



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**“ PAUL VALÉRY TRAS EL POEMA,
‘L’EXPÉRIENCE DU MOI MUSICIEN’ ”**

**TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LETRAS FRANCESAS
PRESENTA:**

CYNTHIA LERMA HERNÁNDEZ

**ASESOR DE TESIS:
DRA. SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES**



México, D.F., 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

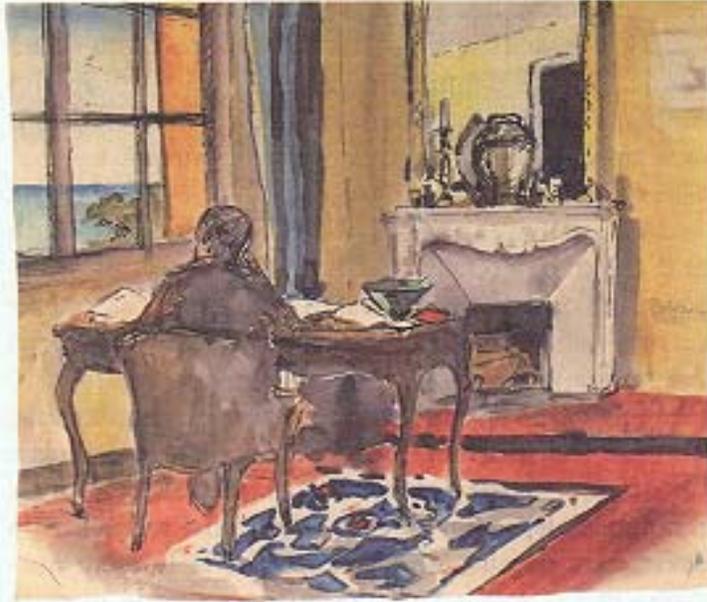


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



*Paul Valéry, la Polynésie,
aquarelle sur papier.*

Ilustración, acuarela sobre papel de Paul Valéry.
Paul Valéry, l'intime, l'universel. Actes Sud, 1995

**Enhorabuena esta escritura se convierte en un episodio esencial de mi vida...así
pues esta “música” la comparto y agradezco plenamente...**

Con todo mi amor a mi familia y a mis amigos...

**Gracias infinitas a Susana por su inteligencia, amistad y heroísmo acompañando
siempre este trayecto.**

**Gracias al apoyo del programa PAPIIT
para la elaboración de este proyecto de tesis.**

Gracias a todos mis maestros.

Gracias a Paul Valéry.

Índice

Introducción.	5
1. Poesía y música en el siglo XIX.	10
1.1 Wagner y los poetas simbolistas	11
1.2 La noción musical de Mallarmé.	14
1.3 Valéry y la experiencia musical.	16
2. La experiencia poética. Percepción y mecanismos del espíritu. . .	19
2.1 El paisaje y la impulsión poética	20
2.2 Paisaje, una proporción de lo sublime.	21
2.3 Interioridad de la experiencia poética	
<i>Sensibilidad.</i>	25
<i>Actividad del pensamiento</i>	29
<i>El advenimiento del verso.</i>	31
2.4 Renovación del modelo de Mallarmé en	
la conciencia de Valéry	34
2.5 Modulación interior,	
principio de la noción musical de Valéry.	35
3. Voz	38
3.1 Emanación vocálica.	39
3.2 Prefiguración de la voz poética.	42
3.3 Verdad y sentido de la voz poética.	45
3.4 La experiencia del tiempo en el flujo de la voz.	52
4. Música por analogía	59
4.1 En busca de la lengua absoluta.	60
4.2 El modelo matemático.	62
4.3 Emulación del sistema musical.	67
4.4 Formas y creación.	71
Conclusiones.	82
Bibliografía.	88

Introducción

Un poema definámoslo en este inicio como la concentración de elementos del lenguaje trabajando individual y conjuntamente tras una impresión y equilibrio que desvían de forma propicia nuestra razón y nuestras sensaciones. ¿Qué sucedería si antes de ahondar en la unidad de esta composición, en su proporción y armonía, se nos señalara que el poema preexiste a la forma, que parte de la noción de un ritmo experimentado a nivel sensitivo, como un surco desplazándose a través de la sensación y de la voz, que termina por desembocar en el sonido benéfico del verso? Esta es la imagen, lírica en el primer atisbo, que brinda el poeta Paul Valéry (1871-1945) y que se convierte en el supuesto que da razón al presente análisis. ¿En qué tiempo y espacio se mueve la poesía? ¿Qué explica su empuje que transcurre, se eleva y apacigua jugando en nuestro pensamiento y emoción? Ahondar en estas preguntas, de acuerdo con Valéry, nos lleva a una visión de la poesía que se justifica y nutre de los principios musicales, nos conduce a un periodo de la poesía francesa, el Simbolismo, que había adoptado por baluarte la música de las palabras. Alcanzar esta música se impuso esencialmente por la necesidad de un grupo de poetas de sintonizar el lenguaje de manera auténtica con las modulaciones del ser. De esta aspiración nace el deseo de actuar a través del elemento sonoro y semántico del lenguaje, sobre el sistema nervioso, de incitarlo y penetrarlo, de conducirlo por fluctuaciones anímicas capaces de dominar la percepción del tiempo y de los pensamientos, tal como la música suele hacerlo.

He aquí el desafío de los simbolistas, su necesidad estética y casi religiosa como algunos así lo asumieron. Paul Valéry es una de las figuras tardías de este periodo que en su juventud se embebe de esta misma aspiración; el Arte y la Poesía representan para él la redención y el deber en el mundo de lo visible y lo dispar. Y sin embargo, su aporte se sitúa en una dimensión particular. Lejos de dejarse llevar por un impulso creativo que lo condujera a crear en poesía las estructuras armónicas soñadas, Valéry se dedica a examinar rigurosamente los gestos interiores, impulsos y razonamientos, de un ser humano en pos de la arquitectura y la forma artística. Después de una breve florecencia poética, Paul Valéry decide abandonar por 20 años la literatura. Con ese gesto, renuncia al empuje espontáneo a través del cual un escritor quiere regularmente mostrarse, dejarse ver. Valéry da inicio así a una exploración en la que, cuestionando todo sistema -literatura, filosofía, religión-, se compromete a descubrir el valor de la escritura y su

repercusión esencial, ontológica, en la consolidación del espíritu, el suyo, la única vía factible y fiel para hacerlo.

Cuando Valéry decide recogerse en el silencio, figuras como Edgar Alain Poe, Arthur Rimbaud, la música de Richard Wagner lo tienen subyugado, lo encaminan en una evaluación decisiva y continúa de la obra y de sí mismo. Conoce además a Stephane Mallarmé y sufre ante su trabajo y obra “una conquista espiritual decisiva”. Mallarmé manifiesta ante sus ojos una dominación absoluta del universo de las palabras: el enlace de sus versos, movimientos y ritmos poéticos le da la impresión de un equilibrio de fuerzas nacidas de la voluntad y conciencia que producían, en su calidad de misterio, una “cantidad de reflejos”. Esta poesía daba nacimiento a impulsos sensoriales, deseos e inquietudes, como lo hiciera la belleza de un fragmento musical. Mallarmé, el poeta, había penetrado por una vía profundamente meditativa en la resonancia de las palabras y sus combinaciones, alejándose así, de la facilidad e indiferencia con que se oye y acoge el lenguaje.

Valéry, al igual que Mallarmé, valora la posibilidad de alcanzar a través de la palabra un estado en que la armonía y la sucesión del lenguaje hagan perdurar un estado, como la música, que rebase el discurso vulgar que recluye al mundo en la oscuridad y la imprecisión. Sin embargo, como hemos señalado, menos interesado en un fin último para la poesía ni en el logro de una belleza absoluta, Valéry conduce su atención y lucidez hacia los procesos sensibles y racionales que se exaltan y participan en el acto creativo. La escritura deja de importar por su efecto sobre un público lector y se convierte en una vía de conocimiento y reconocimiento, una manera de alcanzar a través de la conciencia y del trabajo de sus formas, un bien supremo del intelecto.

Valéry se aventura en una práctica diaria a anotar todas las modulaciones de su espíritu, adecuándolo a un lenguaje propio, intención que se ve reflejada en *Cahiers*, mixtura del sistema literario, matemático, musical y pictórico con el que intenta reflejar fidedignamente su pensamiento. Su propósito es el de revelar el funcionamiento de su espíritu, de descubrir las leyes que lo rigen, intentando desarrollar al límite sus capacidades de intelección y sensibilidad.

Contra la literatura por su imprecisión e impureza con que afronta los problemas más significativos del humano y alejado de todo compromiso dogmático, Valéry se entrega a un espacio libre sin la presión del tiempo y del público para experimentar en un juego de blancos, dibujos, cálculos algebraicos, frases concentradas y elípticas, donde su espíritu se posa efímeramente tratando de reflejar y captarse en el acto. Y sin

embargo, como señala un estudioso de la obra de Valéry Ned Bastet, no era posible frenar, si se ha nacido poeta, a pesar de una extrema prudencia ante la escritura, el deseo imperioso de extraer y verter en la disponibilidad de la hoja en blanco, un flujo anímico que aspira a cristalizarse en la maleabilidad de los signos¹.

En una versión novelesca de la trayectoria literaria de Paul Valéry, éste es el instante, cercano a los 40 años, en que un hombre, después de vigilar rigurosamente el universo verbal de su escritura, experimenta la necesidad casi orgánica de dejarse llevar por el flujo poético que lo habitaba, hasta ahora, como un murmullo latente que ansiaba volverse canto, vibración, forma y palabra. Influidido ciertamente por André Gide y Gaston Gallimard, Valéry retoma la escritura poética y decide publicar *La Jeune Parque* (1918) y más tarde *Le Cimetière Marin* (1920) y un recuento de poemas recogido en la obra *Charmes* (1922). Este nuevo empuje poético se ve animado, según sus referencias, por la resonancia de una Voz, aquella musical y emotiva que se propaga en la totalidad del ser y que parece armonizar de pronto el yo, el mundo y las palabras en un estado benéfico de correspondencia. Valéry se deja llevar por un juego de combinaciones sonoras que compone de manera insospechada a través del verso.

Es aquí donde el presente estudio hace brecha para poder examinar, a través de la claridad de sus reflexiones, la musicalidad del poema, su existencia corpórea, sensorial y arquitectónica, tal como Valéry logra definirla. De esta forma, suspendemos el instante en que la experiencia poética antes de toda escritura, se define por una serie de modulaciones internas relacionadas esencialmente con la sensibilidad y la voz. Ahondando en este último a lo largo del presente análisis lograremos precisar el dominio musical del que parten las reflexiones del poeta. Al final de este análisis proyectamos bajo una perspectiva general, sin la intención de centrarnos en un estudio estructural del poema, bajo qué cualidades su poesía logra concretizarse de acuerdo con su poética.

Analizar el nacimiento de un poema como un fenómeno musical dentro de este trayecto implica antes que nada la exploración de la sensibilidad y su contacto con el mundo. En primer lugar es el paisaje que adquiere importancia cuya cualidad y proporción estimulan el flujo creativo del poeta. La interioridad, siendo afectada por el vínculo fundamental entre hombre y realidad, da pie a una serie de descripciones y

¹ Ned Bastet, « Consciente intellectuelle et fatalité de l'écriture chez Paul Valéry », *Paul Valéry, l'intime, l'universel*, Arles, Actes Sud, 1995. p.31.

detalles que logran la noción de una música íntima del creador y la creación por la que se encamina el inicio de este análisis.

Paul Valéry afirma que en el principio de toda poesía se encuentra la voz. La emanación de la voz y sus propiedades eufónicas son el encuentro de frenesí y sensaciones. De su carácter y efecto más simple y primitivo, la voz se concibe como necesidad orgánica de la emoción poética. Enfatizando en sus cualidades durante el acto creativo se observa, en un siguiente apartado, en qué medida se puede hablar de impacto musical a través de nociones como tiempo y sensibilidad.

De una visión musical basada en los conceptos de sensación y modulación interna nos dirigimos en un último apartado hacia la búsqueda de Valéry de un lenguaje poético que reflejara, como la música, la experiencia fiel de un movimiento sensible y mental. Teniendo como referencia el lenguaje musical, describimos en representaciones concretas el valor y alcance que tiene esta búsqueda y cómo logra decantarse en su obra.

Esta visión singular de Valéry esbozada brevemente, que va de la sensación a la voz, y de la voz a las estructuras formales, está inscrita en el periodo simbolista, como ya hemos señalado, influido por el poder de la música. El Simbolismo, de acuerdo a la definición que da el propio Valéry, es ante todo una renuncia, contestación ante la ética y la poesía de la época que desemboca en búsquedas muy particulares y estilos muy diversos que van trazando Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Valéry. Cada uno de estos caminos comparte sin embargo con el otro la búsqueda de un estado superior que trascienda las relaciones ordinarias del mundo. El Simbolismo, así, podría definirse como una práctica cuyos participantes buscan conducirse a través de la sensibilidad y el artificio hacia la experiencia de la unidad.

¿Cómo es que la música se vuelve un punto de referencia esencial dentro de este movimiento? En este estudio será de importancia trazar en un primer capítulo el valor y el alcance que la música ha adquirido para los poetas simbolistas que van dirigiendo y consolidando su poética en relación con este dominio del arte. La ópera, en este tiempo y contexto, había logrado consagrar en escena melodía, poesía y drama en un incomparable efecto de combinaciones musicales que envolvía al auditor en una dimensión sensible hasta ahora insospechada. Este impacto musical, propiamente la figura de Richard Wagner, determina la sensibilidad y reflexiones de los poetas de la época. De un necesario recuento sobre el panorama general de este influjo desprendemos la figura de Paul Valéry y su posición particular ante los hechos desde las que damos inicio a este análisis.

Música y poesía transforman con su cadencia la frecuencia anímica y fisiológica de aquél que se ve envuelto en su compás: ambas se integran a la experiencia sensorial y a la memoria para transformar la sensibilidad y el conocimiento humano. En sus estudios de poética, Roman Jakobson señala que es solamente en la reiteración regular de unidades equivalentes que el tiempo de la poesía es comparable al tiempo musical. La sintaxis musical, así como la del poema, se basa en relaciones de equivalencia, en la repetición a diferentes niveles del discurso al interior de su estructura. Sin embargo, la visión simbolista, en este caso la de Valéry, permite trasladar esta analogía a otra dimensión, más allá de un simple nivel estructural.

Aristóteles, al hablar de la sensibilidad en su *Tratado del alma*, señala que aquello (el ser) que se ve alterado por un agente exterior, es diferente a eso que lo transforma y que no obstante una vez alterado, su esencia se asemeja a aquello que lo afectó. Al hacer resonar esta idea con la música descrita por Valéry, se verá que esta última, en su rigor y detalle, actúa de manera similar. La música, de acuerdo con esta visión, refiere a ese proceso interno que hace corresponder y acercar al individuo hacia el mundo, hacia lo otro. La música se valora en tanto que modulación interna y, como veremos también, en tanto que un sistema de signos capaz de reflejar en forma transparente el movimiento de un espíritu. La obra y reflexión de Paul Valéry ofrecen espléndidamente la posibilidad de situar con claridad y detalle el nacimiento del poema en la dimensión del tiempo y del espacio. Desde este ángulo se pretende así participar en la creación del poema de la misma forma en que se contemplaría la calculada cimentación de una obra arquitectónica o el progresivo y mágico surgimiento de una flor.

1. Poesía y música en el siglo XIX

1.1 Wagner y los poetas simbolistas

*Jamais les hommes d'aujourd'hui ne pourront
absolument comprendre ce que Wagner, vers 1892, a
été pour nous, l'immense zone de lumière que sa magie
nous ouvrit, la lame de fond qu'il souleva dans nos
âmes, le terrible dégoût qu'il nous imposa pour tout ce
qui n'était pas lui.*
(Camille Mauclair)

Después de haber presenciado el Preludio de *Tristán* de Richard Wagner, Baudelaire escribe una carta al compositor, en la que manifiesta fascinación y gozo ante su obra. Este escrito formula por primera vez en el medio la seducción que más tarde artistas, intelectuales y poetas, expresarían frente al trabajo del compositor alemán. Su obra, representada en París a mitad del siglo XIX, suscita duros enfrentamientos entre los que rechazan su visión del arte y lo sublime y aquéllos que se compenetran en el poder de su música. Hoy no cabe duda que Wagner, a través de sus invenciones y pensamiento turba el conjunto de las artes, que se ve fascinado por el poder de expresión que se proyecta en su ópera a través de la música y la escena. Para los simbolistas el trabajo del músico, más que un influjo, representa un punto esencial de referencia a partir del cual se reorienta su visión de la poesía en tanto que creación y obra. En este sentido, afirma Touya de Marenne, la figura de Wagner se vuelve crucial para la literatura francesa que, cuestionando el sentido y el poder de la música, interiorizó en el valor de su propio quehacer artístico¹.

La genialidad de Wagner se identifica principalmente en el poder que éste otorga a la orquesta para expresar, más que la voz, los sentimientos secretos de los personajes así como el carácter y el tono que va adquiriendo el desarrollo de la trama. Todo ello, a través de una melodía continúa envolviendo la totalidad de la ópera. Gracias a un trabajo sin precedentes del color, timbre, armonía y *leitmotiv*, Wagner intenta provocar un efecto sensorial inmediato dentro de la expectativa que desea suscitar la obra. Su ingenio, sugiere Patrick Szernovickz, se encuentra en la capacidad de transmutar el pensamiento en material sonoro y de glorificar la música a través del drama².

Basado en las sagas nórdicas del Edda y la literatura alemana, Wagner refleja sobre escena la transformación que sufre el arte y los valores de la sociedad de su época. La música adquiere un rol fundamental en su deseo por explicar y proyectar otra realidad posible. Sensible a la individualización que vive el hombre, el compositor

¹ Eric Touya de Marenne, *Musique et poétique à l'âge du symbolisme*, Paris, Harmattan, 2006, p. 23.

² Patrick Szernovickz, « Quand la musique crée l'univers » *Le monde de la musique*, N. 324 Octobre 2007.
« Dossier. L'empreinte de Wagner » Directeur Alain Matternich, p. 38..

pretende alcanzar a través de su obra una expresión universal del arte así como de la totalidad de la experiencia humana. Dirigida a “todos los hombres”, el espíritu se elevaría con el poder de su obra al culto de lo que podía concebirse como más profundo y como más grande³. De esta forma, su trabajo adquiere valor no sólo como movimiento cultural y artístico en Europa sino también en el dominio de lo religioso, político y filosófico. Creyendo dominar las leyes de la música, arquetipo del mundo, Wagner acomete a través de sus combinaciones la experiencia de la unidad, enalteciendo su práctica sobre la literatura y todas las demás artes.

En sus escritos sobre el arte, Wagner es además determinante en cuanto a la función y el valor de la poesía, visión que sintetizamos en las siguientes cuatro premisas⁴:

- La música da resonancia al silencio que impone la poesía en su incapacidad de completar lo inexpresable.

- La plenitud de la obra poética sólo puede manifestarse a través de la experiencia musical a la que tiende precisamente en el mecanismo de la rima y la sonoridad de la palabra.

- La música es el único arte capaz, más allá de los conceptos y de la lógica, de abrir el poder del universo irracional.

- El destino de la poesía debe inevitablemente fusionarse con el de la filosofía y su encadenamiento de ideas, o en su caso, con la fluidez sonora de la música a la que aspira a través de la palabra.

Atribuyéndose el verdadero y último sentido del arte y el manejo de los principios técnicos que pudieran alcanzarlo, Wagner desafía a los poetas no sólo a través de su postura sino a través de la consternación que cada uno experimenta ante su poder de evocación musical⁵:

³ Cf. Richard Wagner, “Características fundamentales de la obra de arte”, *La obra de arte del futuro*, Trad. y notas Juan B. Llenares y Francisco López, Valencia, Univ. De Valencia, 2000, pp. 141-153.

⁴ Cf. *Ibidem.* y también en la misma obra “El ser humano en cuanto artista y el arte derivado inmediatamente de él”, pp. 92-107.

⁵ La influencia de Wagner en las letras francesas ha sido señalada en numerosas ocasiones en las historias literarias, pero especialmente indicada y analizada por los estudiosos del periodo simbolista. Lo que se desprende significativamente de esto, de acuerdo con Touya de Marenne (*Op.cit*), es que cada poeta simbolista retoma y proyecta distintamente, de acuerdo con sus valores y objetivos, la valía del compositor alemán. Así por ejemplo, Charles Baudelaire proyecta, inspirado por Wagner, el camino que va de la voluptuosidad al conocimiento; Paul Claudel ve en la obra del compositor la plenitud de la fe consagrada a la vez en música, escena y poesía.

... une époque vint pour la poésie, où elle se sentit pâlir et défaillir devant les énergies et les ressources de l'orchestre⁶.

Deslumbrados por la posibilidad ilimitada que parece revelar la música, los poetas simbolistas – como Touya de Marenne señala en su estudio- se dan a la tarea de interrogar las estrategias, el poder y el origen a partir de los cuales ésta da significación al mundo⁷. Este ambiente literario, estupefacto ante el poder musical wagneriano y porfiado en discernir y encontrar los mismos efectos y fines para la poesía, permite a Paul Valéry, a una distancia sensible del furor del movimiento, escribir en resonancia con Mallarmé:

Ce qui fut baptisé: le Symbolisme, se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemies entre elles) de "reprandre à la Musique leur bien. Le secret de ce mouvement n'est pas autre⁸.

La consigna fue seguida por diversas vías según el temperamento, recursos e intenciones de cada poeta. Algunos respetando aún la norma tradicional, estudian cuidadosamente cómo eliminar del verso descripciones, sentencias y precisiones arbitrarias, es decir, todo aquello que se relacionara con la prosa y no con el fin de la poesía que era ella misma. Otros autores se encargan de evocar los objetos a través de alusiones ambiguas que dieran cuenta, como la música, del carácter metafísico que subyace bajo cada uno de ellos. Otros más tratan de evocar, gracias al trabajo en la audición y la aliteración, la intención de la orquesta y sus combinaciones⁹. Se trata entonces, a través de un trabajo teórico, consciente y reflexivo, de experimentar lo indecible y lo puro. Esta vía los lleva a replantear finalmente la relación y función de las artes cuyo último valor había sabido apropiarse, según ellos, el compositor Richard Wagner. Entre los aportes y alcances que cada poeta revela ante esta labor, nos es de suma importancia para este análisis ir al encuentro de la postura que mantiene Stéphane Mallarmé ante el hecho. Mallarmé, considerado por Valéry como uno de sus maestros,

⁶ "...hubo una época para la poesía en la que se sintió palidecer y desfallecer frente a las energías y recursos de la orquesta." / Paul Valéry, « Avant-propos à la connaissance de la déesse » *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1957, (Col. La Pléiade), p. 1271. (Todas las traducciones a lo largo de este análisis son más a partir de las obras referidas en francés; en caso contrario, será señalado.)

⁷ Eric Touya de Marenne, *op. cit.*, p. 25.

⁸ "Lo que fue bautizado *Simbolismo* se resume de manera muy sencilla en la común intención de varias familias de poetas, de hecho enemigas entre sí, por recuperar su propio bien de la música. El secreto de este movimiento no es otro." / Paul Valéry, « Avant-propos à la connaissance de la déesse », *Op. cit.* p.1272. / Trad. Glen Gallardo, en Paul Valéry, *Reflexiones*, México, UNAM, 2002, p.106.

⁹ Cada una de estas distinciones se basa en la clasificación que hace el propio Valéry y a través de las cuales resume la intención de los poetas de retomar "su bien" de la música. Paul Valéry, « Avant-propos à la connaissance de la déesse », *Op.cit.* p.1272.

nos ayudará a comprender la dimensión musical desde de la cual se erige y conduce el estudio valeryano sobre la creación poética, esencia de este análisis.

1.2 La noción musical de Mallarmé

Mallarmé asume desde su juventud la superioridad de la poesía sobre las demás artes. Antes de que Wagner desafiara a los poetas, Mallarmé ya había definido la búsqueda de una experiencia de lo inefable, indefinida, que gracias al análisis y el cálculo podría ser alcanzada a través de la obra. El auge musical de la época, como hemos señalado en el apartado anterior, exige de él una reflexión aguda sobre lo inconmensurable y la vía posible que condujera a la experiencia. Dicha reflexión lo lleva finalmente a plantear una noción abstracta de la música, un orden trascendental más allá del fenómeno sonoro, a partir de la cual reivindica el valor de la poesía. Su noción se basa principalmente en tres conceptos: música como misterio, música como significación y música como arquitectura.

*Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant idée ou rythme entre les rapports; là plus divine que dans son expression publique ou symphonique*¹⁰.

Mallarmé prosigue la fuga, emprendida ya por Baudelaire y los románticos, ante lo útil y aparente del mundo. El poeta aspira a una dimensión y proporción distinta de los lazos cotidianos y apunta, como todo místico, hacia una nueva posibilidad de captar y percibir una realidad objetivamente intraducible. Seducido por el misterio, Mallarmé pretende profundizar en esta cualidad así como en su acción prolongada: La poesía se descubre como el dominio capaz de revelar la dimensión oculta de nuestras percepciones y pensamientos y de profundizar y perpetuar, por medio de su ejercicio, la experiencia interior. La poesía tiende también hacia el misterio y atestigua de las aspiraciones más elevadas del hombre al contrario de la música, donde los poetas simbolistas, refiere igualmente Touya de Marenne, sólo encontraban un sentido en razón de la reflexión y la meditación consciente¹¹. Lo que prima así para Mallarmé es

¹⁰ “Utilizad Música en el sentido griego, que en el fondo significa Idea o ritmo entre relaciones; en ese caso, más divina que en su expresión pública o sinfónica.” / Stéphane Mallarmé, « Lettre à Edmond Gosse, 10 janvier 1893 » *Œuvres complètes I*, Ed. Bertrand Marchal, France, Gallimard, 1998, pp.806-807. Col. La Pleiade / Trad. Ricardo Silva Santiesteban, Stéphane Mallarmé “A Edmond Gosse. Paris, martes 10 de enero de 1893”, *Divagaciones seguido de Prosa diversa/Correspondencia*, Perú, Pontificia Univ. Católica del Perú, 1998, p. 574.

¹¹ Eric Touya de Marenne, *op.cit.*, p. 14.

una dimensión que transforme los modos usuales de la sensibilidad y la intuición, en contraste al estruendo sonoro, que engaña y da la falsa ilusión de acceder a un orden distinto. De esta forma, Mallarmé defiende la poesía como el único ejercicio espiritual capaz de ir en busca del misterio y la belleza.

La música en su origen, de acuerdo con su visión, se halla no en el sonido, ni en su curso temporal, sino en su germen de vitalidad, vuelo y regocijo que se instaura en la sensibilidad y espíritu bajo el poder de la audición. La poesía parte precisamente de esta misma fuente y de ahí, como la música, inicia la conquista del sentido y de la significación. La búsqueda poética se mueve no a través de cuerdas y pistones como gustó reiterar Mallarmé, sino a través del poder tácito y misterioso de la palabra: de su disposición semántica dirigida por una sensación interior de armonía y ritmo. El poeta se da a la tarea entonces de manejar el lenguaje, de trabajar calculadoramente con él para extraer de sus propiedades una significación que, lejos del ensamble lógico y racional, se adecue a íntimas sensaciones, reflejo de la “divinidad” interior¹². ¿El fin de Mallarmé?, ir de significación en significación hasta alcanzar la experiencia de la totalidad humana y contenerla en lo que concibe como el *Libro*, “supremo objeto del mundo”:

*Je me figure, par un indéracinable sans doute préjugé d'écrivain, que rien ne demeurerait sans être proféré*¹³.

El poema « Correspondencias » de Baudelaire manifiesta célebremente la necesidad de los poetas simbolistas de encontrar la esencia común a todo lo que existe y a través de ello, la relación entre todas las manifestaciones del cosmos. La música para Mallarmé hace referencia precisamente a esta arquitectura, al conjunto de relaciones y lazos que existen entre todas las cosas. Conciérne por consiguiente al oficio del poeta, captar y dilucidar los lazos que corren de punto a punto. El trazo que haría tangible esta experiencia sería la “Idea”. Michel Imberty define el concepto de “Idea” de Mallarmé como aquello que no está dicho en el poema, esa intención que nace entre las palabras y los silencios que lo separan y que va emergiendo del movimiento mismo de la creación y lectura del poema¹⁴. “Idea”, así, es una especie de síntesis y continuidad por medio de la cual el hombre va abstrayendo su experiencia respecto a la obra. La operación interna

¹² Stéphane Mallarmé, « Office », *Op.cit* T.II., pp. 235-244.

¹³ Stéphane Mallarmé, « Les Mystère et les Lettres », *op.cit.* T.II., pp. 229-234.

¹⁴ Michel Imberty, « De l'instant à l'émergence de la durée : Debussy et la suggestion mallarméenne », *La Musique creuse le temps. De Wagner à Boulez : Musique, Psychologie, Psychanalyse*, Paris, l'Harmattan, 2005, p. 362.

que esto representa remite al drama verdadero en el que Mallarmé está interesado, lejos de las leyendas y mitos de la ópera wagneriana; teatro interno y silencioso del que son “ciegos los hombres” y al que se descuida ante la conmoción primigenia del “tumulto sonoro”. En efecto, Mallarmé mide y experimenta el poder de la música de Wagner considerándola finalmente sólo una etapa de una vía mucho más consciente, interior y reflexiva a la que da acceso la poesía.

1.3 Valéry y la experiencia musical

Arquitectura, misterio, germen de vitalidad, cálculo, teatro interior, serían nociones penetradas por Paul Valéry en su reflexión incansable sobre la creación poética y su relación con la música. Esta prolongación del análisis revela una influencia clara, es decir, Valéry va modificando su reflexión por la incitación singular que produce en él la obra y poética de Mallarmé¹⁵. Los encuentros del cenáculo mallarmeano cada martes le permiten, familiarizarse con los axiomas simbolistas de la “verdadera música”, que remitía a ese absoluto alcanzado por ideas análogas. Es importante también señalar que Valéry, siguiendo el análisis de Touya de Marenne, crece en una época donde la música seguía afectando la sensibilidad y se imponía con una gran fuerza sobre todas las artes¹⁶. Impulsado por estas circunstancias, el poeta añade una valiosa perspectiva a la relación entre música y poesía. Aunque admirando a Mallarmé y a su búsqueda heroica de una belleza absoluta, Valéry estaría menos interesado en un fin último para la poesía y más en la posibilidad de ejercer y captar por medio de ella las operaciones del espíritu. Construir una obra poética que sea capaz de proyectar sensación y sentido, no hace más que remitir a la interioridad del hombre: a su potencial, voluntad, sensibilidad, deseo y memoria que van modulándose en pos de la unidad del poema.

Experimentar la música y su poder de evocación representa para Valéry, como a muchos en la época, fuente de hechizo y encanto.

*Cette musique m'amènera, cela se prépare, à ne plus écrire [...]*¹⁷

¹⁵ “Llega a suceder que la obra de alguno reciba en el ser de otro un valor muy singular, produzca en él consecuencias actuantes que era imposible prever y que con mucha frecuencia se vuelve imposible descubrir.” / Paul Valéry, “Carta sobre Mallarmé” *Reflexiones*, *op.cit.* p.116.

¹⁶ Eric Touya de Marenne, *op.cit.*, p. 200.

¹⁷ “Esta música me llevara, empieza a prepararse, a no escribir más” / Lettre du 27 mars 1891, *Correspondance André Gide- Paul Valéry*, citado en *ibidem.*, p. 215.

Sin embargo, este estancamiento al que parece orillar la música es, al igual que sucedió en el caso de sus predecesores, una forma de incentivar su propia búsqueda. El gozo musical abre finalmente a Valéry la posibilidad de estar más consciente de su sensibilidad y de su potencial creador.

La música interesa al poeta en tanto que ésta es matriz de ideas, de acciones energéticas y de procesos mentales. Su valor yace en el abismo fértil donde imaginación y cálculo se despiertan en busca de la creación poética. De allí entonces que como Mallarmé, Valéry reclame a Wagner el hechizo infructuoso de su música que simula conocimiento y experiencia cuando en realidad sólo designa el principio de la trayectoria¹⁸.

La música también, en tanto que es una construcción separada de la realidad, refleja para Valéry un equilibrio magistral entre ideas, imágenes y ritmos. Wagner se revela de esta manera ante sus ojos como un gran maestro del recurso y la técnica, capaz de dirigir al auditor a través de todos los efectos posibles: recuerdo, presentimiento, tensión, olvido, movimiento, excitación, vaguedad, claridad, ligereza, trastorno. Por esta vía es como el poeta se va alejando de la noción musical basada en su corporeidad sonora:

*.. La musique est l'art de ces combinaisons et de substitutions auquel le système des sons (avec des lacunes) se prête particulièrement bien, de par sa nature. Le son ne contient pas la musique ; elle ne sort pas nécessairement de l'existence des sons. Et réciproquement l'essentiel de la musique ne demande pas le son.*¹⁹

Tomando en cuenta que estas combinaciones y substituciones suceden en la interioridad de la conciencia, el desafío de Valéry consiste en elucidar el desarrollo de la creación a través de los cambios del pensamiento y de la sensibilidad. Por este medio

¹⁸ A propósito Mallarmé escribiría: « *Voilà pourquoi, Génie! Moi l'humble qu'une logique éternelle asservit, ô Wagner, je souffre et me reproche, aux minutes marquées para la lassitude, de ne pas faire nombre avec ceux qui, ennuyés de tout afin de trouver le salut définitif, vont droit à l'édifice de ton Art, pour eux le terme du chemin.* » / Stéphane Mallarmé, "Richard Wagner", *Œuvres complètes II, Paris, Gallimard, 1998, pp.153-159.* (Col. La Pléiade) / "Y esta es la razón ¡Genio ! por la cual, yo, el humilde, que una lógica sempiterna esclaviza, oh Wagner, sufro y me acuso, en aquellos momentos en los que oprime el cansancio, por no haber sumado mi presencia a la de aquellos que aburridos por todo, con el fin de alcanzar la salvación definitiva, se encaminaron certeros hacia el edificio de tu Arte, fin del viaje para ellos". / Trad. Javier del Pardo y José Antonio Millán en Stéphane Mallarmé, *Prosas, Madrid, Alfaguara, 1987, p.107.*

¹⁹ "... La música es el arte de estas combinaciones y substituciones al cual el sistema de sonidos (con limitaciones) se presta regularmente bien, por su naturaleza. El sonido no contiene la música; no nace necesariamente de la existencia de los sonidos. Y recíprocamente lo esencial de la música no requiere el sonido." / Paul Valéry, *Cahiers VII, Paul, Valéry, Cahiers I, Ed. Intégral établie par Nicole Celeyrette-Pietri et Judith Robinson- Valéry, Paris, Gallimard, 1988, p.146.* Todas las citas de *Cahiers* de ahora en adelante corresponden en el presente trabajo a la edición aquí citada.

trata finalmente de revelar a través de su pensamiento la vida misma de su espíritu, la musicalidad interior.

A partir de esta perspectiva, cabe esclarecer cómo un fiel representante del espíritu francés que Mallarmé califica de “imaginativo y abstracto” logra captar y describir esta musicalidad interna, concebida a través del dinamismo de la sensibilidad y voz, para más tarde proyectarla como capacidad de composición y arquitectura. Nuestra reflexión desembocará finalmente en la forma en que Paul Valéry intenta resolver y manifestar a través del lenguaje una expresión precisa que retrate las variaciones afectivas del espíritu tal y como la música parecía encarnar idealmente a través del sonido.

2. La experiencia poética
Percepción y mecanismos del espíritu

2.1 El paisaje y la impulsión poética

Tout être a son port d'attache.
(Gabriel Fauré)

Reconstruimos rostros, formas, sentimientos y exaltaciones que han formado las grandes o pequeñas condiciones de nuestra existencia. Retornamos al pasado, al origen, para recuperar la integridad, para volver a iluminar nuestra totalidad formada de afectos, pensamientos y sensaciones. Plantear un origen en Valéry conduce sin duda a nombrar el mar mediterráneo y un puerto. La lectura progresiva de su obra permite concebir este origen bajo varias ópticas. Primero, claro está, a partir del hecho biográfico que establece influencias temáticas en su obra desde la afección temprana y profunda por el mar y los cielos. El poeta nació en la ciudad de Sete al borde del Mediterráneo cuya particularidad envuelve esencialmente el carácter de su obra. El puerto natal se convierte en un punto crucial para Valéry, donde linda lo primitivo y la labor legendaria del hombre. Los olores del carbón, los barcos, la tarea de los pescadores, la extensión del mar y el reflejo de la luz serán esbozados por su mano en acuarela y retomados incansablemente en la escritura.

En un segundo plano, este origen puede concebirse gracias a numerosas referencias por las que se evidencia el poeta, desde un punto de vista psicológico. El mar bajo su simbología maternal, se revela como una experiencia donde la vista y el nado acogen al ser preservándolo de la ambigüedad e incertidumbre del exterior así como de las fluctuaciones internas. El poder de las sustancias dinámicas y naturales del Mediterráneo, viento, sol, mar, luz, colman los sentidos y el ánimo de Valéry, con las que accede a una plenitud bajo exaltaciones primitivas:

...il me semble que je me retrouve et me reconnais quand je reviens à cette eau universelle... se jeter dans la masse et le mouvement, agir jusqu'à l'extrême, et de la nuque aux orteils ; se retourner dans cette pure et profonde substance ; boire et souffler la divine amertume, c'est pour mon être le jeu comparable à l'amour, l'action où tout mon corps se fait tout signes et tout forces comme une main s'ouvre et se ferme, parle et agit¹.

Al principio de esta trayectoria hallamos asimismo la preponderancia del paisaje natal. Bajo esta última perspectiva, el paisaje se define como origen de una excitación sensitiva que conduce el impulso poético y en cuyo ritmo se extraerán las propiedades

¹ “Siento que me reencuentro y me reconozco cuando regreso a esta agua universal... lanzarse a la masa y al movimiento, actuar hasta los extremos, y de la nuca a los dedos del pie; girar en esta pura y profunda sustancia; beber y soplar la divina amargura, es para mi ser el juego comparable al amor, la acción donde todo mi cuerpo se convierte en totalidad de signos y de fuerzas como una mano se abre y se cierra, habla y actúa.” / Paul Valéry, “Inspirations méditerranéennes”, *Variété III*, Paris, Gallimard, 1936, p. 248.

del verso. Valéry al enfrentarse a la plenitud visual del mar, de los cielos y del muro (que renueva en su superficie la sensación de fecundidad de un paisaje) identifica una cadencia, una pulsación, cuya vitalidad lo llevará más tarde a la estructuración poética:

*En regardant –la mer- le mur je vois une phrase, une danse, un cercle.
En regardant le ciel, le ciel grand, nu élargit tous mes muscles.
Je le regarde de tout mon corps².*

Esta primera declaración ofrece la posibilidad de inferir que el sentido de la poesía así como su espacio y tiempo, se despliegan en la experiencia sensitiva así como en los ciclos internos que establecen sensibilidad e intelecto en respuesta a dicha experiencia. La generalidad de este señalamiento nos conduce a explorar el valor de un acto sensorial que involucra al poeta en un trayecto aleatorio establecido por procesos internos. De esta manera, retardando el instante en que la poesía cruza el umbral de la expresión, trazaremos las diversas fases sensibles e intelectuales que desarrolla Valéry en sus múltiples análisis sobre la creación. La analogía correspondiente entre música y poesía que de esto se desprenda será, como veremos, resultado del giro que hace Valéry, al convertir la creación poética en un objeto de observación. No perdiendo nunca de vista el impulso creativo, se advierte que en descripciones aparentemente reiterativas de un mismo proceso se elucidarán nuevos elementos y fases que den cuenta finalmente bajo qué principios Paul Valéry concibe el acto poético como una sujeción sensitiva e intelectual que transporta, como la música, hacia nuevos estados del ser y hacia una nueva proyección de la realidad.

2.2 Paisaje, una proporción de lo sublime

En su obra *L'eau et les rêves*³ Gaston Bachelard aspira a trazar la ruta onírica del poema desde la sustancia material (realidad y cualidad acústica) hacia las formas que adquiere en el imaginario y el sueño. De acuerdo con el filósofo, el poeta, al participar estrechamente en la realidad del agua, verá imbuido su universo psíquico, y más tarde su poética, de la imaginación singular del elemento. Bachelard establece así dos contactos distintos y necesarios a través de los cuales el poeta se relaciona con la materia y se aventura en la creación:

² “Al mirar – el mar- el muro- veo una frase, una danza, un círculo. Mirando el cielo, el cielo grande, desnudo, alarga todos mis músculos.

Lo miro con todo mi cuerpo.”/ Paul, Valéry, *Cahiers* IV, p. 374.

³ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942.

La matière se laisse d'ailleurs valoriser en deux sens; dans le sens de l'approfondissement, elle apparaît comme insondable, comme un mystère. Dans le sens de l'essor, elle apparaît comme une force inépuisable, comme un miracle⁴.

A medida que vayamos examinando la teoría de la creación y de la sensibilidad de Valéry, veremos que estas dos fases pueden corresponderse con el acto de percepción y el impulso creativo que este evento conlleva. Por lo pronto establezcamos que la visión de Bachelard nos permite concebir al acto creativo como una experiencia dinámica que surge de la cualidad de la materia y que se desenvuelve y manifiesta en la creación y estética de la obra. De este modo, en el punto de partida, donde la escritura se define a partir del deseo y del impulso, se encuentra el paisaje:

*Je commence par mon commencement.
Je suis né dans un port de moyenne importance, établi au fond d'un golfe, au pied d'une colline dont la masse de roc se détache de la ligne générale du rivage...
Tel est mon site originel, sur lequel je ferai cette réflexion naïve que je suis né dans un de ces lieux où j'aurais aimé de naître. Je me félicite d'être né en un point tel que mes premières impressions aient été celles que l'on reçoit face à la mer et au milieu de l'activité des hommes. Il n'est pas de spectacle pour moi que vaille ce que l'on voit d'une terrasse ou d'un balcon bien placé au-dessus d'un port⁵.*

Desde la óptica de Bachelard, estas revelaciones biográficas nos harían establecer consecuentemente una relación rigurosa entre la genialidad y eficacia de la obra con un medio que nace y convive una y otra vez en el imaginario. Sin embargo, el paisaje, nuestro punto de partida, nos interesa en tanto que origen de escritura, germen de un borboteo rítmico de lo que será más tarde la unidad poética. En esta visión, el paisaje se revela como orden de grandeza, medida corporal y medida moral para aquél que escribirá. Este paisaje vivido íntimamente se centra en tres elementos simples y vastos que engloban lo que Valéry nombra su experiencia mediterránea: Sol, Cielo, Mar, las “deidades incontestables⁶” que se reconocen continuamente, en su caso, como

⁴ “La materia se deja valorizar en dos sentidos: en el sentido de la profundización aparece como insondable, como un misterio. En el sentido del impulso, aparece como una fuerza inagotable, como un milagro.” / *Ibidem.*, p.9. / Trad. Ida Vitale en Gastón Bachelard, *El agua y los sueños*, México, FCE, 1997, pp. 9-10.

⁵ “Empiezo por mi comienzo.

Nací en un puerto de mediana importancia, establecido al fondo de un golfo, al pie de una colina cuya masa de roca se desprende de la línea general de la orilla... Tal es mi sitio original, sobre el cual haré esta reflexión ingenua que nací en uno de esos lugares donde me hubiera gustado nacer. Me felicito de haber nacido en un punto tal que mis primeras impresiones hayan sido las que se reciben frente al mar y en medio de la actividad de los hombres. No hay espectáculo para mí que valga lo que se ve desde una terraza o desde un balcón bien situado arriba de un puerto.” / Paul, Valéry, “Inspirations méditerranéennes”, *op.cit.*, pp. 239-240.

⁶ *Ibidem.*, p. 249.

motores de escritura. El poeta describe la experiencia cotidiana y temprana de “los elementos puros del día” valorando la exaltación y el estupor primitivo que comporta una mirada sobre ellos sin un pensamiento definido y ni siquiera aún por definirse.

...certains arrêts sur les purs éléments du jour, sur les objets les plus vastes, les plus simples, le plus puissamment simples et sensibles de notre sphère d'existence... nous façonnent, nous accoutument, nous induisent à ressentir sans effort et sans réflexion la véritable proportion de notre nature, à trouver en nous, sans difficulté, le passage à notre degré le plus élevé, qui est aussi le plus « humain »⁷.

Elementos sensibles y vastos como son la luz, la extensión, la transparencia y la profundidad se vuelven una proporción a la que el hombre se inclina y ansía desde su posición en el presente. Resuenan aquí las ideas que David Hume tuviera en el siglo XVIII al postular que las formas del pensamiento se ordenan a partir de las percepciones de la experiencia. Hume concibe la pasión como una emoción sensible y violenta que surge ante un objeto que por sus cualidades, excita el apetito de nuestras facultades⁸. Su visión nos ayudará a exponer cómo la grandeza temporal y visual se convierten en incentivos esenciales para la imaginación:

Es evidente que la mera vista o contemplación de la grandeza; ya sea en la sucesión o en la extensión, eleva nuestra alma y nos proporciona un sensible deleite y placer. Una amplia llanura, el océano, la eternidad, la sucesión de varias edades, son objetos agradables y sobrepujan a los que, aunque bellos, no acompañan su belleza de una grandeza apropiada. Ahora bien: cuando un objeto muy distante se presenta a la imaginación, reflexionamos, naturalmente, sobre la distancia interpuesta entre él y nosotros, y concibiendo por este medio algo grande y magnífico, experimentamos la satisfacción que le es usual⁹.

Las cualidades del paisaje representan para Valéry no sólo una proporción de belleza como lo enuncia Hume, sino un nivel supremo del intelecto y de la sensibilidad manifiestos a partir de cualidades visuales como claridad, profundidad y extensión:

Là, les ingrédients sensibles, les éléments (ou les aliments) de l'état d'âme au sein duquel va germer la pensée la plus générale, la question la plus compréhensive, sont réunis: de la lumière et de l'étendue, du loisir et du rythme, des transparences et de la profondeur... Ne voyez-vous pas que notre esprit ressent alors, découvre alors, dans cet aspect et dans cet accord des conditions

⁷ “...ciertas pausas sobre los elementos puros del día, sobre los objetos más vastos, más simples más poderosamente simples y sensibles de nuestra esfera de existencia... nos forman, nos acostumbra, nos inducen a experimentar sin esfuerzo y sin reflexión la verdadera proporción de nuestra naturaleza, a encontrar en nosotros, sin dificultad, el pasaje a nuestro grado más elevado, que es también el más ‘humano’.” / *Ibidem.*, p. 250.

⁸ David Hume, *Tratado de la naturaleza humana*, Tomo II y III, México, Edic. Gernika, 1992, p. 215.

⁹ *Ibidem*, p. 208.

*naturelles, précisément toutes les qualités, tous les attributs de la connaissance: clarté, profondeur, vastitude, mesure*¹⁰!

En la cualidad de este paisaje se puede revelar, asimismo, una medida de la extensión de la voz, entre los extremos grave y agudo, que el mismo poeta refiere en una de sus obras como granos¹¹. Valéry, visualizando una imagen física del corazón del hombre, evoca granos de energía contradictorios entre sí, cuyo carácter es sensible al entendimiento, al “oído interno”. La contradicción residiría en el siguiente hecho: mientras que un grano de energía emite, analógicamente, sonidos graves, cuyo movimiento nos da la experiencia de nuestra individualidad más profunda, el otro generaría una sucesión equiparada con sonidos agudos, cuyo carácter nos remite a la sensación “del otro” o “de lo otro”. Así, en la intimidad del paisaje, el hombre estaría confrontando fundamentalmente la sensación intrínseca de sí, su “voz aguda”, con la sensación plenamente manifiesta de “lo otro”, su “voz grave”. Ambas habitando latentemente en su interior. Este hecho será un punto capital que abrirá paso a nuestra reflexión del siguiente capítulo en tanto que la “musicalidad” de la voz será la experiencia rítmica que se desarrolla en pro de esta percepción suprema. Dejando para más tarde las propiedades de esta voz y lo que implica como experiencia musical, establezcamos por el momento que ésta se identifica como vía de la fuerza adicional por la que tiende el hombre a alcanzar la proporción y cualidad de su percepción. Citemos nuevamente a Hume para revelar el valor que conlleva este esfuerzo:

Es cierto que nada anima más poderosamente nuestra afección que el ocultar alguna parte de su objeto cubriéndolo de una especie de sombra, lo que al mismo tiempo que nos muestra lo suficiente para predisponernos en favor del objeto deja siempre algo para el trabajo de la imaginación. Aparte que la oscuridad va siempre acompañada de una especie de incertidumbre, el esfuerzo que la fantasía hace para completar la idea agita los espíritus animales y concede una fuerza adicional a la pasión¹².

El hombre enfrentado a proporciones extraordinarias tanto físicas como abstractas que en su esencia intuye la posibilidad de poseer, afronta asimismo la sensación de carencia respecto a su propia sensibilidad y experiencia. La pasión, como

¹⁰ “Allí, los ingredientes sensibles, los elementos (o los alimentos) del estado del alma en el seno del cual va a germinar el pensamiento más general, la pregunta más comprensiva, están reunidos: luz y extensión, recreo y ritmo, transparencias y profundidad... Pueden ver que nuestro espíritu experimenta entonces, descubre entonces, en este aspecto y en este acuerdo de las condiciones naturales, precisamente todas las cualidades, todos los atributos del conocimiento: ¡claridad, profundidad, vastedad, medida!” / Paul Valéry, “Inspirations Méditerranéennes”, *Op.cit.*, p. 251.

¹¹ Paul Valéry, *Monsieur Teste, Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1957, , pp. 49-50.

¹² David, Hume, *Ibidem*.

diría Hume, o la sobreexcitación según Valéry, sería la fuerza sintomática que conduce al hombre a superar el obstáculo, ese estado que lo separa de la experiencia ascensional al que su espíritu lo exhorta. En esta oposición, como veremos más tarde, se presenta el potencial creador ante la posibilidad de belleza y de misterio que ofrece una visión. Determinando así el valor radical que posee para la sensibilidad la experiencia del paisaje, nos desplazamos de una exaltación sensitiva hacia las propiedades y fases de la sensibilidad constatadas y analizadas por el poeta. De este modo, revelemos bajo qué principios la acción interior de las sensaciones y la conciencia pudieron ser apreciadas por los simbolistas como la “sinfonía” interior del pensamiento.

2.3 Interioridad de la experiencia poética

Sensibilidad

Atendiendo detenidamente a la sensibilidad en sus fases y contextos, Paul Valéry concibe una teoría que lo lleva a ponderarla como principio de toda acción y conocimiento humano:

*Sentir commence, précède, accompagne et achève tout. Et donc, est tout.
Par quoi il est impossible d'aller en deçà et au delà de ce mot- un mot qui est un point-limite - ou bien qui est un réflecteur total, qui réfléchit tout et n'absorbe rien*¹³.

Su análisis distingue un sistema incesante de sensaciones en relación con nuestro pensamiento. Al establecer múltiples conexiones, este sistema se somete y ejercita a través de nuestros hábitos, necesidades y acciones diarias. A este régimen normal de intercambio cotidiano entre estímulo y efecto, el poeta opone un sistema intensivo que actúa de forma discontinua, que irrumpe e interrumpe el sistema regular, revelándose por su singularidad, como un hecho extranjero. Tal es el caso, propone Valéry, del efecto de la luz solar sobre el ojo¹⁴, momento en que la regularidad de las sensaciones se ve opacada ante un evento peculiar y distinto.

Es dentro de este sistema intensivo de sensaciones donde el poeta sitúa la experiencia poética. Reconozcamos por lo pronto esta experiencia, acorde a este

¹³ “Sentir comienza, precede, acompaña y termina todo. Y entonces, es todo. Por lo que es imposible estar al margen o más allá de esta palabra –Una palabra que es un punto-límite- o bien que es un reflector total, que refleja todo y no absorbe nada.” / Paul, Valéry, *Cahiers XXI*, p. 567.

¹⁴ Citado en Jean Marc Guirao, “Esquisse d’une théorie de la sensibilité » *Paul Valéry, les philosophes, la philosophie*, L’Harmattan, Université Paul Valéry, 2004, p. 90.

trayecto, como la afectación sensible de un hombre frente a un hecho exterior. Si podemos llamar así a un acto que tiene por principio la sensibilidad, lo hacemos siguiendo la distinción que hace Valéry entre un placer puramente sensorial (reconocido comúnmente como una función en favor de la conservación del individuo) y un otro placer, distintivo por movilizar los afectos, excitar la inteligencia y estimular la extraña necesidad de producir o reproducir la cosa, el evento o el objeto o el estado, al cual está ligado¹⁵. La Estética, la posibilidad de discernir entre lo bello y lo detestable tiene su origen, dice Valéry, precisamente en la necesidad de justificar y entender las producciones que nacen a partir de la interacción con el mundo que desafía de un momento a otro y de forma extraordinaria, la sensibilidad y nuestra inteligencia¹⁶.

Así, Valéry se complace en definir la emoción poética por la manera “indefinida” en que los objetos del mundo exterior o interior se encuentran “maravillosamente” en concordancia con la sensibilidad general. Lo que nos habla al menos de una implicación insólita de los valores y proporciones con que experimentamos el mundo:

*...Quelle est cette espèce d'émotion?
Je la connais en moi à ce caractère que tous les objets possibles du monde ordinaire, extérieur ou intérieur, les êtres, les événements, les sentiments et les actes, demeurant ce qu'ils sont d'ordinaire quant à leurs apparences, se trouvent tout à coup dans une relation indefinissablement mais merveilleusement juste avec les modes de notre sensibilité générale. C'est à dire que ces choses et ces êtres connus – ou plutôt les idées que les représentent- changent en quelque sorte de valeur. Ils s'appellent les uns les autres, ils s'associent tout autrement que selon les modes ordinaires; ils se trouvent (permettez moi cette expression) musicalisés, devenus résonnant l'un par l'autre, et comme harmoniquement correspondants¹⁷.*

El efecto de una realidad vivida distintamente, como hemos visto, sitúa al ser y sus capacidades en una desproporción ya sea estética o moral. Posición indispensable no sólo para la experiencia artística sino para la sensibilidad en general que se distingue,

¹⁵ Paul, Valéry, “Esthétique”, *Variété IV*, Paris, Gallimard, 1938, p. 242.

¹⁶ *Ibidem.* p. 245.

¹⁷ “... ¿Qué es ésta clase de emoción? La identifico en mí bajo ese carácter en el que todos los objetos posibles del mundo ordinario, exterior o interior, los seres, los eventos, los sentimientos y los actos, permaneciendo ordinariamente lo que son en cuanto a sus apariencias, se encuentran de pronto en una relación indefinida pero maravillosamente justa con los modos de nuestra sensibilidad general. Es decir que estas cosas y estos seres conocidos -o más bien las ideas que los representan- cambian de alguna forma de valor. Se llaman los unos a los otros, se asocian de otra manera a la de los modos comunes; se encuentran (permítanme esta expresión) musicalizados, se vuelven resonantes el uno del otro, y como armónicamente correspondientes.” / Paul Valéry, « Poésie et pensée abstraite » *Variété V*, Paris, Gallimard, 1938, p. 137.

según el poeta, por su mecánica de la incoherencia. Así, podemos afirmar bajo su visión, que ésta se fundamenta sobre el mecanismo de la desigualdad, de la diferencia y la desproporción, es decir, reaccionando ante una carencia o inestabilidad, la sensibilidad pone en marcha un sistema de acciones y motricidad interna en busca de cierta estabilidad. De esta forma, señala Jean Marc Guirao, lagunas, retrasos, contrastes, ausencias son elementos positivos para la sensibilidad, ya que la inician en el trabajo respectivo que pueda compensar la proporción que la estimula¹⁸. Hablando de la experiencia sensible, principio del acto poético, Valéry nos nombra la acción de un órgano que, fatigado de una intensa sensación, huye de ella pretendiendo de esta forma emitir una sensación simétrica o una sensación capaz de compensar el vacío o la distancia que impone una demanda sensitiva¹⁹.

Sa caractéristique (celle de la sensibilité) est de réagir au manque et de créer une compensation ou une réponse sous forme d'idées et d'images. Son pouvoir d'actions peut être le résultat de réactions spontanées contre une raréfaction des excitations ou contre une sensation non compensée comme la faim, la soif et l'amour par exemple, qui en cela développent et intensifient la capacité inventive du sujet pour apporter des réponses conséquentes¹.

Valéry concibe la génesis de esta respuesta como una producción espontánea expresada a través de un movimiento orgánico como el de la voz. El ser, reaccionando ante un efecto de la realidad, da nacimiento a gestos corporales que han sido identificados por el trabajo de poetas como la acción del azar, ese arranque original, mecanismo primario que es germen de la danza, del ritmo poético o de la música:

On trouverait, de même, quantité de productions spontanées, qui se donnent à nous à titre de compléments d'un système d'impressions ressentis comme insuffisant².

El hombre, trazando la línea que reúne los astros y las constelaciones, reuniendo sonidos y concibiendo para ellos unidades rítmicas, estaría justificado por esta necesidad de compensación. Lo simétrico, lo parecido, aquello que llena un tiempo vacío, un espacio desnudo o un olvido, se erige como respuesta ante una excitación que

¹⁸ Jean Marc, Guirao, *op. cit.*, p. 88.

¹⁹ Paul Valéry, «Esthétique», *Op. cit.* p.264.

¹ “Su característica (de la sensibilidad) es la de actuar ante una carencia y la de crear una compensación o una respuesta bajo formas de ideas o imágenes. Su poder de acción puede ser el resultado de reacciones espontáneas contra un enrarecimiento de las excitaciones o contra una sensación no compensada como el hambre, la sed o el amor que desarrollan e intensifican la capacidad inventiva del sujeto para aportar respuestas consecuentes.” / Jean Marc Guirao, *op.cit.*, p. 88.

² “ Se encontraría incluso, cantidad de producciones espontáneas, que se ofrecen a nosotros en título de complementos de un sistema de impresiones experimentados como insuficientes.” / Paul Valéry, «Esthétique», *op.cit.* p. 264.

hemos definido por su intensidad pero que posee también un carácter limitado, pues impele a la creación a ser completada o explorada³. El artista, señala Valéry, demanda su “necesidad” de respuesta, su instinto de creación, en cada instante; este hecho lo lleva a involucrarse en lo real de una forma intensa que le hace experimentar en las circunstancias más imprevistas e insignificantes su potencial creativo⁴.

La desproporción entre la grandeza de un efecto y la importancia de la causa sería explicada por Valéry desde la experiencia práctica de la vida diaria: la intensidad de una sensación puede provocar un impulso accional sin importancia o, por el contrario, desatar todo su potencial bajo la operación de un estímulo menor. Imaginemos así ante esta reflexión la sensación de una quemadura superficial cuyo efecto sin embargo atormenta la sensibilidad; en contraste, citemos la sutileza de un aroma que puede trastornar radicalmente los afectos de un individuo. Esta relación variable de intensidad entre efectos y causas (donde la fuerza de una sensación no es obligatoriamente signo de importancia y viceversa) y los factores que la determinan, como la memoria o los afectos, se basarían en procesos de exageración y de desproporción. En el caso de un artista de principios simbolistas, su sensibilidad parece comprometerse con los objetos y sustancias de todos los días bajo los cuales presiente un principio unificador, una nada creadora.

Sin embargo, nosotros partimos del mar, desde una posición propicia y simbólica donde Valéry presiente de manera espontánea y como nos señala sin esfuerzo y sin reflexión, la experiencia de lo posible:

*Un regard sur la mer c'est un regard sur le possible. ...
L'oeil, dans ce poste privilégié, possède le large dont il
s'enivre et la simplicité générale de la mer, ... L'oeil peut se rapporter,
à chaque instant à la présence d'une nature éternellement primitive,
intacte, inaltérable par l'homme, constamment et visiblement soumise
aux forces universelles, et il en reçoit une vision identique à celle que
les premiers êtres ont reçue⁵.*

Ahora ¿qué valor dar a este placer que no encuentra un rol determinado en el orden del individuo? Valéry hace la distinción entre *esthétique et poétique*⁶; *esthétique*, o ciencia de las sensaciones, se ocuparía precisamente de las reacciones sensibles que

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*, p. 258.

⁵ “Una mirada sobre el mar es una mirada sobre lo posible... El ojo, en este puesto privilegiado, posee la profundidad de la cual se embriaga y la simplicidad general del mar,... El ojo puede remitirse a cada instante a la presencia de una naturaleza eternamente primitiva, intacta, inalterable para el hombre, constante y visiblemente sometida a las fuerzas universales, recibiendo una visión idéntica a aquella que los primeros seres recibieron.” / Paul Valéry, « Inspirations méditerranéennes » *op. cit.*, pp. 241-251.

⁶ Paul Valéry « Esthétique », *op. cit.*, p. 261.

no tienen ningún rol fisiológico uniforme bien definido, de cuyas modificaciones sensoriales un hombre bien podría abstenerse y que sin embargo construyen bajo su efecto el tesoro de lo humano, en un sentido estético pero también moral. “Todas las artes se deben originalmente a una actividad que no se sabe en dónde emplear”⁷ nos dice Valéry, señalando así el poder de lo real sobre la sensibilidad, cuya potencia se conduce y somete en la obra de arte. Bajo la rúbrica *poïetique*, Valéry reúne todo lo que concierne a la producción de las obras: por un lado el estudio de la invención y la composición, el rol del azar, el de la reflexión, el de la imitación, el de la cultura y el medio; por otro, el examen y el análisis de técnicas, procedimientos, instrumentos, materiales, medios y soportes de acción de un arte⁸. La evocación de estas dos definiciones nos permitirá hacer una última reflexión antes de finalizar el presente apartado. La reacción sensible, principio del acto artístico, permite percibir la realidad desde una experiencia arquitectónica, es decir, si Valéry se atreve a designar como *musicalizados*, armónicamente correspondientes los objetos del mundo, no es en razón de un principio sonoro, sino experimentando la sensación espontánea de una relación significativa entre los objetos aparentemente dispares de la realidad. La construcción poética y sus medios permitirían al artista prolongar y manifestar esta sensación original reuniendo fragmentos en vastos conjuntos arquitectónicos, sonoros, astrales o literarios. Podemos ir ya observando así desde este ángulo que la musicalización, presentada en la experiencia, se remite al concepto griego sobre el ritmo del que habla Mafesoli en su obra, visto éste como un enlace de lo estático y lo dinámico, aquello que se desarrolla a partir de una fuente, dibujo o esquema, imponiendo ligaduras y conteniendo, el flujo de las cosas dentro de un límite y una dinámica⁹.

La actividad del pensamiento

Un hecho sensible, afirma Guirao, que actúa sobre la totalidad del ser, interpeándolo, evocándolo, exigiendo de él una respuesta esencial puesto que en él se halla la posibilidad de aportar una respuesta esencial a una modificación de su sensibilidad¹⁰, da apertura a la vida de las ideas y pensamientos por la que se irá concibiendo, como

⁷ Cita extraída de la selección de notas de *Cahiers I y II* traducidas al español por Hugo Gola, en Paul Valéry, *Notas sobre poesía*, México, Univ. Iberoamericana, 1995, p. 33.

⁸ Paul Valéry, « Esthétique », *ibidem*.

⁹ Michel Maffesoli, *Elogio de la razón sensible*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 78.

¹⁰ Jean-Marc Guirao, « Esquisse d'une théorie de la sensibilité », *Op. cit.*, p. 90.

señala Hume, algo “grande” o “magnífico”. La sensibilidad, fuente de desigualdad y proporción, exige un trabajo de interpretación intelectual a través del cual “no se recibe un mundo exterior sino que se construye¹¹”. Las producciones psíquicas -ideas, imágenes, discursos- estarían sometidas a fluctuaciones que Paul Valéry compara a cuerpos y energías. Un entusiasmo sensible, impulsado por la voluntad deliberada de nuestra conciencia, da origen a un mecanismo mental formado de representaciones y actos:

Notre connaissance, nos souvenirs, nos combinaisons, notre antiprésence, leurs valeurs etc. sont soumis à une fonction-temps de sensibilité générale et énergétique oscillatoire – plus ou moins tôt amortie.

C'est à dire que ce que nous imaginons et ressentons, quel qu'en soit le contenu est soumis à une “mécanique” cachée, à une durée fonctionnelle cyclique¹².

La constitución y función del pensamiento creador se basa entonces en un proceso de intermitencias y contrariedades que van prolongando las transformaciones sensibles dentro de una experiencia temporal. Una modificación de la conciencia, (una pausa, un retorno, una distracción) por infinitesimal que sea, acontece en la duración del trabajo mental resonando y afectando el objeto principal del pensamiento. Para exponer la sutileza y el valor que estas alteraciones adquieren, refirámonos directamente a Valéry:

Penser en algèbre, en Anglais, en politique, en marin, en poète -en ornemaniste, en tout cela-, en quelconque- en animal, en arbre- en pianiste.

C'est aussi exister dans un certain espace à q dimensions¹³.

En este extracto donde se sugieren múltiples fases a través de las cuales procede el pensamiento, da cuenta de los grados y los contrastes internos que se esconden bajo una apariencia homogénea. Ahora bien, Valéry no sólo tomó en cuenta estos cambios sino el intervalo que acontece entre cada uno de ellos y lo que implican en el desarrollo y la manifestación del pensamiento, así como en la escritura.

Le changement contient une pluralité combinée avec l'unité ?

¹¹ *Ibidem*. p. 93.

¹² “Nuestro conocimiento, nuestros recuerdos, nuestras combinaciones, nuestra antipresencia, sus valores etc., están sometidos a una función-tiempo de sensibilidad general y energética oscilatoria- más o menos prontamente apaciguada.

Es decir que lo que imaginamos y experimentamos, cualquiera que sea su contenido, está sometido a una “mecánica” escondida, a una duración funcional cíclica.”/ Paul Valéry, 1936, *Cahiers* XIX, p. 30.

¹³ “Pensar en álgebra, en inglés, en política, en marino, en poeta – en adornista, en todo eso a la vez-, en quien sea- en animal, en árbol, en pianista. Es también existir en un cierto espacio en q dimensiones.”/ Paul Valéry, *Cahiers* II, p. 20.

*Faisons une élongation
Nous étions A, nous sommes B -et il y a un trou, entre. Cependant nous
vivons tout autant, nous pensons aussi bien : comme si le hiatus n'avait
pas existé¹⁴.*

El advenimiento del verso

*Nada seduce más al hombre, no el paso meditado de
la sombra de un animal, no la vida, no el ojo negro
de la muerte, no la muerte, no la tenacidad del deseo,
nada seduce más al hombre que un abismo. Ante él, el
hombre siente una indecible necesidad de arrojar algo,
una envoltura de papel, una moneda, una idea, lo que
sea, incluso a sí mismo, con tal de verter algo en su largo
vacío...*

(Mario Montalbetti, "Fondo del poema")

Detengámonos en dos de las fases del pensamiento distinguidas por Valéry, en cuyas cualidades observaremos la necesidad apremiante del verso: la expectativa y la atención. François Pire dice que Paul Valéry afronta la tentación, que nace en el seno de lo sensible, la tentación de lo eterno¹⁵. El verso y sus problemas formales se vuelven el canal a través del cual se va dominando esta tentación así como el frenesí que representa. Lejos de permanecer un acto mecánico o meramente improvisado, el impulso poético se somete al análisis y al estudio, a un trabajo intelectual que va implantando continuidad y retraso en el material del lenguaje, confirmando o acrecentando de esta manera la satisfacción del primer contacto.

Partamos de la frase abstracta de Valéry « *L'être brut semble ne connaître que le repos et le mouvement. L'être vivant y joint la tension et ses degrés* »¹⁶. Este reposo y movimiento responde al sistema binario orden/desorden, letargo/excitación, sueño/vigilia; dicotomías que activan como ya vimos la sensibilidad desde la desproporción de un elemento con respecto a otro. En esta frase aparecen dos nuevos componentes en las observaciones de Valéry: *tensión* y *grados*.

Una modificación notable de la sensibilidad implica una atención o una conciencia más fina de nuestra parte. Ahora bien, entre la modificación sensible y una

¹⁴ “¿El cambio contiene una pluralidad combinada con la unidad? Hagamos una elongación. Éramos A, somos B – y hay un espacio entre ambas. Sin embargo, vivimos de todos modos, continuamos pensando perfectamente: como si el hiato no hubiera existido.” / *Ibidem*.

¹⁵ François Pire, “Les phases de l'esprit”, *La tentation du sensible chez Paul Valéry*, Belgique, La Renaissance du Livre, 1965, p. 67.

¹⁶ « El ser bruto parece no conocer más que el reposo y el movimiento. El ser viviente añade a ello la tensión y sus grados”. / Paul Valéry, *Cahiers VI*, p. 136.

respuesta (ya sea fisiológica o de pensamiento) aparece un estado de suspensión y expectativa ante lo que habrá de suceder (sucederemos); un estado que vigila la energía inminente que será utilizada para actuar. Esta fase interior puede asociarse por ende, con el término *tensión*. El acto de escribir rompería precisamente con este potencial acumulado, canalizando la fuerza hacia la mano quien se aventuraría en la realización de virtualidades múltiples, nos dice Valéry¹⁷.

La posibilidad inmanente de una respuesta implica una sensación de potencialidad. Antes de que suceda cualquier cosa, se presiente el advenimiento de una riqueza poética en el que se jugará todo lo que constituye a un ser humano. Pero escuchemos a Valéry para precisar lo que significa la totalidad de esta constitución en juego:

*Implexe, etc.
Il est étrange que nul terme (autre que celui de mémoire) ne désigne ce qui est en puissance dans chacun, et qui est actualisé, fourni comme réponse –aux excitations diverses!
Il y a une foule de capacités, de ressources, de sensations et modifications potentielles, de tous ordres, dont les événements font paraître à chaque instant les efforts actuels¹⁸.*

Una interpelación sensitiva sitúa al ser entre los recursos de su pasado y las energías de su porvenir¹⁹. El poder de lo real, en que el hombre responde con “todo su cuerpo”, se ve trasladado a la plenitud del muro y a la potencialidad de la hoja donde se ve reflejado y desdoblado este poder de atracción de una superficie vacía en espera de transformación. La página en blanco se vuelve el espacio de lo posible: « *creuset de forces latentes, “intégrité du possible”, qui défend, autant qu’elle appelle, la rupture d’un certain “charme” originel²⁰.* » Esto último quizá nos aclare por qué Valéry ve en la página, el muro y la mar un espacio donde se presentía el movimiento rítmico y cíclico de la escritura; citemos una vez más, para ello, el pasaje:

*En regardant –la mer- le mur je vois une phrase, une danse, un cercle.
En regardant le ciel, le ciel grand, nu élargit tous mes muscles.
Je le regarde de tout mon corps²¹.*

¹⁷ Citado en Robert Pickering, “Directions particulières de l’écriture naissante”, *Paul Valéry. La page. L’écriture*, Paris, Univ. Blaise Pascal, 1996, p. 288.

¹⁸ Implexe, etc.

¡ Es extraño que ningún término (a parte del de memoria) designe lo que está en potencia en cada uno, y que es actualizado, brindado como respuesta – a las excitaciones diversas! Hay una infinitud de capacidades, recursos, sensaciones y modificaciones potenciales de toda clase, cuyos acontecimientos hacen aparecer a cada instante los esfuerzos actuales. / Paul Valéry, *Cahiers XXII*, p. 109

¹⁹ Paul Valéry, “Mélange”, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1957, p. 299.

²⁰ “...crisol de fuerzas latentes, integridad de lo posible que paraliza tanto como pide la ruptura de un cierto ‘encanto’ original.” / Robert Pickering, *op.cit.*, p. 296.

²¹ “Al mirar – el mar- el muro veo una frase, una danza, un círculo.

Suzanne Guerlac, quien analiza la forma en que Valéry decide aplicarse a la versificación, concluye que en el caso del poeta, es precisamente entre la excitación sensible y su respuesta, en el intervalo mismo de la espera, donde se presta atención a la poesía y a los problemas “severos” de la forma. En vez de someterse a un entusiasmo inusual y al peso de su incertidumbre, se decide manipularlo y relevarlo a través del lenguaje, colmando entonces, el intervalo de la espera²². La sensibilidad, envuelta en una experiencia ilimitada, se pliega entonces a las intensidades propias del lenguaje, marcando, segmentado y ritmando lo que concibe el poeta como “sensación de universo”.

Para que este mundo desprovisto de símbolos y significaciones, intensidad sensible, tome forma a partir de las regularidades del lenguaje, se exige una fuerza de atención. La atención se despliega y focaliza desde el instante en que la sensibilidad se inmiscuye en la realidad. Si retornamos al paisaje marítimo, sería desde el instante en que el ojo se adapta a una imagen neta y prolonga su acción en el acto de mirar. Una imagen difusa y desordenada se transforma así en una imagen distintiva que se ofrece a la conciencia de manera coherente. Por ende Valéry afirma que para que la pureza de un fenómeno se vuelva experiencia, es necesaria la ejecución de actos automáticos, que se integran obligatoriamente para dar continuidad y acuidad al movimiento ocular sobre una región delimitada²³. Valéry establece de esta manera analogías entre procesos de la conciencia con procesos físicos, como en este caso el de la vista, para lograr un mayor entendimiento del mecanismo del pensamiento. El poeta, liberándose del automatismo de ver, apartándose de la influencia de lo real, ejerce su atención sobre su propia espera y la posibilidad de respuesta: comienzo del proceso creativo. Gracias a la memoria es posible retornar al origen de la excitación y a la sensación de un ritmo primario en cuya base se van produciendo nuevas estructuras y a través de ello, nuevas experiencias estéticas. El flujo de la escritura, siendo pausado por un juego de atención y retrospectiva, es interrumpido en el curso natural de los actos, por lo que Valéry pudo afirmar que este estado de vigilia se diferencia totalmente del sueño, donde la continuidad se establece sin la irrupción de la espera, la memoria y la atención²⁴.

Mirando el cielo, el cielo grande, desnudo, alarga todos mis músculos.

Lo miro con todo mi cuerpo.”/ Paul Valéry, *Cahiers*, IV, p. 374.

²² Suzanne Guerlac, “Une poétique de la ‘décohérence’ », *Valéry en somme*, Montpellier, l’Harmattan, Univ. Paul Valéry, 2001, p. 152.

²³ Citado en *Ibidem*, p. 154.

²⁴ Paul Valéry, « Degas Danse Dessin », *Œuvres complètes II*, p. 1188.

2.4 Renovación del modelo de Mallarmé en la conciencia de Valéry

Los tiempos y cambios analizados por Valéry al interior de la conciencia renovarían la profundización practicada por Mallarmé sobre la “espera”, la “concentración” y el brote de la idea en la potencialidad del ser, movimiento interior que será captado en el *Coup de dés n’abolira jamais l’ hasard*, cuya dinámica espacial se proyecta como una topografía de este movimiento. Mallarmé intenta manifestar los tiempos y cambios del interior de la conciencia en la fertilidad y extensión de una página, tal como se experimenta “una sinfonía”; erige precisamente este espacio, que aquí tratamos, donde pudiera presentirse el advenimiento del poema antes de toda estructura definitiva. Las variaciones de la sensibilidad y conciencia, medios propios de la música escuchada en concierto, pertenecen también, nos dice Mallarmé, a las Letras²⁵. Si el poeta exige al lector que su obra poética sea leída como una partitura, se refiere a su poema como un modelo a partir del cual debería interpretarse la suspensión, el prolongamiento y la fluidez de su voz poética.

La fuerza del modelo de Mallarmé fue una gran inspiración que marcó fuertemente la existencia de Valéry en el periodo crítico de los años de formación de escritura. La admiración dada al *Coup de dés*, lo llevaría a escribir estas líneas:

*Il me semble de voir la figure d'une pensée, pour la première fois placée dans notre espace... Ici, véritablement, l'étendue parlait, songeait, enfantait des formes temporelles. L'attente, le doute, la concentration étaient choses visibles. Ma vue avait affaire à des silences qui auraient pris corps. Je contemplais à mon aise d'inappréciables instants : la fraction d'une seconde, pendant laquelle s'étonne, brille, s'anéantit une idée (...)*²⁶.

En este punto de nuestro análisis, a la luz de Valéry, nace la pregunta siguiente al querer aplicar el proyecto de Mallarmé: ¿cómo figurar y percibir el brote de un pensamiento poético que va mutando y construyéndose desde la sensibilidad, atención y memoria particular de un individuo? Pensemos que el propósito del poema es ir

²⁵ Stéphane Mallarmé, « Observation relative au poème ‘Un coup de dés n’abolira jamais le hasard’ », *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1998, pp. 391-392, .

²⁶ Me pareció ver la figura de un pensamiento por primera vez colocada en nuestro espacio... Aquí, verdaderamente, la extensión hablaba, daba nacimiento a formas temporales. La espera, la duda, la concentración eran cosas visibles. Mi vista se involucraba en silencios que habían tomado cuerpo. Contemplaba a mi gusto inapreciables instantes: la fracción de un segundo durante el cual se exalta, brilla, se consume una idea (...) / Paul Valéry, “Le coup de dés. Lettre au directeur de *Marges*”, *Variété II*, *op. cit.*, p. 170.

captando, entre la enunciación de las frases poéticas, “la intención” que yace entre palabras y silencios. “La intención²⁷” es sostenida por un movimiento tácito e interior dirigido por la singularidad de una historia personal, su sensibilidad y pensamiento pero también, por sus circunstancias, época, cultura, edad, medio, etc. Las diversas fases del espíritu, anteriormente señaladas a través de las reflexiones de Valéry que van dando forma al discurso poético, quedarían modestamente representadas en el espacio en blanco y la diferencia y distribución de caracteres de imprenta. Aunque quizá pudiera abordarse la lectura del poema partiendo no del silencio, sino del carácter tangible del poema (dicción, resonancia sonora y semántica) para dejarse llevar por el efecto de una voz y por el presentimiento de una conciencia capitalizada en el nacimiento del sonido, de la voz, del lenguaje.

Paul Valéry percibe en esta tentativa el origen del sentido poético: los significados, naciendo clara y visualmente de la unión rítmica, extinguiéndose ante la aparición de otro, u opacados por la espera interior, expresada en el espacio en blanco. Todo ello avatares de la voz poética donde se compromete el azar, la voluntad y la sorpresa de un individuo ante el nacimiento de la palabra. Pero más que discutir sobre la eficacia visual del poema de Mallarmé, nos importa evocar este dispositivo poético como resultado de una conciencia crítica ante el acto de ejecución poética. Así, tanto Mallarmé como Valéry, dan cuenta de la acuidad con que observaron en la profundidad de sus modulaciones como si contemplaran, usando la metáfora del mismo Valéry, desde la interioridad de la tierra el cielo estrellado.

2.5. Modulación interior

Principio de la noción musical de Valéry

La inspiración trastorna la sensibilidad y sin embargo, sometiéndola a su fuerza, la despierta al mundo de las posibilidades y la construcción. Se le ha atribuido un carácter divino a lo largo del tiempo concibiendo al artista en posesión de un designio extranjero. Valéry retoma esta visión y propone la comprensión de un ciclo orgánico, cuyo valor reside precisamente en la efusión de una energía que emana y recibe un mismo individuo para completar o prolongar su experiencia estética. La inspiración, tema vasto, no pretende ser aquí agotada en sus caracteres para justificar el poema que nos enfrenta como el mundo al poder del misterio. Sin embargo, sí consideramos ésta

²⁷ Cf. capítulo 1 pp. 20-21.

como incentivo de la sensibilidad y empuje de la creación. Parecería de nuestra parte querer evocar una metáfora al afirmar que el poema llega al hombre con la misma penetración que la luz solar sobre el ojo. No obstante, las observaciones de Valéry muestran cómo la sensibilidad alterada, conduce imperiosa la acción del hombre sobre la materia, exigiendo por ello el ejercicio de todas sus capacidades humanas.

Hemos tratado de establecer hasta ahora el hilo que corre desde la experiencia del paisaje como efecto de existencia hacia el movimiento de la sensibilidad y de la conciencia examinadas por Valéry. Apoyámonos para ello en las versiones de Bachelard y Hume sobre la imaginación que partían asimismo de la conciencia de un brote, milagro o pasión, ante la experiencia de lo real. El paisaje como origen de la expresión pasando por el movimiento de la sensibilidad y del pensamiento, traza un crecimiento orgánico de la poesía que se despliega en el tiempo y en el espacio interior antes de toda manifestación definitiva en la escritura. Bachelard dice que es en la carne, en los órganos, que nacen nuestras primeras imágenes unidas a voluntades simples o extrañamente burdas²⁸, afirmación que se relaciona con la de Valéry que tilda al sistema nervioso como el más grande poeta, el inventor de todo o más bien el único poeta²⁹. Consideremos así este desarrollo como una perspectiva holística de la imaginación concentrada en la dinámica de una naturaleza desde la cual emana no sólo una estética, sino una proporción moral y creadora cuya densidad y germen serán explorados en el arte. Añadamos a esto que la posición de Valéry lo sitúa en la necesidad de borrar la separación metafísica entre cuerpo y espíritu, de modo que contempla al borde del cuerpo el espíritu y a la inversa, dando cuenta así de la conexión estrecha entre procesos fisiológicos y la necesidad estética e intelectual del individuo.

Impulsos, combinaciones, substituciones, deleites, he allí la música sutil captable por el oído interno del que Valéry aseveraría que entre otros sistemas, el sonido se prestaba muy bien, por su naturaleza, para proyectarla.

Cada vez que se intenta crear una metafísica de la música, nos dice Vladimir Jankelevitch, se hace con la ayuda forzada de analogías y de transposiciones metafóricas³⁰. Sin embargo, las reflexiones de Valéry no toman en cuenta la estructura del discurso musical para proyectar la vida subjetiva del poeta, lo que significaría por ejemplo comparar la línea melódica a estados interiores como la serenidad o la

²⁸ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 16.

²⁹ Paul Valéry, « Mélange » *Œuvres complètes I, op.cit.*, p. 335.

³⁰ Vladimir Jankelevitch, *La musique et l'ineffable*, Paris, Armand Colin, 1961, p. 21.

depresión. La intención de esta correspondencia, a partir de lo que ya hemos examinado, se basa en el efecto e impulso que implica la experiencia poética. Evento ligado a la acción de la música en el espíritu, que, como ya vimos en el capítulo anterior, se atribuye un poder exclusivo durante la segunda mitad del siglo XIX. La música de Valéry se descubre en ese “vivir consigo mismo” en ese “verse ver”, en ese cuidado con que la memoria registra la fuerza, la tensión y frecuencia del espíritu implicado en el mundo.

El movimiento interno que inicia en la experiencia sensible se revela a su vez como un lance que, actuando desde el sistema nervioso, crea expectativas, acciones y colma demandas, renovando así tanto dicha experiencia como el conocimiento. La encantación sobre el ser de la que presume la música, si seguimos la analogía de la idea como desenvolvimiento, podría ser explicada precisamente por la excitación, la sollicitación de respuesta y la satisfacción que implica la unidad de una construcción sonora adecuándose a la demanda de nuestros deseos.

La poesía, como la música, al crear procesos de interdependencia, intenta recobrar la fuerza de agregación de un mundo desarticulado. Ambas logran esa unión íntima entre lo plástico y lo espiritual: “La operación del artista consiste en tratar de *delimitar un infinito*. Un infinito potencial *en un finito actual*³¹”. La experiencia de lo intangible, espacio de posibilidades, de acuerdo a este trayecto, se retrae orgánicamente en la designación de la forma. En lugar de traslucir simplemente la emoción de una vivencia y continuar (olvidando el trastorno de una excitación) el hombre hace una pausa, experimenta el objeto al que se sujetó gracias a sus sentidos y va ritmando, haciendo corresponder a través de la palabra, lo ilimitado. El análisis que se impone a partir de ahora es la descripción del “azar” manifiesto en la voz interior cuyos principios parecen estar ligados por las leyes de una musicalidad.

³¹ Cita extraída de la selección de notas de *Cahiers I y II* traducidas al español por Hugo Gola, en Paul Valéry, *Notas sobre poesía*, *op.cit.*, p. 46.

3. Voz

3.1 Emanación vocálica

Voz-Poesía

*Las cualidades de una voz humana que se pueden enunciar son las mismas que se deben estudiar y expresar en poesía.
Y el “magnetismo” de la voz debe trasladarse a la alianza misteriosa, y extraordinariamente precisa, de las ideas, de las palabras. La continuidad de los bellos sonidos es esencial.*

(Paul Valéry)

El poema nace de la necesidad, enuncia Valéry, de restituir un estado unitivo entre cuerpo y espíritu. La creación poética respondería entonces a ese acto a través del cual el hombre prolonga y mantiene esa fase en que logra con plenitud hacerse presente ante sí mismo. La emanación de la voz, como una sustancia perceptible, es el primer indicio de la escritura a través de la cual se manifiesta y expresa el carácter de esta interioridad. En la línea que aquí se traza, de lo sensible al nacimiento de la escritura poética, la voz revela inicialmente su valor no en la oportunidad que ofrece, al ser articulada, de referir lo ausente, de evocarlo, describirlo o traducirlo. Siendo el despertar ante una experiencia sensitiva, el fin es observar en el presente capítulo de qué forma y bajo qué sentido la voz poética figura como un cuerpo perceptible que, emanando del poeta, toca e interioriza su sensibilidad envolviéndolo en un sentimiento de creación, de nacimiento. Ante este análisis será necesario cuestionar finalmente cómo su aparición y sus matices se insertan, según la visión de Paul Valéry, en el dominio de la musicalidad.

En el capítulo anterior describimos el momento singular en que el poder de una excitación sensible movilizaba los afectos y el intelecto para reproducir o prolongar el objeto o experiencia que había atrapado los sentidos. En sus intentos múltiples por describirla, Valéry identifica esta experiencia como “el advenimiento del alma”, noción que resumiremos a través de una cita del propio poeta para poder explicar por consiguiente el valor de la voz como respuesta orgánica ante un efecto de lo real.

(« Avènement de l'âme ») ce qui se produit quand les circonstances intrus ou extra, excitent un état que nul moyen d'expression ni de satisfaction ne peut lui donner une forme finie ni une résolution exacte. C'est en quelque sorte la manifestation de l'irrationnel qui résulte peut-être de ce fait que notre sensibilité générale n'est pas organisée pour compenser ou éliminer tous les cas possibles d'action des choses sur nous et leur donner des réponses qui annulent ces actions¹.

¹ (“Advenimiento del alma”) lo que se produce cuando las circunstancias *intrus* o *extra*, provocan un estado tal que ningún medio de expresión ni de satisfacción puede darle una forma finita ni una resolución exacta. Es de alguna forma la manifestación de lo irracional que resulta quizá del hecho de que nuestra sensibilidad general no está organizada para compensar o eliminar todos los casos posibles

Hay así “advenimiento del alma” cada vez que la efusión de la energía psíquica demanda una respuesta proporcional capaz de compensar este trastorno. “Advenimiento del alma” no es así más que esta compleja red de sensaciones sicosomáticas que se desencadena a partir del carácter de una realidad y que, como vimos anteriormente², comprende gozo, pesar y deseo. Identificando el inicio del estado lírico como desbordamiento de energía, éste dará pie a la manifestación de un producto natural: la respuesta espontánea y sonora a través de la voz y sus modulaciones. En busca de la reacción apropiada, este flujo emocional, vago y totalitario, da origen a la necesidad poética, al nacimiento de un rumor, de una especie de balbuceo, que irá moldeando la estructura sonora de lo que “aún no está dicho pero que va a serlo o podría llegar a serlo³”.

En esta primera caracterización, no se trata de la voz real o física que se propaga en la dicción del poema; tampoco se trata de la armonía o de la curva melódica inscrita en los signos de éste mismo. Esta primera acepción, señala Ned Basted, de la voz se caracteriza por ser interior y sin contenido preciso, una clase de dinamismo o de movimiento de la energía que suscita la dicción interna y que apunta hacia la materialización del poema⁴. Para comprender esta reacción espontánea evoquemos, como sugiere Valéry, la danza efusiva y abierta de los niños ante un gran y bello fuego⁵, lo que remite a la generación de un movimiento natural del cuerpo que se integra en bruto con un objeto o evento que lo cautiva. Paul Valéry busca la posición favorable a través del paisaje en que la voz poética aparece como un brote, como un hecho natural, de la misma forma en que un resplandor o un sonido extranjero serían percibidos. Tal es el mar que para el poeta, hemos visto, se vuelve el espacio propicio para el nacimiento de la escritura; un mar resguardado detrás por un puerto o un balcón desde el que se le observa:

*Il n'est pas de spectacle pour moi que vaille ce que l'on voit d'une
terrasse ou d'un balcon bien placé au-dessus d'un port⁶.*

de acción de las cosas sobre nosotros y darles respuestas que anulen estas acciones.” / Paul Valéry, *Cahiers XXII*, p.528.

² Cf. Capítulo II, p. 26.

³ Paul Valéry, *Cahiers XXIV*, p. 106.

⁴ Ned Basted, « Valéry et la voix poétique », *Valéry à l'extrême. Les au-delà de la raison*, Paris, Harmattan, 1999, p.106.

⁵ Paul Valéry, *Cahiers XIX*, p. 231.

⁶ “No hay espectáculo para mí que valga lo que se ve desde una terraza o un balcón bien situados arriba de un puerto”. / Paul, Valéry, “Inspirations méditerranéennes”, *Op.cit.*, pp. 239-240.

O bien un mar vivido en una caminata a lo largo de su litoral, donde el rumor de la espuma refleja la efusión de esta sustancia sonora, inaccesible al entendimiento, pero en cuya trama va gestando un sentido.

Quant à l'écume naissante et vierge, elle est d'une douceur étrange aux pieds. C'est un lait gazeux, aéré, tiède, qui vient à vous avec une violence voluptueuse – inonde les pieds, chevilles, les fait boire, les lave et redescend sur eux avec une voix qui abandonne le rivage et se retire [...] tandis que l'âme qui écoute cette immense fine musique infiniment petite, s'apaise et la suit...⁷

Envuelto en la cualidad de este espacio Valéry se entrega libremente a la espera de la palabra naciente. El valor meramente sonoro de la voz nos remite a una especie de *poïesis* natural, es decir, experiencia sensible en la que el hombre se ve envuelto en un fenómeno estético a través de un movimiento espontáneo y vocal, antes de todo artificio intelectual que vaya en busca de la obra. La voz, actividad murmurante y acto reflejo, adquiere así el mismo estatus orgánico de una lágrima, de un suspiro o del guiño del rostro ante una emoción. De la misma forma en que la voz “siempre cerca de lo esencial⁸” emana espontánea y confusa a partir del dolor, del éxtasis o del primer contacto con el espacio al nacer, la voz es aquí, en la imagen descrita y buscada por Valéry, eco de un hombre que se conmueve y responde ante un efecto de la realidad sensible. El fluido de esta voz buscaría gradualmente una corporeidad mucho más definida, una manifestación tangible que vaya dando forma a un sistema vocálico cada vez más complejo a través de elementos que Paul Valéry identifica y analiza de forma precisa: timbre, tono, ritmo.

Je sens assez nettement se former ou se chercher mes vers dans une région de l'appareil vocal-auditif et moyennant une certaine attitude de cet appareil⁹.

⁷ “En cuanto a la espuma naciente y virgen, es de una suavidad extraña a los pies. Es una leche gaseosa, aérea, tibia, que llega con violencia voluptuosa –inunda los pies y tobillos, los hace beber, los lava y descende sobre ellos con una voz que abandona la orilla y se retira [...] mientras que el alma que escucha esta inmensa fina música, infinitamente pequeña, se apacigua y la sigue”. / Paul, Valéry, *Cahiers* VII, p. 430.

⁸ Herman Parret, *La voix et son temps*, Bruxelles, De Boeck Université, 2002, p. 28.

⁹ “Siento mis versos con bastante claridad formarse o buscarse en una región del aparato vocal-auditivo a través de una cierta actitud de este aparato.” / Paul Valéry, *Cahiers* XXVII, p. 444.

3.2 Prefiguración de la voz poética

Iniciemos este apartado abordando el timbre y el tono como dos de los elementos esenciales que evoca Valéry para explicar el estado poético. Nuestra intención no es, al nombrarlos, describir bajo una perspectiva fonética cómo éstos alcanzan un impacto en el receptor. No obstante, si tomamos en cuenta que, expresándose en rasgos tangibles como altura, volumen o intensidad ambos están asociados con la calidad y cualidad subjetiva de una voz, con ese gesto sonoro particular, reflejo de la personalidad o esencia del sujeto y de su relación con su contexto inmediato. Su reconocimiento así remite al ser que anima desde su voluntad, deseo y pensamiento la modulación de su voz para manifestarse a través de ella. Valéry establece una distinción muy sutil entre estos dos elementos y llega incluso en sus afirmaciones a mezclarlos. Sin embargo, consideramos que podemos con un análisis cuidadoso establecer el valor intrínseco de cada uno como parte de la experiencia poética.

El timbre de una voz logra con frecuencia inclinarnos seductora o repulsivamente, según sea el caso, ante el carácter de una presencia que parece revelarse a través de éste. Pensemos por ejemplo en la confianza y seguridad de un niño ante la voz de su madre o en el encanto que representa para el enamorado escuchar el sonido de la voz de quien se siente cautivado. Así, se trata de un sonido integral que transmite y dispone al escucha en cierta actitud delante de ese ser que adquiere vida y se dinamiza a través de su voz. El timbre es ese sonido esencial que nos define y determina:

Moi, milieu des sons. Il y a un ut, plus près de moi qu'un autre "ut" ».
« "Ce que renforce mon son fondamental est de "moi"¹⁰ ».

Valéry confesó ser muy sensible al timbre de la voz, concibiéndolo como una sustancia a través de la cual se manifiesta la esencia de un ser de una forma mucho más profunda que el contenido del mensaje que se transmite.

Donc, quant à vous, il me suffit de vous voir parler, d'entendre votre timbre et vos attaques de voix. La façon de parler en dit plus que ce que l'on dit... Le fond n'a aucune importance... essentielle. – C'est curieux. C'est une théorie de la poésie¹¹.

¹⁰ "Yo, espacio de sonidos. Hay un do, más cerca de mí que otro 'do'. / "Lo que refuerza mi sonido fundamental procede de 'mí'". / Paul Valéry, *Cahiers XXIX*, p.549. / *Cahiers IX*, p.299.

¹¹ "Y bien, en cuanto a usted, me basta con verle hablar, con escuchar su timbre y los arranques de su voz. La manera de hablar dice mucho más que aquello que se dice... El fondo no tiene ninguna

Sensible al canto de la ópera, refiere que una voz de contralto en la edad temprana lo condujo a un tal estado de expectativa y conmoción que éste se convirtió en parámetro esencial de su búsqueda de lo sublime¹². El timbre para Valéry es el rasgo intrínseco de la poesía, “si hay un acontecimiento poético se manifiesta a través de éste”¹³, afirmación que detallaremos en las siguientes líneas.

La emanación de la voz poética se rige por una espontaneidad: deseando escuchar cierto sonido y sentido a través de la voz se recibe, en efecto, el impacto esperado, como si se tratara de dos entidades interactuando, cuando se trata en realidad de una sola que emite y recibe¹⁴. Esta alusión la podemos ligar con lo que dice Carl Gustav Jung a propósito de la voz que hace vibrar algo en nosotros que nos dice que realmente no estamos solos¹⁵. El propio timbre instaaura la sensación del comienzo de un orden y un encanto, imagen que bien podemos comparar con la figura del muecín, aquel hombre encargado del llamado a la oración de los musulmanes que apela bajo la emanación de su voz a un acto de recogimiento y escucha. El timbre inaugura el instante donde tendrá lugar el diálogo íntimo entre el sonido y la interioridad afectiva y pasional, aquello que los griegos nombraron: *pathos*.

El tono, por su parte, remitiendo a una carga afectiva o pasional, exterioriza un estado específico y temporal. Nuestro lenguaje no está compuesto a partir de una linealidad átona sino de intenciones y entonaciones que también van construyendo y manifestando el sentido de lo que quiere expresarse. Como hemos visto, según la experiencia poética expresada por Paul Valéry, el poema se originaría a partir de un flujo murmurante que, sin expresar todavía un significado, posee ya en la tonalidad la carga afectiva de un sentido que aspira a ser auscultado:

...le ton fait la chanson: Le ton que l'on prend donne les mots qui lui conviennent. / Pour qu'une oeuvre [...] soit Poésie, il faut qu'on ait trouvé et fixé le Ton. Alors la chose chante. Le Ton est l'essence du style et des rythmes. Il est la clef de l'état de l'homme qu'en accorde

importancia... esencial. –Es curioso. Es una teoría de la poesía.” / Paul Valéry, “L’idée fixe”, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 273.

¹² Paul, Valéry, *Cahiers* IV, p. 587.

¹³ Jacques Derrida, “Qual Quelle. Les sources de Valéry”, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972. p. 352.

¹⁴ Esta dinámica será tratada con más detalle en el apartado de este mismo capítulo sobre el tiempo y corporeidad; por el momento precisemos que Jacques Derrida vio en este intercambio (enunciar-recibir) una simple elaboración del escucharse hablar, intercambio interior entre yo mismo y lo otro, especie de alucinación oficialmente aceptada y tolerada por un sistema individual, social, histórico, etc., que anteriormente era identificado con el “delirio”, “entusiasmo”, “inspiración” del poeta. Jacques Derrida, *Op.cit.*, p. 354.

¹⁵ Citado en Paul, Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p.12.

*toutes les actions diverses [...] Le style est la marque du ton dans la façon de l'œuvre*¹⁶.

El tono, esa serie afectiva y sonora que antecede en la poesía de Valéry al sentido, posee el valor del misterio, del secreto. Roland Barthes en su obra *L'obvie et l'obtus*¹⁷ establece que una de las formas en que escuchamos se basa en la interpretación de signos, es decir, bajo una secuencia sonora se intuye y descifra un sentido mucho más profundo o escondido justo como la antigua práctica griega ejercía, a partir del murmullo del viento en los árboles, su poder de interpretación del oráculo¹⁸. El fluido del tono transmitiendo un carácter pasional invita a la sensación de secreto y por consiguiente a su desciframiento, sensación impulsada por la certeza de que habrá de hallarse un sentido que desentrañar.

Finalmente, retomemos el concepto de ritmo dentro de las figuras de la voz encaminadas hacia al sentido poético. Ubiquemos al ritmo primero como esa capacidad de contextualizar, es decir, una vez percibidas las señales sonoras del timbre y del tono, se proyecta y crea un horizonte y dinámica donde fijarlas a través del pulso temporal. Al hacer una caminata para distraerse de una aburrida tarea, Valéry relata el advenimiento espontáneo del ritmo de esta forma:

*...je fus tout à coup saisi par un rythme qui s'imposait à moi et qui me donna bientôt l'impression d'un fonctionnement étranger. Comme si quelqu'un se servait de ma machine à vivre. Un autre rythme vint alors troubler le premier et se combiner avec lui; et il s'établit je ne sais quelles relations transversales entre ces deux lois...ceci combinait le mouvement de mes jambes marchantes et je ne sais quel chant que je murmurais ou plutôt que se murmurait au moyen de moi*¹⁹.

¹⁶ "...el tono hace la canción: El tono que se adopta da las palabras que le convienen. / Para que una obra [...] sea Poesía, es necesario que se haya encontrado y fijado el Tono. Entonces la cosa canta. El Tono es la esencia del estilo y de los ritmos. Es la clave del estado del hombre al que se acuerdan todas las acciones diversas [...] El estilo es la marca del tono en la forma de la obra." / Paul Valéry, *Cahiers VII*, p.21. / Paul Valéry, *Cahiers XV*, p.46.

¹⁷ Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982.

¹⁸ Barthes define otros dos tipos de escucha a parte del ya mencionado. El primer tipo, es el más primitivo se trata de la percepción de indicios, en las irrupciones sonoras que acusan la presencia o el advenimiento de un suceso y que nos ayudan a la supervivencia; el último de los tres tipos de escucha que estipula el autor remite al sujeto que reacciona e interactúa ante la apelación del otro. Roland Barthes, *op.cit.*, pp. 217-230.

¹⁹ "...fui de pronto capturado por un ritmo que se imponía a mí y que me dio en poco tiempo la impresión de un funcionamiento extranjero. Como si alguien se sirviera de mi *máquina viviente*. Otro ritmo vino entonces a turbar el primero y a combinarse con él; se estableció no sé qué extrañas relaciones *transversales* entre estas dos leyes... aquello combinaba el movimiento de mis piernas andantes y no sé qué canto que murmuraba o más bien que se murmuraba *a través de mí*" / Paul Valéry, « Poésie et pensée abstraite », *Variété V*, Paris, Gallimard, 1936, p. 139.

La mayor parte de las manifestaciones de la poesía oral comienzan por un preludio vocal, cualquiera que sea el contexto cultural, afirma Paul Zumthor²⁰; el ritmo imprevisto aquí descrito por Valéry evoca así ese golpeteo, paso de danza, medida musical, palmeo a partir del cual la voz halla y se integra a su movimiento rítmico. Numerosas son las citas que fueron recabadas a propósito del nacimiento del poema *Le Cimetière Marin*, aunque algunas expresen mayor o menor complejidad sobre su origen, éstas comparten la respuesta rítmica que el poeta manifiesta a partir de la realidad tanto interior como exterior:

...j'ai conçu Le Cimetière Marin dans un petit hôtel de la rive gauche où je m'étais réfugié pour travailler. Une mélancolique insomnie a enfanté le premier mot; un robinet qui coulait a fait naître le second. J'avais le titre: il ne me restait plus à écrire que le poème²¹.

El ritmo, señala André Boucourechliev, va marcando la continuidad de los elementos y estructuras imponiendo su marca en el tiempo y transformándolo²². En este último caso se trata de un ritmo percibido a través del movimiento y de la sonoridad de la voz, pero también de la modulación particular del ánimo en cierto instante y de los sonidos circundantes, de forma que retornamos nuevamente a la resonancia musical de objetos y fenómenos: éstos se responden a través de un vínculo sensitivo que experimenta el poeta, cuya continuación y efecto decide explorar en la construcción del verso y en su poder de resonancia semántica y sonora. Timbre, tono y ritmo precediendo de esta forma a un sentido articulado, justificados simplemente por el gozo y la afectividad que transmite su emanación, son las aproximaciones de una voz que comienza a modularse de una forma cada vez más nítida, apelando a la sensación de vida y a la creatividad del sujeto.

3.3 Verdad y sentido de la voz poética

El valor otorgado por Valéry a la voz se puede contextualizar, como lo señala Serge Bourgea, en la fascinación que surge por la voz humana a finales del siglo XIX, desde

²⁰ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 165.

²¹ "...concebí *El cementerio marino* en un pequeño hotel de la orilla sur donde me había refugiado para trabajar. Un melancólico insomnio dio luz a la primera palabra; una llave de agua que goteaba hizo nacer la segunda. Tenía el título: no me quedaba más que escribir el poema." / Marcelle Crespelle, « Deux matinées avec Paul Valéry », *Valéry vivant*, Paris, Cahiers du Sud, 1946, p. 232 citado en Paul Pielain.

²² André Boucourechliev, « Redéfinir le rythme », *Le langage musical*. Paris, Fayard, 2003, p. 33.

que la invención del fonógrafo ofrece la posibilidad de grabar y de escucharla²³. Los surrealistas como André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Jean Cocteau expresan la seducción experimentada por el flujo de la voz y la oportunidad de recogerla fielmente en pequeñas placas sensibles de carbón y de cobre. Las múltiples reflexiones de Paul Valéry en torno al encanto de la voz humana se justifican de cierta manera por el asombro cultural que provoca ese dispositivo surgido en la época.

Por otro lado, desde un punto de vista filosófico, el crédito absoluto que Paul Valéry otorga al nacimiento de la voz como principio de la poesía lo sitúa dentro de la línea que se ha ido construyendo desde múltiples enfoques, comenzando por Platón pasando por Aristóteles, Rousseau, Husserl hasta Saussure, quienes otorgan al flujo de la voz (reflejo del devenir del pensamiento antes de toda escritura) una verdad y un sentido supremo. Desde esta perspectiva, intentemos comprender, una vez definido el carácter de su emanación, en qué elementos tangibles se revelan claramente, según la visión de Valéry, esta verdad y este sentido trascendente.

El punto delicado de todo poema es la obtención de la voz. La voz define a la poesía pura. Es un modo igualmente distante del discurso y de la elocuencia, y aun del drama, así como la claridad, el rigor y la acumulación de *inhumanidad* de la descripción²⁴.

El estado de resonancia que caracteriza la construcción poética, donde surge un efecto simultáneo de palabras y ritmo, inicia en el movimiento sensible y psíquico del poeta. El estado de resonancia es transmitido desde un universo cuya dinámica lo define como un instrumento musical a través del cual se transmite al hombre un estado especial de “tensión”, de “embriaguez”, de “desorden fecundo” y “movimiento interno²⁵”. La poesía es definida así como “un llamado a la “sonoridad total²⁶” analogía que remite a la conmoción sensible que repercute posteriormente en la manipulación artística de la materia. La “resonancia” tendería por naturaleza, según el orden de un proceso anímico interno, a repercutir su movimiento en el ser, a conservarse por sí misma en una onda expansiva como se propaga una danza o la continuación de una melodía o como nos dice finalmente Valéry, como el equilibrio móvil de un trompo²⁷.

(Poésie) «tout ce qui engendre un état d'émotion á résonance harmonique une surabondance et disposition par harmoniques [...]

²³ Serge, Bourgea, *Paul Valéry, Le sujet de l'écriture*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 122.

²⁴ Cita extraída de la selección de notas de *Cahiers I y II* traducidas al español por Hugo Gola, en Paul Valéry, *Notas sobre poesía*, Seleccion y trad. Hugo Gola, México, Univ. Iberoamericana, 1995, p. 54.

²⁵ Paul Valéry, *Cahiers VII*, p. 425.

²⁶ Paul Valéry, *Cahiers XII*, p. 806.

²⁷ Paul Valéry, *Cahiers XXIX*, p. 150.

*avec minimum d'amortissement [...] diminution de la conscience interruptive*²⁸.

La fuerza que permite la continuación de este movimiento, que va hilando los gestos interiores a través de los cuales se teje el gozo y la necesidad indefinida de éste, va a ser identificada por Valéry como una Voz trascendental, ritmo interno del deseo poético.

*La vraie "création poétique" se passe dans le complexe de l'être qui a la voix pour résolution [...] C'est la voix qui développe le poète, le modifie, lui et sa véritable « profondeur ». Il se fait une voix idéale [...]*²⁹.

Si nuestra atención estaba centrada anteriormente en la descripción de la experiencia sensible, esta fase nos conduce a un movimiento articulatorio más allá de la dimensión personal de un ser, al acontecer de un flujo tutelar que regiría la sensibilidad particular de cada poeta y que se ha tratado de definir a lo largo de los siglos a través de nociones como soplo, fuente, vida. Así, Valéry define esta Voz implícita por su carácter musical, ciertamente arquitectónico, fuente lírica común a todas las artes, cuyo movimiento experimentado como un flujo autónomo y totalitario es capaz de resonar sensiblemente al interior del ser y de transmitirse a través de la obra.

Para Valéry el que habla en el poema no es el lenguaje mismo, como considera Mallarmé, sino es la Voz que se manifiesta a través del lenguaje³⁰. Esto refiere a un flujo anterior a la articulación sintáctica, a una sustancia cuyo transcurrir puede ser experimentado en la distensión y contracción de los órganos vocales que se alistan para originar sonido o, aún más profundo, en la dinámica psico-corporal que agita al espíritu. « *La Voix est celle de la Conscience elle-même, qui se donne à percevoir comme à communiquer sous la matérialité de « signifiants » plus ou moins purs* ³¹ ».

Asumir así que la voz es la manifestación de una verdad trascendente es ante todo remitir a su advenimiento azaroso y orgánico. Este concepto nos acerca así a la noción suprasensible de un sentido de la música y la palabra cuyo devenir intangible se revela a través del instrumento mineral del cuerpo. En otro contexto George Kühlewind

²⁸ "Poesía "todo eso que engendra un estado de emoción con resonancia armónica, una sobreabundancia y disposición por armónicos [...] con un mínimo de amortiguamiento [...] disminución de la conciencia interruptora." / Paul Valéry, *Cahiers XXV*, p. 372.

²⁹ "La verdadera 'creación poética' sucede en la complejidad del ser que posee la voz por resolución [...] Es la voz que desarrolla al poeta, lo modifica, a él y a su verdadera 'profundidad'. Él se hace una voz ideal [...]" / Paul Valéry, *Cahiers XXVI*, p. 80.

³⁰ Paul Valéry, *Cahiers XXII*, p.436.

³¹ "La Voz es la de la Conciencia misma, que se da a percibir como a comunicar bajo la materialidad de « significantes » más o menos puros." / Serge, Bourgea, *op.cit.*, p. 123.

comenta que “la música – al igual que la palabra- no nace por necesidad, sino por abundancia³²”. Esta visión se complementa con la visión de Valéry quien define el nacimiento de la voz como una existencia que, rebosando de sentido y movimiento, logra en un instante propicio transmitir su dinámica sensible a través del poeta.

Donner à la Voix en acte une sorte de vie propre, autonome, intime, impersonnelle, c'est-à-dire personnelle universelle, faire de la parole un résonateur de l'esprit, c'est-à-dire du tout perçu et percevant, subissant et répondant, -tel est le but, le désir, le signe, le commandement³³.

En busca de este flujo autónomo que involucra y repercute en la sensibilidad, Paul Valéry ofrece una visión sobre el origen de la voz. Si ésta no puede ceñirse en el segmento que va de la boca al oído, orificios que sólo atraviesa para modificarse y darse a reconocer como lo enuncia Herman Parret³⁴, la voz y sus cualidades básicas nacen en la efusión sensible que involucra la psique y los sentidos: « *Le son pur, qui éveille l'âme instant et qui n'appartient à personne, à rien. Autre univers³⁵* ».

Naciendo y retornando hacia la misma fuente, la voz poética es el curso a través del cual la existencia, un hombre, se escucha y se hace presente para sí mismo. Cuando Valéry intenta precisar cómo nace en él la escritura, evoca continuamente un brote de agua, una fuente (*la source*) bajo formas diversas. Esta analogía conduce a Jacques Derrida a tratar de identificar a través de los textos valeryanos cómo la voz, surgiendo de la boca y engendrando a través de ella el discurso, se tipifica en la imagen de la fuente que por naturaleza germina y se hace flujo. Este transcurrir referiría así a una conciencia trascendental exteriorizándose a través de la multiplicidad sonora y retornando a sí misma en la capacidad de escucha. Más allá de la función fisiológica, Derrida contempla en la emanación de la propia voz y en la percepción de ésta a través del oído, el momento sagrado, místico, en que la existencia toma conciencia de sí y “mira a su alrededor”.

³² George, Kühlewind, “La conciencia musical”, *Pauta, cuadernos de Teoría y Crítica musical*, México, Vol. VII, No. 26, 27, 28, abril-diciembre 1998, p. 41.

³³ “Dar a la Voz en acto una clase de vida propia, autónoma, íntima, impersonal, es decir personal universal, hacer de la palabra un resonador del espíritu, es decir de todo lo percibido y que percibe, experimentando y respondiendo –tal es el fin, el deseo, el signo, el mandato.” / Paul, Valéry, *Cahiers VII*, p. 71.

³⁴ Herman, Parret, *op.cit.*, p. 28.

³⁵ “ El *sonido puro*, que despierta *el alma instante* y que no pertenece a nadie. *Otro universo*” / Paul Valéry, *Cahiers XVII*, p. 758.

La fuente, el origen absoluto para Valéry, se encuentra en el *Yo puro*³⁶ que define como una conciencia incalificable, desprovista de nombre e historia que habita eternamente nuestros sentidos como el centro de masa de un anillo o de un sistema planetario³⁷. Una conciencia fundamental, refiere Derrida, a través de la cual todo toma sentido, todo aparece, todo se perfila y se mide, no puede sin embargo presentarse a sí misma como objeto³⁸. La escucha de la propia voz, sería la oportunidad para esta especie de “conciencia absoluta” de reconocerse. Determinando de esta manera el filósofo que la voz se refleja a sí misma en la inmediatez de la resonancia, escuchándose muy cerca desde el lugar en que suena³⁹, es posible concebir la emanación vocálica como la ocasión donde el origen se manifiesta a sí mismo: « *La parole serait alors l'échange authentique de la source avec elle même* ⁴⁰ ». La voz es acontecer, suceso, reverberación sonora y allí adquiere un valor original más allá y antes que un posible contenido verbal. Es en este sentido que Derrida le confiere el carácter de verdad: En su acontecer el “yo” se define, se encuentra y se integra a sí mismo, no a través de la reflexión intelectual sino del encuentro de sí mismo como origen y efusión: « *Le vrai cercle, le cercle de la vérité, serait donc toujours un effet de parole* ⁴¹ ».

Paul Valéry da así a la Voz un lugar primordial en el origen del sentido en detrimento de la escritura que secciona y aletarga este flujo pretendiendo artificialmente la captación de este devenir trascendental. Si la escritura divide lo imaginario y lo simbólico a través del carácter gráfico, la voz en la visión que construye Valéry porta un sentido trascendental en el vínculo indisoluble de su sonido, métrica y significado. Remontémonos a Aristóteles para comprender todo el peso de esta visión. Para el filósofo la voz (*phonè*), antes de ser *dialektos*, articulación debida de elementos que comunican un sentido, posee ya una significación en su carácter puramente sonoro:

No todo sonido emitido por un ser vivo es una voz – porque se puede producir un sonido incluso con la lengua o bien como tosiendo-; antes es preciso que el cuerpo que produce el impacto esté dotado de alma y que su acción acompañe alguna representación; la voz, en efecto, es un

³⁶ El “Yo puro” que refiere Valéry se liga a la consciencia trascendental descrita por Edmund Husserl que define más allá del mundo, del cuerpo e incluso del alma. Cf. Jacques Derrida, *op.cit.*, p. 345.

³⁷ Paul Valéry, « Note et digression » *Œuvres complètes*, T.1, *op.cit.*, p.1228.

³⁸ Jacques Derrida, *op.cit.*, p 335.

³⁹ *Ibidem*. p. 341.

⁴⁰ “El habla sería, pues, el intercambio auténtico de la fuente consigo misma”. *Ibidem*. / Trad. J. Derrida, *Márgenes de la Filosofía*, “Qual. Cual. Las fuentes de Valéry”, Madrid, Catedra, 1989, p. 327.

⁴¹ “El verdadero ciclo, el ciclo de la verdad, sería entonces un efecto del habla.” *Ibidem*.

sonido que significa algo, y no es meramente el ruido del aire inhalado como la tos⁴²;

La oposición que establece Aristóteles entre el sonido de la voz cargado intrínsecamente de significación y otro ruido exhalado simplemente por la boca, nos permite concebir al primero como resultado de un movimiento psíquico que se ofrece más o menos organizado hacia el oyente, a diferencia del otro gesto que implica sólo un espasmo espontáneo sin cuidado ni regulación por el que lo produce. Raúl Dorra explica este contraste con respecto a la gestualidad del cuerpo: “El cuerpo siempre es el centro de una tensión, una organización del esfuerzo destinada a componer un objeto suficientemente resistente como para soportar el peso que la mirada del otro pone sobre él⁴³.” Un cuerpo limitado a su forma y materia ocupando un espacio (a no ser que el dormir o la enfermedad se lo impida nos dice Dorra⁴⁴) hace figura, se organiza y tensa en menor o mayor medida para ofrecerse al otro. La voz, como el cuerpo, toma forma, conlleva una tensión y una organización de los órganos vocálicos en busca de una calidad del sonido, de una modulación y frecuencia ofrecidas a un oído capaz de discernir con precisión los detalles de esta formulación sonora.

En un principio el oído sólo era capaz de escrutar las variaciones de presión, gradualmente ha sido capaz de disociar los parámetros del sonido (altura, timbre, color, duración e intensidad) con gran exactitud aunque en una escala limitada⁴⁵. El primer “espectador” de la poesía es, así, el oído propio. El oído es sensible a la forma que se manifiesta, a la frecuencia y densidad con que su misma voz se regula para entregarse. El oído degusta, aprecia y decanta la sustancia de este flujo y lo va integrando y almacenando en sus reservas cerebrales. En la acción del oído la voz va confeccionándose como un espectáculo de acuerdo con el análisis y la gustación de la recepción sonora; a través de ella se va estableciendo una selección, ordenación y verbalización cada vez más complejas. De esta forma podemos decir que preexiste ya un sentido en la modulación interna tanto del oído como de la voz que dan origen al sonido como resultado del cuidado y atención de este contacto elemental.

*Dans le poète:
L'oreille parle
La bouche écoute
C'est l'intelligence, l'éveil, qui enfante le rêve;*

⁴² Aristóteles, “Libro segundo”, *Del Alma, Obras*, Cap. 8, Trad. Francisco de P. Samaranch, Madrid, Aguilar, 1986, p. 168.

⁴³ Raúl, Dorra, *La retórica como arte de la mirada*, México, Univ. Autónoma de Puebla, 2002, p. 21.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Alfred Tomatis, *L'oreille et la voix*, Paris, R.Laffont, 1987, p. 51.

*C'est le sommeil qui voit clair,
C'est l'image et le phantasme qui regardent,
C'est le manque et la lacune qui créent*⁴⁶.

Es gracias a que podemos escucharnos que nace la facultad de hablar. En la recepción acústica, siguiendo el estudio de Alfred Tomatis, se va midiendo la intensidad del fluido verbal, se reciben elementos propios inherentes a los hábitos de escuchar y del carácter de la propia voz, se reconoce la continuidad del discurso y los parámetros de la cadena hablada⁴⁷. El valor de la emisión, responde así a un valor conocido de la recepción y viceversa. De esta regulación vocal y auditiva rigiendo nuestros discursos en el mundo, pende la sensibilidad y la necesidad de la expresión poética. Fieles a la analogía querida por Valéry entre la danza y la poesía, expliquemos a través de ella este valor. La marcha, basándose en el mecanismo motriz de dos piernas que se regulan, se agota una vez alcanzada la meta; la danza por su parte, vierte la voluntad no en un fin extranjero sino en las posibilidades motrices del cuerpo, las mismas que, en otro nivel, rigen nuestros actos cotidianos. De esta misma forma, la regulación vocal auditiva no es, en la exploración poética, un instrumento más sino el objeto nodal de un movimiento voluptuoso en el que irán naciendo y entretejiéndose imágenes y pensamientos.

Aristóteles estipula asimismo que sólo puede ser considerado voz aquello que produce goce y fantasmas, es decir, por un lado el deleite ante una composición sonora y por otro el despertar de conceptos, imágenes o pensamientos⁴⁸. La experiencia de este acontecer vocálico, que hasta aquí se ha definido por su carácter espontáneo y sensual, empuja a un movimiento participativo, en el que ha de sostenerse una continuidad a través de la cual vaya surgiendo el sentido:

*Pour l'harmonie du vers, je cherche et tâtonne au moyen de mots
inexistants, de sons verbaux inventés par le moyen même de l'oreille et
auxquels une fois trouvés, il faut substituer les mots vrais qui s'en
rapprochent le plus*⁴⁹.

⁴⁶ En el poeta :
El oído habla
La boca escucha
Es la inteligencia, el despertar, que da a luz al sueño;
Es el sueño que ve claro
Es la imagen y el fantasma que miran,
Es la carencia y la laguna que crean.

Paul, Valéry, « Tel quel » *Œuvres complètes*, T.1, Paris, *op. cit.*, p.547.

⁴⁷ Alfred Tomatis, *op.cit.*, p. 72.

⁴⁸ Aristóteles, *op.cit.*, p. 168.

⁴⁹ “Para la armonía del verso, busco y tanteo entre palabras inexistentes, de sonidos verbales inventados incluso mediante el oído y a los cuales una vez encontrados, es necesario reemplazar por palabras verdaderas que más se les aproximen.” / Paul Valéry, *Cahiers VIII*, p. 584.

Paul Valéry concibe que la creación poética puede basarse en un movimiento que va de lo sonoro a la significación o, por el contrario, de la idea general hacia el ritmo de la palabra, sin embargo su experiencia se identifica comúnmente dentro de un espacio erótico donde la voz, acariciando el cuerpo, implica antes que todo goce, sensación que va prolongándose a través del nacimiento de nuevas figuras que van aproximando un sentido y una forma definidas. Esta dinámica nos remite a lo que Dámaso Alonso designa como desideratum⁵⁰: Valéry prosigue la creación inspirado por el placer de una secuencia vocálica y la necesidad consecuente de integrarla en una estructura que responda y despierte el mismo impacto. Así entonces el poema, sosteniendo este impulso vital y sonoro, no desemboca en una secuencia incoherente de sonidos respondiendo a una mera necesidad lúdica o placentera, sino que por el contrario, va involucrando y afectando de forma conjunta la afectividad, pensamiento y voluntad. De este modo, sin querer penetrar en esta compleja perspectiva donde entra en juego la subjetividad del poeta, sí indiquemos que este carácter psíquico es ese “espacio en el alma,” como lo llama Valéry donde reverbera el sonido y donde se asegura la unión íntima entre la imagen y el sonido. El sonido se vuelve vitalidad, pulso, en cuyo acontecer el hombre se va diciendo, hablando, escuchando, “sistematizando así a través del ritmo¹”, su confesión.

3.4 La experiencia del tiempo en el flujo de la voz

La poesía existe, como la música, en el tiempo. Es un arte que se despliega en una duración intensificada entre la expectación y el deseo. Jorge Vidales Goddard en su tesis sobre el tiempo musical afirma que la música no sólo existe en el tiempo, sino que es capaz de crear y construir el suyo propio “que es radicalmente distinto al de nuestra vida cotidiana²”. Partiendo de esta afirmación, se abre la posibilidad en este punto del análisis de comprender la forma en que la poesía también es capaz de dar diferentes sentidos del tiempo, y el rol de la voz dentro de esta perspectiva.

⁵⁰ Citado en Cristina Naupert, “Fundamentos teóricos y metodológicos del análisis temático” *La tematología comparatista entre teoría y práctica*, Madrid, Arco/Libros, 2001, p. 119.

¹ Paul Zumthor, *op.cit.*, p. 166.

² Jorge Vidales, Goddard, “Tiempo y Música” *Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical*. México, Vol. XXI, No. 81, enero-marzo 2002. p. 63.

Evoquemos primero la noción del tiempo absoluto, esa base intelectual fragmentada a partir de las técnicas de medición como calendario o relojes que nos dan la certeza de un flujo sucesivo y continuo dentro del cual existimos. Frente al carácter de esta percepción designemos la experiencia de un tiempo interno que se conforma y experimenta según las circunstancias e intensidad del momento y que es concebido como una dislocación temporal a partir de la conciencia del tiempo absoluto³. Así por ejemplo evoquemos la cualidad del sueño que sintetiza en un instante la intensidad de un pasado, presente y futuro dentro de la conciencia del normal continuo del tiempo. La poesía por su parte es capaz de crear también un tiempo ideal o virtual, es decir, de infringir y alterar los parámetros temporales de nuestra percepción, donde “sensación, tensión y emoción se vuelven la única medida posible de dimensionar la experiencia”⁴. Ahora bien, de acuerdo con lo dicho, todo acto que apela nuestra voluntad y sentimiento crearía una concepción interna y subjetiva del tiempo. Sin embargo, por lo que respecta a prácticas como la música o la poesía, esta subjetividad no se vuelca en una experiencia vaga, indecisa, sino que se contiene dentro de la intensidad del ritmo que va construyendo un drama interior, entre comienzo y fin, a través del manejo constante y regular de nuestra sensibilidad, expectativa, deseo y gozo.

*et la musique, toute semblable à la vie, est une construction mélodieuse, une durée enchantée, une très éphémère aventure, une brève rencontre qui s'isole entre commencement et fin dans l'immensité du non-être*⁵.

La experiencia poética, episodio donde sensibilidad y conciencia establecen una oscilación continua en pos de la estructura rítmica es, como la música, una crononomía, tal el neologismo que decide utilizar Stravinsky⁶. La poesía es una forma de sentir el tiempo, de adecuarlo con su forma y pulsaciones, desvaneciendo así, la experiencia temporal fastidiosa o precipitada de la vida diaria. Observemos a continuación en qué medida se puede afirmar que el tiempo poético depende de la obra y su creación.

La construcción poética pende de un modelo oscilatorio según Paul Valéry. Partiendo de la sensación sonora hacia una idea o sentimiento, la expectativa remonta

³ *Ibidem.*, p. 71.

⁴ Susanne Langer, citada en Jorge Vidales Goddard, *op. cit.*, p.76.

⁵ “La música, a su vez, semejante en todo a la vida, es una construcción melodiosa, una duración encantada, una efímera aventura y un breve encuentro que se aísla entre el principio y el final, dentro de la inmensidad del no-ser.” / Valdimir Jankelevitch, *op.cit.*, p. 164. / Trad. Rosa Rius y Ramón Andrés en Valdimir Jankelevitch, *La música y lo inefable*, Barcelona, Alpha, Bet & Gimmel, 2005, p. 200.

⁶ Igor Stravinsky, *Poética Musical*, Trad. Eduardo Grau, Madrid, Taurus, 1981, p. 32.

no hacia la acción donde se anula el lenguaje⁷, sino al recuerdo de la sensación y hacia la acción virtual que la reproducía. Esta sensación se completa a su vez gracias a un nuevo impulso que la mantiene y la prolonga:

*... ce qui est sensation est essentiellement présent. Il n'y a pas d'autre définition du présent que la sensation même*⁸.

Con esta reflexión Valéry se acerca a lo que la filósofa Susanne Langer comenta sobre la duración musical como ese pasaje de la vida que sentimos cuando “la espera se vuelve ahora y el ahora se convierte en un hecho inalterable⁹”. La voz poética se manifiesta según su naturaleza en un instante, y este instante y sus variaciones se modulan bajo la plenitud de una sensación, eje y gozo del movimiento interno. Así se trata de esa sensación de “eterno presente” sostenida en la continuidad dirigida por los distintos segmentos del poema.

Observemos otro juego de la temporalidad dentro de la expresión de la voz poética. El ser humano no sólo puede escuchar su voz sino que además puede sentirla, allí uno de los elementos esenciales para que pueda percibirse como sujeto hablante, afirma Daniel Lagache¹⁰. Bajo la dicción sonora de la palabra yace la voz interior, esa sensación de un movimiento habitando eternamente nuestro pensamiento, como si nos habláramos en la oscuridad a solas¹¹ sólo que de una forma más discreta, perceptible únicamente en nuestro interior. Daniel Lagache, al referirse al trabajo de Saint-Paul señala que la posición que mantenemos frente a esta voz interior se desarrolla en dos niveles. Ya sea que experimentemos el verbo desde la perspectiva de un auditor, es decir que percibamos el pensamiento pasivamente como una entidad que dicta las palabras o que sintamos que el verbo se manifiesta por un mecanismo motor en el que sentimos que somos nosotros mismos quienes hablamos las palabras de nuestro pensamiento y que por lo tanto participamos activamente. Estas experiencias, según

⁷ Valéry señala que en nuestra comunicación diaria, una vez enunciada las frases se desvanecen y se substituyen por una acción o modificación en el interlocutor, al contrario del lenguaje poético que extrae de la lengua sus cualidades eufónicas que satisfacen otros parámetros y expectativas relacionadas con el placer y lo sublime.

⁸ “... lo que es sensación es esencialmente *presente*. No hay otra definición de presente más que la sensación misma...” / Paul Valéry, “Poésie et Pensée abstraite” *Variété III*, Paris, Gallimard, 1938, p.153.

⁹ Citada en Jorge Vidales Goddard, *op.cit.*, p.176.

¹⁰ Daniel Lagache, *Les hallucinations verbales et travaux cliniques, Œuvres I 1932-1946, Les hallucinations verbales et travaux cliniques, Oeuvres I 1932-1946*, France, Presses Universitaires de France, 1977. p. 206.

¹¹ *Ibidem.*, p. 207.

Lagache, no determinan a cada uno sino que nos posicionamos diversamente según las circunstancias o los hábitos entre uno de estos dos puntos¹².

La experiencia de la voz poética en el caso de Valéry puede situarse dentro del “verbo-auditivo”: El poeta asume que ante la formulación sonora, una parte de sí mismo (*l'autre moi*) puede captar, aprender, experimentar algo que ignoraba, por lo que estaba de cierta manera a destiempo respecto a sí mismo. Esta “revelación” manifiesta en la expresión sonora determina por consiguiente un nuevo impulso que va condicionando el flujo vocálico.

Je me parle. L'action ainsi formulée suggère une distinction. Et en effet de ce qu'un dit (ou montre) à l'autre moi, apprend à celui-ci quelque chose -ou plutôt excite une réaction-, laquelle devient origine¹³.

Des rapports du Je et du moi. Si je me dis quelque chose, ce que je me dis agit sur la suite et modifie ce que je me dirai -devient origine¹⁴.

El presente se transforma por la acción y efecto del flujo vocálico, cuyo sentido parece morar más allá de las condiciones actuales del ser, puesto que surge una conciencia de algo distinto ante su aparición. La voz, necesidad de existencia, adquiere aquí el carácter de un fluido inconsciente y ancestral que al hombre se revela, que da sentido y horizonte a su espera y movimiento. Vladimir Jankelevitch, intentando describir lo inefable de esta manifestación, dice al respecto:

D'où elle vient la voix inconnue? Elle vient du temps intérieur de l'homme et aussi de la nature de l'extérieur. Le silence fait apparaître le contrepoint latent des voix passées et à venir, que brouille le tumulte du présent¹⁵.

Así en su acepción más primitiva, la voz se erige como soplo, influjo de vida que va modelando el presente. Dentro de la visión occidental propiamente bíblica, habría que decir finalmente que Derrida considera que Paul Valéry, más que cualquier filósofo, se acerca a un concepto del origen del mundo al analizar el valor del brote y la

¹² *Ibidem*.

¹³ “Me hablo. La acción así formulada sugiere una diferenciación. Y en efecto de aquello que uno dice (o muestra) al otro yo, enseña a éste algo – o más bien genera una reacción-, la cual se convierte en origen.” / Paul Valéry, *Cahiers*. XV, p. 193.

¹⁴ “Vínculos entre el mí y el Yo. Si yo me digo algo, lo que me digo actúa posteriormente y modifica lo que me diré – se convierte en origen.” / Paul Valéry, *Cahiers* XII, p. 692.

¹⁵ “De dónde proviene, entonces, la voz desconocida? Viene del tiempo interior del hombre y también de la naturaleza exterior. El silencio hace surgir el contrapunto latente de las voces del pasado y por venir que altera el confuso presente.”/ Vladimir Jankelevitch, *op.cit.*, p. 186. / Trad. Rosa Rius y Ramón Andrés en Vladimir Jankelevitch, *La música y lo inefable*, Barcelona, Alpha, Bet & Gimmel, 2005, p. 224.

recepción de la voz¹⁶. Lo que nos da pie, luego de estas reflexiones, a decir que así como el Verbo en la imagen bíblica -latente antes de manifestarse,- otorgó con su estremecimiento sensible la aparición de fenómenos y objetos, así la voz, emergiendo sonoramente al mundo natural (oído, cuerpo y sensación) a través de su fluidez y sustancia, va dando forma a la sensibilidad comprometiéndola en un acto de creación y modificación.

Hasta este momento la poesía se revela por una parte como una intensificación, un enriquecimiento de nuestra experiencia habitual del tiempo; por otro lado, su nacimiento sugiere el encuentro posible de un flujo cargado de sentido, aparentemente anterior y ancestral a las condiciones actuales del ser quien se ve modificado ante su sucesión. Tomando en cuenta este juego en la temporalidad hay que decir, sin embargo, que la poesía opera inexorablemente dentro del tiempo, dentro de su curso y trayectoria habitual, acción que se comprueba no en el espacio sino en la interioridad del ser y la progresión de sus sensaciones. El curso del sonido se verifica en el cuerpo, un cuerpo que se envuelve por sustancia y efecto de canales precisos, voz y oído, que reverberan sin embargo en la plenitud de una sensibilidad. Propiedades ya enunciadas tales como timbre, tono, ritmo, dinámicas de la voz, penetran y se integran a la sensibilidad dentro del fenómeno conocido como sinestesia, que convendrá por consiguiente detallar para poder comprender el impacto de la voz en el cuerpo y su carácter lineal en el tiempo.

La sinestesia se conoce hoy como la correspondencia según la cual una impresión sensorial, una vez que alcanza el grado bajo el cual podemos definirla a través de elementos como intensidad o calidad, provoca simultáneamente un acto reflejo en un dominio sensorial distinto. El fenómeno puede ser inducido, por ejemplo en literatura, a través de la metáfora que amplía el carácter de una sensación hacia otro dominio sensorial; otras veces la sinestesia puede surgir simplemente como respuesta afectiva y natural de un ser humano ante un hecho real. El descubrimiento de los procesos neurofisiológicos análogos que comparten varios sentidos ha podido explicar el hecho de que proyectemos percepciones de un dominio a otro¹⁷.

¹⁶ Jacques Derrida, *op.cit.*, p. 341.

¹⁷ *Sunaisthèsis* en el lenguaje griego significaba la acción de percibir una cosa al mismo tiempo que otra. Sentir el frío y sintetizar al interior esta proximidad bajo una sensación de malestar profundo es una forma más de demostrar cómo el cuerpo interior coordina y recoge una sensación homogeneizando todas las impresiones resentidas aisladamente por cada uno de los sentidos. Esta fue la argumentación de Lucrecio en el siglo I a. C al explicar los principios de lo que él llamó "sensación global". Un hombre ante la profundidad de un paisaje, hecho referido en el capítulo anterior, implica, antes que nada, de acuerdo con la visión de Lucrecio, una experiencia originariamente táctil: el tejido sensible del cuerpo así como el del mundo entran en contacto, si no de forma directa, sí a través del poder de emanación de los

Maurice Merleau-Ponty sostiene, bajo una visión fenomenológica, que todas las propiedades percibidas de un objeto confluyen en una sensación integral, reflejo mismo de la unidad de las cosas¹⁸. El fenómeno de la sinestesia se definiría así como el camino natural de una sensación, que una vez percibida, fluye y se inscribe en una experiencia unificadora: El tacto-contacto fundamental entre el cuerpo y el mundo¹⁹.

El momento original en que las propiedades de la voz, más allá de toda racionalidad, tienen un impacto sensorial, adquiere por el momento, un valor absoluto. La presión vital y primaria que ejerce la realidad sobre nuestros sentidos se revela de esta forma como principio de toda significación. De la misma manera en que la percepción visual del paisaje se encarna a través de la necesidad y el deseo, el advenimiento de la voz representa también un contacto fundamental a partir del cual se sacuden las pasiones. Desde esta perspectiva, el sonido y su lugar en la composición no son más que el agente a través del cual el cuerpo se modifica dentro del tiempo bajo la acción del oído y de la voz, bajo su regularidad y tensión. Esta visión dinámica, de la voz a la sensación, fue la evidencia que permite en gran parte a Paul Valéry y a los simbolistas desplazar el concepto de música de una noción puramente sonora al portento de una dinámica interior y sensitiva.

La voz hace contacto y apela, según Herman Parret, al sentimiento de vida como bien retrata la imagen del canto de las sirenas²⁰. La voz es cuerpo y nuestros sentidos son el blanco de esta proximidad. Paul Valéry identifica y describe la resonancia (uno de los sistemas básicos del mecanismo vocal) como principio regulador de la construcción poética. Manifestándose en la recepción acústica, la resonancia no es más que el resultado de un sacudimiento interior, de un desborde de energía, de una necesidad inventiva que va propagándose de sensación en sensación.

La corporeidad y el tiempo, hemos visto, son dos elementos estrechamente ligados bajo esta visión. El cuerpo se va labrando en cada nota sensible y en cada modulación vocálica. El cuerpo se va transformando en cada reacción y en el deseo que haga perdurar la experiencia.

objetos que incide por diversas vías (como en este caso la vista) en el espíritu. Aristóteles ya sugería al tratar de explicar la *sensus communis* tal como identificó el fenómeno de la sinestesia, que ciertas dimensiones y caracteres son experimentados y compartidos por distintos sentidos por lo que de esta forma podemos sentir que un sonido agudo incide dolorosamente en nuestro oído de la misma manera que un cuchillo sobre la piel de nuestra mano¹⁷.

¹⁸ Cf. Maurice Merleau-Ponty, "El mundo percibido", *Fenomenología de la percepción*, Trad. Emilio Uranga, México, FCE, 1957, pp. 228-401.

¹⁹ Herman Parret, *op.cit.*, pp.129-134.

²⁰ *Ibidem.*, p.140.

Los términos prestados en la poética de Valéry a la música remiten por un lado a un estado general de encantamiento donde se comprometen el gozo y las sensaciones; por otro, hacen referencia a las capacidades internas que permiten sostener en una base arquitectónica (ritmo, tono, y además sintaxis, rima, etc.) un movimiento totalizador. El verso así, no sería más que la remembranza, prolongación de un germen que eclosionó en la sensación. Nos hemos limitado aquí al impacto de la voz y a su estética natural, sin embargo, hemos de señalar que esta dimensión donde el azar y la intuición juegan un papel preponderante, no es para Valéry más que el resplandor que permitió entrever la cualidad posible de una secuencia que sólo gracias al pensamiento abstracto (reflexión, decisión, elecciones, combinaciones, paciencia, etc.) puede ser favorablemente construida. De este horizonte sensorial nos dirigimos hacia la necesidad de trabajar el lenguaje poético donde sus propiedades excitantes, fonéticas e internas se vuelven el eje capaz de producir finalmente todos los efectos estéticos posibles, deseados.

4. Música por analogía

4.1 En busca de la lengua absoluta

La dificultad de la poesía consiste en encontrar palabras que sean al mismo tiempo música por sí mismas y música por analogía. Música en la sensación y música en el sentido.
(Paul Valéry)

Hemos observado previamente que la voz surgía como una respuesta ante el influjo singular de una percepción. Su eufonía, antes de configurarse en la modalidad de un verso y sus exigencias, podía apreciarse a través de su sonido intrínseco y a través de la resonancia que involucraba no solamente al aparato fonador, sino al sistema nervioso. El sentido y el valor ya distinguidos de este acontecimiento nos conducen directamente a la distinción que realizó Paul Valéry entre el carácter de lo “no verbal” y lo “verbal”. Los elementos esenciales puestos hasta ahora aquí en juego (sensibilidad, placer, impulso creativo) integran efectivamente, según la visión del poeta, la experiencia trascendente de lo inefable. Recapitulemos brevemente para descubrir el alcance y el valor de esta afirmación.

Siendo de un momento a otro trastocado, el modo práctico de la vida deja paso a la experiencia estética del individuo. El valor esencial de este hecho reside, para Valéry, en el encuentro consigo mismo: un intercambio pleno al interior del sujeto entre su conciencia y la sensación de sus posibilidades.

La danse n'a pas pour objet de me transporter d'ici là; ni le vers, ni le chant pur.

Mais ils sont pour me rendre plus présent à moi-même, plus entièrement livré à moi-même, dépensé devant moi inutilement, me succédant à moi-même, et toutes choses et sensations n'ont plus d'autres valeurs¹.

Este cambio de dimensión remite a un acto en el que el “yo”, conciencia y sentidos, está por debajo de una dimensión y una sensibilidad que lo rebasan y de las que posee no obstante una sensación intuitiva de su existencia². Es a partir del carácter y de la particularidad de este hecho que Valéry construye uno de sus conceptos sobre el pensamiento. Todo aquello que reside al interior de un individuo y del que se tiene conciencia inmediata (no sólo las operaciones de la voluntad, del entendimiento y de la

¹ “La danza no tiene por objeto llevarme de un lado a otro; ni el verso, ni el canto puro. Sino que están para hacerme más presente a mí mismo, mucho más entregado a mí mismo, derrochado delante de mí inútilmente, sucediéndome a mí mismo, y cualquier cosa y cualquier sensación no tienen otro valor.” / Paul Valéry, « Variété », *Œuvres Complètes* I, p. 1449.

² Esta experiencia refiere ciertamente a la noción de misterio que Mallarmé aseguró poder alcanzar y explorar a través de la poesía *Cf.*, Capítulo I, pp. 5-6.

imaginación sino también de los sentidos, es decir, todo suceso del espíritu) el poeta lo integra en la noción que posee del pensamiento. La plenitud de este movimiento, independiente de los preceptos del lenguaje, es calificado como el acontecimiento misterioso del ser que no puede encontrar a través de la representación lingüística una adecuación perfecta: «...*le langage n'a jamais vu la pensée*³.» Reiteramos de esta forma que en este nivel del concepto, se trata de una transformación a partir de una imagen, percepción o sensación en razón de la cual el individuo, sin apelar todavía a un acto de significación verbal, se percibe a sí mismo distinto de lo que es.

El lenguaje, de esta manera, se define ante los ojos de Valéry por su carácter reductor, por su incapacidad de ordenarse de acuerdo con los grados e intensidad de las circunstancias internas. Esta esfera del conocimiento y de la sensación, situada más allá del lenguaje, se vería obligada -en un acto ya sea creativo o de reflexión- a adecuarse a los signos, a su cualidad contingente, circunstancial y vaga:

Rien de plus étranagement ridicule que le tête à tête du soi avec ce qu'il peut se dire et qui est donné, imposé par le trivium millénaire –les vachers indo-européens, les savetiers de Rome, les scribes du Moyen Âge et les inconnus par millions⁴.

En el dominio de lo artístico, donde el individuo se explora como un territorio desconocido a través de la creación, el lenguaje resulta un medio parcial, una mera “manera de decir” y por lo tanto, encarna el sacrificio de la experiencia que se ve constreñida por un juego oscuro de alusiones e imprecisiones lingüísticas.

Je me méfie de tous les mots, car la moindre méditation rend absurde que l'on s'y fie. J'en suis venu, hélas à comparer ces paroles par lesquelles on traverse si lestement l'espace d'une pensée, à des planches légères jetées sur un abîme, qui souffrent le passage et point la station. L'homme en vif mouvement les emprunte et se sauve; mais qui l'insiste le moins du monde, ce peu de temps les rompt et tout s'en va dans les profondeurs. Qui se hâte a compris; il ne faut point s'appesantir: on trouverait bien tôt que les plus clairs discours sont issus de termes obscurs⁵.

³ “...el lenguaje no ha visto nunca al pensamiento.”/ Paul Valéry, *Cahiers II*, p. 356.

⁴ “Nada más extrañamente ridículo que el cara a cara frente a uno mismo con lo que puede decirse y que está dado, impuesto por el trivium milenarario –los vaqueros indoeuropeos, los zapateros de Roma, los escribas de la Edad Media y los desconocidos por millones.” / Paul Valéry, *Cahiers XVI*, p. 29.

⁵ “Desconfío de todas las palabras, pues la más mínima meditación vuelve absurda nuestra confianza en ellas. Desgraciadamente he llegado a comparar estas palabras por las que tan ligero atraviesa nuestro pensamiento a leves placas arrojadas al abismo que experimentan el transcurso pero no la estación. El hombre las apresa en su vivo movimiento y se salva; pero aunque sólo sea un instante de insistencia, esta fracción de tiempo las rompe y todo cae en la profundidad. El que se apresura ha comprendido; no hay por que lamentarse de ello: pronto nos daremos cuenta de que los más claros discursos están tejidos con términos oscuros.” / Paul Valéry, *Monsieur Teste, Œuvres complètes II*, p.53. / Trad. Salvador Elizondo, *Monsieur Teste*, Barcelona, Montesinos Editor, 1986, p. 109.

Ahora bien, la certeza reside en que esta experiencia interior no debe desembocar necesariamente en nociones imprecisas. La apuesta de Valéry se vierte entonces en la búsqueda de un lenguaje que esté en relación profunda con los impulsos y experiencias emergentes, con la expresión de procesos mentales y nerviosos, con la verdad íntima de cada uno y por lo tanto, con lo que el poeta asume como divinidad. De esta manera, Valéry busca restablecer por algún artificio una propia lengua, “un diccionario a parte” donde la relación entre palabra, sonido y evento sea pura. La pregunta es ¿dónde encontrar el poder capaz de desvanecer el carácter turbio del lenguaje común y de volver a éste transparente y permeable para dirigir y hacer posible la expresión del pensamiento tal y como ya lo hemos definido?

4.2 El modelo matemático

La necesidad de cuadrar el pensamiento informe en una estructura precisa se revela en la práctica como una labor intelectual, rigurosa y metódica. El deseo de Valéry se funda en la posibilidad de clasificar científicamente el lenguaje, de atribuirle papeles cuya posición y movimiento reflejan las transformaciones internas sin dar cabida a un vocabulario equívoco. Su deseo irresistible es el de sintonizar el lenguaje de modo que la palabra se confunda por su transparencia con el movimiento del espíritu:

... En d'autres termes, il faudrait refaire entièrement le langage. Car le point d'où le langage ancien et actuel a été fait, n'est plus⁶.

Il faut que le mot devienne une sorte d'unité utilisable, mobilisable et que la relation irrationnelle qui le constitue survive aux expériences multiples⁷.

Sin embargo, aun consciente del valor formal de la lengua, del carácter falaz que ésta posee haciéndonos creer con la costumbre que preexisten verdades a la experiencia, Valéry reconoce que es justo con este material con el que debe iniciar su labor. La búsqueda de un lenguaje rigurosamente formalizado -como una lengua algebraica- que articule y defina en una red de relaciones lógicas sus múltiples

⁶ “... En otros términos, habría que rehacer completamente el lenguaje. Pues el punto donde el lenguaje antiguo y actual fue hecho, ya no existe.” / Paul Valéry, *Cahiers* VI, p. 237-8

⁷ “Es necesario que la palabra se convierta en una clase de unidad utilizable, mobilizable y que la relación irracional que la constituye sobreviva a las experiencias múltiples.”/ Paul Valéry, *Cahiers* III, p. 259.

reflexiones, se da a partir de una especie de lo que hoy conocemos con el nombre de “desconstrucción”. Veamos en qué consiste detalladamente el proceso.

De acuerdo con sus observaciones, todo objeto puede formar parte de nuestro sistema pensante a condición de que sufra una serie de operaciones que logren convertirlo en una cosa mental, susceptible a su vez, de ser integrada en otras series de combinaciones. Estas operaciones pueden ser imperceptibles como aquéllas que corresponden, tal como ya lo habíamos señalado, al acto de mirar⁸: apreciar una imagen nítida a través de los ojos se da luego de haber adaptado mental y espontáneamente una mezcla de formas y colores a líneas y dimensiones reconocibles. En una palabra, nada existe en el espíritu y pensamiento, según Valéry, que no sea fabricado o transformado por él, en razón de lo cual se va construyendo interiormente el mundo.

Estas observaciones llevan al poeta desde muy joven a crear un método mental a partir del cual puede manipular el efecto del mundo sensible en su interior. Las bases de este método se focalizan en la inmediatez de la experiencia (a la que hemos referido ya como sensación, imagen o percepción) a partir de la cual el espíritu selecciona un elemento o circunstancia a explorar. El evento o el impulso particular, objeto de su atención, se convierte en una combinación particular de su conciencia, apta a su vez, a ser transformada en otras nuevas que vayan revelando nuevas facetas de la experiencia. De esta forma nada estaría dado, la percepción superficial del mundo ofrecería sólo un aspecto de las múltiples composiciones y experiencias que pueden ser logradas y alcanzadas a través de operaciones mentales:

Je tente involontairement de modifier ou de faire varier par la pensée tout ce qui me suggère une substitution possible dans ce qui s'offre à moi, et mon esprit se plaît à ces actes virtuels,... C'est là une manie ou une méthode, ou les deux à la fois⁹.

El instrumento necesario para esta exploración es precisamente el lenguaje. Abandonar el pensamiento, cualquier suceso del espíritu, sin apelar al concurso de un sistema de signos, equivaldría para Valéry a una mera experimentación onírica o simplemente somática. El uso del lenguaje representa así necesidad de reconocimiento; una puesta en escena que otorga la posibilidad de emerger y permanecer en lo real¹⁰.

⁸ Cf., Capítulo II, p. 26.

⁹ “Intento involuntariamente modificar o variar a través del pensamiento todo eso que me sugiere una substitución posible de aquello que se me ofrece; y mi espíritu se complace en estos actos virtuales,... Se trata de una manía o de un método, o de los dos a la vez.”/ Paul Valéry, « Mémoires du poète » *Œuvres Complètes* I, p. 1467.

¹⁰ « Il importe de s'exercer à la pensée sans langage. Et en somme de bien distinguer les pensées suivant qu'elles empruntent ou non. Mais lorsqu'elles l'éliminent, elles tendent toujours nécessairement à l'être

Este mecanismo exige, por su naturaleza, partir de la incertidumbre, de la falta de certeza que ofrece el dominio del lenguaje. Indaguemos un poco desde una visión posestructuralista para comprender esta última perspectiva. Nos hemos habituado a una concepción de la realidad parcial y restringida a medida que nuestras dinámicas de lenguaje olvidan la imposibilidad que tiene el significado de sujetarse a un solo signo. Por una parte, éste último se encuentra diseminado en la cadena de significantes que lo antecede o lo rodea; o por otra parte, siempre hay, más allá de este signo, otros que le superan, que lo exceden y por lo cual no puede haber, en principio, un sentido último o fijo para él¹¹.

El método de Valéry parte precisamente de la sensación de insuficiencia de las palabras. Al relegar las certezas que parece ofrecer el lenguaje, el espíritu se vuelve disponible a nuevas experiencias somáticas y perceptivas, así como a actividades intelectuales que colmen y exploren los huecos del lenguaje en relación con su experiencia.

Crear significa entonces para el poeta, dice Christina Vogel¹², manipular el material emancipándolo de sus contextos así como de su pasado social o de algún individuo. Se trata entonces de utilizar palabras y residuos de discursos potenciales, (conducidos por la memoria cultural) con miras a integrarlos en combinaciones extranjeras. Así, desde el olvido como condición, las palabras y su movilización van moldeando un espacio somático y perceptivo que sólo el poeta puede habitar¹³.

Reapropiarse y modelar el lenguaje dentro de esta práctica respondería fielmente a la movilidad del ser. Valéry concibe al sujeto como una identidad siempre efímera y parcial, fragmentaria y fluida que parece no poder poseerse -sino es que en un acto virtual- en su totalidad. De esta forma, a semejanza de un ser humano (así como de la existencia) formado a cada instante de combinaciones únicas y al mismo tiempo de elementos familiares, se proyecta una composición lingüística cuyo sentido se transforma y contrasta en relación con la posición y el movimiento de sus partes. Un

et au rêve. La pensée n'est maintenue à la surface du réel que par langage-[...]» / “Es necesario ejercitarse en el pensamiento sin lenguaje. Y en suma de distinguir bien los pensamientos independientemente de que lo utilicen o no. Pero cuando lo eliminan, tienden siempre necesariamente al ser y al sueño. El pensamiento sólo es mantenido en la superficie de lo real gracias a lenguaje- [...]” / Paul Valéry, Cahiers VI, p.556.

¹¹ Cf. Terry Eagleton, “El postestructuralismo”, *Una introducción a la teoría literaria*, Trad. José Esteban Calderon, México, FCE, 1998, pp. 155-181.

¹² Christina Vogel, « L'analyse de la mémoire dans les Cahiers ». *Paul Valéry 9 Autour des Cahiers*, p.54.

¹³ *Ibidem.*, p. 55.

sistema lingüístico formado así de valores instantáneos y de efectos producidos por su posicionamiento.

Nos situaríamos en una gran dificultad al querer describir minuciosamente cómo se ejecutó este método, qué experiencias y qué sistemas de palabras fueron descomponiéndose y estructurándose a la vez bajo la voluntad y la certeza de querer construir un sistema acorde con la interioridad. No siendo éste el propósito, sí queremos señalar los valores y perspectivas desde los que parte Valéry en su entusiasta deseo. Observemos ahora, bajo la posibilidad viable de su obra y manuscritos, dónde fue que desembocó tangiblemente esta práctica.

La capacidad de Valéry se basa en el poder de abordar las grandes nociones como “pensamiento”, “tiempo” y “espacio”, para separarlos en sus distintos componentes y explorarlos a partir de sensaciones y gestos tan inmediatos como sutiles de su experiencia. Por esta vía se encarga de ir poniendo obstáculos al uso cotidiano de términos, desplazándolos hacia el dominio de la duda y la incertidumbre. A este poder de dislocación se añade el de reinvención y reasociación de elementos lingüísticos que vayan formando categorías de sensaciones e impresiones mismas que, a su vez, construyan lo que él llamó su “sistema”. De esta propuesta resulta el diálogo entre diversos órdenes tales como figuras retóricas, matemáticas, poéticas, dibujos y acuarelas, tal como podemos observar en *Cahiers*. En esta composición (creada a partir de notas matinales hechas durante un periodo de cincuenta años) Valéry inventa prácticas de escritura que, en razón de su misma naturaleza heterogénea, puedan ser aptas para proyectar capacidades aparentemente incoherentes entre sí. De esta forma intenta darle un sentido a las operaciones mentales que se observa a sí mismo ejecutar en el acto alejado del mundo y recogido en sí mismo:

Trouver les modulations bonnes pour unir dans le même ouvrage les différentes activités –styles- moments d’un esprit –le mien¹⁴.

En su estudio sobre *Cahiers*, Christina Vogel repara que en la intención de vaciar la sustancia opaca de las palabras, Valéry hace un uso significativo de preposiciones y conjunciones (hacia, en, etc) que le ayudan a crear un campo de extensión mucho más preciso y a la vez amplio de ideas¹⁵. Así, Valéry logra componer sistemas de significación donde las palabras y los elementos sólo tienen una función

¹⁴ “Encontrar las modulaciones justas para unir en la misma obra diferentes actividades – estilos- momentos de un espíritu- el mío.”/Paul Valéry, *Cahiers* I, p. 823.

¹⁵ Christina Vogel, *op.cit.*, p. 58.

transitoria y donde su capacidad de significar sólo se da en correlación con otros elementos.

Mon idée fit de concevoir une langue artificielle fondée sur le réel de la pensée, langue pure, système de signes – explicitant tous les modes de représentation –qui soit à la langue naturelle ce que la géométrie cartésienne est à la géométrie des Grecs, excluant la croyance aux significations des termes en soi¹⁶.

Es entonces por este medio que Valéry intenta crear un instrumento mental relacionado estrechamente consigo mismo, en el momento en que siente dar el giro exacto para percibir y captar el funcionamiento de esos estados (emoción estética, advenimiento de ideas, intelección, relación de ideas, etc.), en cuya corriente se abandona el hombre habitualmente sin reparo de sus leyes ni procesos. Despreocupado del tiempo y de un público lector, Valéry superpone y mezcla en la hoja en blanco términos y códigos, colores y vacíos que reflejen una condición de su pensamiento pudiendo aclarar por esta vía los mecanismos e impulsos de un espíritu en acción, interpelado por el mundo sensible.

“Desconstrucción”, decíamos al principio, en el sentido de que Valéry se da cuenta que los principios del lenguaje formal son producto de un hábito, de un sistema particular de significados, que es sustentado gracias a otros significados que lo apuntan desde afuera. No se trata en su caso de querer demostrar que estos principios no tienen validez alguna, sino de infiltrarse en una experiencia más osada entre el sentido y efecto que tienen las palabras sobre el espíritu. Así busca un sistema que se adecue fielmente a la particularidad de sí mismo en cada instante y en cada hecho.

Señalábamos que Valéry parte del olvido, pero también podemos afirmar que parte de la familiaridad, de esa conexión de la lengua con nuestros actos pero extendiendo un nuevo campo de incertidumbre y por consiguiente un nuevo campo de vivencia desde los que puede iniciar una resignificación del lenguaje. Finalmente, el deseo que yace bajo esta empresa es la experiencia de una totalidad no fragmentada, ni desvirtuada por las palabras, y el anhelo también de encontrar un código, una representación transparente que dé conocimiento acerca de la mixtura vaga y vertiginosa del espíritu. Así como en la relación icono-texto, el poeta considera que el lenguaje musical posee la capacidad de traducir la totalidad real de un ser implicado en

¹⁶ “Mi idea fue la de concebir una lengua artificial, fundada en lo real del pensamiento, lengua pura, sistema de signos –haciendo explícita todas las formas de representación –que fuera a la lengua natural, lo que la geometría cartesiana es a la geometría de los griegos, excluyendo la creencia en significaciones de los términos en sí.”/ Paul Valéry, *Cahiers* XII, p. 280.

el mundo. Será en las siguientes líneas donde examinemos el impacto y el aporte que esta perspectiva adquiere en la reflexión sobre el lenguaje poético de Valéry.



Paul Valéry, Alphabet, cahier "ABC"

Manuscrit autographe accompagné d'aquarelles de l'auteur, 1924-1928.
26 f., 22 x 17 cm
BNF, Manuscrits, fonds P. Valéry

4.3 La imitación del sistema musical

Con el mismo aire de lamentación que revela al exaltar al géometa y su resolución de sistemas, así Valéry se expresa también sobre el trabajo del músico:

*Heureux le musicien! L'évolution de son art lui a attribué, depuis des siècles, une situation toute privilégiée*¹⁷.

El propósito ahora es examinar en qué consiste este privilegio y cómo es reivindicado en el manejo del lenguaje. Para ello planteemos una vez más el panorama que nos ha servido de base en el desarrollo de este estudio. Un conjunto de funciones biológicas, síquicas (modo originario de una intencionalidad) surge ante un hecho u

¹⁷ “¡Dichoso el músico! La evolución de su arte le ha otorgado, desde hace siglos, una posición muy privilegiada.”/ Paul Valéry, « Mémoires du poète », *Œuvres complètes I*, p. 1461.

objeto que conmueve o perturba la sensibilidad; da paso a un movimiento “irreflexivo” y “rítmico” del pensamiento cuyo devenir se prolonga en la corporeidad de un lenguaje elemental, “divino murmullo de la voz interior”. Consciente del arrebató, el hecho no representa sin embargo para el poeta más que un simple espectáculo del cual sorprenderse. Se ha instaurado una modificación en su sensibilidad pero aún no se ha dado la participación plena de sus capacidades y su potencial:

*...après que l'on a été séduit à ces divins murmures de la voix intérieure,
et que déjà de purs fragments se sont d'eux-mêmes détachés de ce qui
n'existe pas, il faut enfin en venir au travail, articuler ces rumeurs,
rejoindre ces morceaux, interroger tout l'intellect, se parcourir l'esprit, -
et- attendre ...*¹⁸

La llegada efímera e imprevista de la emoción poética exigiría del hombre la búsqueda de los medios para reconstituirla a voluntad. Uno de estos medios, el más antiguo, el más venerable y el más complejo, enuncia Valéry, es el lenguaje¹⁹. Situemos aquí por consiguiente un nuevo punto de referencia en la relación música y poesía. No se trata ya de la sensación ni de las modificaciones internas, zona en común que comparten, según la visión simbolista, ambas prácticas. La correspondencia surge ahora en la posibilidad de crear a través de la poesía, como en la música, un sistema fijo que encarne y provoque efectos deseados. Este sistema, susceptible de ser manipulado, apelaría a la participación del pensamiento abstracto, concepto focalizado aquí en la capacidad de selección y análisis con que se va creando la obra. Observemos así los elementos en juego desde este enfoque de la analogía.

Paul Valéry evoca el término “oído musical²⁰” como un elemento esencial de este proceso. Una vez que el azar ha instaurado una expectativa, que ha dejado entrever y presentir las condiciones posibles de una estructura, nace el deseo de continuación. La función del oído musical residiría precisamente en la capacidad de seleccionar los elementos justos y necesarios para la composición de la obra. Su acción permitiría mantener el dinamismo de la creación regida por una continua demanda y satisfacción de sensaciones. El oído musical, “sensible a ciertos términos del propio desarrollo”, es sostén de la tensión y de la unidad de la obra. El concepto remite ciertamente a esa modificación interna gracias a la cual el lenguaje ordinario comienza a actuar

¹⁸ “...después de que se fue seducido por los divinos murmullos de la voz interior, y ya que fragmentos puros se han desprendido por ellos mismos de lo que no existe, hay que finalmente pasar al trabajo, articular los rumores, unir esos pedazos, interrogar a todo el intelecto, recorrerse el espíritu, -y esperar...”/ Paul Valéry, «Variété», *Œuvres Complètes I*, p. 1492.

¹⁹ Paul Valéry, «Mémoires du poète», *Œuvres complètes I*, p. 1460.

²⁰ *Ibid.*, p. 1461-1462.

distintamente sobre la sensibilidad convirtiéndose, a través de sus sonoridades, en un objeto lúdico y atractivo. Es entonces que aquellas propiedades latentes de una lengua como son su sonoridad, cadencias, ornamentos y ritmos se convierten en foco fundamental de las sensaciones. El oído musical apunta así a esa capacidad de producir y de colmar la expectativa que el mismo poeta instaura y se exige. El hecho sin embargo, de que ciertos elementos tengan un efecto más sensible sobre el espíritu y que algunas combinaciones adquieran más impacto parece caer en el ámbito de lo poético, en el dominio de lo arbitrario. Trasladar el concepto hacia el dominio del que surge, el musical, nos ayudará a comprender en dónde se justifica esta arbitrariedad.

Según Valéry, el músico cuenta, gracias a antiguas y largas experiencias del oído musical con un sistema de sonidos formado de elementos reconocibles, es decir, distintos del “universo de ruidos²¹”. Una vez identificados, estos elementos están listos para formar combinaciones²² a través de instrumentos y medios bien definidos sobre los que se va construyendo el universo musical. Esta visión sugiere que la música parte de un sistema totalmente viable desde el cual puede crearse el artificio; el poeta por el contrario, debe enfrentarse primero a una modificación interior desde la que pueda recibir y analizar el lenguaje ordinario para convertirlo en un material lleno de posibilidades musicales. La heroicidad del poeta residiría entonces en su capacidad de especulación para poder extraer del lenguaje común una pieza, no sólo sensiblemente “musical”, sino capaz de transmitir una coherencia temática y estructural propia de la lengua:

Voilà le poète aux prises avec cette matière verbale, obligé de spéculer sur le son et le sens à la fois; de satisfaire non seulement à l'harmonie, à la période musicale, mais encore à des conditions intellectuelles et esthétiques variées, sans compter les règles conventionnelles...²³.

El disgusto yace precisamente, como podemos ver, en el hecho de que la creación poética se basa en un trabajo a tientas, en un sondeo que debe renovarse cada vez que se embiste el lenguaje en aras de la poesía. Valéry proyecta entonces la posibilidad de un lenguaje cuyos elementos y medios alcancen resultados certeros. Su concepto de poesía pura proviene justamente de estas reflexiones. La “poesía pura²⁴” no

²¹ *Ibidem.*, p. 1461.

²² *Ibidem.*

²³ “He aquí al poeta luchando con esta materia verbal, obligado a especular respecto al tono y al sonido, a satisfacer no solamente a la armonía, al periodo musical, sino también a las variadas condiciones intelectuales y estéticas, sin contar las reglas convencionales.” / Paul Valéry, « Poésie et pensée abstraite » *Variété V*, Paris, Gallimard, 1938, p. 147.

²⁴ Paul Valéry, « Poésie pure. Notes pour une conférence », *Œuvres complètes I*, pp. 1456-1461.

es en realidad más que un ideal, comprendido así por el mismo Valéry, que llevaría a una exploración profunda del dominio de la sensibilidad gobernada por el lenguaje. Poesía pura, simplemente por carecer de elementos “no poéticos”, sostenida por unidades definidas e idóneas capaces de crear un estado emotivo sin referencia definida al mundo de las cosas y los seres, tal como la música puede, según Valéry, conseguirlo. Poesía pura sugiere una posible evolución del lenguaje poético que permita, a partir de la experiencia y de la observación, estudiar las combinaciones de palabras y sus efectos sensibles.

Le musicien, par exemple, se trouve comme en présence d'un ensemble de possibilités dont il lui est loisible de disposer sans aucune référence au monde des choses et des êtres. Par son opération sur les éléments de l'univers de l'ouïe, les affections et émotions « humaines » peuvent être excitées, sans que l'on cesse de percevoir que les formules musicales qui les raniment appartiennent au système général des sons, naissent en lui et s'y résolvent ensuite, pour que leurs unités se récompensent en de nouvelles combinaisons. Par là, il n'y jamais confusion possible de l'effet de l'œuvre avec les apparentes d'une vie étrangère; mais bien communion possible avec les ressorts profonds de toute vie²⁵.

Así pues, el propósito se basa en un trabajo sistemático del lenguaje que apele no sólo a la imaginación (a través de la cual el hombre accede a emociones tales como la tristeza o la alegría inspiradas por un relato) sino a la vitalidad del ser, a su potencial nervioso, anímico e intelectual capaz de participar en el movimiento de una obra comprometiendo la totalidad de sus anhelos y facultades. Sin embargo, hemos dicho, esto no significa más que un ideal, considerando finalmente, según Valéry, que el carácter práctico del lenguaje así como sus hábitos, formas lógicas, desorden e irracionalidad impedirían esta “continuidad musical”, esta poesía absoluta. La noción serviría, no obstante, como un parámetro importante para ejercitar los esfuerzos del poeta en el acto de la creación.

²⁵ “El músico, por ejemplo, se encuentra *como en presencia* de un conjunto de posibilidades del que le es factible disponer sin ninguna referencia al mundo de las cosas o los seres. Tras operar en el universo del oído y de sus elementos, las afecciones y emociones ‘humanas’ pueden ser excitadas, sin que uno cese de percibir que las fórmulas musicales que las reaniman pertenecen al sistema general de sonidos, nacen en él y en él se disuelven para que sus unidades se reconfiguren luego en nuevas combinaciones. Allí, *no existe nunca confusión posible del efecto de la obra con las apariencias de una vida extranjera; sino más bien una comunión posible con las fuerzas profundas de cualquier vida.*” / Paul Valéry, « Mémoires du poète », *Œuvres complètes I, op.cit.*, p. 1473.

4.4 Formas y creación

Si el deseo de una poesía pura logró ser proyectado fue gracias a una aguda conciencia de los efectos del lenguaje sobre el espíritu. Este análisis lleva a Valéry a centrar el valor de la poesía en la capacidad de generar formas y en el vínculo sensible e intelectual que dicha labor representa.

La forma (expresión plástica del deseo y de la expectativa a través de la cual nace y se prolonga el regocijo estético, figuración corpórea que proyecta el desdoblamiento de sí mismo durante el acto creativo) encarna, puede decirse, una presencia virtual de un yo o un otro posible, instaura la interacción entre las modalidades que conforman a un hombre, y en su posibilidad se establecen por sí mismos un efecto y una influencia. Consideremos primero así a la forma como la posibilidad esencial de una obra para convertirse en un dispositivo eficaz e idóneo para transmitir un estado del alma, una emoción estética. La forma, señala el *Dictionnaire de la Musique*²⁶, es lo que hace que una obra sea percibida como algo más y mejor que un producto del azar. Por su parte, Valéry dice al respecto:

*C'est en quoi une oeuvre devient fonctionnelle –devient forme- une fois qu'elle a franchi le seuil des étonnements bruts*²⁷.

Establezcamos entonces ante estas consideraciones que la forma remite a un trabajo mental que, a través de la lógica propia de cada poeta, modela un material que permite la transmisión de una obra. Este proceso desembocaría finalmente en un producto intencionado y significativo que sobresale del desorden ordinario del entorno y se convierte en objeto privilegiado de nuestros sentidos y emociones.

La estética tiende a separar las formas naturales y las formas artísticas, considerando a las primeras, un producto cuya función sólo se valora en razón de la supervivencia y de la vida social; las segundas, por el contrario, suelen catalogarse por poseer una función y un sentido²⁸. La visión de Valéry difiere sensiblemente de esta postura. El poeta se inmiscuye en el nacimiento y la proliferación de las formas de la naturaleza logrando por esta vía, crear una clara analogía entre el desarrollo de las formas naturales y lo que para él significa el proceso de un poema: un trabajo que se

²⁶ *Dictionnaire de la Musique*. La Musique des origines à nos jours, Paris, Larousse, 1994, p. 294.

²⁷ “Es lo que hace que una obra se vuelva funcional – que se vuelve forma- una vez que ha cruzado el umbral de los asombros burdos.” / Paul Valéry, *Cahiers XIII*, p. 726

²⁸ *Les notions philosophiques. Dictionnaire*. Vol. dirigé par Sylvain Auroux, T. 1, France, Presse Universitaire, 1990, pp. 1028-1029.

manifiesta en combinaciones múltiples pudiendo excitar indefinidamente su voluntad de creación, de desarrollo y progresión. Valdría la pena, antes de centrarnos en el valor y sentido que el poeta otorga a la forma en el proceso creativo, revisar brevemente su consideración en el ámbito de la naturaleza para comprender esta analogía.

La generación de los patrones en la naturaleza, como el de los cristales, hongos, flores, conchas de caracol, telas de araña, está sujeta a una progresión periódica y regular. Dentro de una regularidad propia de la especie o de los tipos de objetos naturales, existe sin embargo una enorme variedad de posibilidades y detalles que diferencian la unidad dentro de su género. Bajo esta periodicidad de movimiento y de transformación que lleva a la concha de caracol a ser la concha de caracol, surge de pronto una estática, refiere Valéry²⁹, una inmovilización, en razón de la cual la espiral del caparazón deja de proseguir y se contiene en su forma final.

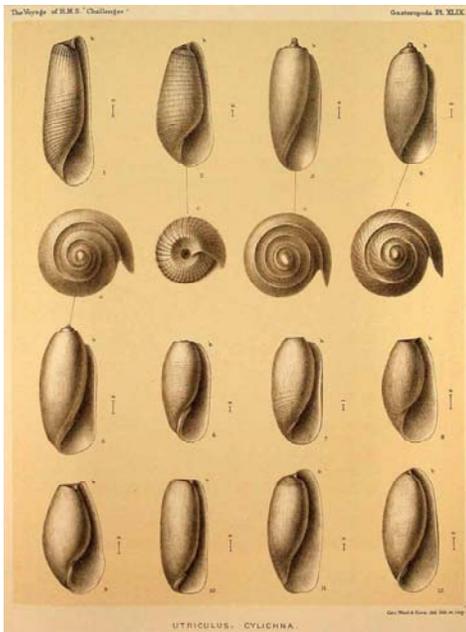


Imagen 1

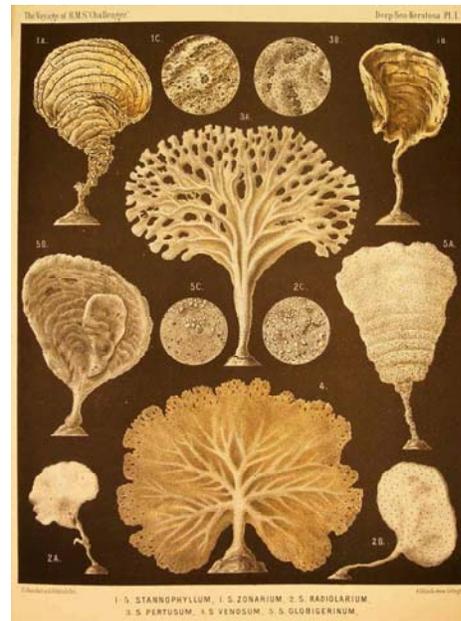


Imagen 2³⁰

²⁹ Cf. Paul Valéry, « L'homme et la coquille », *Œuvres complètes I*, p. 886-907.

³⁰ La imágenes forman parte del *Report on the scientific results of the voyage of H.M.S. Challenger during the years 1873-76 under the command of Captain George S. Nares and the late Captain Frank Tourle Thomson. Prepared under the superintendence of the late Sir C. Wyville Thomson and now of John Murray. Published by order of Her Majesty's government.* Electronic edition prepared by Dr. David C. Bossard, 2004, <http://19thcenturyscience.org/HMSC/HMSC-INDEX/index-illustrated.htm>, abril 2008.

Su intención es la de comparar con precisión el modo de fabricación de la Naturaleza y del hombre, como si ese poder generador que hace que los giros de la espiral progresen, que la concha se solidifique, que el nácar se deposite en su interior, fuera el mismo poder que, habitando al hombre (más allá de un nombre y un apellido), lo impulsa a crear formas y figurar objetos afortunados en el espacio.

Desde su posición, Valéry comprende que mientras la obra humana está condicionada por una serie de actos articulados de la conciencia creadora (deseo, rechazos, juicio, frenesí), la naturaleza procede a través de una continuidad plena y no hecha, es decir, no elabora a partir de una regulación mental y anímica. Lo que debemos retener en este punto de nuestras reflexiones posteriores son dos aspectos: por una parte, la función del azar y sus formas que reflejaría un instinto de construcción del mismo modo en que la araña parece expedir sin pensar su hilo tejedor; y por otro lado, una idea de progresión periódica, actos sucesivos comprometidos en un tiempo que Valéry identifica en ambas expresiones de la forma, naturaleza y poesía:

*L'instinct de la toile d'araignée, en quoi diffère-t-il de l'instinct non plus de la bête mais du tissu qui fabrique coquille, organes, squelette ?
L'araignée produit le fil- et là ne pense pas, mais elle se meut ensuite pour en choisir le lien, et pour mener sa construction.
L'esprit ressemble à cela. Il produit sans s'en douter un fil et le met en œuvre en s'en doutant³¹.*

Este breve pasaje naturalista nos permite captar el sentimiento que posee el poeta de las formas naturales, de su progresión y síntesis, cuya cualidad identifica y admira más que en otro artista, en el pensamiento y obra de Leonardo da Vinci. Para Valéry es la forma y la plenitud de su impacto la que va dando la pauta y dirección de su obra; es a través de sus propiedades sensibles, sonoras, (ritmo, rimas, simetría de figuras, antítesis, número de sílabas, etc.³²) que se va esculpiendo sucesiva y secretamente el sentido de un poema. Sus reflexiones van dando de esta forma una preponderancia cada vez más marcada a la forma durante el proceso creativo.

Forme. Formes. Tout est là- qui ne l'a pas compris ne comprend rien à la partie sublime de l'art. Ceci mène à la génération par les formes-

³¹ “El instinto de la tela de araña, en qué difiere del instinto no el animal, sino del tejido que fabrica concha, órganos, esqueleto? La araña produce el hilo- y entonces no piensa, sino que se mueve enseguida para escoger el lazo, y para dar marcha a su construcción. El espíritu se parece a eso. Produce sin especular un hilo y lo pone en obra especulando.”/ Paul Valéry, « Introduction á la Méthode de Leonard da Vinci », *Œuvres complètes I*.

³² Paul Valéry, “Victor Hugo créateur par la forme” *Œuvres complètes I*, p. 585.

*mêmes*³³.

Su experiencia lo lleva a descartar toda idea preestablecida desde la que pueda emprenderse la escritura poética. El acto creativo parece detonarse en la mayoría de los casos a partir de una señal sonora, combinación formal y afortunada de palabras que, apelando al conjunto de sus sensaciones, lo disponen favorablemente a recibir y proseguir un orden distinto manifiesto en el azar mental. Así entonces, decíamos anteriormente, surge una aplicación distinta, más plena y rica de las propiedades del lenguaje que, actuando sobre la sensibilidad, llevan al poeta a hacer de una combinación imprevista de palabras, una idea matriz que incita a su imaginación a completar un proyecto de ritmos y armonías; acto que se asemeja al de la araña que suspende su hilo bajo proporciones y ángulos que terminan por figurar en el espacio el equilibrio de las formas de su red.

*Je m'aperçu que je redevenais sensible à ce qui sonne dans les propos. Je m'attardais à percevoir la musique de la parole. Les mots que j'entendais ébranlaient en moi je ne sais quelle dépendances harmoniques et quelle présence implicite de rythmes imminentes. Des syllabes se coloraient. Certains tours, certaines formes du langage se dessinaient parfois d'eux-mêmes sur les frontières de l'âme et de la voix et semblaient demander à vivre*³⁴.

La parte meramente sensible del lenguaje origina una transformación interna, da origen a una expresión del pensamiento - conciencia tanto de algo distinto como de algo por venir - . De acuerdo con la visión de Valéry, la forma implica un goce pero reviste y transmite en el fondo modificaciones sucesivas e íntimas de la conciencia.

*On ne comprend ce qu'est la forme en matière d'art que lorsqu'on a compris qu'elle donne (ou doit donner) autant de pensées que le fond ; que sa considération, est aussi féconde en idées que celle de l'idée mère - qu'elle peut être, elle même,...idée-mère, et que le problème inverse du problème naïf (« exprimer sa pensée ») existe et vaut*³⁵.

En primer lugar, la forma interpela al sentido intelectual y dinámico para crear

³³ “Forma. Formas. Todo está allí- quien no lo ha comprendido no comprende nada de la faceta sublime del arte. Esto lleva a la generación de las formas mismas.” / Paul Valéry, *Cahiers XX*, p. 771.

³⁴ “Me di cuenta que me volvía de nuevo sensible a aquello que suena en las expresiones. Me entretenía en percibir la música de la palabra. Las palabras que escuchaba provocaban en mí no sé qué dependencias armónicas ni qué presencia implícita de ritmos inminentes. Las silabas se coloreaban. Ciertos giros, ciertas formas del lenguaje se dibujaban a veces por ellos mismos en las fronteras del alma y la voz y parecían demandar vida.” / Paul Valéry, “Mémoire du poète”, *Œuvres complètes I*, p. 1492.

³⁵ “No se entiende lo que es la forma en materia de arte hasta que se ha comprendido que ésta da (o debe dar) tantos pensamientos que el fondo, que su consideración, es tan fecunda en ideas como la idea principal – que puede ser, ella misma,...idea-madre, y que el problema inverso del ingenuo problema (“expresar su pensamiento”) existe y vale.” / Paul Valéry, *Cahiers*, XVIII, p. 611.

los lazos necesarios que prolonguen la serie poética, por lo que puede decirse que en la apreciación originaria de la forma se instaura ya un movimiento intencional y organizado al interior, en pos de una estructura. La forma incita un pulular de posibilidades y orienta el conocimiento de un individuo hacia una plenitud, una unidad entrevista.

Por otra parte, las características o algunas de las propiedades manifiestas de la forma, prolongándose en un movimiento variado (rimas, aliteración, ritmo, etc.), van perpetuando asimismo el instante de una conciencia fascinada, intensificando por esta vía de la repetición-reiteración, la presencia estética y emocional que se dibuja síquicamente tras el objeto artístico. He aquí entonces ese campo de vivencia, pensamiento secreto que transmite y hace perdurar la forma bajo el mero placer de su apariencia³⁶. Cada unidad surgida durante el proceso creativo, actuando plenamente a partir de sus propiedades, es impresión estética pero también elemento generador. Cada unidad es un efecto y una potencia: necesidad de repetición y continuación. La forma que nace es sensación, recuerdo y añoranza a la vez, y en su posibilidad se sostiene orgánicamente el encanto que suscita la poesía.

El desarrollo progresivo de ángulos y curvas de un espacio natural es, hemos dicho, el aspecto que Valéry traslada a la poesía. La sucesión, el crecimiento o la prolongación orgánica del verso son identificados en la manutención de un deseo colmado y reavivado continuamente en el acto de creación:

*Un beau vers se redit de lui-même et reste mêlé à son sens, à demi préférable à lui – origine sans cesse de lui. [...] Etonner, exciter, dilater –se régénérer- fermer le désir qu'on a ouvert, et rouvrir ce désir...*³⁷

El verso y sus modalidades detentan el deseo y a su vez, el deseo asegura el carácter tangible de la forma. Cada uno de los elementos del verso se convierte así en motor de escritura.

³⁶ « La pensée doit être cachée dans les vers comme la vertu nutritive dans un fruit. Il est nourriture, mais il ne paraît que délice. On ne perçoit que du plaisir, mais on reçoit une substance. L'enchantement, voilà cette nourriture qu'il conduit. Le passage est suave » / El pensamiento debe estar escondido en el verso como la virtud nutritiva en un fruto. Es alimento, pero no parece más que delicia. No se percibe más que un placer, pero se recibe una sustancia. La fascinación, es ese alimento que conduce. El pasaje es suave. / Paul Valéry, "Mémoires du poète", « Variété », *Œuvres complètes I*, p.1453.

³⁷ "Un verso bello se vuelve a decir por sí mismo, mezclándose con su sentido, preferible a medias que él –origen sin fin de él [...] Sorprender, excitar, dilatar – regenerarse- cerrar el deseo que se ha abierto, y volver a abrir este deseo." Paul Valéry, / *Cahiers VI*, p. 687.

*[...] Le poème est génération—c'est-à-dire que son mode d'accroissement est caractéristique et l'opposé aux autres genres – romans etc.*³⁸

Afirmamos anteriormente que la creación se regía, en el caso del poeta, a través de una efusión orgánica que consistía en la disposición y el arreglo de elementos según sus propiedades sonoras y que esta disposición, condicionada por el oído musical, iba creando un sentido ficticio.

*Mais en poésie, il y aura (par exemple) entre les constituants, des symétries, contrastes, similitudes sensibles dont la valeur excitant est indépendante du sens principal*³⁹.

Ahora bien, intentemos ir a partir de esta afirmación global hacia las posibilidades y detalles de este poder generador, a través de la voz del mismo Valéry.

Establezcamos primero la posición favorable de un poeta ante el bagaje de la lengua. Su capacidad de elección se encuentra de improviso influida por lazos simultáneos y potenciales que se crean entre el uso de una palabra y la figuración análoga de otros términos:

*Par chaque mot qu'elle emploie la pensée est en communion virtuelle avec quantité d'autres mots et de leurs idées*⁴⁰.

Esta imagen hace pensar en un pulso latente de sonoridades y significaciones que se detonan en un movimiento sutil de la conciencia que tiende a reunir el sonido y sus sentidos análogos en un movimiento cuya función parecería escapar al artista:

*Ce sont des éléments de langage tels que d'eux-mêmes ils se régénèrent et sont réexcités par leur propre effet. Ainsi le sens des mots qui les composent n'annule pas la figure de ces mots*⁴¹.

En este caudal de posibilidades la elección sería conducida a través de una búsqueda aleatoria entre conciencia e intuición departiendo entre el efecto sonoro y semántico,

*Le son du sens et le sens des sons agissent*⁴².

³⁸ “El poema es generación – es decir que su modo de crecimiento es característico y opuesto a los otros géneros – novelas, etc.”/ Paul Valéry, *Cahiers* IV, p. 624.

³⁹ “Pero en poesía, habrá (por ejemplo) entre los constituyentes, simetrías, contrastes, similitudes sensibles, cuyo valor excitante es independiente del sentido principal.”/ Paul Valéry, « Victor Hugo créateur par la forme » *Œuvres complètes* I, p. 585.

⁴⁰ “Por cada palabra que emplea, el pensamiento está en comunión virtual con muchas otras palabras y con sus ideas.”/ Paul Valéry, *Cahiers* XXV, p. 95

⁴¹ “Se trata de elementos de lenguaje tales, que ellos mismos se regeneran y se vuelven a excitar por su propio efecto. Así el sentido de las palabras que los compone no anula la figura de esas palabras.”/ Paul Valéry, *Cahiers* VI, p. 687.

⁴² “El sonido del sentido y el sentido de los sonidos actúan.” / Paul Valéry, *Cahiers* p. 21.

Así sería a veces el sonido y su resonancia lo que dirigiría la creación hacia otras combinaciones afortunadas,

*Cet accident et ses résonances, analogue à une découverte, donne conscience de tout autre chose que ce que l'on a fait réellement*⁴³.

o sería el sentido el que impondría en un momento dado el desarrollo de la creación:

*Le poète se dit – forcément: quel dommage que ce mot si vocal ne signifie pas ce qu'il me faudrait!*⁴⁴

Añadamos a este poder de la forma, exigencia misteriosa y espontánea al interior del sujeto, la estructura y preceptos formales de la tradición tales como rimas, ritmos, reglas de versificación, etc., a las que Valéry otorga una función primordial durante el acto creador. Los preceptos de la tradición considerados en la mente del autor virtual y simultáneamente durante el acto creativo, cumplirían asimismo una función generadora en su aparente papel opresivo. Planteemos entonces un movimiento continuo de impulsos, de intenciones y relaciones que se substituirían sin condición alguna a través de la forma. A ello, Valéry opone las condiciones de la tradición que servirían, dentro de la efusión creativa, a ceñir y regular los efectos de una obra para ir experimentando y esculpiendo una unidad capaz de proyectar una continuidad armónica. De esta manera, reglas, canon, proporciones y métodos apuntan al esfuerzo, a un sistema regulatorio interno, empleo reflexivo de “los medios voluntarios de resistencia” a través de los cuales se vierte el flujo impulsivo de la emoción poética. Detengámonos ahora en el caso de la rima.

En sus consideraciones Valéry identifica a la rima como reflejo del trabajo intelectual que va en busca de esa armonía espontánea revelada inicialmente en el azar de la conciencia⁴⁵. Si la poesía dilata el tiempo insistiendo en un estado, una figura, un anhelo al que se penetra a través de reiteraciones y periodos regulados, la rima es para Valéry el aspecto consciente y práctico para acceder y trabajar con este poder y este fin:

*La rime rappelle constamment à l'auteur, comme au lecteur la loi de croissance successive ou de création du temps, qui compose par pulsations et déductions de la forme, l'état de résonance et la sensation d'infini esthétique cherché*⁴⁶.

⁴³ “Este accidente y sus resonancias, análogo a un descubrimiento, otorga una conciencia de otra cosa de lo que se ha hecho realmente. “ / Paul Valéry, *Cahiers* XXIII, pp. 562-3

⁴⁴ “El poeta se dice – forzosamente: ¡ qué lastima que esta palabra tan vocal no signifique lo que me haría falta!” / Paul Valéry, *Cahiers* III, p. 618.

⁴⁵ Paul Valéry, *Cahiers* VI p. 472.

⁴⁶ “La rima recuerda constantemente al autor, como al lector, la ley de crecimiento sucesivo o de creación del tiempo, que compone, por pulsos y deducciones de la forma, el estado de resonancia y la sensación de infinito estético buscado.” / Paul Valéry, *Cahiers* XIX p.152.

Finalmente la rima también es un poder virtual, reflejo de la conciencia y del rigor para trabajar en un resultado burdo de la capacidad inventiva, y obtener por consiguiente el brillo estético buscado y esperado:

*La rime simule de manière puissante et naïve, heureuse rencontre, le seuil franchi le passage au moins probable, la justesse – en un mot - ce qui fait le prix d'une pensée – ce qui s'oppose au fonctionnement commun, automatique...*⁴⁷

El poema se convierte para Valéry en necesidad de explorar y de agotar una expectativa y un deseo, labor que lo conduciría a una atención infinita de sus obras donde las palabras y su relación recíproca van ajustándose en un tiempo indefinido dedicado a la perfección. La obra para Valéry se vuelve voluptuosidad de refinamiento, una posibilidad de moldear a través de la forma un orden interno:

*Les oeuvres, dans mon système, devenaient un moyen de modifier par réaction l'être de leur auteur, tandis qu'elles sont une fin dans l'opinion générale*⁴⁸.

Creando firmemente en que el espíritu nunca puede repetirse, que se juega en combinaciones insólitas una y otra vez, Valéry busca un flujo poético que figure esta continua transmutación. Y esta adecuación, entre un poema y la interioridad de un hombre, la exige de un trabajo riguroso, calculador, de la misma forma en que el músico parece entregarse de forma previsor a través de signos precisos para componer su obra:

*Personne a-t-il jamais songé à remontrer au musicien que les longues années qu'il consume à étudier l'harmonie et l'orchestre exténuent son démon particulier? Pourquoi suspendre le poète à la faveur de l'instant même?*⁴⁹

La forma, enuncia Jacques Derrida, es el sentido y la evidencia de algo que se deja finalmente ver, que se hace presente ante los sentidos⁵⁰. Al manipular las formas el ser renuncia a una experiencia imprecisa que, escapando del poder de su voluntad, parecía desvanecerse bajo la acción del tiempo, la forma suspende y contiene en su

⁴⁷ “La rima simula de manera poderosa e ingenua, feliz encuentro, el umbral cruzado, el pasaje a lo menos probable, la justeza – en una palabra-lo que hace el precio del pensamiento – lo que se opone al funcionamiento común automático...”/ Paul Valéry, *Cahiers* VI, p.441

⁴⁸ “Las obras, en mi sistema, se convertían en un medio para modificar por reacción el estado de su autor, mientras que éstas son un fin en la opinión general.” / Paul Valéry, «Mémoire du poète», *Œuvres complètes I*, p. 1465.

⁴⁹ “¿Nadie ha pensado jamás en hacer ver al músico que los largos años que consume en estudiar la armonía y la orquesta, extenúan su demonio particular? ¿Por qué privar al poeta en favor del instante mismo?”/ Paul Valéry, «Mémoire du poète», *Œuvres complètes I*, p. 1483.

⁵⁰ Jacques Derrida, « La forme et le vouloir-dire », *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972 p. 188.

aparecer, el carácter volátil de la experiencia trascendente. En resonancia con Edmond Husserl, Derrida evoca igualmente que la expresión es una formación espiritual que influye continuamente en la capa subyacente e intangible de la que surge, viéndose afectada asimismo por las funciones intencionales de ésta última⁵¹. La creación formaría entonces un ciclo sostenido por la fuerza recíproca que ejercen tanto la corporeidad de la forma como los cambios al interior del espíritu.

La forma, observamos anteriormente, se convierte en un punto de referencia a través de la cual se renueva la sensación estética y se satisface de alguna manera la necesidad de fijarla en el tiempo. Nos hemos avocado a la fase inmaterial del lenguaje, a su fase sensible, animada desde el cuerpo y las modalidades de la voz. Sin embargo, teniendo en cuenta que este es el terreno donde se circunscribe el presente análisis, no queremos soslayar cuestiones esenciales que surgen inevitablemente ante este desarrollo: ¿Cómo la sensibilidad y la voz van repercutiendo y conduciendo el hilo rítmico del verso? ¿Cómo subsiste una experiencia trascendental y su cualidad estética en la formalidad de la poesía, en sus sonidos, ritmos e imágenes? ¿Cómo una experiencia ilimitada logra recogerse en la unidad de una obra? La postura de Valéry aquí perfilada, hace resonancia con la posición de Husserl quien concibe al lenguaje no como la placa de un barniz vertido sobre la experiencia sino como una intencionalidad que se cristaliza y cuya corporeidad sigue influyendo e interactuando con la intención original, silente, de la que surgió. El objetivo de este análisis ha sido ahondar, a través del pensamiento de Valéry, en los planteamientos según los cuales el nacimiento de la poesía es concebido en el mismo dominio que el musical. No obstante, al término de este estudio sería importante proyectar en qué nivel Valéry parece precisamente asimilar y resolver estas condiciones aquí expuestas.

Manteniéndose estrictamente en la realidad de la emoción poética, Valéry concibe integrar con plena conciencia las distintas fases y mecanismos del pensamiento que lo lleven a consolidar la expresión deseada. La creación poética se mueve para él en un cruce de flujos e intencionalidades que pretenden ser manejados con gran maestría desde el núcleo de un yo creador.

El poema para Valéry se basa, por un parte, en la riqueza de una memoria y un imaginario nutridos en la cualidad del cielo, la luz y el mar; imágenes recurrentes de las que se sirve para crear innumerables metáforas y analogías de su pensamiento

⁵¹ *Ibid.* p. 191.

filosófico. El poema surge igualmente de su deseo por completar un cuerpo, una fase plena, la presencia íntegra de una proyección interior que la rima y la estructura rigurosa permiten ceñir. El poema también es pensamiento, un discurrir sobre su filosofía e inquietud acerca del ser que, habitando al interior de un cuerpo e intelecto, se mueve incesante entre sutiles variaciones. El poema en su esencia, no obstante, está compuesto de “música”, de la eroticidad de un fino hilo manteniendo sensación y pensamiento en el dominio del encanto. La música, como sensación, atrae y ofrece ritmo y posición a los demás elementos en juego.

En efecto, la poesía de Valéry es una poesía intelectual, hermética de primera instancia, que se nutre de sus reflexiones sobre las mutaciones del ser y que va actuando dentro de un imaginario reiterativo a través del cual profundiza sobre el ser y su condición. Todo ello, actuando dentro del cuerpo estrecho de una unidad contenida por la formalidad de la obra e impulsada por una voz, una música, un flujo próspero y anímico que impulsa la creación.

Ce serait une merveilleuse chimie –passionnante!- de savoir composer rêves et veille, lucidité, passion, sentiment et raisonnements avec les mêmes fonctions diversement liées, excitées, combinées. Il n’est pas de jour que je n’y songe, et pas de jour où je n’aie senti l’impossibilité de voir des différents modes aussi voisins que l’alcool l’est du sucre⁵².

Es en este punto, intersección de voluntades, donde se sitúa el desafío poético de Valéry. *La Jeune Parque*, es la obra a través de la cual Valéry pretende, siguiendo el ejemplo de una obra musical, crear una modulación en términos musicales. Es decir, el poeta pretende pasar de una tonalidad a otra a través de un procedimiento lógico y bien estudiado para otorgar a las diversas partes del poema diferentes jerarquías según un estado de alma. Quería, como un músico, explorar en las fuentes del lenguaje para equilibrar ideas, imágenes y ritmos para transmitir verdaderamente las inflexiones de su alma. El poema y su composición refieren al origen de un pensamiento y el giro vertiginoso y sutil de la conciencia que percibe este nacimiento. Drama interior de una interioridad, el poema no surge, según sus afirmaciones, más que como una serie de ritmos que llegan a obsesionarlo y a partir de los cuales va construyendo un sentido. Valéry señala que crea el poema teniendo como referencia esencial el recitativo de la obra *Alceste*, ópera del compositor alemán Christoph Willibald Gluck. Esto nos lleva a

⁵² Paul Valéry, *Cahiers IV*, p.103. / “Sería una química maravillosa –apasionante!- saber concertar sueños y vigilia, lucidez, pasión, sentimiento y razonamiento con las mismas funciones diversamente ligadas, excitadas, combinadas. No hay día en que no sueñe con ello, y no hay día en que no haya sentido la imposibilidad de ver diferentes modos tan vecinos como el alcohol lo es del azúcar.

plantear, por una parte, la imagen del discurso poético formado de sus imaginario y dudas filosóficas y por otra, un fondo musical aparentemente velado en el poema (si se contempla su posibilidad de ser un recitativo) que no es quizá más que la regulación de un oído interior que puede captar el aliento de las palabras que se combinan bajo el pulso de una sensualidad continua.

Conclusiones

Resumamos la imagen esencial que ha conducido el trayecto de este estudio. Evoquemos a ese hombre envuelto y consciente en la dimensión carnal que le ofrece la experiencia de sus sentidos. Imaginemos nuevamente que de esta dimensión brota la voz como un impulso y flujo sonoro y, a continuación, la escritura, concebida ésta como elaboración de formas. Todo ello experimentado como una necesidad de creación, de nacimiento. Y al designar esta escritura no nos referimos, por el momento, al instrumento de una tradición al que la experiencia del poeta debe acordarse según los parámetros de una verdad, de una ideología teológica, política o social. Señalemos que ante una realidad ambigua, ante la desconfianza de una verdad universal, la escritura sólo importa -antes que nada- por su corporeidad. La escritura apela no a un hecho referencial sino a la cristalización, cuerpo y sustancia, de los impulsos íntimos, trascendentes y biológicos de un hombre ante su espacio. Y entonces la escritura, sostén de sonoridades, se convierte en una certeza; certeza no por la idea que dibuja, desmiente o testifica, sino porque en su temporalidad, su forma se va viviendo como sensación, compañía, impulso y labor.

He aquí en este breve recuento el hito del lenguaje poético que acontece a mitad del siglo XIX. Después de que durante dos siglos la sociedad burguesa había confiado en una gramática y una sintaxis que reflejaban sin miramiento una moral en el mundo, nace esa sospecha, aún hoy vigente, frente al signo y la verdad que designa, frente al signo y su arbitrariedad, el signo y su limitación o abundancia. La concepción y experiencia de la poesía se ven transformadas entonces significativamente. Tzvetan Todorov distingue tres grandes movimientos de la poesía occidental hasta este punto crucial que nombramos¹. El primero es el clasicismo, que se encargó de desarrollar una concepción retórica de la poesía sirviéndose de ornamentos para organizar en el fondo un discurso que bien podría decirse en prosa, pero al que se le ha agregado un toque de distinción y goce. Hasta este momento ninguna calidad de espíritu distingue la poesía de la prosa. En un segundo vuelo, la poesía intenta transmitir los sentimientos a través de las palabras, buscando comunicar lo que el lenguaje conceptual no puede traducir; sin embargo, continúa aún pendiente de las prescripciones heredadas de la lengua. El tercero es un movimiento en el que la poesía comienza a centrarse más en el juego del

¹ Citado en Jean-Louis Joubert, *La poésie*, Paris, Armand Colin, 1988, p.7.

lenguaje que en el significado. El impacto sensorial de las palabras se vuelve objeto de un estado del alma, metamorfosis, metáfora palpable y sonora de una modulación interna. La música que reivindican los simbolistas comienza a distinguirse entonces aquí, en la exploración de la lengua capaz de sostener, no en su poder de nominalización, sino en la sutileza de su pulso sonoro y su fuerza de evocación, la experiencia estética.

Roland Barthes en su obra *Le degré zéro de l'écriture* cuestiona precisamente a nivel histórico, esta relación particular entre el lenguaje y el hombre. Después de la primera mitad del siglo XIX el lenguaje ya no es una garantía referencial con la cual explorar y comprender el mundo. El lenguaje ha abandonado su peso moral y restrictivo. Al no estar más al servicio de una ideología en particular, surge entonces la conciencia de otras escrituras posibles, de otras realidades posibles más allá del modelo ético que defendía la burguesía. La aventura del lenguaje literario hasta nuestros días se vería precisamente empujada por esta necesidad de integración, de cuestionamiento, de naturalización de un lenguaje literario que pretende, incansable, reflejar la verdad íntima del individuo². Pareciera que esta búsqueda está destinada por el momento a la sensación de no poder captar lo esencial, puesto que lo esencial se restringe por el camino tramado por el signo y sin embargo, lo esencial parece no poder ser señalado, evocado o rebasado sin un campo de significaciones, de renovación de estructuras lingüísticas.

Vayamos bajo esta perspectiva de Barthes un poco más atrás en el tiempo para resaltar el sentido de la musicalidad de un poema en el momento en que un poeta, Paul Valéry, la define según los principios de sensibilidad, voz y forma. En el siglo XVI y principios del siglo XVII la lengua francesa aún es un entramado inestable en cuanto a sintaxis y vocabulario. La lengua se encuentra todavía en un estado vacilante a través del cual se investiga e inquiere la Naturaleza³. Es hasta 1650 que la escritura se consolida por los gramáticos franceses como una escritura única, instrumental y ornamental bajo el designio de la ideología burguesa. A través de la escritura se va transmitiendo el pensamiento gracias a un orden retórico heredado e imitado sin reparo. La intención oficial es la de alejar la lengua de la subjetividad del hombre popular y de transmitir en orden y proporción, la calidad de un espíritu y de un ideal. Destronado el

² Roland Barthes, *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*, México, S. XXI, 2000, p. 66.

³ *Ibidem*. p. 60.

poderío burgués, se destrona el dogma de un espíritu y se ve derribada por consiguiente la unidad del lenguaje clásico⁴.

La apariencia estable de un mundo que concuerda con el lenguaje no existe más. La poesía se vuelca entonces, a partir de 1850, hacia una experiencia primitiva de la lengua y comienza a ensalzar ese balbuceo primigenio, “sonido puro”, que se exhala ante lo inefable. La poesía pretende volver al origen de la palabra que, al igual que la música, nace como esencia indeterminada de algo que se mueve, que no dice pero que labora y transcurre en pos de un mensaje o sentido librado en alguna parte.

Entonces, dice Valéry, el estado de un organismo sensible y su voz, resonancia sonora, es lo que interesa esencialmente para dar inicio a esa continuación de bellos sonidos que se trabajarán consciente y laboriosamente en el verso. Así, la poesía simbolista comienza a vincularse con la música desde el momento en que el poeta vierte en el pulso prosódico de la lengua, una necesidad de ascensión, de encuentro o reconciliación bajo el efecto de lo sublime.

Podremos entender con más precisión cómo en el continuo formal de la lengua se vuelca la densidad emotiva e intelectual de un poeta si comparamos el hecho, siguiendo la postura de Barthes, con la labor poética en la época clásica. Hasta este punto crucial aquí señalado, la poesía operaba en un dominio de relaciones explícitas, de significaciones neutralizadas por la tradición sin ser sometida a lo que hoy bien distinguimos como la presión emotiva que va guiando la experiencia del poema. La poesía designaba un hecho referencial y elegante, y el mérito del poeta consistía principalmente en su capacidad de refinar los parámetros fijados⁵. Pero surge en algún momento la sensación, hemos dicho, de que el signo y su referencialidad no contienen la esencia de las cosas. Las relaciones del mundo cotidiano, por su parte, parecen desvirtuar el camino de la Belleza y de lo Sublime. La orquesta musical se erige como un universo temporal que es capaz de revelar un nuevo orden, un horizonte de frenesí y plenitud posible. Pero ¿qué hay del poeta y del marcaje rítmico, del silencio que mora en él y tiende a materializarse en la palabra? Llega entonces el momento en que la poesía reivindica la musicalidad como parte de su esencia. La atención se demora en los accidentes sonoros y semánticos para trabajar y continuar un acto voluptuoso. El rigor de las relaciones gramaticales se ha abolido, pero se conservan sus fundamentos como herramientas de exploración, y se violenta su estructura para experimentar en sus

⁴ *Ibidem*, p. 62.

⁵ Roland Barthes, *Op.cit.*, p. 50.

posibilidades, guiados por el puro placer de su impacto. Es en el continuo sonoro que se sostiene y trabaja, como en la música, un estado del alma.

A este pulso musical se añade el poder de evocación que adquieren las palabras, poder que Roland Barthes asigna como grado cero de la escritura. Los términos dentro de la nueva estructura poética no adquieren como antes un valor o significado según su relación unívoca con las palabras circundantes. Las palabras poseían en la escritura clásica un estado, un valor y una cualidad precisa según su posición. En el nuevo horizonte que dibuja la poesía, las palabras adquieren sólo cierta potencialidad de significado y designan un espacio variable en imágenes y sentimientos. Así, la palabra adopta desde su posición, la posibilidad de evocar en la memoria e imaginación múltiples acepciones que la llevarían hacia infinitas relaciones inciertas y posibles. Y es esta misma esencia ambigua de la música, esta falta de certeza y furor fértil ante el efecto del sonido que busca ahora también la poesía.

Así entonces, la poesía es música por ser pulso continuo y sonoro y asimismo, por su poder de evocación fecundo. Pero más allá de estos elementos técnicos, la poesía simbolista reivindica la esencia musical para sí, por la posibilidad de sostener y prolongar un movimiento, modulación interior, que - emergiendo del silencio y de las relaciones ordinarias del mundo- es capaz de tramar una intensidad, un continuo nacimiento de espera y regocijo que se satisface en el flujo de las palabras; música suprasensible, más allá de “cuerdas y pistones”, energía que hila el impacto de una percepción con la capacidad humana de moldear y modular artesanalmente las formas, creando así una unidad de fascinación, de gozo o de misterio.

Para Valéry la poesía, señalamos en un principio, se impone como esencia murmurante que lo lleva a la escritura de *La Jeune Parque*, poema que lo mantiene durante cuatro años en búsqueda de una perfecta estructura que module con precisión la dimensión y las sensaciones deseadas. *La Jeune Parque*, afirma Valéry, fue un poema que surge a tientas, sin un tema preestablecido, a cuyo nacimiento asiste casi como un espectador. Valéry se lanza a componer y a reelaborar incansablemente sus secuencias, experimentando con múltiples imágenes y posibilidades sonoras. El curso de esta labor llevada por una energía seductora, la Voz como resonancia, que transforma en sensación, en “música”, las funciones banalizadas del lenguaje. Simultáneamente al trabajo de *La Jeune Parque*, aparecen la casi totalidad de los poemas de *Charmes*, donde parece que Valéry ha llegado a un control supremo de sus medios de expresión y de su imaginario. El poeta penetra en el universo poético de la forma y la creación, al

cual brinda rigurosa atención y análisis. Y sin embargo, una vez que esta resonancia palidece, una vez explotadas las posibilidades de su campo estilístico y formal, Valéry abandona naturalmente la poesía de la que tendrá el sentimiento de haber agotado los recursos. Un paréntesis encantador se cierra después de 1925. La poesía parece haber desaparecido tan rápido como se impuso. No será más la arquitectura sonora la que capte la atención del poeta. Los escritos que siguen a este periodo como *Eupalinos*, *l'Âme et la Danse* y *Dialogue de l'Arbre* (1923) parecen no obstante, estar conducidos por ese flujo subterráneo; sensualidad y movimiento surgen permanentemente en las imágenes evocadas en los diálogos.

Admirando la precisión de la música de Wagner quien parecía penetrar en el espíritu conduciéndolo justo donde el compositor había ideado transportarlo, Valéry realiza algunas tentativas de proyectos teatrales que sólo quedan en estado de borrador. La música interesa en este caso ya no en su acción murmurante y discreta como en el caso de la poesía sino en un campo más fastuoso como el teatro, en el que Valéry también ensaya su poder de composición. Y quedan asimismo los poemas en prosa como *Histoires brisées* (1950), una escritura basada en alianzas insólitas de figuras y de palabras donde Valéry experimenta con un lenguaje que juega, como la música, en ese campo donde nada tiene un sentido privilegiado pero donde todo apuntala una y otra vez hacia otros secretos imaginarios.

La intención de este desarrollo ha consistido en descubrir la experiencia musical, baluarte del poema simbolista, a través de las reflexiones poéticas de Paul Valéry. El poeta es uno de los últimos precursores del movimiento que cruza el umbral del siglo XX y que puede hacer, ya lejos del furor de aquél, un balance del desafío y deseo que caracterizaba a los simbolistas:

Jamais les puissances de l'art, la beauté, la force de la forme, la vertu de la poésie, n'ont été si près de devenir dans un certain nombre d'esprits la substance d'une vie intérieure qu'on peut appeler bien "mystique", puisqu'il arrivait qu'elle se suffit à elle-même, et qu'elle satisfît et soutînt le cœur de plus d'un, à égal d'une croyance définie... nous avons eu, à cette époque, la sensation qu'une manière de religion eût pu naître, dont l'émotion poétique eût été l'essence⁶.

⁶ "Nunca antes los poderes del arte, la belleza, la fuerza de la forma, la virtud de la poesía, estuvieron tan cerca de convertirse para cierto número de espíritus en sustancia de una vida interior que puede bien nombrarse "mística", ya que ocurría que se bastaba a sí misma, y que satisfacía y sostenía al corazón de más de uno al igual que una creencia definida... tuvimos, en esta época, la sensación de que una forma de religión habría podido nacer, cuya esencia habría sido la emoción poética." / Paul Valéry, « Existence du Symbolisme » *Variété, Œuvres complètes*, p. 694.

Valéry hereda la acepción abstracta de la musicalidad poética según la visión de Mallarmé pero, ya habíamos señalado antes, se interesa más en el ser y sus modulaciones en el acto de creación. Valéry confiere así a este dinamismo interno la sorpresa y fascinación del hombre de ciencia ante el movimiento de la naturaleza o de los astros. Desde su perspectiva, la música del poema proviene de esa vibración, de ese estado “cantante”, resonante en el cuerpo, y de la sensibilidad que se aventura en la invención perpetua, que se vierte en las formas donde se alimenta y refleja. Así, podemos distinguir por una parte luego de este trayecto, la noción de una música en tanto que sensación: propagación y sostenimiento de una intensidad originada en el contacto esencial entre el mundo y el cuerpo. Por otro lado, tenemos un concepto de música como sistema, orden formal, materia organizada, artificio capaz de reconstruir y prolongar en una dimensión y un espacio deseados, aquella experiencia donde “las cosas mismas están como preñadas de ideas”.

Envueltos en el pensamiento de Valéry señalamos que en su cercanía, los objetos instan, antes de toda referencia verbal, a un movimiento formado de intenciones y sensaciones que se propagan a través del organismo sensible. Al principio, esta experiencia se puede calificar simplemente como una desazón corpórea ante lo que nombramos como sublime o bello. Momentos después el demiurgo interior, el poeta, el músico, se encontrará combinando a partir de un bagaje personal de sonidos, pulsos y pensamientos, para transformar esta desazón en la plenitud de una obra, en una estructura cuyo misterio se haga encanto, consuelo o conocimiento.

Bibliografía

Ensayos y obras de Paul Valéry

Valéry, Paul, « Au concert Lamoureux en 1893 », *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1957, pp.1272-1276.

_____ « Avant-propos á la connaissance de la déesse » *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1957, pp.1269-1280.

_____ « Degas Danse Dessin », *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1957, pp. 1163-1240.

_____ « Inspirations Méditerranéennes », *Variété III*, Paris, Gallimard, 1936, pp. 237-257.

_____ « Esthétique », *Variété IV*, Paris, Gallimard, 1938.

_____ « Existence du Symbolisme » *Variété*, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, La Pléiade, pp.686-706.

_____ « Introduction á la Méthode de Leonard da Vinci », *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1957, pp. 1153-1198.

_____ « L'homme et la coquille », *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1957, pp.886-907.

_____ « Mélange », *Oeuvres complètes I*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1957, pp. 285-421.

_____ « Mémoires du poète » *Œuvres Complètes I*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1957, pp.1447-1512.

_____ *Monsieur Teste*, *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1957, pp. 11-75.

_____ *Monsieur Teste*, Trad. Salvador Elizondo, Barcelona, Montesinos Editor, 1986.

_____ « Note et digression », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1957, pp. 1199-1233.

_____ *Notas sobre poesía*, Selec. y Trad, Hugo Gola, México, Univ. Iberoamericana, 1995.

_____ « Poésie et pensée abstraite » *Variété III*, Paris, Gallimard, 1938. pp. 5-162.

_____ *Reflexiones*, Trad. Glen Gallardo, México, UNAM, 2002.

_____ « Tel quel » *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1957, pp. 473-781.

_____ « Victor Hugo créateur par la forme » *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1957, pp. 583-590.

_____ *Cahiers*, Ed. intégral établie par Nicole Celeyrette-Pietri et Judith Robinson- Valéry, Paris, Gallimard, 1988, Tome I, p. 823, Tome II, pp. 20, 163, 356, 995-6, 1036-7, 1046, 1060, 1084, 1086, 1122, 1127, Tome III, pp. 259, 618, Tome IV, pp. 374, 587, 624, Tome VI, pp. 136, 237-8, 441, 472, 556, 687, Tome VII, pp. 71, 21, 425, 430, Tome VIII, p. 584, Tome IX, pp. 30, 152, 299, Tome XII, pp. 280, 692, 806, Tome XIII, p.726, Tome XV, pp. 46,193, Tome XVI, p. 29, Tome XVII, pp. 21,758, Tome XVIII, p. 611, Tome XX, p. 771, Tome XXI, p. 567, Tome XXII, pp. 109, 436, 528, Tome XXIII, pp. 562-3, Tome XXIV, p.106, Tome XXV, pp. 95, 372, Tome XXVI, p. 80, Tome XXVII, p.444, Tome XXVIII, Tome XXIX, pp.150, 549.

Bibliografía de referencia

Aristóteles, “Del Alma”, en *Obras*, Trad. Francisco de P. Samaranch, Madrid, Aguilar, 1986.

Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942. [Versión en español : Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños*, Trad. Ida Vitale, FCE, México, 1997.]

Barthes, Roland , « Écoute », *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, pp. 217-232.

Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture: Suivi de nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1953-1972. [Versión en español: Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*, México, S.XXI, 2000.

Basted, Ned, « Valéry et la voix poétique », *Valéry à l'extrême. Les au-delà de la raison*, Paris, Harmattan, 1999. pp. 105-124.

_____ « L'enfant qui nous demeure », *Valéry à l'extrême. Les au-delà de la raison*, Paris, Harmattan, 1999, pp. 15-26.

Boucouchiev, André, « Redéfinir le rythme », *Le langage musical*, Paris, Fayard, 1993.

Bourgea, Serge, *Paul Valéry. Le sujet de l'écriture*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Cain, Lucienne Julien, « L'être vivant selon Valéry », en *Trois essais sur Paul Valéry*. Paris, Gallimard, 1958. pp. 151-175.

Chopin, Jean Pierre, « L'ère du misologue philologue », *Valéry. L'espoir dans la crise*, Nancy, Presse universitaires de Nancy, 1992, pp. 25-31.

Derrida, Jacques, “Qual Quelle. Les sources de Valéry”, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972. pp. 327-363. [Versión en español: Derrida, Jacques, “Qual. Cual. Las fuentes de Valéry”, *Márgenes de la Filosofía*, Trad. Carmen González Marín, Madrid, Catedra, 1989, pp. 313-346.]

Derrida, Jacques, « La forme et le vouloir-dire », *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, pp.185-207. [Versión en español: Derrida, Jacques, “La forma y el querer-decir”, *Márgenes de la filosofía*, Trad. Carmen González Marín, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 193-212.]

Dictionnaire de la Musique. La Musique des origines à nos jours. Sous la direction de Marc Vignal, Paris, Larousse, 1994, p. 294.

Dorra, Raúl, “El cuerpo hace figura”, *La retórica como arte de la mirada*, México, Univ. Autónoma de Puebla, 2002, pp. 9-43.

Eagleton, Terry, “El postestructuralismo”, *Una introducción a la teoría literaria*, Trad. José Esteban Calderon, México, FCE, 1998, pp. 155-181.

Guerlac, Suzanne, « Une poétique de la ‘décohérence’ », *Valéry en somme*. Montpellier, l’Harmattan, Univ. Paul Valéry, 2001, pp. 151-162.

Goddard Vidales, Jorge, “Tiempo y Música” *Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical*. México, Vol.XXI, No. 81, enero-marzo 2002. p. 62-79.

Guirao, Jean Marc, « Esquisse d’une théorie de la sensibilité », *Paul Valéry, les philosophes, la philosophie*, L’Harmattan, Université Paul Valéry, 2004, pp. 85-100.

Hume, David, *Tratado de la naturaleza humana*, Tomo II y III, México, Edic. Gernika, 1992.

Imberty, Michel, « De l’instant à l’émergence de la durée : Debussy et la suggestion mallarméenne », *La Musique creuse le temps. De Wagner à Boulez : Musique, Psychologie, Psychanalyse*, Paris, l’Harmattan, 2005, pp. 354-408.

Jankelevitch, Vladimir, *La musique et l’ineffable*, Paris, Armand Colin, 1961. [Versión en español: Jankelevitch, Vladimir, *La música y lo inefable*, Trad. Rosa Rius y Ramón Andrés, Barcelona, Alpha, Bet & Gimmel, 2005.]

Joubert, Jean Louis, *La poésie*, Paris, Armand Colin, 1988.

Köhler, Harmut, « Les ressources de la connaissance : le monde du dedans » *Paul Valéry. Poésie et Connaissance*, Paris, Éditions Klincksieck, 1985, pp. 17-70.

Kourieh, Jacqueline, « La notion de forme ‘génératrice’ », *Paul Valéry 9. Autour des Cahiers. La Revue des Lettres Modernes*. Col. Fondée et dirigée para Michel Minard. Textes réunis par Huguette Laurenti. Paris-Caen, Lettres Moderentes, Minard, 1999. pp. 33-44.

_____ « Paul Valéry : Cheminement Poétique » *Poésie et Politique*, Ed. Jacque Ravaud, BEV 90, Mars 2002, Montpellier, L'Harmattan, Univ. Paul Valéry, 2002, pp. 27-42.

Kramer, Lawrence, “Música y poesía: introducción”, *Música y Literatura*, Compiladora Silvia Alonso, Madrid, Arco/Libro, S.L., 2002, pp. 29-62.

Kühlewind, George, “La conciencia musical”, *Pauta, cuadernos de Teoría y Crítica musical*, México, Vol.VII, No. 26, 27, 28, abril-diciembre 1998, pp. 40-46.

Lagache, Daniel, *Les hallucinations verbales et travaux cliniques, Oeuvres I 1932-1946*, France, Presses Universitaires de France, 1977.

Maffesoli, Michel, *Elogio de la razón sensible*, Barcelona, Paidós, 1997.

Mallarmé, Stéphane, « Observation relative au poème ‘Un coup de dés n’abolira jamais le hasard’ », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1998, pp. 391-392.

_____, « Lettre à Edmond Gosse, 10 janvier 1893 », *Œuvres complètes I*, Ed. Bertrand Marchal, France, Gallimard, 1998, pp. 806-807. (Col. La Pleiade)

_____, “A Edmond Gosse. Paris, martes 10 de enero de 1893”, *Divagaciones seguido de Prosa diversa/Correspondencia*, Trad.Ricardo Silva Santiesteban Perú, Pontificia Univ. Católica del Perú, 1998, p. 574.

_____, “Un Coup de dès jamais n’abolira le hasard”, *Œuvres complètes I*, Ed. Bertrand Marchal, France, Gallimard, 1998, pp. 365-401. (Col. La Pleiade)

Merleau-Ponty, Maurice, “El mundo percibido”, *Fenomenología de la percepción*, Trad. Emilio Uranga, México, FCE, 1957, pp. 228-401.

Les notions philosophiques. Dictionnaire. Vol. dirigé par Sylvain Auroux, T. 1, France, Presse Universitaire, 1990, pp. 1028-1029.

Naupert, Cristina, “Fundamentos teóricos y metodológicos del análisis temático” *La terminología comparatista entre teoría y práctica*, Madrid, Arco/Libro, 2001.

Paul Valéry, l’intime, l’universel, Coord. artistique et éditorial Marine Ribies, Arles, Actes Sud, 1995.

Parret, Herman , *La voix et son temps*, Bruxelles, De Boeck Université, 2002.

Pickering, Robert, “Directions particulières de l’écriture naissante” *Paul Valéry. La page. L’écriture*. Paris, Univ. Blaise Pascal, 1996, pp. 281-337.

Pieltain, Paul, *Le cimetière marin de Paul Valéry*, Bruxelles, Palais des Académies, 1975.

Pire, François, « Les phases de l'esprit », *La tentation du sensible chez Paul Valéry*, Belgique, La Renaissance du Livre, 1965, pp. 63-67.

_____, « Sensation et création » *La tentation du sensible chez Paul Valéry*, Belgique, La Renaissance du Livre, 1965, pp. 15-21.

Stravinsky, Igor, « Del fenómeno musical » *Poética Musical*, Trad. Eduardo Grau, Madrid, Taurus, 1981, pp.27-47.

Szernovicz, Patrick, « Quand la musique crée l'univers » *Le monde de la musique*, N. 324 Octobre 2007, « Doosier. L'empreinte de Wagner » Directeur Alain Matternich, pp. 38-40.

Tomatis, Alfred, *L'oreille et la voix*, Paris, R.Laffont, 1987.

Therien, Claud, « Identité et métissage du moi poétique selon Valéry », Paul Valéry, *Les philosophes, la philosophie*, Ed. Anne Mairesse (BEV-96/97, 32 e année), Mars-Juin, Montpellier, 2004, L'Harmattan, Univ. Paul Valéry, 2004, (Col. Bulletin des études valéryennes 96/97 32^e année), pp. 27-40.

Touya de Marenne, Eric, *Musique et poésie à l'âge du symbolisme*, Paris, Harmattan, 2006.

Vogel, Christina, « L'analyse de la mémoire dans les Cahiers ». *Paul Valéry 9. Autour des Cahiers. La Revue des Lettres Modernes*. Col. Fondée et dirigée par Michel Minard, Textes réunis par Huguette Laurenti. Paris-Caen, Lettres Modernes, Minard, 1999, pp. 45-70.

Wagner, Richard, *La obra de arte del futuro*, Trad. y notas Juan B. Llenares y Francisco López, Valencia, Univ. De Valencia, 2000.

Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.