

Roberto Meza Fuentes

LA CREACION ARTISTICA SEGUN PAUL VALERY

Síntesis leída a los estudiantes de Filosofía
del Instituto Pedagógico de Santiago de Chile.

1

DICE Aristóteles en el comienzo de su *Ética*: "Seamos con nuestras vidas como arqueros que tienen un blanco." Así, amigos y compañeros en la labor de este centro de filosofía, nuestro blanco es la verdad. Y reparemos en que Aristóteles, maestro de maestros, no dice que seamos con nuestras vidas como arqueros que alcanzan un blanco. Eso sería la negación del espíritu filosófico. No está dado al hombre alcanzar la verdad. Pero sí le está dado, como su tormento y su gloria, esta superación de sí mismo que lo eleva a la investigación de las causas primeras, la congoja mística y metafísica que lo coloca en contemplativa actitud de interrogación ante la esfinge de los grandes problemas: Dios, el alma, la libertad.

Si los hombres dominaran la solución de estos problemas serían dioses consumidos por un eterno e irremediable cansan-

cio trascendental. Si no sintieran el aguijón de las íntimas y desgarradoras preocupaciones metafísicas estarían, inocentes, sumergidos en las tinieblas cavernarias de la animalidad. Ni bestias ni dioses, conformémonos con nuestro excelso y trágico destino de ser hombres, y aceptemos en plenitud los imperativos que esta calidad formula en toda mente que ha postulado una vida digna, clara, inteligente.

Sabemos que, cuanto más investiguemos, la verdad, miraje del desierto, arranca más a la contemplación de nuestros ojos ávidos. Creemos resolver un problema y el problema humilde que mueve nuestros pasos de buscadores formula nuevos problemas previos que en un comienzo no habíamos imaginado. Rudo sacrificio es el amor de la verdad y labor de hombres fuertes es afrontar su responsabilidad heroica y trágica.

Por eso este hecho al parecer insignificante de inscribirse en un centro de filosofía comporta una alta y viril responsabilidad. Significa que al cruzar este pórtico renunciamos a nuestros intereses, a nuestros prejuicios, a nuestros afectos para acercarnos, sabiendo que no la alcanzaremos nunca, a la senda de la verdad que está llena de abismos.

Más que a resolver los problemas venimos aquí a plantear los problemas. Y contrariamente a lo que pasa en la vida cotidiana en que la torva competencia aplasta las mejores voluntades y en que el éxito conseguido a cualquier precio se impone como la suprema norma, en nuestras investigaciones filosóficas es la cooperación la que triunfa, es la colaboración armoniosa en que maestro y discípulos se olvidan de sí mismos para fundirse en la sinfonía de las almas puras que elevan su canto metafísico que es una aspiración a la verdad, un anhelo de unidad, un vértigo ante la eternidad. En el amor de la sabiduría todos somos discípulos.

Filosofía es aspiración de plenitud, sed de totalidad, hambre de eternidad. ¿Puede un poeta, si no ser un filósofo, estar a lo menos poseído de este espíritu filosófico que hemos procurado presentar en esquema? Los griegos, tan amigos del *metron*—la medida, la precisión, el pensar geométrico—tenían para designar al poeta una palabra que quería decir *el que hace*, es decir, el creador. Ser poeta es, entonces, ser creador. Dios es el Supremo Poeta, es decir, el Supremo Hacedor, es decir, el Supremo Creador.

En su humilde esfera los poetas son dioses. Por un maravilloso proceso toman la realidad de todos los hombres y, a través de la alquimia de la metáfora, la transforman en realidad poética. La poesía es la desrealización del mundo. La imagen,

el símbolo, la metáfora adquieren vida en sí, son los *noumenos* del poeta. En el poema nace una realidad: la realidad metafórica. Como Dios tomó el barro para llenarlo de alma y dar vida al primer hombre, el poeta toma la realidad fenomenal y, desrealizándola, la transforma en metáfora. Desrealizándola para el vulgo porque para él, en cuanto a poeta, en cuanto autor del poema, es la única realidad la de la metáfora. Su existencia poética se desliza entre un ritmo de imágenes y símbolos.

Cuando Homero habla por primera vez del "alba de rosados dedos"—venerable lugar común en nuestros días—inventa la realidad poética. Traduciendo a términos de realidad ordinaria habría que decir: el alba que es como una mujer que tiene dedos rosados y que nos abre las puertas del día... etc., etc. Y aun así no faltarían críticos que nos objetarían que se trata de un desarrollo demasiado poético. Sólo hemos querido presentar el paralelismo de las dos realidades: la primera, la que todo el mundo ve, expresión de causas y efectos determinables empíricamente o con la ayuda de la ciencia positiva; la otra, más sutil, que tiene una existencia ideal en el poema y que sin obedecer a una causalidad lógica, como en el mundo de los fenómenos, sigue las leyes maravillosas de la creación artística, leyes que no podemos someter a un código común, que varían de creador a creador, que varían aún en un mismo creador siguiendo no sé qué ritmo dormido en las raíces más íntimas y recónditas de la sub-conciencia.

Psicólogos, filósofos, hombres de ciencia han intentado desarrollar ante nuestros ojos este mecanismo maravilloso de la creación. Un poeta—uno de los más excelsos poetas de nuestro tiempo—ha intentado explicar el proceso de la creación en el arte. Es el caso admirable de un creador que medita sobre su creación.

Procuraré moverme dentro de su pensamiento al mostraros, a mi vez, el ideal panorama. Pero antes hemos de decir algunas palabras sobre Paul Valéry, que es el alto espíritu que, por sendas de claridad, conducirá nuestras meditaciones.

Creo no emplear una fórmula vana si defino a Valéry como un poeta puro, como un intelectual puro. Creador él mismo de esta expresión de la poesía pura que ha movido apasionados en la más selecta intelectualidad francesa, ha sido junto con el teórico el realizador de su poética fórmula.

Hijo de madre italiana y de padre francés, nació en Sète, ciudad que se asienta sobre un monte que mira al Mediterráneo, el 30 de Octubre de 1871. A los siete años acompañó a sus padres a un viaje que debieron hacer a París y Londres. El colegio de

su infancia se encuentra en la mitad de la eminencia del Mont Saint-Clair y desde su terraza se dominan el puerto, los canales y el mar. El paisaje y la lectura de los románticos franceses—especialmente las novelas de Víctor Hugo—fueron el alimento de la infancia del poeta. Otra influencia—acaso superior a la de la ciudad natal—fué la de Génova, ciudad donde el niño pasaba las vacaciones. En 1874 seguía los cursos del Liceo de Montpellier. El mismo ha escrito:

Caída brusca en la parte mediocre de la clase. Depresión. Desilusión de mí mismo. Repliegue en desorden sobre posiciones no preparadas. Tengo maestros que se imponen por el terror. Tienen de las letras una concepción estrecha. La estupidez, la insensibilidad, parecen inscritas en el programa. Mediocridad de alma y ausencia total de imaginación entre los mejores de la clase. Esas eran las condiciones del éxito escolar. De allí, un estado de ánimo desastroso. Oposición, contraposición sistemática a la enseñanza.

Así este muchacho silencioso y meditativo empezaba a sentir germinar en su alma un sordo rencor contra lo que se le presentaba como el ideal del "buen alumno". Y así, como ficha de estadística pedagógica, no logró salir nunca de la mediocridad. La revelación fué el día en que debió presentar un trabajo sobre un tema filosófico. De golpe, el alumno mediocre se impuso sin discusión sobre todos los alumnos modelos. Sus estudios, sus fecundos y profundos estudios, los había hecho el margen de la enseñanza oficial. Más que lo aprendido le interesaba lo sentido, más que el frígido conocimiento recibido, el conocimiento que, con hambre de verdad, descubría su espíritu en sus buscas anhelantes; más que el saber memorista, vacuo e insustancial—ese saber que no es sino una falsificación del legítimo saber—el saber que era como una creación de su espíritu porque, temblando en un espasmo de eternidad, él, independiente de los otros hombres, en la soledad de su conciencia lo había descubierto. Como de hombre, Valéry en su adolescencia más que un estudiante—que lo fué irregular y mediocre—fué un estudioso apasionado en la investigación de las grandes verdades.

El sistema escolar no encajaba en su personalidad extravagante y cimarrona. O él no encajaba en el sistema escolar o en la enseñanza que impartían los profesores ciñéndose a ese sistema. Porque es un hecho extraordinario que Valéry haya sido un abominable alumno de matemáticas, al punto de que no pudo realizar el sueño de su adolescencia de ser marino por la irreductible incompatibilidad de su espíritu con las ciencias exactas, y que ya en la madurez de su claro intelecto, en veinte

años de silencio en que nadie sospechaba la gestación del gran poeta que en él se estaba operando, Valéry se entregó por entero al estudio y cultivo de las ciencias exactas. Las matemáticas fueron la pasión de ese paréntesis de silencio de su vida. Paréntesis que, no lo olvidemos, duró veinte años.

Hagamos a nuestra vez un paréntesis a este paréntesis, una advertencia práctica a nosotros que vamos a ser profesores y que al entrar a esta profesión contraemos la responsabilidad del porvenir de las almas que llegan a nosotros en busca de protección y amparo. Sepamos leer con claridad, como en un puro libro abierto, en el alma de los niños. No sea que por nuestra falta de delicadeza aplastemos una fuerte vocación que despunta y que, avasallada por nosotros, puede quedar momentáneamente silenciada pero que, a lo largo de los años, toma su desquite glorioso. Sepamos mirar el paisaje en torno y no pisemos torpemente las flores que no alcanzan a ver nuestros ojos pobres y limitados.

Cerrado el paréntesis, sigamos en la vida de Valéry. Junto con su odio por las matemáticas—por las matemáticas tal como en ese tiempo las enseñaban en el Liceo—adquiere otra fobia irreductible: la retórica. «Año detestado» llama al año en que se inicia en el estudio de la preceptiva. Curioso sub-rayar estas dos antipatías—las matemáticas y la retórica—en quien, en la madurez de su vida, habría de llegar a ser uno de los más grandes pensadores y poetas de nuestro tiempo. En literatura leía los libros de los autores que no figuraban en el programa. Se aficionaba por la arquitectura, desdeñada también en la enseñanza y que «para él era una pasión más que un estudio»; escribía algunos versos y pintaba pequeños paisajes. Con estos antecedentes sus profesores pensaban que no podría aprobar sus exámenes. Sin embargo, se presentó y los aprobó todos. ¿Descubrieron acaso en el joven al hombre que en su interior rebelión disciplinaba sus impulsos y se acostumbraba a pensar por sí mismo sobre los valores y las cosas?

Terminados los estudios secundarios, Valéry hizo el servicio militar y se incorporó a la Facultad de Derecho. Siempre en Montpellier. En ese tiempo conoce en una fiesta universitaria a Pierre Louys, joven escritor que no era todavía el autor de *Afrodita* y *Bilitis*, sus paganos y maravillosos libros. Inmediatamente se estableció entre ambos una corriente de simpatía cordial. Nunca habían hablado a Valéry como ese joven hablaba. Todas sus meditaciones silenciosas y solitarias del Liceo encontraron en el nuevo amigo un oyente atento lleno de comprensión e inteligencia.

Con devoción pronunciaron esos jóvenes que recíprocamente descubrían sus almas llenas de estéticas preocupaciones, los nombres ilustres a cuyo alrededor se gestaba el gran movimiento literario de la época: el simbolismo que, superando el alarido romántico, quería, por los matices íntimos y la música interior, penetrar en el misterio de las cosas. Un nombre americano sonó en esa ocasión: el de Edgar Allan Poe, cuyas *Historias Extraordinarias* acababa de traducir Baudelaire precediéndolas de un prólogo que era una bandera para la inquietud de los nuevos poetas. Y junto con los nombres de Poe y Baudelaire—ya mencionados—se habló de los otros príncipes de ese renacimiento de la sensibilidad literaria: Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, que había de ser más tarde amigo y maestro de Valéry.

El joven estudiante de provincias sintió que se le abrían los ojos del espíritu ante la revelación que traía el amigo metropolitano. Una nueva literatura se estaba gestando en Francia, un movimiento que había de extenderse por toda Europa y repercutir en América. Como Poe, americano del norte, planteaba nuevos problemas a la literatura francesa, Rubén Darío, indio triste de la América nuestra, llevaba a España el movimiento liberador influido del pensamiento francés y enamorado de la buena tradición clásica de España: Góngora, Quevedo, Santa Teresa, Fray Luis, Gracián, San Juan de la Cruz. (Este sería el tema de un nuevo estudio y aquí, como una incitación, lo dejamos señalado.)

Desde París Pierre Louys mantenía correspondencia con Valéry, le mandaba sus poemas originales, le hablaba de los maestros de la nueva sensibilidad y, *leit motiv* incansable, le pedía con fraternal insistencia que escribiera. El joven de provincia, entonces como ahora, no abandonaba su actitud meditativa. Enamorado de las esencias, despreciaba el cascabel de la copla frívola y sensual que da en el aire su retintín amable y liviano y pasa sin dejar una huella. Cada poema de Valéry es una profunda meditación de sí mismo. Tras nuevas exigentes insistencias mandó su primer poema a *La Conque*, revista que dirigía Pierre Louys. Sus versos de esa época están reunidos en el libro *Album de vers anciens*, que sólo se decide a publicar en 1920.

En 1891 pasa un mes en París y conoce a Stéphane Mallarmé. Al año siguiente colabora en las revistas simbolistas de la época: *Ermitage*, *Revue Independente*, etc. Ya en esa época se plantea en él el conflicto que tan armoniosamente resuelve su obra: por un lado, el impulso de la creación poética; por otro, la vo-

cación de la teoría, la razón racionante que todo lo somete a análisis profundo para construir después sus claras síntesis maravillosas.

Este creador no se conforma con crear. Medita sobre la creación. Por eso he dicho que cada uno de sus poemas es una profunda meditación de sí mismo. Este pensador no se conforma con pensar. Piensa sobre el pensamiento. Por eso cada uno de sus ensayos quiere ser una explicación de este milagro que es el pensamiento humano que, alejándonos de la bestia, nos acerca a Dios.

De 1892 a 1912—veinte años de heroico silencio—este hombre quiere penetrar en las esencias y extraer de ellas la verdad profunda y recóndita. Los problemas del tiempo y la memoria lo preocupaban en la misma época en que Bergson meditaba sus libros y los sofismas de Zenón de Elea se imponían a su espíritu contemporáneamente a Víctor Brochard que estudiaba el tema en la naciente *Revista de Metafísica y Moral*.

Ahogado por el resplandor siniestro de la guerra aparece en 1917 su primer libro: *La Jeune Parque*. Vienen después: en 1920, *Album de vers anciens*, el mismo año: *Le Cimetière Marin*, el mismo año: *Odes*; en 1922, *Le Serpent*, el mismo año: *Charmes*. Todos estos son libros de poemas. Recalquemos que el primero aparece cuando el autor tiene cuarenta y seis años de edad. Obra de grávida y armoniosa madurez.

Paralelamente a esta poesía, que es una poesía en que la sensibilidad se torna inteligencia, Valéry publica sus libros de ensayos. Son: *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, *La Soirée avec M. Teste*—personaje a quien confía Valéry la expresión de sus mejores pensamientos—, *Eupalinos ou l'Architecte et l'Ame et la Danse*, dos diálogos platónicos dignos de Platón—ha escrito un crítico—, y *Variété*, libro en que se reúnen ensayos, conferencias y prólogos sobre temas de estética, moral y política.

Tal es, cinematográficamente presentado, Paul Valéry, el protagonista de nuestro trabajo de hoy. Conozcamos ahora el escenario en que ha de resonar la profunda sugestión de su palabra. Invitado por la Sociedad Francesa de Filosofía, Paul Valéry concurre a la sesión del 28 de Enero de 1928 para hablar a los filósofos de su tierra acerca de la creación artística, grave problema de psicología intelectual en el que el poeta quiere verter la doble claridad de su experiencia y de su pensamiento.

Ligeramente hemos de aludir a la jerarquía establecida entre las funciones psíquicas antes de que Valéry penetre en su tema,

situado por los psicólogos en la cumbre de nuestra vida espiritual.

En el sitio más humilde tenemos lo que llaman los tratadistas el automatismo psicológico. Vienen en seguida los fenómenos afectivos, es decir, las emociones. Un grado más arriba, la asociación de ideas y la memoria. La atención y la percepción hacen posibles operaciones mentales tan sutiles como el juicio y la formación de ideas generales. Entre los grados más altos de la actividad mental se sitúa el lenguaje. Y como una coronación de la vida psíquica están la personalidad, la voluntad y la actividad creadora del espíritu. Laplace encontraba la esencia de esta actividad, de este maravilloso poder de síntesis, en «la aproximación de ideas susceptibles de juntarse y que estaban separadas hasta ahora». Ampère definiendo al genio creador decía «que tiene la facultad de percibir las relaciones.»

Esto es lo que nos dicen los sabios sobre la imaginación o poder de invención en general. Escuchemos ahora a un poeta hablar de la creación en el arte:

En verdad—dice Valéry—ya que estoy haciendo una especie de confesión pública debo declarar que hay en mi vida intelectual dos partes—que algunas veces se han juntado—: la una consagrada al estudio de algunas cuestiones que —lo he sabido más tarde—podían considerarse cuestiones filosóficas, la otra consagrada a alguna producción literaria, bajo forma de poesía, entregada al ejercicio intermitente de un arte.

Ha sucedido que estos dos modos de actividad han tenido en mis relaciones particulares y que, mientras me entregaba a diversos trabajos que no tenían nada de literario siempre el demonio o el sentido del arte velaban en el fondo de mi espíritu; pero en seguida, cuando las circunstancias me han llevado tardíamente a escribir, cuando me he puesto a escribir poemas, ha sucedido que las ideas, los métodos, el sistema de pensamiento que se habían hecho para mí esenciales, no pudieron desaparecer ni dejar de obrar en mi trabajo de escritor.

Con velada ironía agrega:

Yo creo que esto se ve. Y quién sabe si demasiado.

Ironía dirigida a los que acusan de oscura su obra literaria. Oscuridad que no es tal sino concentración y poder de síntesis. Lo que otro escritor dice en diez páginas Valéry lo dice en una. De ahí las acusaciones de oscuridad que se le dirigen y de ahí la respuesta elegante que el poeta da como sin conceder importancia al cargo.

Esta combinación de actividades distintas—prosigue Valéry—no tiene nada de necesario. Un pensador y un artista pueden vivir ignorándose en una

misma persona como parece que la ciencia y la fe fueran dos modos distintos de estimación de los valores separados en ciertos espíritus.

Ahondando en su idea Valéry plantea el problema: ¿Qué papel representan verdaderamente en el artista, en cuanto a la práctica de su arte, las reflexiones de orden general y teórico—una concepción del mundo, por ejemplo, una idea del hombre y del espíritu—?

A continuación presenta el poeta las dificultades del problema ya que, planteado en la forma indicada, más que una cuestión de estética es una cuestión de psicología.

No—dice Valéry—; yo quiero hablar de cuestiones generales; pero personales (es decir, profundamente sentidas y no solamente aprendidas), que puedan, por otra parte, reflejarse en una obra, formar—aunque no expresada por ella—la sustancia de una creación artística o más precisamente—si me puedo permitir esta aventurada expresión—que creen para los actos especializados del artista una especie de *campo metafísico* donde ellos se realizan y son orientados, facilitados y precipitados en tal sentido; contrariados u obstaculizados, en tal otro.

Tengo como un culto la fidelidad al transcribir o intentar la síntesis del pensamiento ajeno. Pero Valéry tiene la clara precisión de un griego que viste de belleza sus graves y abstractas meditaciones y hay partes en que la síntesis sería vana pretensión imposible. Traduzco literalmente las palabras del poeta:

Hay en algunos seres—dice Valéry—una manera de sensibilidad intelectual. En diversos momentos de mi existencia he sentido los efectos de esta sensibilidad tan violentamente que hasta he llegado a concebir la ambición de trasladar algo de esto al dominio de la literatura, aunque el arte literario, como todos los otros, se dirige de preferencia a las emociones de orden sensorial, social o sentimental. Me he preguntado si los trabajos del intelecto separado, sus acontecimientos propios, sus gozos y sus penas, sus esplendores y sus miserias, sus grandezas y sus servidumbres no podían ser expresados con los medios del arte. Hasta aquí el arte, cuando ha tomado como argumento la vida intelectual, ha considerado más y ha pintado al intelectual, al hombre de espíritu que a la inteligencia misma. Pero me parece que la inteligencia, en el ejercicio de sus investigaciones ilimitadas, puede probar emociones muy análogas aunque de una tonalidad particular, a aquellas que caracterizan a las impresiones que causan los espectáculos naturales, los acontecimientos de la vida afectiva, los momentos del amor y de la fe. La emoción intelectual es evidentemente más rara que las otras. El arte que la fija y le da vida no puede tener sino una resonancia limitada. . .

Y por hoy quiero llegar hasta aquí. El problema queda en esbozo y la presentación de Valéry en esquema. El próximo viernes, con la fidelidad posible, conoceremos el desarrollo que el poeta dió a sus ideas ante los filósofos de Francia.

y 2

Llegábamos al final de nuestra lectura anterior después de trazar un esquema de la silueta de Paul Valéry y de situar la invención en la más alta jerarquía de las funciones psíquicas. Para dar mayor vivacidad al panorama eran nuestras últimas palabras las primeras pronunciadas por el poeta en la sesión de la Sociedad de Filosofía de Francia a que fué invitado a concurrir.

No me internaré en el tema de Valéry, que es nuestro tema, sin recalcar una vez más el carácter de incitación que mis palabras tienen. No traemos la pretensión insensata de resolver ningún problema. Arrojamus al surco nuestra semilla para que otros, más ágiles y puros, recojan la cosecha magnífica. Espléndida cualidad del pensar filosófico: en él nos damos en una entrega total para que otros buscadores, que acaso no conoceremos ni nos conocerán, tomen un rumbo en el camino.

Filosofía es sed de totalidad, abrazo en la unidad de todas las humildes cosas dispersas, anhelo de universalidad, síntesis, integración, realización de la maravillosa e ideal paradoja: universo, lo uno en lo diverso.

Ya Platón nos enseñaba bajo la sombra augusta y grave de los severos plátanos clásicos esta clara verdad fundamental: *Hay que filosofar con toda el alma*. Bella palabra de sabiduría. Quería recordarnos con ella que la filosofía, más que un rígido sistema de conocimiento es una actitud del espíritu que formula aspiraciones, que ejercita ideales, que forja un plan de vida superior, que, más allá de la razón, quiere penetrar en las esencias y contemplar lo absoluto.

Esa es la tragedia clavada en el alma del hombre, la quimera que va empujando los pasos de la humanidad a través de las generaciones en busca del sendero que la acerque a la suprema claridad. Nunca terminará esta incesante interrogación que en el universo mundo nadie puede contestar. Los hombres querrán ser más perfectos, más sabios, más sutiles. Acaso lo conseguirán. Pero nunca lograrán aplacar la inextinguible sed de absoluto que les devora las entrañas del alma porque no existe ser humano que pueda responder a sus metafísicas inquietudes.

Pascal decía: *Ei hombre es una caña, pero una caña que piensa*. Y esta caña, movida por el viento de la eternidad, tiene sed de Dios y hambre de absoluto, y su aspiración, que en el viento muere, es esta inquietud de los filósofos y los pensadores de todos los tiempos que va trasmitiéndose a través de las ge-

neraciones como un canto que emanara de los corazones de una raza de hombres que no se conocen y que, repartida a través de la tierra, sintiera, en lo más recóndito de sí mismo, rimar las mismas resonancias.

Así, en esta breve hora de meditación, como en un diálogo ideal, penetremos en el pensamiento de Paul Valéry que está ante los filósofos de Francia hablando acerca de la creación artística.

Recuerda el poeta a una gran figura del arte contemporáneo. Va a hablar de Ricardo Wagner, arquitecto de monumentales catedrales musicales, discípulo del filósofo Schopenhauer, amigo fraternal un tiempo del gran Federico Nietzsche. Schopenhauer—no lo olvidemos—veía en la música el arte de las artes, esa superación de las humanas limitaciones que nosotros consideramos una aspiración de la filosofía: el anhelo metafísico de contemplar las esencias y abrazar lo absoluto.

Así hablaba Schopenhauer:

La música no expresa nunca el fenómeno, sino únicamente la esencia íntima, el *en sí* de cada fenómeno; en una palabra, la voluntad misma. Por eso no expresa tal alegría especial o definida, tales o cuales tristezas, tal dolor, tal espanto, tal arrebató, tal placer, tal sosiego del espíritu, sino la alegría misma, la tristeza, el dolor, el espanto, los arrebatos, el placer, el sosiego del alma. No expresa más que la esencia abstracta y general, fuera de todo motivo y de toda circunstancia. Y sabemos, sin embargo, comprenderla plenamente en esa quintaesencia abstracta.

Wagner, fuertemente impresionado por el filósofo, creía, desmesurado y genial, que con su música recogía las voces todas del Universo y, dominando lo absoluto, dialogaba con Dios. De ahí la potencia sobrenatural de sus formidables orquestaciones que hasta hoy nos conmueven como un huracán de dionisiaca alegría.

Recuerda Valéry el momento en que Wagner componía su *Tristán e Isolda*, época en que una pasión amorosa dominaba el espíritu del músico. Pero, sub-roya Valéry, Wagner agrega:

«He compuesto *Tristán* bajo el imperio de una gran pasión y después de muchos meses de meditación teórica.»

Nada me ha hecho pensar más—comenta Valéry—que esta pequeña frase que respondía a no sé qué anhelosa convicción mía. Qué cosa más rara—me decía yo—y al mismo tiempo más envidiable que esta coordinación singular de dos modos de actividad vital considerados independientes y hasta incompatibles; de una parte, la agitación profunda del sentimiento, omnipotencia del desorden afectivo, exaltación sensual de un ídolo psíquico; de otra parte, meditación teórica compleja, meditación mezclada de metafísica y de técnica, en la cual debían encontrarse compuestos los problemas y las innovaciones

próximas de la armonía y las representaciones del hombre y del Universo bebidas en Schopenhauer y vigorosamente resentidas y repensadas por el prodigioso artista.

Continúa Valéry:

Yo he encontrado en estas páginas no sé qué excitación superior. Veía en ellas una justificación gozosa de lo que tantas veces había pensado en cuanto a la intervención de la meditación teórica, es decir, de un análisis tan estrecho, tan penetrante como se quiera, usando hasta los recursos de un simbolismo abstracto, notaciones organizadas, en suma, todos los medios del espíritu científico aplicados a un orden de hechos que, a la primera mirada, parecían no existir sino en el dominio de la vida afectiva e intuitiva.

Ahora aparece, y el ejemplo de Wagner lo muestra de una manera particularmente brillante, que el empleo de las facultades abstractas—una especie de cálculo consciente—puede no solamente acordarse con la creación o producción de valores poéticos sino ser aun indispensable para hacer alcanzar un grado supremo de eficacia y de potencia a la acción del artista y la proyección de su obra.

Como dan las ciencias medios de acción sobre la naturaleza que sobrepasan con mucho la potencia inmediata del hombre, así en el orden de las artes un análisis teórico bien conducido puede permitir tales combinaciones de medios, tal precisión en su intervención, tal despliegue de recursos complejos, (puede comunicar a las obras un poder emocional intenso y sostenido) que el espectador subyugado siente la tentación de atribuir la creación a un poder sobrehumano. Algunos signos trazados sobre una escala musical desencadenarán las potencias orgánicas que engendran en nosotros el inmenso universo de los sonidos y este universo ilusorio nos dará a su vez la ilusión más profunda y más significativa del universo total o de la complejidad «infinita». Como se llega escribiendo algunos signos a representar números que están por encima de toda intuición, sea por su magnitud, sea por su estructura, sobre los cuales se puede, a pesar de todo, especular y operar exacta y útilmente sin concebirlos, así hace el compositor cuando opera, irrita, exalta, ata y desata por vía abstracta y superficial nuestras potencias íntimas, y por ellas, excita todo el sistema de nuestras ideas.

Esta larga transcripción del pensamiento de Valéry nos muestra al poeta sabio y profundo que traté de presentar en mi esquema anterior. Superando la pereza romántica que todo lo explicab por la inspiración, este poeta se interna en el fenómeno psicológico y quiere desentrañar su esencia primera. Intelectual puro, no es raro que considere a la meditación teórica como la aristocracia del proceso creador. El mismo habrá de advertirnos que nadie menos indicado que el autor para juzgar y conocer su propia obra así sea este el autor dotado del más fino y penetrante espíritu crítico.

Para Valéry las obras que son producto del mero entusiasmo son obras inferiores que, si tienen lectores y aún admiradores, es porque también se trata de espíritus subalternos. La poesía pura que Valéry teoriza es irreductible a términos de prosa

lógica. Como un perfume no puede expresarse en relaciones químicas sino como perfume, un verso no puede ser otra cosa que un verso, un sonido del que la inteligencia del hombre hace una maravilla armoniosa cuya resonancia puede hacernos soñar en no sé qué inefables regiones alejadas del mundo fenomenal. Puede la fórmula química expresarnos los componentes de los perfumes de la flor. Pero no darnos la flor ni su perfume. Puede el análisis gramatical o lógico señalarnos los componentes del verso. Pero no entregarnos su milagro de música belleza.

El verso carece de argumento, de significado, de traducción: no es sino música, pero una música intelectual que no puede comunicarnos todas sus esencias de poesía pura porque, limitados y finitos como somos, tenemos que recurrir, para la expresión de la poesía, por más pura que queramos concebirla, al instrumento de la palabra y este instrumento no es sólo sonido. Es también significado. Esta relación convencional entre el sonido y el significado es el escollo en que naufraga la poesía pura. Valéry no lo oculta. Valéry anhela una poesía pura pero no se ciega ante sus enormes dificultades, que tantas veces ha debido vencer para escribir sus maravillosos poemas. En escribir uno de ellos hasta darle forma definitiva empleó el poeta cuatro años. Por eso no es raro que algunos exégetas de Valéry recurran a desarrollos musicales, largos y difíciles, que no siempre podemos seguir los profanos.

Pero podemos leer y admirar su poesía que realiza el milagro pitagórico de hacernos sentir, por los números, la música ideal de la inteligencia. El mismo Valéry ha escrito:

Aquello que se bautizó con el nombre de simbolismo se resume simplemente como la intención común a varias familias de poetas de tomar otra vez a la música lo que era suyo.

Y esta adaptación del tesoro de la música Valéry la realiza con la firme y rigurosa disciplina con que durante veinte años de su vida se consagró por entero al estudio de las matemáticas y de la filosofía. Por eso—ya lo hemos visto—coloca al comienzo de la creación artística una meditación teórica precedido por la sombra ilustre de Ricardo Wagner que también soñó con las relaciones de la matemática y su arte, que era para Schopenhauer el lenguaje de lo absoluto. Clásico por su pensamiento nutrido en las más puras savias griegas, Valéry ha dado, pensando en Poe y Baudelaire, esta maravillosa definición de lo clásico que a nadie puede aplicarse mejor que a él mismo:

Clásico es el escritor que lleva un crítico consigo y lo asocia íntimamente a sus trabajos.

Regresaremos al proceso de la creación artística después de este paréntesis que verterá nueva luz en el camino que nos queda por recorrer.

¿Cómo podría el esteta reconstruir el proceso de la creación de la obra literaria siguiendo lo que Valéry llama una operación directa y lineal que lo haría elevarse de la obra al autor? Se alejaría así de lo verdadero y lo real porque una obra no puede ser considerada sino según un observador bien determinado y nunca como un valor en sí y porque la obra está llena de innumerables incidentes íntimos o accidentes exteriores cuyos efectos se acumulan y combinan en la materia de la obra. Una obra hecha de un solo trazo—sub-raya Valéry—, sin desviaciones, sin intervenciones, no ha existido jamás.

Considera en seguida nuestro filósofo de la creación artística los tres factores que debemos distinguir al tratar el tema del arte: un creador o autor; un objeto sensible, que es la obra; un paciente: lector, espectador u oyente.

La obra no es sino una cosa cuya existencia latente tiene el mismo valor que el de un disco de fonógrafo cuando el aparato no funciona. El autor es el personaje más mal situado para apreciar lo que los demás llaman su obra. Y ¿quién está operando mientras tanto en el milagro de la nueva obra que nace? Pues una entidad anónima y desconocida: el lector, espectador u oyente del poema que está naciendo. Producida la obra el autor ha de acomodar al público a su visión—para ello escribe prolegómenos, notas explicativas, manifiestos artísticos, doctrinas estéticas, exposiciones de ideología literaria—. Pero mientras el autor ha estado escribiendo, acompañado de su espíritu crítico personal y profundo—si estamos ante el escritor clásico como lo concibe Valéry—, ha tenido a su lado la presencia invisible del lector y ha ajustado el ritmo de sus páginas al de esa sensibilidad desconocida.

Este caso no se presenta con tanta estrictez en lo que Valéry llama literatura privada es decir, aquella en que el público es una sola persona cuya sensibilidad el autor conoce y cuyo lenguaje habla sin necesidad de exploraciones previas.

En resumen—escribe Valéry—toda especulación sobre la creación artística debe tener muy en cuenta la diversidad heterogénea de las condiciones que se imponen al obrero y que se encuentran necesariamente implicadas en la obra. El destino paradójico del artista le ordena combinar elementos definidos para obrar sobre una personalidad indeterminada.

Viene después el tránsito de lo espiritual a lo temporal: la acción y reacción de los medios que constituyen la técnica del arte. Muchas veces ocurre—anota Valéry—el hecho extraordinario de que los medios se imponen a los fines. Pensamientos profundos han debido su origen a la presencia en el espíritu o a la inminencia de formas de lenguaje, de figuras verbales vacías que llamaban un contenido que las colmara como el cristal de una copa pide el vino generoso que hasta los bordes ha de llenarla de sus líquidas perlas.

Termina Valéry sus meditaciones ante los filósofos de Francia con unas impresiones personales acerca de la intuición poética. No puedo renunciar al deseo vehemente de transcribirlas:

He aquí un recuerdo; he aquí lo que encuentro en el origen de cierto poema que escribí hace algunos años. Estaba un día obsesionado por un ritmo que se hizo de repente sensible a mi espíritu, después de un tiempo durante el cual no tenía sino una semi-conciencia de esta actividad lateral. Ese ritmo se imponía a mi espíritu como una exigencia. Me parecía que quería tomar cuerpo, llegar a la perfección de su ser. Pero no podía precisarse en mi conciencia sino influenciándose o asimilando en alguna forma elementos verbales: sílabas, palabras, y estas sílabas y estas palabras estaban sin duda a punto de formarse determinadas por su valor y sus atracciones musicales. Eran un estado de esbozo, un estado infantil en que forma y materia se distinguían poco la una de la otra, pues la forma rítmica constituía en ese momento la única condición de admisión o emisión. Tal fué la segunda aproximación. La primera estaba constituída por el ritmo desnudo, la percusión pura y simple. Sucedió en seguida, que, por una especie de despertar de la conciencia o de una extensión brusca de su dominio—extensión cualitativa, bien entendido, crecimiento del número de exigencias independientes—se produjo una sustitución de sílabas y de palabras provisoriamente llamadas y cierto verso inicial se encontró no solamente terminado sino que me pareció, como el efecto de una necesidad, imposible de modificar. Pero este verso exigía una continuación musical y lógica. El dedo estaba en el engranaje. Por desgracia para el poeta la gozosa coincidencia no prosigue continuamente y hay necesidad de apelar al trabajo y a los artificios para imitar lo que uno fué hace un instante. La razón de esta intermitencia de la felicidad espontánea es muy sencilla: en el lenguaje el sonido y el sentido no están unidos sino por una convención.

En otro caso un verso se presentó a mi visiblemente engendrado por su sonoridad, por su timbre. El sentido que sugería este elemento inesperado del poema, la imagen que evocaba, su figura sintáctica (una aposición), obrando como obra un pequeño cristal en una solución sobresaturada, me condujeron como por simetría a esperar y construir según esa espera, más allá y más acá de ese verso, un comienzo que preparaba y justificaba su existencia, y una continuación que le daba pleno efecto. Así, de este solo verso, fueron proviniendo uno a uno todos los elementos del poema: tema, tono, tipo prosódico, etc.

No puedo dejar de comparar esta proliferación con la que se observa en la naturaleza donde se ve un fragmento de tallo o de hoja de algunas plantas reproducir al individuo completo gracias a un medio favorable. El fragmento, aunque diferenciado, se hace poco a poco individuo completo y va adquiriendo hojas, tallo, raíces, todo lo que necesita para vivir.

Pero esta analogía atrayente no debe ser retenida a causa de la independencia radical que señalé entre los constituyentes del lenguaje: sonido y sentido.

Otros casos se presentan. Se puede decir que cada obra hubiera podido ser producida por varios caminos. Nada nos muestra en un examen objetivo si tal poema ha nacido de tal hemistiquio dado, de una rima o de un proyecto abstractamente formulado. El caso más general, cuando se trata de grandes obras, es naturalmente aquel en que el autor parte de un argumento para llegar por fin a la versificación. Es el caso de las epopeyas clásicas, de los poemas dramáticos, comedias, tragedias. Pero los poemas de este género son aquellos en que se discierne lo menos bien el carácter específico de la poesía, la cual consiste sencillamente en una singular, en una improbable correspondencia recíproca entre una forma sensible y un valor significativo. (Además, entre las significaciones sucesivas, deben existir relaciones sobrantes, más relaciones que las necesarias para la concepción neta y lineal. Esto es lo que induce a los poetas al empleo de figuras, metáforas, tropos, etc.)

Las epopeyas y los poemas dramáticos tienen este defecto, esta cualidad anti-poética: pueden resumirse, contarse, y, en suma, tener una existencia, o un género de existencia, independiente de su valor. Mientras que en la poesía que no es sino poesía—¡no me atrevo a decir: pura!—el poema no puede, sin perecer enteramente, ser puesto en prosa. Pensad que todo el trabajo del poeta ha sido consagrado a dar al poema esa organización combinada de forma y fondo que no le es acordada sino rara y avaramente por la fortuna.

Esta busca de lo improbable, que es mucho más ardua en poesía que en las otras artes, tiene por odiosa consecuencia la dificultad casi insuperable que se encuentra en poesía de componer. Yo no conozco nada más difícil—en lo que concierne a obras que constan de más de... catorce versos!—que la composición, en el sentido ornamental de ese término. Creo que es una tarea colocada casi por encima de las fuerzas humanas. No pienso así al hablar de una composición lógica o cronológica. No se trata de un sistema que consiste en seguir como hilo conductor una sucesión de acontecimientos fechados ni se quiere adoptar una ordenación de conceptos. Se encuentran en la poesía lírica numerosos ejemplos de desarrollos que sugieren una figura sencilla, una curva sensible. Pero son siempre tipos muy elementales. Hablando de composición pienso en poemas en los cuales la complejidad sabia de la música va introduciendo sistemáticamente entre las partes relaciones armónicas, simetrías, contrastes, correspondencias.

Confieso que me ha sucedido algunas veces concebir y hasta tratar de realizar en este sentido, pero mis ensayos no han resultado jamás. ¡Ni siquiera han tenido un mal resultado!

Larga ha sido esta cita de Valéry, pero era imposible reducir a términos de mayor sencillez el pensamiento del poeta de *Charmes*.

Tras la explicación ingenua y simplista de la inspiración, invención de la pereza romántica, había de venir una clásicamente de nuestro tiempo a poner orden en el caos y ritmo en la confusión.

Víctor Hugo, emperador de la barba florida, fulminaba truenos y relámpagos desde la culminación de su Olimpo lírico donde, como un Júpiter tonante, dirigía apóstrofes apocalípticas a las multitudes y, toda medida abandonada, hacía arder su

fantástica pirotecnia verbal y en estrofas sonoras dialogaba con Dios acerca de los destinos de la Humanidad con mayúscula. Era el excesivo siglo XIX lleno de grandes pasiones y desorbitadas actitudes gesticulantes.

Aparece en esa época Carlos Baudelaire, y, aunque romántico en su origen y en su temperamento, descubre a Edgar Allan Poe, el norteamericano genial, que lo eleva a la meditación de los problemas primeros en el proceso de la creación artística. Dominado el *pathos* romántico, Baudelaire somete su estro desbordante a una ordenación clásica y de él arranca todo el proceso de la poesía que hoy se está haciendo en el mundo occidental.

Este poeta trae injertado a un vigoroso crítico de sí mismo, este poeta piensa en una poesía pura que tome a la música su bien, este poeta es el primero en realizar el experimento en un libro resonante—*Las Fleurs du Mal*—que comparte fervorosamente la admiración fanática de sus secuaces literarios y la condenación apasionada de los tribunales de justicia.

Dos grandes poetas recogen la herencia de Baudelaire: Paul Verlaine, en quien la poesía se vuelve música, sensación pura, y Stéphane Mallarmé, en quien la poesía se vuelve precisión, síntesis, claridad mental, pensamiento puro. En esta última corriente hay que incluir a Paul Valéry.

A él debemos el inapreciable tesoro de sus poemas densos y armoniosos y este deleite incomparable de acercarnos al creador en el momento en que nace la estética criatura y contemplar, como a través de un cristal, el poético alumbramiento. El poeta de otra época se hubiera revuelto en el *pathos* sacerdotal de la inspiración atribuyendo carácter divino a sus frenéticos arranques y no hubiéramos recibido el claro don de la verdad que con humilde regocijo nos entrega, pródigo, este puro poeta de nuestro tiempo.

Sencillez que presentándose diáfana como el día está cruzada de escabrosos caminos que hacen difícil y heroica su conquista. Por eso, a pesar de haber puesto en el empeño de presentar a Valéry todo el empuje de mi voluntad, seguro estoy de haber apenas enunciado los temas para que otro estudioso en futuras tentativas logre, con propósito más firme, precisarlos y aclararlos. Los temas están latentes en esta lectura que, tantas veces lo he dicho, es sólo una incitación: concepto de la poesía pura, significación del movimiento simbolista en la literatura occidental, relaciones de la música y la poesía, esencia de la poesía de Valéry. Esta meditación en torno a la génesis de la obra de arte nos convence de la falsedad de la creencia vulgar

que se expresa en la frase tan traída de «el poeta nace» con la que se quiere hacer la apología de la espontaneidad desenfrenada que no sabe de la refinada y profunda belleza de las normas. El poeta de hoy es un intelectual puro que opera con el arma rigurosa de la precisión mental; que somete el frenesí turbulento a la claridad de una meditación teórica y que hace de la poesía, que muchos creyeron una musa subalterna al servicio de la declamación o el canto, una música intelectual reverberante de metáforas sometidas a un clásico imperativo de elegancia y de medida.

Es lo que, amparado por una obra ilustre, ha dicho Paul Valéry a los filósofos de Francia tras veinte años de heroica y silenciosa meditación. Y es lo que yo entrego en síntesis a ustedes después de haberme internado en el armonioso laberinto del pensamiento del gran poeta iluminado por la voluntad de almas afines que en el silencio me estaban prestando las fuerzas ocultas y generosas de su cooperación y de su ayuda. Porque sin el impulso de los que persiguen una idéntica aspiración de belleza no se alcanza ninguna ideal finalidad como sin la rima precisa y matemática no alcanza a lucir su arquitectónica armazón la gracia ondulante del verso perfecto.