

# LA TEORÍA DE LA ACCIÓN POÉTICA DE PAUL VALÉRY

ANNA MARIA BRIGANTE  
Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá)

RESUMEN: Este artículo tiene como propósito demostrar que la poética de Paul Valéry es en realidad una teoría de la acción poética en la que el interés se centra más en el hacer que en la obra acabada. Para ello, se hace un recorrido por la crítica, con ecos wittgenstorianos, que el autor hace de la estética clásica de la belleza y del gusto. Esta reflexión desemboca en la propuesta valeriana de una *poética* que se puede explicar en tres momentos: *poiética de la recepción* —el receptor como productor—, *poiética en sentido propio* —el productor como creador de la obra y de sí mismo— y, finalmente, *poiética artificialista* —el creador en contraposición a la creación natural—. El acento de Valéry en la *poiesis* y, como consecuencia, en acción que hace sobre la cosa hecha, hace que su propuesta sea también ética: la acción de artista, su disciplina en el producir, crea la obra y al creador. Así, el espíritu es también una obra nunca acabada.

PALABRAS CLAVE: poética, *poiesis*, acción, producción, recepción.

## *Paul Valéry's Theory of Poetic Action*

ABSTRACT: This article purports to show that Paul Valéry's poetic art is, in the end, a theory of poetic action in which the main concern revolves around the work in progress rather than in the final product. To do so, we follow the poet's critique (with deep wittgensteinian elements) of classic aesthetics' stance on beauty and taste. In our view, this reflection results in Valéry's proposal of a poetics which can be explained in three moments: *poiein* of reception – the recipient as producer; *poiein* in its proper sense – the producer as creator of the work and him/herself; and artificialist *poiein* – the creator as opposed to natural creation. Valéry's emphasis on *poiesis* and, therefore, on the action exerted upon what is being done, makes his proposal also an ethical assertion: the artist's action, his/her discipline whilst producing, create both the work and the artist. Thus, the spirit will also be a never-ending work in progress.

KEY WORDS: poetics, action, production, reception.

Paul Valéry es autor de una obra inmensa y heterogénea. Es poeta, autor también de algunos diálogos, de un gran número de ensayos sobre arte, literatura, filosofía y, además, de una obra de enormes proporciones cuya edición facsimilar consta de veintinueve volúmenes, cada uno con aproximadamente mil páginas, que el autor denominó de modo genérico *Cahiers*. Esta obra compuesta de anotaciones de carácter fragmentario, llamada por él mismo contra-obra e iniciada en 1894, se termina sólo con la muerte del poeta en 1945 porque se trata de un ejercicio que el espíritu hace sobre sí mismo en soledad, y que como ejercicio nunca se acaba —tampoco nace con la intención de ser publicada—. Esta contra-obra debe entenderse como una suerte de diccionario del espíritu cuyas «entradas» versan precisamente sobre el funcionamiento de éste. *Ego*, memoria, atención, sensibilidad, literatura, filosofía, *poiética* son algunos de los temas que conforman el universo de este trabajo al que el poeta, en un juego de palabras, se refiere como la «obra de arte hecha con los hechos del mismo pensamiento»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> *Cahiers*, I, 7.

Esta enorme obra en prosa da fe del trabajo de un autor no sistemático que se expresa de forma heterogénea y que, por ello, resulta difícil de abordar. Por tanto, se hace necesario delimitar muy bien los términos de aproximación a ella. Con esta claridad, este artículo pretende una aproximación al pensamiento poético de Paul Valéry desde la filosofía y, en particular, desde la estética: la organización alcanzada, entonces, en la apropiación de esta obra inmensa es, pues, temática y está lejos de pretender dar una unidad sistemática del pensamiento del poeta.

Con respecto a la relación general que Valéry establece con la filosofía, resulta adecuado citar el título de un texto que Jacques Bouveresse escribe sobre el poeta francés: *La Philosophie d'un anti-philosophe*. El filósofo quiere poner de presente que aquel que, como Valéry, toma el riesgo de convertirse en un anti-filósofo ya está, quiéralo o no, asumiendo una posición filosófica: construir su pensamiento en contraposición con un saber que tiene una determinada manera de funcionar. Esta crítica del autor es una puerta de entrada estratégica no sólo para comprender su relación con la filosofía, sino para definir el estatuto de su poética, pues allí donde él traza los límites del pensamiento especulativo —para él lo propio de la filosofía—, encuentra no sólo el *hacer* poético sino, además, el discurso que sobre éste quiere llevar a cabo. En consecuencia, el primer propósito de este texto es dilucidar cuál es el talante de la disputa valeriana con la filosofía con el fin de comprender lo que puede considerarse un capítulo más de lo que se ha llamado, desde Platón, la *querelle* entre los filósofos y los poetas: para Valéry la victoria es de los poetas.

Siguiendo a algunos de los más importantes lectores de Valéry, como Pietra y el mismo Bouveresse, la crítica valeriana a la filosofía tiene puntos de contacto con la disputa que lleva a cabo Wittgenstein en las *Investigaciones filosóficas*. No hay ningún rastro de que el poeta conociera al filósofo vienés, a pesar de que cronológicamente esto habría sido posible. Sin embargo, al igual que él, tiene la idea de que los problemas filosóficos derivan de un mal uso del lenguaje. A las palabras extraídas del lenguaje ordinario se les quiere dar un significado único y definitivo, haciendo caso omiso de su contexto de uso con el fin de crear una impresión de *saber* donde no hay un *saber* real sino un conjunto de problemas que en el momento de ser precisados mueren. Todo error de la filosofía reside en la ignorancia de lo que el poeta llama el carácter transitivo del lenguaje. Usando sus propias palabras:

«Uno olvida el rol únicamente *transitivo* de las palabras, solamente provisional. Uno supone que la palabra tiene un sentido, y que ese sentido representa un ser (es decir, que el funcionamiento de la palabra es independiente de todo y de mi funcionamiento instantáneo en particular)»<sup>2</sup>.

La filosofía es para Valéry una «criatura de lenguaje»<sup>3</sup> que al no trabajar sino sobre los seres puramente verbales le concede una preeminencia al *decir* sobre

<sup>2</sup> *Cahiers*, I, 514.

<sup>3</sup> BOUVERESSE, JACQUES, *La Philosophie d'un anti-philosophe*, Clarendon Press, Oxford, 1993, 11.

el *hacer*, incurriendo así en un abuso del lenguaje que da como resultado un saber que no tiene nada que ver con la experiencia, que asume las palabras como fin y no como medios y que el poeta denomina, sin matices, saber metafísico, pues para él, en una formulación que tiene evidentes ecos wittgensteinianos, la máquina del pensamiento filosófico funciona en el vacío sustrayéndose a todo control y cayendo en un impreciso verbalismo. De esta idea se desprende el segundo punto de contacto con Wittgenstein, a saber, la claridad de que el lenguaje hunde sus raíces en la *acción* y que es ésta la que le da sentido a las palabras. Respecto a esto el filósofo vienés afirma:

«El origen y la forma primitiva del juego del lenguaje es una reacción; sólo sobre ella pueden crecer las formas más complicadas.

Quiero decir: el lenguaje es un refinamiento, “en el principio era la acción”»<sup>4</sup>.

No deja de ser por lo menos curioso que esta sentencia que reza que en principio era la acción, que Wittgenstein toma del *Fausto* de Goethe, sea también una frase recurrente del autor de los *Cahiers*. Sin embargo, son diferentes las consecuencias que derivan los dos autores de la idea de que los errores de la filosofía residen en que ésta olvida las raíces pragmáticas del lenguaje. Si como filósofo Wittgenstein está interesado en una dilucidación de la gramática con el fin de disolver los posibles problemas filosóficos, Valéry, como hacedor de poemas, asume la crítica de ciertos términos sólo como un paso para abordar lo que le interesa: la comprensión del *hacer* y, en particular, del *hacer* que crea, considerado por él como la acción humana más completa en tanto que involucra el mayor número de poderes del espíritu.

En este sentido, hay que identificar en la estética de Valéry dos momentos fundamentales: uno negativo, con ecos wittgensteinianos, en el que realiza una crítica del lenguaje de la que él llama *estética académica o metafísica*, y otro positivo, en el que se propone reconfigurar un saber estético que se bifurca en *estésica* y *poiética*. Entender el pensamiento de Valéry significa hacerse cargo de este escepticismo operativo a través del cual el autor lleva a cabo una especie de *tabula rasa*, de limpieza de la situación verbal, que tiene el fin de repensar los problemas para lograr darle una nueva configuración a su diccionario íntimo. Con este propósito rebautiza la estética y la poética como *estésica* y *poiética*. Así lo expresa en el *Discurso sobre la estética* pronunciado en el Segundo Congreso Internacional de Estética y Ciencia del Arte en 1937:

«Formaré un primer grupo (de problemas estéticos) que bautizaré: *Estésica*, y pondré todo lo que se relaciona con el estudio de las sensaciones; pero más particularmente se colocarían los trabajos que tienen por objeto las excitaciones y las reacciones sensibles *que no tienen un papel fisiológico uniforme y bien definido* [...].

Otro montón reuniría todo lo que concierne a la producción de obras; y una idea general de la *acción humana completa*, desde sus raíces psíquicas y fisiológicas hasta sus empresas sobre la materia o sobre los individuos,

<sup>4</sup> WITTGENSTEIN, LUDWIG, *Aforismos. Cultura y valor*, Espasa Calpe, Madrid, 1996, 76 (§ 165).

permitiría subdividir ese segundo grupo, que denominaría Poética, o mejor *Poiética* [...].

Esta clasificación es bastante burda. Es también insuficiente. Hace falta al menos un tercer montón en el que se acumularían las obras que tratan de los problemas en los que mi *Estésica* y mi *Poiética* se enredan»<sup>5</sup>.

Este texto se ocupa sobre todo del segundo grupo de problemas, los que conciernen a la *Poiética*, un nuevo término que Valéry acuña en aras de criticar la poética entendida como un tratado de prescripciones anquilosadas y reglas caducas. La primera reacción ante este concepto es suponer que para formarlo él apela al origen etimológico de la palabra 'poética': el vocablo griego *poiesis*, *hacer*. La suposición es correcta, pero el gesto valeriano no puede confundirse con un intento de indagar los avatares etimológicos del término. Su intención es reformular la poética como *poiética* asumiéndola como teoría *del hacer*, más aún, como una teoría que «considera con mayor complacencia e incluso con mayor pasión, *la acción que hace que la cosa hecha*»<sup>6</sup>.

A la luz de dicha formulación, la tesis tiene como propósito mostrar que en Paul Valéry no hay un interés en proponer una ontología poética centrada en la obra como tal, sino —como reza el título de este texto— una *Teoría de la acción poética*. Así, este artículo se distancia de la afirmación hecha, entre otros, por Vattimo en *Poesía e ontología*, de que el poeta francés representa una etapa decisiva en la reivindicación del valor ontológico de la obra de arte. Para Vattimo el interés central del poeta recaería sobre la estructura de la obra misma como construcción pura. Según el filósofo italiano, gracias a Valéry adquieren sentido y se rescatan las poéticas formales de los siglos diecinueve y veinte. En esta misma línea se encuentra la apreciación de Gérard Genette que define al autor de *El cementerio marino* como el precursor del formalismo ruso y el estructuralismo francés.

En franco desacuerdo con estos dos autores, y en consonancia con Todorov, que se niega a ubicar a Valéry dentro de las filas del estructuralismo alegando que su poética es más una teoría de la sensibilidad y de la acción que de la literatura, se ha querido articular la propuesta sobre la teoría de la acción poética en tres momentos: la *poiética* de la recepción, la *poiética* en sentido propio y, por último, la *poiética* artificialista. En relación con la primera se quiere resaltar el carácter de re-creador que el poeta le concede al receptor que deja, por tanto, de ser pasivo. En relación con la segunda se expone la concepción que tiene Valéry sobre el creador en sentido propio en discusión con la idea de genio inspirado. Finalmente, se quiere dilucidar el carácter de la producción humana en contraposición con el *hacer* de la Naturaleza y mostrar cómo rompe, por consiguiente, no sólo con el carácter imitativo del arte típico de las poéticas clásicas desde Aristóteles hasta Boileau, sino incluso con la idea misma de obra.

<sup>5</sup> «Discurso sobre la estética», en *Teoría poética y estética*, 64-65, *Œuvres I*, 1311 (se agregó lo que está entre paréntesis).

<sup>6</sup> «Primera lección del curso de poética», en *Teoría poética y estética*, 109, *Œuvres I*, 1343 (se cambió la persona del verbo con el fin de facilitar la lectura).

## 1. LA POIÉTICA DE LA RECEPCIÓN

Lo que suena como una contradicción en los términos es el primer paso para configurar una teoría de la acción poética. De hecho, para Valéry la recepción de la obra de arte es, en realidad, la posibilidad que tiene el espectador de convertirse en co-creador de la obra: de llevar a cabo una acción poética. Esta manera de concebir la recepción es una clara reacción al discurso de la *estética académica*.

En consonancia con su escepticismo operativo, en el *Discurso sobre la estética* Valéry realiza, tal como se ha dicho anteriormente, una crítica al lenguaje de la *estética*, en especial a la *idea de belleza* y al concepto de *gusto*, pues estos son un ejemplo más de que el filósofo se sustrae al uso corriente de las palabras. La *idea de belleza*, que sin lugar a dudas proviene de Platón, olvida, según el poeta, la realidad sensible de las cosas bellas al obrar *in abstracto* en la esfera de las nociones puras. En este sentido, para Valéry «una definición de lo Bello, no puede ser considerada sino como un documento histórico y filosófico»<sup>7</sup>, pues, a su juicio, de lo bello no se puede decir nada, lo bello es negativo y, de forma análoga al concepto de Dios en la teología negativa, implica efectos de indecibilidad, indescriptibilidad e inefabilidad.

Reconducir lo bello a lo inexpresable constituye un intento similar al de Wittgenstein, que lo concibe ya no desde una gramática superficial, como adjetivo, sino del modo como realmente se usa: como una interjección. Decir bello es como decir ¡oh!, como una manifestación de placer o aprobación en presencia de ciertos objetos. Lo bello es finalmente aquello que nos suscita un estado similar al místico.

De esta primera crítica a lo bello, se desprende aquella que tiene que ver con el sentimiento de placer producido, según la tradición, por los objetos bellos. En este ámbito, que no es más que el del juicio, el adversario es Kant y la crítica es simple: es imposible concederle un carácter universal, sea del tipo que sea, a una sensación particular e intransferible como la del gusto. Hay una incommensurabilidad entre la sensación particular que pueda causar un objeto y el juicio que sobre ella se pueda formular.

Del mismo modo que para el filósofo vienés, la única posibilidad que Valéry estaría dispuesto a aceptar para pronunciarse frente a una obra obedece a una toma de posición sobre su propia especificidad técnica; serían viables frases que podría pronunciar un experto como «este pasaje es correcto» o «en estos versos la rima no funciona». Sin embargo, no es ésta la manera de recepción que le interesa al poeta. Pocos son aquellos que podrían emitir un concepto de estas características, que además, tiene que ver sobre todo con la «objetualidad» de la obra cuando, como ya se ha dicho, al poeta le interesa fundamentalmente la acción poética. Entonces, ¿cómo se inscribe la recepción dentro de la teoría de la acción?

Antes que nada hay que partir del hecho de que la contemplación no es pasiva sino activa: es una acción de transformación del espíritu desencadenada por un

<sup>7</sup> «Leonardo y los filósofos», en *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, 111, *Œuvres I*, 1241.

determinado objeto. Ahora, dado que Valéry no quiere vérselas con objetos sino con relaciones y acciones, lo importante es determinar qué acaece en la relación entre el objeto y el receptor. La manera como se puede responder a esta pregunta inscribe a Valéry dentro de la esfera particular de la estética de la recepción formulada por Jauss y Eco, para quienes el espectador, lejos de ser el contemplador pasivo decimonónico, completa una obra que, según palabras del semiólogo italiano, se presenta siempre abierta a innumerables interpretaciones. Situación ésta que hace que la recepción sea una *poiética*, es decir, una nueva creación de la obra.

Queda establecida así la primera instancia de la teoría de la acción poética. A continuación se presentará la segunda: aquella que aborda al productor como tal. En este momento hay que hacer una acotación: para Valéry hay una relación de dislocación entre el productor y el receptor que se manifiesta en la incommensurabilidad que se da entre la idea que uno y otro tienen de la obra.

## 2. POIÉTICA DE LA PRODUCCIÓN EN SENTIDO PROPIO

En contraposición con una recepción poética, en la que, tal como lo dice Gadamer, *el receptor* se convierte en un inspirado que recrea la obra a su antojo, Valéry propone una teoría de la producción en sentido propio, con la que pretende romper con la idea del genio inspirado. Bajo el signo de Descartes configura a un productor en el que la atención y la voluntad son fundamentales.

En el discurso sobre el creador Valéry usa una doble estrategia, pues, por un lado, se toma como punto de partida en tanto que hacedor de poemas y, por otro, se multiplica en lo que Crescimanno llama una constelación de heterónimos: Leonardo, Goethe, Degas, Teste, la bailarina Athiké son algunos de los personajes que la pueblan y que le dan la oportunidad al autor de explorar, gracias a un juego de analogías, diferentes manifestaciones artísticas cobijadas por su idea de poética. A diferencia de Crescimanno, quien asume a Descartes como uno de los integrantes de esta constelación, en esta tesis el filósofo francés es presentado como un inspirador del método específico de la poética: el *egotismo*.

«Tomando de Stendhal una palabra que introdujo en nuestra lengua, variándola un poco para mis propios fines, diría que el verdadero método de Descartes debería llamarse *egotismo*, el desarrollo de la conciencia para fines del conocimiento.

Entonces descubro sin problemas que lo esencial en el *Discurso* es la pintura de las condiciones y de las consecuencias de un acontecimiento, de una especie de golpe de Estado, que libera a ese yo de todas las dificultades y de todas las obsesiones o nociones parasitarias en él, que lo gravan sin haberlas encontrado en sí mismo»<sup>8</sup>.

Al igual que Descartes, Valéry se toma como punto de partida con el fin de hacer *tabula rasa* de todo instrumento prefabricado, de toda nomenclatura here-

<sup>8</sup> «Descartes», en *Estudios filosóficos*, 35, *Œuvres* I, 806.

dada para poner al desnudo el funcionamiento del propio espíritu y así observar su variación. Con este propósito el autor propone un *yo puro*, observador, que se desprende de un yo empírico: se trata de una función metódica de la conciencia fuera de la conciencia, una instancia cognitiva a partir de la cual todo acto de conocimiento se transforma en acto por conocer. Valéry llama a este mecanismo *mi sistema*, un sistema que es en realidad un método de funcionamiento que encuentra en Teste, uno de los heterónimos, su realidad aberrante de auto-referencialidad.

Pero Valéry no admira a Descartes sólo por el hecho de tomarse como punto de partida para todo conocimiento, o por el desarrollo de su capacidad de atención volcada sobre el funcionamiento del propio espíritu, también hace una relectura de las raíces estoicas del método del filósofo racionalista. Para Valéry el *egotismo* es, además, un ejercicio de posesión de sí mismo que conlleva un ulterior control de las emociones y los actos que se traducen, en el caso específico de su poética, en creación, pues el ejercicio más excelso, aquel que involucra el mayor número de poderes del espíritu, es el arte.

«Los tres mejores *ejercicios* [...] para una inteligencia son: hacer versos, cultivar la matemática, dibujar.

Estas actividades son *ejercicios* por excelencia —es decir actos no necesarios basados sobre condiciones impuestas, arbitrarias y rigurosas.

Son tres cosas artificiales en las que el hombre puede probar a fondo con precisión su máquina transformadora»<sup>9</sup>.

La figura con la que Valéry simboliza el ejercicio del espíritu es *Gladiator*, gladiador, una figura pagana que representa la posibilidad de adiestramiento del espíritu, la capacidad humana de confrontarse consigo mismo y con la realidad, la intención de evitar el desarrollo desordenado de las posibilidades e impedir así la pérdida de la riqueza potencial de cada hombre. Por ello, el heterónimo por excelencia para comprender el pensamiento poético de Valéry es Leonardo da Vinci, en quien el poeta ve que se conjugan un gran número de poderes del espíritu, en el *omo sanza lettere* se articulan la observación y la acción porque él es al mismo tiempo constructor y autor de su propia poética, llamada, quizás no por casualidad, de forma homónima a la obra valeriana *Quaderni*.

Leonardo es un punto de referencia fijo para Valéry por su *ostinato rigore*, es decir, por poseer un método riguroso de análisis que devela las conexiones secretas que son invisibles para el observador común, y que se constituyen en el material de la *construcción* gracias a la cual se organizan en un nuevo orden. La *construcción* que tiene su campo semántico en la arquitectura es el símbolo de la inteligencia pragmática del creador y es, por tanto, el común denominador de todo arte. En Leonardo da Vinci, representante de un arte entendido como construcción, Valéry encuentra la posibilidad de proponer, contra Pascal, una dialéctica entre el *espíritu de sutileza* y el *espíritu de geometría*, que él asimila a las realidades cualitativa y cuantitativa respectivamente. En esto Valéry no se aparta del propósito de mediación propio de la estética más tradicional.

<sup>9</sup> *Cahiers*, I, 334-335.

Pero si se atendiera estrictamente a la concepción leonardiana de arte, adentrándose en la relación que el pintor italiano establece entre el arte y la naturaleza, Valéry sería, bajo la influencia del simbolismo, un anti-Leonardo. En efecto, si por su parte, el italiano crea imitando una naturaleza que concibe como una totalidad necesaria y perfecta, el francés, a pesar de aspirar a un arte en el que reine la organización de una construcción, desdibuja la idea de naturaleza como un todo ordenado por considerarla una suposición metafísica sin fundamento. El arte queda convertido en artificio, siendo el resultado de una acción que difiere esencialmente de la acción natural de producción. En la misma línea de Huysmans, autor de *Contra natura*, Valéry considera que la naturaleza es aburrida y produce siempre del mismo modo, mientras que la creación humana, en tanto consciente, produce objetos inéditos, ya que para la imaginación humana una nueva combinación es siempre viable en la invención.

### 3. POIÉTICA ARTIFICIALISTA

Valéry considera, entonces, dos formas de producción en sentido propio: la *formación* natural y la *construcción* humana; a éstas les suma una que lo es en sentido impropio: el *azar*. De este último baste decir que para el poeta el azar no es un absoluto, sino que se debe entender, más bien, en función de la ignorancia, de la imposibilidad de hallar un orden en una determinada disposición de elementos, en últimas, en función de los límites de las capacidades cognoscitivas. Del azar, producto de «todo lo que no podemos asignarle ni al hombre pensante ni a la Potencia generadora»<sup>10</sup>, son hijas las formas fortuitas: un simple paisaje desnudo es accidental, un caos de rocas, una región mineral. Pero el azar no le interesa al autor como forma de producción, sino sólo como el punto de partida de la creación humana que siempre debe contar con lo arbitrario para llegar a la construcción de un objeto que a pesar de que parece «*haber podido no ser se impone a nosotros con la misma potencia de lo que no podía no ser, y que debía ser lo que es*»<sup>11</sup>.

Descartado el azar, con el fin de explicar las otras dos formas de producción, la *formación* natural y la *construcción* humana, Valéry lleva a cabo una relectura de la *durée*, la duración bergsoniana, a la que intenta sustraer de toda su carga metafísica. Para ello, rompe con el continuismo que el autor de *Materia y memoria* establece entre el tiempo de la conciencia y el tiempo del mundo. A diferencia de Bergson, Valéry permanece cartesiano: para él no hay continuidad posible entre conciencia y mundo sino, por el contrario, un desfase que se manifiesta de modo flagrante en la construcción humana. Así, cuando el poeta intitula su texto sobre la producción *El hombre y la concha*, no lo hace de forma ingenua, sino que quiere poner de presente la dicotomía entre la conciencia y el mundo que se hace patente en la gran diferencia entre la producción humana y la natural, que puede explicarse sólo a la luz de la duración.

<sup>10</sup> «El hombre y la concha», en *Estudios filosóficos*, 63-64, *Œuvres* I, 897.

<sup>11</sup> «Discurso sobre la estética», en *Teoría poética y estética*, 63, *Œuvres* I, 1309.



En la *formación* de la concha la duración es una sola, hay una continuidad en la que el creador y lo creado son la misma cosa, no hay distancia entre uno y otra; *materia, forma y modo* de producción se asimilan en el momento creativo: el molusco jamás hará la acción de retirarse y revisar cómo va la hechura de la concha, o detenerse en búsqueda de nuevos materiales, pues los dos forman parte de un mismo ser. En la *construcción* humana esto no sucede: la continuidad es un imposible porque el tiempo de la conciencia es diferente del tiempo de los acontecimientos y de la acción. La conciencia es una eterna exterioridad, situación que implica que la relación entre el hombre y la obra debe darse en la dimensión de esta exterioridad. La obra es una composición de actos que da como resultado un artificio, una obra no natural construida *partes extra partes*. El poeta aboga por un arte que, a diferencia de todo obrar natural, se produce en una duración que se despliega en la realidad exterior del espacio. De haberlo conocido, Valéry estaría de acuerdo con la formulación que años más tarde haría Bachelard de que para dar cuenta del tiempo estético sería necesario desarrollar un bergsonismo discontinuo, mostrando la necesidad de aritmetizar la duración bergsoniana.

«Toda producción positivamente humana, y reservada al hombre se opera por gestos sucesivos, bien separados, limitados, enumerables. Pero hay algunos animales, constructores de colmenas o de nidos, que se nos parecen en esto. La obra propia del hombre se distingue cuando esos actos diferentes o independientes exigen su presencia pensante expresa para al fin producir y ordenar su diversidad. El hombre alimenta en sí la duración del modelo y de la voluntad. Sabemos demasiado bien que esta presencia es precaria y costosa; que esta duración decrece rápidamente; que nuestra atención se descompone a bastante velocidad, y que aquello que excita distintas funciones es de una naturaleza muy diferente: esa es la razón por la cual nuestros designios *reflexivos* y nuestras construcciones o fabricaciones *volitivas* parecen muy ajenas a nuestra actividad orgánica profunda»<sup>12</sup>.

La dicotomía que Valéry establece entre la producción humana y la natural está presente en los procesos que para él conforman lo humano, y a los que llama *lo reflejo* y *lo reflexivo*. Así, al igual que el molusco secreta su concha de manera continua e insensible, el organismo humano funciona sin que en ello tome parte la conciencia: hay una «inocencia funcional» y necesaria de ciertos procesos, como la reproducción, el crecimiento, la nutrición, en fin, todos aquellos que Aristóteles llamaba vegetativos. Esta inocencia funcional hace, según las propias palabras del poeta, que el cuerpo no esté a nuestra escala, que sea un vaso sellado y misterioso en el que, tal como en la concha, no hay una separación entre el hacer y la duración.

El desfase entre el cuerpo y la conciencia, la ignorancia frente a los procesos de la vida son reunidos por Valéry bajo el nombre de *Cuarto cuerpo* o *Cuerpo imaginario*. Éste «es el incognoscible objeto *por el cual el conocimiento resolvería de una vez todos sus problemas pues le implican en ellos*»<sup>13</sup>: el origen de la

<sup>12</sup> «El hombre y la concha», en *Estudios filosóficos*, 149-150, *Œuvres* I, 896.

<sup>13</sup> «Sencillas reflexiones sobre el cuerpo», en *Estudios filosóficos*, 193, *Œuvres* I, 931.

vida y de las especies, si la muerte es una especie de cambio de vestido o hábitos, si la inteligencia es un subproducto del organismo, en fin el *cuarto cuerpo* es la metáfora de todos aquellos interrogantes sin resolver que la metafísica ha intentado solucionar abusando del lenguaje; pero, al mismo tiempo, el *Cuarto cuerpo*, como símbolo de la constatación trágica de la desproporción entre *ser* y *conocer*, es la condición misma del arte, que se manifiesta, como el intento de salvar el abismo entre ellos. ¿Cómo es esto posible?

De un modo cartesiano, Valéry propone el desfase entre el cuerpo, el mundo y la conciencia, pero lejos de darle un carácter sustancial a esta última, sostiene que la conciencia «reina mas no gobierna»<sup>14</sup>; es decir, incurre en un abuso de poder que, de no darse, haría de ella una más de las funciones del ser. El dualismo de Valéry está, entonces, determinado por este abuso que es correlato del extrañamiento del hombre con respecto a sí mismo, extrañamiento que tiene como símbolo una de las figuras de la tradición occidental de la que el poeta quiere tomar distancia: el ángel. Éste es un experimento mental que Valéry utiliza, como lo hizo con Teste, para ilustrar el abuso de la conciencia y la imposibilidad de sustraerse a él. Se puede hablar de un hiato entre la conciencia y las funciones orgánicas *reflejas*.

El autor de *El cementerio marino* asume este hiato como un extrañamiento, pero también como una posibilidad, pues él ve esta distancia como la capacidad de maniobra que tiene el hombre sobre sí mismo y sobre el mundo: las dimensiones ética y estética habitan esta distancia. En este orden de ideas, la ética del espíritu valeriana puede considerarse como una interpretación desteologizada de la visión que Pico della Mirandola tiene del hombre en la *Oraación por la dignidad humana*: un ser abierto que se ve obligado a constituirse a sí mismo, asumiendo una especie de actitud ascética con respecto a su propia vida impulsiva. Valéry deja en claro que hay unas formas de hacerlo superiores a otras, siendo el arte una de las más excelsas en tanto que exige disciplina y rigor, por lo que el artista que construye la obra al mismo tiempo se crea a sí mismo. Sólo en la práctica artística se logra convocar en la acción la racionalidad y la sensibilidad con el fin de darle realidad a la forma: la poética queda subsumida en una ética del espíritu.

El autor hereda del simbolismo la idea de que el arte es una empresa ardua y difícil, hasta el punto que, con Mallarmé, habla incluso de un ascetismo necesario para alcanzar lo que será el ideal de toda una generación de poetas: la poesía pura. El propósito es que una poética del lenguaje alcance la pureza formal de la música con una herramienta que no es del todo apropiada, pues es del uso cotidiano. Valéry asimila esta pureza al arte ornamental y a su funcionamiento. La música se convierte en aliada y modelo de la poesía, siempre con la claridad de que esta última no se define en el espacio de modalidades rigurosamente formalizadas, sino al interior de una situación verbal específica. La música como racionalidad no discursiva cumple una función regulativa, pues a su perfección formal la poesía no podrá acceder jamás: este límite es su belleza.

<sup>14</sup> «Mauvaises pensées et autres», en *Œuvres* II, 813.

Pero ya se ha dicho antes que el interés de Valéry está volcado sobre la acción que hace y no sobre la obra hecha; para él la obra del espíritu sólo existe en el acto creador de la recepción y en el de la producción, y es en este preciso punto que toma distancia de su maestro, para quien el único ideal era la literatura, la posibilidad de lograr una construcción pura y perfecta. Mientras que para Mallarmé la poesía es principio y fin en sí misma, el autor de la *La joven Parca* quiere lo posible de la poesía, es decir la poesía como un campo de experimentación privilegiado para desarrollar y observar los poderes del espíritu: es la tendencia hacia la obra pura y no la obra misma la que le interesa.

La preeminencia que Valéry le concede a la acción que hace sobre la obra hecha se materializa en dos de sus últimos textos: *El alma y la danza* y *La filosofía de la danza*. En ellos el poeta propone la danza como el arte de la acción por excelencia, la razón es que en ella la obra y la acción son la misma cosa. La danza como ornamento de la duración es el despliegue de la acción en el espacio que desaparece en el momento mismo en el que termina el espectáculo. Para Valéry todas las artes pueden entenderse en analogía con esta forma de arte, pues para él toda obra existe sólo como ejecución.

En la bailarina el cuerpo es la materia, la forma y el acto. Tal como el molusco cuando crea su concha, la bailarina parece llegar al sueño imposible de no tener exterioridad, de no existir más allá del sistema que se forma con sus propios actos; ella parece exorcizar la mirada exterior, propia de la conciencia. Da la impresión de que la bailarina, en esa pura interioridad a la que se refiere el poeta, logra desmentir esa gran diferencia que el mismo Valéry en *El hombre y la concha* encuentra entre *formación* animal y *construcción* humana. En la conciencia íntima de las posibilidades de su propio cuerpo la bailarina parece lograr, como el molusco con su concha, que sean inseparables *materia, forma y modo*; pues al igual que el animalillo, su cuerpo es la materia, produce la forma y provee el modo. Si así fuera, si *formación* y *construcción* se asimilaran en el arte de la danza, la pretensión de Thibaudet de ver en Valéry a un bergsonianos llegaría a realizarse, pues la duración de la vida sería la misma que la del arte. Sin embargo, nada de esto sucede. El abismo entre la naturaleza y el arte da la impresión de cerrarse, pero justamente no se trata más que de una ilusión: el abismo es la condición misma del arte. Éste es siempre artificio y, como tal, es el resultado de un ejercicio de entrenamiento que, en la medida en que siempre tiene un método y un propósito, está muy lejos de ser espontáneo o inmediato: ni siquiera en el caso de la danza Valéry renuncia a la perfección de la forma. Esta necesidad formal que permea todo arte supone un método para el entrenamiento del espíritu a través del cual el artista puede dar cuenta de sus propios poderes y, así, transponerlos en un acto productivo que supone un trabajo sobre la materia y sobre sí mismo, trabajo que se inscribe en el sistema del cuerpo-espíritu-mundo —llamado por Valéry CEM—.

Por tanto, el *egotismo* como control de las propias operaciones no desaparece ni siquiera en la danza. La deuda con Descartes y su método no podría ser mayor: Valéry la paga. Pero hay un acreedor velado en el discurso del poeta: Montaigne. El autor lo nombra poco. Sin embargo, si su *egotismo* es cartesia-

no, su idea de ejercicio, simbolizada por *Gladiator*, no lo es. La razón de esto se puede encontrar en el hecho de que la duda de Valéry, a diferencia de la cartesiana, no es metódica sino sistemática. Igual que Montaigne, Valéry propone la imagen de un ser dinámico que se hace en el ejercicio de una búsqueda sin fin en el que la verdad no se alcanza.

La poética de Valéry se inscribe en una ética del ejercicio muy parecida a la del autor de los *Ensayos*. Pues, como dice bellamente Franzini: «el camino hacia la perfección, que controla las pasiones a través de la *poiesis*, no se puede detener en la forma: debe dar cuenta de la metamorfosis de la *poiesis*, y en su interior atravesar las paradojas de la casualidad»<sup>15</sup>. La casualidad, que no es ontologizable ni puede ser reducida a ningún formalismo lingüístico, debe ser considerada como elemento de una obra que es fruto de una *poiesis* entendida como continuo intercambio entre la casualidad y la necesidad. El artista no supera el azar a través de la obra, pero sí lo utiliza, pues él vive en «la intimidad de su arbitrariedad y en la espera de su necesidad». Esta dialéctica de la creación no encuentra una síntesis, sino que está permanentemente alimentada por el elemento irreductible del azar: *un coup de dés jamais n'abolira le hasard*<sup>16</sup>. A la luz de esto hay que entender que el poeta de *El cementerio marino* no es un formalista anacrónico, porque la forma no es una realidad estática y marmórea, sino el resultado de una victoria siempre parcial contra el azar.

La poética de Valéry es una teoría de la acción en la que el autor se ejercita y se ensaya en la lucha contra el caos, ya no como Montaigne en el espacio conceptual de la filosofía, sino en el espacio artístico de la forma. El arte es, por tanto, una apuesta del poeta en el ámbito de un escepticismo que no admite la inacción. El escepticismo del poeta es el resultado de un desfase entre conocer y comprender que queda consignado en una de sus últimas poesías en prosa: *El Ángel*. El espíritu celeste, cómo símbolo de lo humano, no cesa de conocer y de no comprender. El hombre puede conocer, pero no comprender: el comprender los misterios metafísicos, simbolizados por el *cuarto cuerpo*, le está vedado a su condición. Frente a dicha imposibilidad se puede decir que Valéry propone la existencia de una suerte de aspiración metafísica a la pureza de la forma. La metafísica no se define aquí como un espacio trascendental vacío, sino como una idea regulativa que mueve a la acción. Pero si el arte es entendido como un ejercicio perenne que no se concluye, y la obra como un *non finito*, la perfección de la forma como ideal metafísico es inalcanzable. Así, como lo dice Hanna Charney<sup>17</sup>, pareciera que el sistema poético valeriano encerrara los gérmenes de su propia destrucción. Pero no hay tal, no hay un pesimismo en lo que a la poética se refiere, la dignidad del momento estético permanece intacta. Se debe pensar en ella como una ética del espíritu en la que el poeta siempre está dispuesto a hacer su apuesta.

<sup>15</sup> FRANZINI, ELIO, *Le leggi del cielo, Arte, estetica, passione*, Guerini e Associati, Milán, 1990, 166.

<sup>16</sup> Cfr. MALLARMÉ, STÉPHANE, «Un golpe de dados jamás abolirá el azar», en *Antología* (trad. Cintio Vitier), Visor, Madrid, 1978.

<sup>17</sup> CHARNEY, HANNA, *Le scepticisme de Valéry*, Didier, París, s.f., 135.

## BIBLIOGRAFÍA

*Obra de Paul Valéry*

- Œuvres*, vols. I y II, Gallimard, París, 1960.  
*Cahiers*, vols. I y II, Pléiade, 1973.  
*Estudios filosóficos*, Visor, 1993.  
*Teoría poética y estética*, Visor, 1990.  
*Escritos sobre Leonardo da Vinci*, Visor, 1987.

*Bibliografía sobre Valéry*

- ADORNO, TH. W., «Desviaciones de Valéry», en *Notas sobre literatura. Obra completa* (trad. Alfredo Brotons Muñoz), Akal, Madrid, 2003, 154-193.
- AGAMBEN, GIORGIO, «L'io, l'occhio, la voce», en PAUL VALÉRY, *Monsieur Teste*, Studio Editoriale SRL, Milán, 1988.
- AUGER, PIERRE, «Valéry filosofo della scienza», en GIAVERI, MARIA TERESA (ed.), *Scienza e poesia in Paul Valéry*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia, 1992, 171-175.
- BARRÈRE, JEAN-BERTRAND, *L'idée de goût de Pascal à Valéry*, Éditions Klincksieck, París, 1972.
- BASTET, NED, «Langage et fracture chez Valéry», en PARENT, MONIQUE et JEAN LEVAILLANT (compiladores), *Paul Valéry contemporain. Actes et colloques, novembre 1971*, Editions Klincksieck, París, 1974, 75-92.
- *Valéry à l'extrême. Les au-delà de la raison*, L'Harmattan, París, 1999.
- «L'expérience de la Borne et du Dépassement chez Valéry», en *Cahiers Paul Valéry I. Poétique et poésie*, Gallimard, París, 1975, 57-90.
- BELAVAL, YVON, «Valéry et le rêve», en *Cahiers Paul Valéry 3. Questions du rêve*, Gallimard, París, 1979a, 163-185.
- «La Fuite vers l'objectivité chez Paul Valéry», en LAURENTI, HUGUETTE (compilador), *Paul Valéry 3. Approche du «Système»*, Lettres Modernes Minard, París, 1979b, 27-37.
- BÉMOL, MAURICE, *Paul Valéry*, G. de Bussac, Clermont-Ferrand, 1949.
- *La méthode critique de Paul Valéry*, Société D'édition «Les belles lettres», París, 1950.
- BIANCOFIORE, ANGELA, *L'opera e il metodo. Da Baudelaire a Valéry*, Milella, Lecce, 1991.
- BLUMENBERG, HANS, «Sokrates und das 'Objet ambigu': Paul Valerys Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes», en *Epimeleia. Helmut Kuhn zum 65. Geburtstag* (ed. Franz Widmann), Munich, 1965, 285-323.
- BOUVERESSE, JACQUES, «Valéry, il linguaggio e la logica», en GIAVERI, MARIA TERESA (ed.), *Scienza e poesia in Paul Valéry*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia, 1992, 177-198.
- BOUVERESSE, JACQUES, *La philosophie d'un anti-philosophe*, Clarendon Press, Oxford, 1993.
- CHARNEY, HANNA, *Le scepticisme de Valéry*, Didier, París, s.f.
- CHAUSERIE-LAPRÉE, PIERRE, «Constructions valéryennes: un motif dominant du fragment XV de *La Jeune Parque*», en LAURENTI, HUGUETTE (compilador), *Paul Valéry 5. Musique et architecture*, Lettres Modernes Minard, París, 1987, 115-134.
- CROW, CHRISTINE M., *Paul Valéry. Consciousness and Nature*, Cambridge University Press, Cambridge, 1972.
- «'Teste parle': The Question of a Potential Artist in Valéry's M. Teste», en *Yale French Studies*, n.º 44, 1970: 157-168.
- DERRIDA, JACQUES, «Qual. Cuál. Las fuentes de Valéry», en *Márgenes de la filosofía* (trad. de Carmen González Marín), Cátedra, Madrid, 2003.
- D'ESPAGNAT, BERNARD, «Fisica moderna e visione del reale», en GIAVERI, MARIA TERESA (ed.), *Scienza e poesia in Paul Valéry*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia, 1992: 141-152.

- DUFRENNE, M., «L'esthétique de Paul Valéry», en PARENT, MONIQUE et JEAN LEVAILLANT (compiladores), *Paul Valéry contemporain. Actes et colloques, novembre 1971*, Editions Klincksieck, París, 1974, 27-28.
- DUX PIERRE, «Réflexions d'un interprète», en *Cahiers Paul Valéry 2. Mes théâtres*, Gallimard, 1977, 31-35.
- GASPARINI, LUDOVICO, *Azione e comprensione nei «Cahiers» di Paul Valéry*, Franco Angeli, Milán, 1996.
- «Spontaneità e azione. Il modello di Valéry», en GIACOMINI, BRUNA (ed.), *Pensare l'azione. Aspetti della riflessione contemporanea*, Il Poligrafo, Padova, 2000.
- INCE, WALTER, *La poétique de Valéry: Inspiration and Technique*, Leicester University Press, 1961.
- «Effets d'imaginaire dans le Système. Le 'système DR'», en LAURENTI, HUGUETTE (compilador), *Paul Valéry 3. Approche du «Système»*, Lettres Modernes Minard, París, 1979, 113-134.
- JARRETY, MICHEL, *Valéry devant la littérature. Mesure de la limite*, Presses Universitaires de France, París, 1991.
- JAUSS, HANS ROBERT, «Poiesis», en *Critical Inquiry*, vol. 8, 1982, 591-608.
- «Intorno alla difficoltà di portare a termine un mito: il "Faust" di Goethe e Valéry», en *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria. Domanda e risposta: studi di ermeneutica letteraria*, vol. II, traducción de Bruno Argenton, Il Mulino, Boloña, 1988.
- KLUBACK, WILLIAM, *Paul Valéry: Philosophical Reflections*, Peter Lang, Nueva York, 1987.
- LEZAMA LIMA, JOSÉ, «El acto poético y Valéry», en *Confluencias*, Letras Cubanas, La Habana, 1988, 21-24.
- LÖWITH, KARL, *Paul Valéry*, Celuc Libri, Milán, 1986.
- MACCHIA, GIOVANNI, «Valéry, l'ordine e il nulla», en *Il paradiso della ragione. L'ordine e l'avventura nella tradizione letteraria francese*, Einaudi, Turín, 1972, 325-338.
- MACRÍ, ORESTE, *Il Cimitero Marino di Paul Valéry. Studi, testo critico, versione metrica e commento*, Le Lettere, Florencia, 1989.
- MAGRELLI, VALERIO, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Einaudi, Turín, 2002.
- PAPPARO, FELICE CIRO, *L'arte dell'esitazione. Quattro esercizi su Paul Valéry*, Luca Sossella Editore, Roma, 2001.
- PAREYSON, LUIGI, «L'estetica di Paul Valéry», en *Problemi dell'estetica. II. Storia*, Gruppo Ugo Mursia Editore, Milán, 2000, 11-90.
- PETRA, RÉGINE, «L'Idée fixe' ou le mal de Teste», en *Cahiers Paul Valéry 2. Mes théâtres*, Gallimard, París, 1977, 187-229.
- REY, JEAN-MICHEL, *Paul Valéry l'aventure d'une œuvre*, Éditions du Seuil, París, 1991.
- SIGNORILE, PATRICIA, *Paul Valéry philosophe de l'art*, Librairie Philosophique J. Vrin, París, 1993.
- TODOROV, TZVETAN, «La 'poétique' de Valéry», en *Cahiers I. Paul Valéry. Poétique et poésie*, Gallimard, París, 1975, 123-132.
- TRIONE, ALDO, *Valéry metodo e critica del fare poetico*, Guida Editori, Nápoles, 1983.
- «Oltre il simbolismo», en *Paul Valéry e l'estetica della poiesis*, Centro internazionale di studi di estetica, Palermo, 1988.

Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá)  
anna.brigante@javeriana.edu.co

ANNA MARIA BRIGANTE

[Artículo aprobado para publicación en diciembre de 2011]