

Valéry y la teoría de la simulación

CIPRIAN VĂLCAN

TRADUCCIÓN DEL RUMANO POR BEATRICE MARINA

En consonancia con toda una tradición francesa de orientación clásica que favorece la regla, la convención, la manera, tanto en el nivel social como en la creación artística, Valéry trata de ofrecer, mediante sus escrituras, un reducto contra el asalto cada vez más fuerte de los partidarios de aquella forma de arte que se propone retratar la realidad desnuda, la verdad sin disfraces, el natural puro, aquel arte que para sus fines privilegia la efusión sentimental, la exaltación de la autenticidad, la celebración de la vida en todos sus aspectos, por más crueles o bárbaros que sean. De este modo, él se opone a la insólita mezcla de romanticismo, naturalismo y vitalismo que había conseguido imponer una desconfianza creciente acerca de las producciones de la inteligencia y del entero contexto cultural del racionalismo europeo, tratando de demostrar que no existe producción superior al espíritu sin la presencia del filtro indispensable del intelecto. Sus ingeniosos y diversos argumentos se encaminan hacia la puesta en evidencia de la ingenuidad teórica propia de los adeptos a la trascripción fiel de la realidad, ingenuidad parecida a la de los filósofos materialistas, los cuales, fascinados por su visión de la independencia del mundo en relación con el espíritu, hacen caso omiso de que la respectiva imagen es también una construcción de la mente, pues el acceso directo a las cosas supone, de hecho, y de manera necesaria, la mediación de las facultades de conocimiento del individuo, mientras que la palpación instantánea de la realidad es una ilusión simple e infantil.

Como reacción a esta actitud cada vez más difundida a finales del siglo XIX y especialmente a principios del siglo XX, Valéry orienta sus esfuerzos hacia la explicación más clara posible de la genuina labor del espíritu, afanándose por demostrar que la espontaneidad, la autenticidad, la naturalidad no existen sino como figuras estilísticas particulares, engendradas al cabo de un proceso igual de laborioso de la inteligencia. Y porque detrás de estas actitudes se encuentra generalmente la exigencia de la sinceridad, de la presentación de la verdad desnuda, Valéry se para a lo largo de numerosos párrafos en la visión tradicional de la verdad, indicando su caducidad y señalando la preeminencia de lo artificial, de la simulación y de la falsificación en el proceso de producción de la verdad. Para él parece evidente que la verdad no es una cosa dada, sino un producto obtenido al cabo de una labor extremadamente compleja de filtración de los elementos de la realidad, así como, de hecho, todo lo que puede ser conocido es falto de inmediatez, pasando por la mediación y la elaboración de las categorías del intelecto. Para Valéry conocer significa fabricar, coger el flujo caótico del vivir en una serie de formas que pueden ser identificadas por la maquinaria conceptual del individuo y que le sirven para la pacificación y gobernación lúcida del mundo.

En el mundo de Valéry uno de los axiomas fundamentales es que “chacun dissimule quelque chose à quelqu'un, et chacun, quelque chose à soi-même” (*Mauvaises pensées et autres*, 1966b: 891)¹, pero esto no implica una condenación de la hipocresía del hombre, de los vicios desencadenantes de su naturaleza corrupta, como ocurría en el caso de Pascal o de los moralistas, sino solamente la necesaria constatación de los verdaderos principios que gobiernan las relaciones entre los individuos, lo que permite el desalojamiento de unas nociones puramente ficticias entre las cuales se destaca la muy pregonada sinceridad. La imposibilidad de ésta queda demostrada como consecuencia natural de la enunciación de tal axioma, porque si el disimulo funciona tanto en relación consigo mismo como en relación con los demás hay, necesariamente, “deux versants de ‘sincérité’” (891)²: la posibilidad de relativizarla ya indica su imposibilidad e implica prácticamente su disolución.

¹ Cada uno disimula algo a alguien y cada uno algo a sí mismo.

² Dos vertientes de la “sinceridad”.

Aún más, Valéry presenta una multitud de ejemplos a favor de la idea de que la simulación es una propiedad natural de la gente, contribuyendo tanto a su inserción en la sociedad como en la construcción de la personalidad de los individuos. Según esta perspectiva, ella aparece como un indicio de la normalidad, de la salud mental, pues “l'homme sain d'esprit est celui qui porte le fou à l'intérieur” (848)³, o sea, el hombre sano es aquel capaz de tener bajo control las diversas pulsiones anárquicas, instintos desordenados, deseos arbitrarios, manteniendo la demencia difusa presente en cualquiera de nosotros en proporciones razonables, imperceptibles y sobre todo aptas para el disfraz. Valéry está convencido de que la distinción entre cordura y locura es sólo de grado, y no de sustancia, la gente poseyendo el mismo potencial enfermizo, las mismas reservas de manías, delirios o fobias, la diferencia siendo producida por la inexplicable coagulación que se da en unos de estos casos y que revela lo patológico hallado hasta ese momento en un estado latente, e impide el camuflaje de ciertas manifestaciones que anteriormente habrían sido consideradas simples bizarrearías. Pero si el individuo no siente la necesidad de disciplinar su comportamiento cuando está solo, la presencia del otro funciona como una coacción, obligándole a recurrir a una serie de actitudes artificiales, tratando de corresponder a las expectativas exteriores y atenuando de este modo su singularidad (cf. *L'idée fixe*, 1966a: 258-9). La sociedad precisa de la consistencia de los personajes que la gente asume, no puede tolerar demasiada fluidez de las manifestaciones y de los caracteres y privilegia, al contrario, la estabilidad y la convención, desalentando la originalidad, el exceso, la incoherencia:

Il y a un mensonge et une simulation “physiologiques” qui définissent l'état normal et raisonnable. Le milieu social exerce une sorte de pression sur nos réactions immédiates, nous contraint à être et à demeurer un certain personnage identique à lui-même, dont on puisse prévoir les actions, sur lequel on puisse compter, qui conservera assez intelligible... (*Mauvaises pensées et autres*, 1966b: 848-9)⁴

³ El hombre de espíritu sano lleva al loco en su interior.

⁴ Hay una mentira y una simulación “psicológica” que define el estado normal y razonable. El medio social ejerce una suerte de presión sobre nuestras reacciones inmediatas, nos apremia a ser y a seguir siendo cierto

Imponiendo esta presión constante sobre el individuo, la sociedad contribuye al despeje de su personalidad, cuya génesis no es un proceso natural, un resultado inmediatamente perceptible, sino representa el final de una refinada decantación, del laborioso afianzamiento de unos rasgos relativamente invariables

para cuya imposición es necesaria la superación de todas las características fortuitas o accidentales, la renuncia al caos de impresiones, de gestos y formas insuficientemente asimiladas, la superación metódica de lo fortuito a favor de la traza definitiva de unos contornos firmes y fácilmente reconocibles. Apenas ellos representan la marca de un comportamiento consolidado, vuelto de este modo previsible e identificable con facilidad, situado más allá de todo tipo de fluctuaciones mayores. La simulación es el mecanismo responsable del cumplimiento de este amplio proyecto, indispensable para la buena función de la sociedad, mecanismo de tipo especular que tiende a armonizar hasta una perfecta superposición la imagen de sí mismo con la imagen de otros sobre uno mismo tras un sutil juego de reflexiones cuya dinámica aparentemente imprevisible lleva siempre al mismo resultado, esto es, el desvanecimiento de *être* a beneficio de *paraître*, la captura del ser por la apariencia, su vampirización hasta la casi disolución, de tal manera que el artificio inicial se transforme en naturaleza y la máscara se convierta en la única y verdadera expresión del rostro. Si al principio del proceso hay entre *être* y *paraître* un verdadero abismo, si las diferencias parecen irreconciliables, si la puesta en escena resulta precisamente de una reacción del individuo en contra de su propia natura-

personaje idéntico a sí mismo, cuyas acciones se pueden prever, con el cual se puede contar, que se mantendrá suficientemente inteligible.



leza, a la que quiere camuflar o suprimir (cf. *Mélange*, 1965b: 381)⁵, al final la *a p a r i e n c i a* canibaliza al ser, siendo la única que sobrevive. Mas la dinámica de esta relación es mucho más compleja de lo que se puede imaginar el que la desencadena animado por la creencia de que podrá controlar

por completo la imagen que proyecta, obteniendo el efecto anticipado, logrando ser percibido tal como lo desea. De hecho, el personaje creado se escapa siempre del control, porque la impresión producida en los otros no puede ser anticipada rigurosamente, y su apariencia no es idéntica con la intención que ha presidido su modelación, sino que es la resultante de las percepciones exteriores, es una suma de las impresiones de los demás sobre uno mismo, “*un effet de l’effet qu’il produit sur un grand nombre d’inconnus*” (*Variété*, 1965c: 562)⁶. Ésta es la apariencia, la que se traga al ser y no la sencilla proyección inicial, siendo el cálculo del individuo constantemente contradictorio o al menos modificado por la experiencia del contacto con los otros. El hombre está obligado a conformarse a la imagen que va adquiriendo, a replegarse cada vez más ante el personaje, permitiéndole ocupar todo el escenario y volviéndose cada vez más dependiente de él: “Dans toute carrière publique, une fois que le bruit qu’il fait revient à son auteur et lui enseigne qui il paraît —celui-ci joue son personnage— ou plutôt son personnage le joue,

⁵ Voici un homme qui se présente à vous comme rationaliste, froid, méthodique, etc. / Nous allons supposer qu’il est tout le contraire, et que ce qu’il paraît est l’effet de sa réaction contre ce qu’il est [Aquí está un hombre que se presenta ante ustedes como racionalista, frío, metódico, etc. / Supondremos que es todo lo contrario, que lo que parece es el efecto de su reacción en contra de lo que es].

⁶ El efecto del efecto que produce sobre un gran número de desconocidos.

et ne le lâche plus” (*Mélange*, 1965b: 392)⁷. El proceso concluye sólo cuando los límites de la individualidad han sido definitivamente delineados, cuando todos los matices de la personalidad homologada socialmente han sido fijados, rematando de esta manera su complicada génesis:

Même notre personne, en tant que nous en tenons compte, est une simulation. —On finit par être *plus soi* qu'on ne l'a jamais été. On se voit d'un trait, dans un raccourci, et l'on prend pour soi-même l'effet des actions extérieures qui ont tiré de nous tous ces *traits*, qui nous font un *portrait* (*Tel quel*, 1966c: 708)⁸.

Valéry advierte que si, en general, el conflicto entre *être* y *paraître* no es uno que provoque grandes convulsiones, el ser siendo obligado a inclinarse frente a la apariencia, apremiado a prestarle sus rasgos e imitarla hasta llegar a ser idéntico con ella, en el caso de los grandes espíritus este enfrentamiento es violento, poniendo cara a cara lo que él nombra “dos instintos capitales de la inteligencia” (*Variété*, 1965c: 562): de un lado, la inclinación de seducir, de obtener la admiración de los demás, de adquirir la gloria, y, del otro lado, el deleite de estar solo, de sentirse único, incomparable, de no depender sino de sí mismo. Esos autores que ceden ante la primera tentación entran en un mundo de la exhibición, de las comparaciones, de las evaluaciones recíprocas que los transforman en unos títeres de la opinión, del gusto público, volviéndose de este modo incapaces de mantener su independencia y siendo presionados a adaptarse al fin y al cabo a la imagen que han engendrado: “L’homme *connu* tend à ne plus être qu’une émanation de ce nombre indistinct d’inconnus, c’est-à-dire une créature de l’opinion, un monstre absurde et public auquel le vrai homme peu à peu le cède et se conforme” (562)⁹. Los otros, que cuentan con su irreductibilidad radical, que no reconocen

ningún tipo de concordancia entre ellos y el resto de la humanidad, horrorizados con sólo pensar que podrían pertenecer a una especie compuesta por ejemplares que se repiten casi al infinito, tratan de conservar la impresión de su singularidad mediante la invención de una obra destinada a separarles para siempre de los demás, erigiendo a través de ella un verdadero reducto destinado a mantenerles a distancia de la gran masa de los mortales. Detrás de esta obsesión, considera Valéry, no se hallaría sino precisamente el miedo a la muerte, la incapacidad de aceptar la identidad esencial entre ellos y los demás, entre ellos y aquellos cuya cotidiana desaparición manda señales sobre la omnipotencia de la muerte:

Refuser d’être semblable, refuser d’avoir des semblables, refuser l’être à ceux qui sont apparemment et raisonnablement nos semblables, c’est refuser d’être mortel, et vouloir aveuglement ne pas être de même essence que ces gens qui passent et fondent l’un après l’autre autour de nous (563)¹⁰.

Con todo esto, independientemente de la dirección por la que optan los grandes espíritus e independientemente de su motivación, el resultado es la creación de una obra que si bien se pone al servicio del deseo de gloria y de reconocimiento, y se subordina a la voluntad de separación y de internación en la zona de lo inaccesible y de lo incomparable, nunca debe considerarse una expresión fiel de la naturaleza de su creador, sino que debe juzgarse como un producto de la simulación, como una creación necesariamente artificial, que no tiene ningún vínculo con la vida, con los accidentes biográficos, con la realidad del hombre que está detrás de ella. Para Valéry es evidente que la obra no expresa el ser del autor, sino su voluntad de parecer, su arte de domeñar lo fortuito, de eliminar lo accidental, de construir con obstinación una imagen sobre su propio pensamiento que contradice flagrantemente su verdadera naturaleza, siempre inestable, inconstante, desordenada, inclinada hacia lo vago y hacia arbitrarios juegos mentales. Compareciendo ante los demás, el creador quema las etapas, esconde las dificultades,

⁷ En toda carrera pública, una vez que el rumor que produce vuelve a su autor, él le muestra lo que parece —éste juega su personaje— o mejor dicho su personaje lo juega a él y no le deja.

⁸ Nuestra persona misma, en la medida en que la tomemos en cuenta, es una simulación. —Llegamos a ser *más sí mismo* de lo que nunca lo habíamos sido. Nos vemos a partir de un rasgo, en un escorzo, y tomamos por nosotros mismos el efecto de las acciones exteriores que han sacado de nosotros todos estos rasgos, que nos hacen un retrato.

⁹ El hombre *conocido* tiende a ser sólo una emanación de ese número indistinto de desconocidos, o sea, una criatura de la opinión, un monstruo absurdo y público ante el cual el verdadero hombre va cediendo y con el cual va conformándose.

¹⁰ Negarse a ser semejante, negarse a tener semejantes, negar el ser a los que aparente y razonablemente son nuestros próximos, es de hecho negarse a ser mortal, y querer ciegamente dejar de ser de la misma esencia que la gente que va pasando y se esfuma uno tras otro alrededor de nosotros.

oculta las contradicciones que le persiguieron el espíritu, enmascara las intuiciones iniciales imprecisas, proponiendo un edificio destinado a chocar por su solidez, claridad y coherencia, dejando la impresión de una inteligencia sin fisuras, dueña de sus medios y poseedora de una facilidad para resolver las dificultades que excluye cualquier posible vacilación. Por esta razón, el intento de reconstruir las personalidades de los grandes pensadores a partir sólo de sus escritos “conduit à l’invention des monstres” (817)¹¹, así como la tentativa de explicar la obra mediante unos episodios biográficos es absolutamente inútil, revelando sólo una serie de manías, de detalles sórdidos, de debilidades puramente humanas, haciendo hincapié exactamente en aquellos elementos que el autor había tratado de superar:

Mais le biographe les guette, qui se consacre à tirer cette grandeur qui les a signalés à son regard, de cette quantité de communes petitesse et de misères inévitables et universelles. Il compte les chaussettes, les maîtresses, les niaiseries de son sujet. Il fait, en somme, précisément l’inverse de ce qu’à voulu faire toute la vitalité de celui-ci, qui s’est dépensée contre ce que la vie impose de viles ou monotones similitudes à tous les organismes, et des diversions ou d’accidents improductifs à tous les esprits (*Mauvaises pensées et autres*, 1966b: 836)¹².

En su intento por describir el mecanismo de la creación, Valéry parte de constatar que ésta implica una actitud situada exactamente en los antípodas del comportamiento natural, una orientación antinatural, pero cualquier actitud de este tipo “implique l’effort, la conscience de l’effort, l’intention, et donc l’artifice” (*Variété*, 1965c: 570-1)¹³. Para alcanzar la excelencia de la visión genial, el creador ha de desprenderse de la banalidad del vivir desnudo, de su insignificancia manifiesta, de la verdad esquemática de la vida cotidiana, comprometiéndose a una labor que le permita elimi-

¹¹ Conduce a la invención de monstruos.

¹² Pero el biógrafo que se dedica a explicitar la grandeza que ha llamado su atención sobre ellos [los elementos biográficos], les extrae de esa cantidad de comunes pequeñeces y de miserias inevitables y universales. Él cuenta los calcetines, las amantes, las estupideces de su sujeto. Él actúa, por consiguiente, exactamente al revés de lo que quiso hacer toda la vitalidad de éste, que se ha desvivido para oponerse a lo que la vida impone en materia de viles o monótonas similitudes a todos los organismos, y en materia de diversiones o accidentes improductivos a todos los espíritus.

¹³ Implica el esfuerzo, la conciencia del esfuerzo, la intención y por consiguiente el artificio.

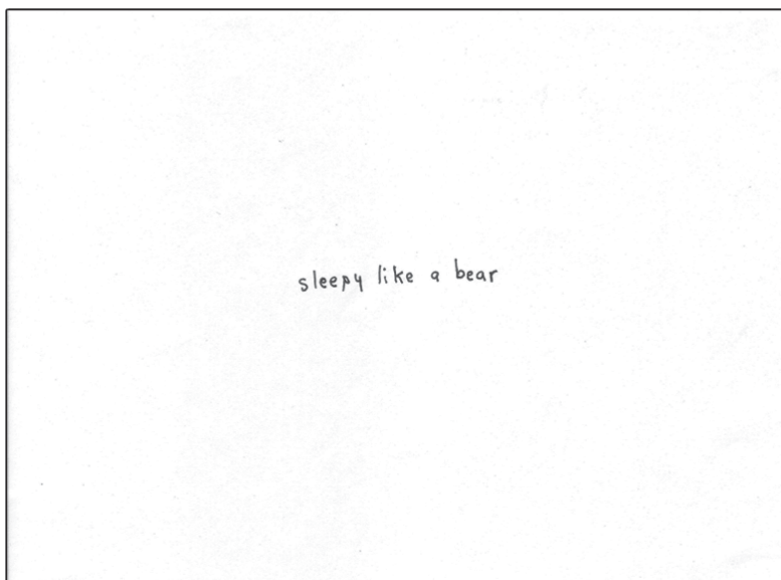
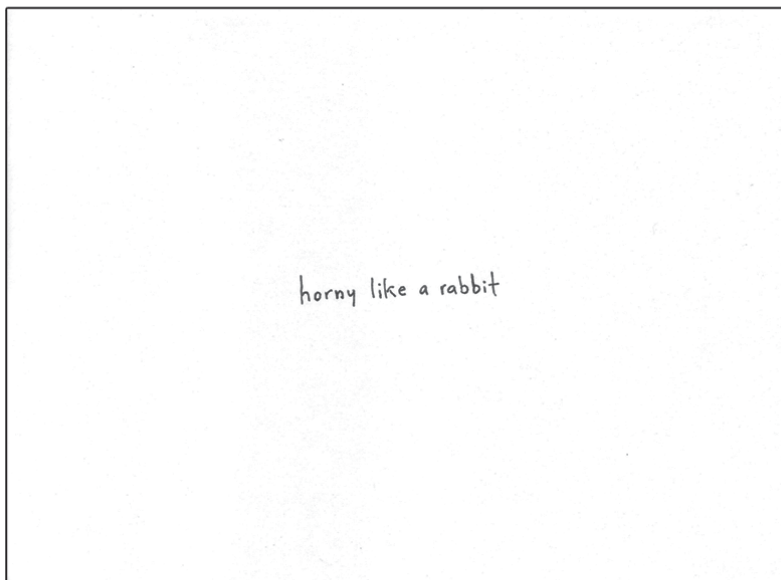
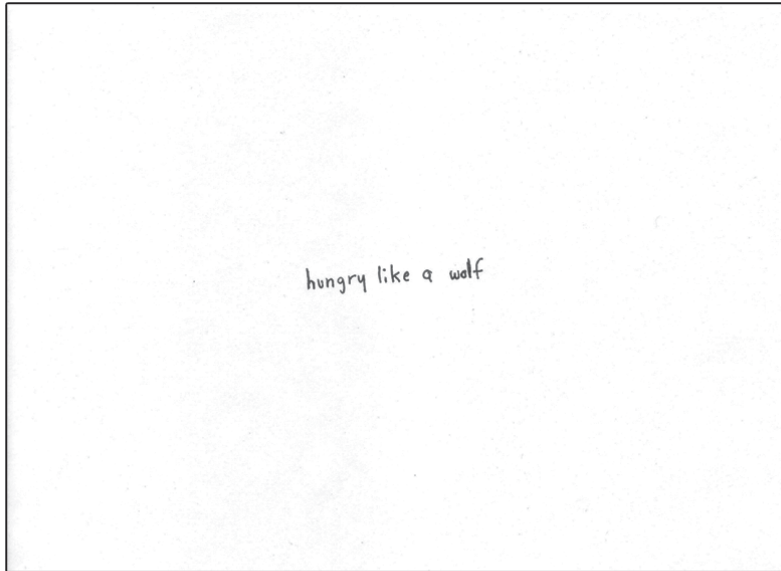
nar paulatinamente el parasitismo de lo anodino, llegando a una imagen esencializada, a la liberación de la forma. El alcance del resultado, el cuajar de la obra, puede producirse sólo después de que el autor logra dominar el impulso inicial que lo empuja a la creación y lo pone bajo el control de la razón cuya tarea es corregirlo, moderarlo y construir a partir de él, arrancándolo de esta forma de su estado bruto e introduciéndolo en la maquinaria del lenguaje, sometiéndolo a las constricciones draconianas de la expresión (cf. *Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*, 1965a: 1205).

Desde la perspectiva de Valéry, no hay ninguna duda de que “le vrai à l’état brut est plus faux que le faux” (1203)¹⁴, que la verdad factual, obtenida por la simple aglutinación de unas impresiones fugaces, por la mezcla fortuita de unos datos filtrados arbitrariamente por los sentidos, por la reproducción mecánica de unos episodios yuxtapuestos, impone una imagen parcial, empobrecida y desprovista de cualquier necesidad, cuya aceptación significaría capitular frente al azar sin sentido. La verdad no se adquiere a través de un pasivo registro de los hechos, a través de un ensarte perezoso de gestos y fórmulas, sino justamente por la transformación de la avalancha brutal de los eventos, por la separación de su núcleo significativo, por la imposición triunfadora de la forma. La verdad no es un algo ya dado, sino una construcción laboriosa; no es algo perceptible inmediatamente, sino el resultado de un trabajo lento del espíritu; de tal manera que su producción se realiza gracias a la simulación, gracias a aquella intervención de la intención que se halla detrás de cualquier creación que no sea casual. Para poder existir la verdad necesita la falsedad, mas no para oponerse a ésta o para demarcarse en relación con su contrario, sino para integrarla en su composición, para sobrepasar la banalidad informe de la verdad factual:

Le vrai que l’on favorise se change par là insensiblement sous la plume dans le vrai qui est fait pour paraître vrai. Vérité et volonté de vérité forment ensemble un instable mélange où ferment une contradiction et d’où ne manque jamais à sortir une production falsifiée (*Variété*, 1965c: 570)¹⁵.

¹⁴ Lo verdadero al estado bruto es más falso que la falsedad.

¹⁵ Lo verdadero que favorecemos se transforma así imperceptiblemente bajo la pluma en lo verdadero que está hecho para parecer verdadero. Verdad y voluntad de verdad forman juntas una mezcla donde fermenta una contradicción y de donde nunca deja de salir una producción falseada.



**HUNGRY LIKE A
WOLF
HORNY LIKE A
RABBIT
SLEEPY LIKE A
BEAR
TRÍPTICO
(DETALLE) TINTA
SOBRE PAPEL
15 X 21 C/U**

El ejemplo que le parece el más significativo a Valéry es el de los autores de confesiones o de diarios, ansiosos de impresionar a los lectores con la promisión de presentarse despiadadamente en la más completa verdad de sus vidas, creando una expectativa de la revelación por el descubrimiento de los detalles chocantes o excepcionales. Mas porque una persona real no dispone de una reserva suficientemente significativa de hechos o gestos remarcables, porque sus vivencias son en la mayoría anodinas, ellos caen presa de la propia tensión que han suscitado e inventan un personaje a la medida de las expectativas del público, alejándose así, necesariamente, de la verdad llana y banal:

on sait bien qu'une personne réelle n'a pas grand'chose à nous apprendre sur ce qu'elle est. On écrit donc les aveux de quelque autre plus remarquable, plus pur, plus noir, plus vif, plus sensible, et même plus soi qu'il n'est permis, car le soi a des degrés. Qui se confesse ment, et fuit le véritable vrai, lequel est nul, ou informe, et, en général, indistinct (571)¹⁶.

Valéry cree que el peligro más importante que debe enfrentar el artista es el de ceder a la presión de los sentimientos, de apostar por la transcripción fiel de lo que siente, sucumbiendo así fatalmente a una solución fácil, dejándose caer en la trampa de la banalidad. Para poder proponer una obra importante, él tiene que alejarse de todo lo que es directo, tiene que utilizar sus talentos con el fin de travestir todo

¹⁶ Sabemos perfectamente que una persona real no tiene gran cosa al enseñarnos sobre lo que es. Escribimos, pues las confesiones de alguien más destacado, más puro, más negro, más vivo, más sensible, e incluso más sí mismo de lo que esté permitido, porque el sí mismo tiene grados. Quien se confiesa miente y huye de la verdadera verdad, que es nula o informe, y en general indistinta.

lo que tiene que ver con la naturalidad, apartándose de los apremios inexplicables de los afectos y contando con la intercesión de la razón. El arte es simulación, artificio, triunfo de la inteligencia en contra de la insignificancia de lo cotidiano, victoria de lo excéntrico contra la realidad insípida de la vivencia regular y es justamente por eso que él no se da en las emociones desnudas, que son “aussi faibles que les hommes tout nus” (*Tel quel*, 1966c: 546)¹⁷. Puesto que nuestra alma es el pensador más necio (500), porque “l’âme n’a pas d’esprit” (*Mélange*, 1965b: 377)¹⁸, el creador está obligado a distanciarse de sus progenituras sosas, sea eliminándolas para escapar de las posibles turbulencias, sea contradiciéndolas y transformándolas conforme con las usanzas del intelecto.

Privilegiando, para describir el proceso de la creación, el modelo de la construcción, de la labor paciente y lúcida, Valéry quiere infirmar la tesis según la cual para producir una obra importante se necesitarían una serie de experiencias espectaculares que generen a su turno impresiones fuertes: “Je ne pense pas que les esprits puissants aient besoin de l’intensité des impressions. Elle leur est plutôt funeste, étant ceux qui de rien font quelque chose” (*Tel quel*, 1965c: 497)¹⁹. Incapaz de creer en el poder del delirio, en las virtudes benéficas del absurdo o de la incoherencia, él es también un adversario decidido de la noción de inspiración, utilizando la entera virtuosidad de su espíritu cáustico para atacarla cruelmente. Su argumentación sigue, principalmente, dos direcciones. Según la primera, la aceptación de la idea común sobre la inspiración, que supone que una entera obra podría ser dictada al autor por los caprichos de una divinidad misteriosa, conduciría a la conclusión de que es perfectamente posible que el “inspirado” escriba en una lengua que desconoce y sin tener en cuenta en absoluto el contexto cultural del momento, los gustos literarios de la época y las obras de sus predecesores. Mas, porque algo así no ocurre nunca, Valéry nota con ironía que la inspiración se revela como un poder “si déliée, si articulée, si sagace, si informée et si calculatrice, qu’on ne saurait pourquoi ne pas l’appeler Intelligence et connaissance” (628)²⁰. La segunda di-

rección argumental se centra en la constatación de que sólo muy pocos de los innumerables impulsos de la inspiración pueden ser considerados importantes, la mayoría siendo meros desperdicios mentales inmediatamente ignorables, desechos llegados por casualidad al borde de la consciencia, faltas de cualquier significado o de cualquier finalidad. Pero aun los que se muestran prolíficos adquieren valor apenas después de la elaboración, apenas después de que sobre ellos se ha ejercitado una laboriosa actividad de la inteligencia:

l’esprit nous souffle sans vergogne un million de sottises pour une belle idée qu’il nous abandonne; et cette chance même ne vaudra finalement quelque chose que par le traitement qui l’accommode à notre fin. C’est ainsi que les minerais, inappréciables dans leur gîtes et dans leurs filons, prennent leur importance au soleil, et par les travaux de la surface (*Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*, 1965a: 1208)²¹.

Para Valéry, la distinción más evidente entre un individuo común y un creador puede ser advertida en el nivel de su actividad mental. Si el primero no es capaz —y tampoco eso lo preocupa mucho— de controlar el desorden natural de su propia mente, a la que deja en libertad del más cabal vagabundeo intelectual, permitiéndole dedicarse a las divagaciones o a las más extrañas obsesiones que le ofrece el azar, si este individuo obra sólo con pedazos de ideas halladas siempre en estado incipiente, nunca continuadas o sistematizadas, yuxtapuestas de manera aleatoria y faltas de coordinación, incapaces de cuajar en una visión global coherente, el segundo violenta de modo programático los compases naturales del espíritu, imponiéndole forzosamente una serie de reglas y de coerciones que le limitan drásticamente la libertad, obligándole a tender hacia el orden, desarrollándole la capacidad considerada extremadamente escasa “de coordonner, d’harmoniser, d’orchestrer un grand nombre de parties” (*L’idée fixe*, 1966a: 261)²². El resultado de este difícil proceso de disciplinar el espíritu que supone

¹⁷ Tan débiles que los hombres completamente desnudos.

¹⁸ El alma no tiene espíritu.

¹⁹ No creo que los espíritus fuertes necesiten la intensidad de la impresión. Ella les resulta más bien funesta.

²⁰ Tan fina, tan articulada, tan sagaz, tan informada y tan calculadora que

no sé por qué no la podríamos llamar Inteligencia y conocimiento.

²¹ El espíritu nos inspira desvergonzadamente mil millones de tonterías para sólo una idea bella que nos regala; y esta suerte no valdrá interés finalmente sino por el tratamiento que lo adecua a nuestro fin. De la misma forma, los minerales, sin precio en sus yacimientos y en sus filones, adquieren importancias al sacarlos al sol, y por trabajos en la superficie.

²² De coordinar, de armonizar, de orquestar un gran número de partes.

un esfuerzo sistemático supervisado por la intensa concentración es el alcance de una configuración mental favorable a una construcción inteligible, una capacidad de juntar de las ideas según sus afinidades de orden interno, de tal modo que éstas se organicen y se impongan a la consciencia, que se vuelvan comprensibles en tanto formaciones psíquicas que han obtenido su independencia respecto a los accidentes espirituales “perdus dans les statistiques de la vie locale du cerveau” (*Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*, 1965a: 1208)²³. Aunque es perfectamente consciente del carácter absolutamente imprevisible del nacimiento de las ideas, si bien reconoce que pensar se parece la más de las veces a un intento de consultación de los espíritus (*Mauvaises pensées et autres*, 1966b: 795)²⁴ y que la inteligencia puede ser comparada con un juego del azar (870)²⁵, Valéry insiste en la preponderancia que tiene la labor consciente, disciplinada, lúcida en la configuración de una obra. Sin negar que hay días “con ideas”, días en que las ideas “tout à coup naissent des moindres occasions, c’est-à-dire de RIEN” (*Mélange*, 1965b: 313)²⁶, él pone el acento en la receptividad del espíritu para con éstas, en las operaciones complejas que organizan todo un engranaje capaz de acoger el germen del impulso recibido, asegurándole las condiciones de desarrollo, creando el medio oportuno para la verdadera eclosión del pensamiento, para la realización de las conexiones que permitirán destacarlo. Pero a diferencia de los partidarios de la inspiración, a diferencia de los que celebran el momento del nacimiento de la idea, Valéry privilegia el final del proceso, la aparición del pensamiento neto, preciso, inscrito en una constelación productiva, capaz de generar otras ideas y de alimentar una visión sistematizada. Para él, al límite, cual-

quier percepción puede ser útil y cualquier impulso exterior puede ser valorado, pero lo esencial es el arranque de la maquinaria del espíritu, la captura de esta excitación casual y su transformación en algo útil gracias a la capacidad de procesamiento del intelecto, a su inmensa capacidad de planeamiento y de cálculo, en suma, a su dimensión técnica (*Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*, 1965a: 1205).

Por esta razón, es absolutamente legítima la utilización de las obras de otros autores como apoyo para la fomentación de la propia visión, la utilización de la inspiración que un pensamiento ajeno puede ofrecer, pues la materia bruta conseguida a raíz de semejante frecuentación es pasada por el filtro corriente del espíritu, nutriendo así la aparición del pensamiento propio y facilitando su delineamiento. Igual que las sensaciones, las percepciones o los retozos de ideas que soportan la acción del espíritu, las influencias de otros creadores sirven sólo como punto de partida, sólo como factor desencadenador para el desenvolvimiento de la labor de la inteligencia, ahorrándose energía que de este modo podrá ser utilizada en la etapa final de la construcción. Según Valéry, existe una serie de libros que

me sont des aliments dont la substance se changera dans la mienne. Ma nature propre y puisera des formes de parler ou de penser; ou bien des ressources définies et des réponses toutes faites: il faut bien emprunter les résultats des expériences des autres et nous accroître de ce qu’ils ont vu et que nous n’avons pas vu (*Tel quel*, 1966c: 483)²⁷.

La metáfora de la digestión le parece a Valéry la más apropiada para describir la manera en que un autor recepta la influencia de otros espíritus. Convencido de que la exigencia de la originalidad es un mero prejuicio, una cuestión de moda, la obsesión de aquella gente que no hace sino demostrar así su espíritu mimético en relación con los que les hicieron creer en semejante idea (631)²⁸, persuadido de que “ce qui ne

²³ Perdidos en la estadística de la vida local del cerebro.

²⁴ Je réfléchis...Est-ce là chose bien différente de cette pratique qui consistait (et consiste toujours) à consulter les “esprits”? / Attendre devant une table, un jeu de cartes, une idole, ou une dormante et gémissante pythie, ou bien devant ce qu’on nomme “soi-même”... [Reflexiono... ¿Es esto tan distinto de esa práctica que consistía (y sigue consistiendo) en consultar a los “espíritus”? Esperar sentado en la mesa, frente a unos naipes, a un idolo o a una durmiente y quejumbrosa pitonisa, o al contrario frente a lo que llamamos “sí mismo”].

²⁵ L’intelligence...c’est d’avoir la chance dans le jeu des associations et des souvenirs à –propos. / Un home d’esprit (*lato et stricto senso*), est un homme qui a de bonnes séries. Gagne souvent. On ne sait pourquoi. Il ne sait pourquoi. [La inteligencia... es tener suerte en el juego de las asociaciones y de los recuerdos adecuados. / Un hombre de espíritu (*lato et stricto senso*), es un hombre que tiene buenas series. Gana con frecuencia. No se sabe por qué. Él no sabe por qué].

²⁶ De repente nacen de las mínimas ocasiones, es decir, de NADA.

²⁷ Son para mí alimentos cuya sustancia se hará mía. Mi naturaleza propia extraera de ellas formas de hablar o de pensar; o bien recursos definidos y respuestas ya dadas: hay que acoger los resultados de las experiencias de otros y crecer con la ayuda de lo que ellos han visto y nosotros no supimos ver.

²⁸ Il est des gens, j’en ai connu, qui veulent préserver leur “originalité”. Ils imitent par là. Ils obéissent à ceux qui les ont fait croire à la valeur de

ressemble à rien n'existe pas" (*Mauvaises pensées et autres*, 1966b: 878)²⁹, él afirma que la diferencia entre un plagiador y un creador se puede comprobar no partiendo de sus fuentes, a menudo idénticas, sino por el análisis de los resultados a los que llegan, por el examen de la manera de dejar su huella en los materiales prestados, o bien reproduciéndolos como tales o bien, al contrario, incorporándolos de modo orgánico en su propia visión y volviéndolos de esta manera irreconocibles:

Plagiaire est celui qui a mal digéré la substance des autres: il en rend les morceaux reconnaissables.

L'originalité, affaire d'estomac.

Il n'y a pas d'écrivains *originaux*, car ceux qui mériteraient ce nom sont inconnus; et même inconnaisables.

Mais il en est qui font figure de l'être (677)³⁰.

El alcance de la perfección es una operación laboriosa, un episodio privilegiado de la cuasi infinita epopeya de la simulación. Ésta supone situarse a igual distancia tanto en relación con la espontaneidad pura, con lo arbitrario insignificante, sobre el cual han de ejercitarse las facultades constructivas del espíritu encargadas de crear un disfraz feliz del impulso inicial, como en relación con la producción enteramente voluntaria, sin gracia, que todavía exhibe las huellas de las dificultades de la labor. De hecho, el trabajo apunta a una reorganización profunda, destinada a apartar todas las señales visibles del esfuerzo, de eliminar los indicios visibles del cálculo, del proyecto, del consciente, haciéndola parecer natural (*Tel quel*, 1966c: 591). El logro de semejante tentativa depende en gran medida de un justo tratamiento aplicado a las palabras, de su rigurosa reexaminación, de su atento pesar, de su utilización de acuerdo con las exigencias de una lucidez que no hace concesiones a los hábitos del sentido común o a cualquier forma de inercia mental. Muchas palabras, trivializadas y vaciadas de contenido, son contraindicadas:

Nous les avons appris; nous les répétons, nous croyons qu'ils ont un sens... utilisable; mais ce sont des créations

"l'originalité" [Hay gente, yo la conocí, que ansía preservar su "originalidad". Obedecen a los que les hicieron creer en el valor de la "originalidad"].

²⁹Lo que no se parece a nada no existe.

³⁰Plagiador es el que ha digerido mal la sustancia de otros: la devuelve en pedazos reconocibles. / La originalidad, asunto de estómago. / No existen escritores originales, pues los que merecerían tal nombre son desconocidos; e incluso desconocibles. / Pero se les dan de serlo.

statistique; et par conséquent, des éléments qui ne peuvent entrer sans contrôle dans une construction ou opération exacte de l'esprit, qu'ils ne la rendent vaine ou illusoire (*L'idée fixe*, 1966a: 238)³¹.

Igual que en el caso de la cristalización de la personalidad de los individuos, que supone un largo proceso de simulación, disimulación e integración de aquellos rasgos validados por la sociedad, en el caso de la creación es necesaria cierta estabilidad de la manera, cierta constancia del procedimiento propio a cada creador, de tal modo que se pueda llegar a la edificación de una obra, que Valéry considera "une entreprise contre la mobilité, l'inconstance de l'esprit, de la vigueur et de l'humeur" (*Tel quel*, 1966c: 632)³². Ahora bien, para no fracasar en este intento el artista tiene que saber imitarse a sí mismo, garantizar la continuidad de su estilo, utilizar como modelo las más sobresalientes de sus producciones, esforzarse a prolongar su resplandor y asegurarles la integración en una visión sistemática. Así, él debe disipar cualquier barrunto en relación con su posible nacimiento accidental, con su aparición debida al azar, imponiendo la impresión de un proceso consciente y controlado con virtuosidad hasta el final (633-634). Así, él contribuye decisivamente al triunfo absoluto de su deseo de parecer sobre su propio ser. Constatando la existencia de una tendencia cada vez más marcada de obtener por la obra de arte no tanto un cierto efecto estético, sino sobre todo el reconocimiento de su autor, Valéry nota con malicia: "Si une loi de l'Etat obligeait à l'anonymat et que rien ne pût paraître sous un nom, la littérature en serait toute changée, —en supposant qu'elle y survécût" (*Mauvaises pensées et autres*, 1966b: 805)³³.

³¹ Las hemos aprendido; las repetimos, creemos que tienen un sentido... utilizable; pero no son sino creaciones estadísticas; y por consiguiente, elementos que no pueden entrar descontroladas en una construcción o en una operación exacta del espíritu para que no la vuelvan vana o ilusoria.

³²Una empresa contra la movilidad, la inconstancia del espíritu, del vigor y del humor.

³³ Si una ley del Estado obligara al anonimato y prohibiera que las obras aparecieran bajo un nombre, la literatura cambiaría por completo —suponiendo que sobreviviera.

Bibliografía

Valéry, Paul (1965a). *Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci* en *Oeuvres I*. Paris: Gallimard.

Valéry, Paul (1965b). *Mélange* en *Oeuvres I*. Paris: Gallimard.

Valéry, Paul (1965c). *Variété* en *Oeuvres I*. Paris: Gallimard.

Valéry, Paul (1966a). *L'idée fixe* en *Oeuvres II*. Paris: Gallimard.

Valéry, Paul (1966b). *Mauvaises pensées et autres* en *Oeuvres II*. Paris: Gallimard.

Valéry, Paul (1966c). *Tel quel* en *Oeuvres II*. Paris: Gallimard.