

PAUL VALÉRY Y EL PROBLEMA DE LA CREACIÓN POÉTICA

por CELIA E. LÚQUEZ

Paul Valéry, que seguía los cursos de la Facultad de Derecho en la Universidad de Montpellier, encontró allí a Pierre Louÿs. La amistad con éste le valió conocer las corrientes poéticas de su tiempo y ser presentado a Gide y a Mallarmé a quienes escribía con frecuencia, comunicándoles sus experiencias poéticas.

Desde 1892 vive en París donde, entre 1895 y 1896, publica dos obras que definen las bases de su pensamiento: *Introducción al método de Leonardo de Vinci* y *Velada con Monsieur Teste*, que no alcanzan fama sino después de 1920.

Ocurre entonces su famoso silencio que ocupa casi un tercio de su vida y que concluye sólo en 1917, año en que vuelve a la tarea literaria con *La Jeune Parque*.

En cuanto a las influencias que en él pueden señalarse, debemos notar su acendrada admiración hacia Leonardo de Vinci, en quien halla una rigurosa conciencia métrica aplicada en una especie de concordancia o adecuación entre la Naturaleza y la mente humana, y hacia Edgar Allan Poe, de quien recibe el espíritu de sistema aplicado a la voluntad de esclarecer el problema de la creación poética.

Respecto a la influencia que sobre él ejerciera Mallarmé, dice Valéry en el tomo II de *Variété*: "A l'âge encore assez tendre de vingt ans, et au point critique d'une étrange et profonde transformation intellectuelle, je subis le choc de l'oeuvre de Mallarmé; je connus la surprise, le scandale intime instantané, et l'éblouissement, et la rupture de mes attaches avec mes idoles de cet âge..." ("Lettre sur Mallarmé"). ("A la edad bastante tierna aún de veinte años, y en el momento crítico de una extraña y profunda transformación intelectual, sufrí el choque de la obra de Mallarmé; conocí la sorpresa, el escándalo íntimo instantáneo, y el deslumbramiento, y la ruptura de mis lazos con mis ídolos de esa edad...") ("Carta acerca de

Mallarmé”) Y, en esta misma carta, otras palabras que bastan, en nuestra opinión, para señalar la importancia de esa influencia: *J'éprouvais la progression foudroyante d'une conquête spirituelle décisive*. (“Experimenté la progresión fulminante de una conquista espiritual decisiva.”)

Se ha dicho, además, que, por su afirmación de la actitud de la reflexión, es decir, de la disposición del espíritu para desprenderse de las cosas y de sí mismo para observar y juzgar, Valéry se une a la línea de los grandes moralistas franceses, que remonta de Taine a Montaigne por Sainte-Beuve, Voltaire, Montesquieu y Pascal. También se menciona a Descartes, a Malherbe y a Racine. Pero la similitud con todos ellos es más de temperamento que de estilo.

Advertimos, ante todo, en Valéry, que su método es notablemente ambicioso. En efecto, busca la eficacia máxima por los medios más sobrios y económicos.

Su búsqueda, consciente y sistemática, tiende a racionalizar la invención.

Siguiendo, en líneas generales, el esquema de C. Mastronardi en su obra *Paul Valéry o la infinitud del método*, señalaremos, ejemplificando con palabras del mismo Valéry, los rasgos intelectuales más señalados del espíritu del poeta:

1º *Tendencia a considerar la poesía como un ejercicio siempre renovado y perfectible*. — Para Valéry, toda encuesta acerca de los fines de la poesía es vana, pues uno de los primeros caracteres del arte es la gratuidad. Los métodos importan más que los resultados.

La poesía es una actividad gratuita, pero contiene infinitamente más posibilidades que la actividad comandada por el rendimiento y la eficacia. Valéry retoma así la opinión de Malherbe y, como él, ve en la poesía un juego. Ella es su propio fin y crea sus propias necesidades en lugar de recibirlas del exterior.

Todo juego supone regla y, por consiguiente, obligación. Valéry funda en la razón la misma idea de regla que los teóricos clásicos fundaban sobre todo en la tradición y que los parnasianos impusieron sin justificarla, por una reacción instintiva contra ciertos poetas románticos. No interesa que las reglas sean completamente arbitrarias pues son, ante todo, medios útiles al poeta porque ellas constriñen su atención y obligan así a su espíritu a emplear sus más auténticas riquezas. La obra no es más que un instrumento derivado y episódico que permite verificar el método. Dice nuestro poeta en el tomo V de *Variété*: “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; soit qu'elles répondent à un besoin d'expression, soit qu'elles visent à quelque avantage extérieur: argent, femmes ou gloire.” (“Mémoires d'un poème.”) (“Las obras, en mi sistema, se convertían en un medio de modificar por reacción el ser

de su autor, mientras que ellas son un fin, según la opinión general, sea que respondan a una necesidad de expresión, sea que tiendan a alguna ventaja exterior: dinero, mujeres o gloria.”) (“Memorias de un poema.”) Y, más adelante: “Je n’y voyais qu’une combinaison de l’ascèse et du jeu.” (“Yo no veía —en el ejercicio literario— más que una combinación de la ascesis y del juego.”)

2º *Sentido crítico agudo y operante. Concepción artesanal del arte y, por tanto, rechazo de la inspiración sin cauce y de todo bien proveniente de una dádiva, no de una conquista.* — El poeta debe reemplazar el accidente, por más seductor que parezca a primera vista, por la consideración constante del conjunto. Entre los mil productos espontáneos de su cerebro, entre el flujo de las ideas, de las imágenes, de los ritmos, de las sensaciones de todo orden, debe elegir y descartar. En *Variété*, Tomo II, en la ya citada “Carta acerca de Mallarmé”, dice: “Le travail sévère en littérature se manifeste et s’opère par des refus.” (“El trabajo severo en literatura se manifiesta y se opera por negaciones.”) (El subrayado pertenece al autor.) Y, algunas líneas más adelante: “La rigueur des refus, la quantité des solutions que l’on rejette, des possibilités que l’on s’interdit, manifestent la nature des scrupules, le degré de conscience, la qualité de l’orgueil et, même, les pudeurs et diverses craintes que l’on peut ressentir à l’égard des jugements futurs du public.” *C’est en ce point que la littérature rejoint le domaine de l’éthique.* (“El rigor de las negaciones, la cantidad de soluciones que se rechazan, las posibilidades que uno mismo se prohíbe, manifiestan la naturaleza de los escrúpulos, el grado de conciencia, la calidad del orgullo y, asimismo, los pudores y los diversos temores que pueden sentirse con respecto a los juicios futuros del público. *Es en este punto donde la literatura alcanza el dominio de la ética.*”) (Subrayado del autor.)

Es sin duda el espíritu quien dicta al poeta sus versos inspirados, pero es la parte más impersonal de su espíritu. Por otra parte, es inadmisibles que se oponga el estado de poesía a la acción completa y sostenida del intelecto: el artista no es incomodado en su creación por el estudio que ha debido hacer de los principios de su arte.

Pero esto no quiere decir que todo lo que nace espontáneamente en el espíritu del poeta, sin que su voluntad lo haya provocado, debe ser rechazado. Nada es bueno o malo en sí de lo que se presenta a la conciencia en la creación poética; es el poeta quien dará a estos elementos su valor según las combinaciones que sabrá establecer entre ellos.

El papel de la conciencia y de la inteligencia consiste en rehusar, admitir, combinar lo que el inconsciente propone. Pero ellas no podrían hacer nada sin estos dones primeros del azar; nada sería más contrario a la creación poética que no dejar subsistir ninguna de esas posibilidades, de esos azares, de esos desórdenes.

La compulsión, la plena consciencia intelectual, el azar de la invención: he aquí los tres elementos de la creación poética, según Valéry. Refiriéndose a este problema señala en *Variété*, II, que los románticos habían descuidado todo, o casi todo, lo que demanda al pensamiento atención y un esfuerzo un poco penoso. Buscaban los efectos de choque, de arrastre, de contraste y, en una época en la que la ciencia iba a tomar tan extraordinario desarrollo, el Romanticismo manifestaba un estado de espíritu anticientífico.

Hasta Edgard A. Poe, jamás el problema de la literatura había sido examinado en sus premisas, reducido a un problema de psicología, abordado mediante un análisis en el cual la lógica y la mecánica de los efectos eran deliberadamente empleados. Por su parte, Baudelaire introdujo a Poe en la literatura europea.

Con respecto a Mallarmé dice: "Stéphane Mallarmé, génie essentiellement formel, s'élevant peu à peu à la conception abstraite de toutes les combinaisons de figures et de tours, s'est fait le premier écrivain qui ait osé envisager le problème littéraire dans son entière universalité." ("Passage de Verlaine.") ("Stéphane Mallarmé, genio esencialmente formal elevándose poco a poco a la concepción abstracta de todas las combinaciones de figuras y de giros, se ha convertido en el primer escritor que haya osado enfrentar el problema literario en su entera universalidad.") ("Pasaje de Verlaine.") Y en "Stéphane Mallarmé": "Mais on y voit au contraire se prononcer la tentative la plus audacieuse et la plus suivie qui ait jamais été faite pour surmonter ce que je nommerai *l'intuition naïve* en littérature." ("Pero se ve allí —en las obras de Mallarmé— por el contrario, pronunciarse la tentativa más audaz y más continuada que haya sido hecha jamás para sobrepasar lo que llamaré *la intuición ingenua* en literatura." (Subrayado del autor.)

Y, más adelante: "Il ne voyait à l'univers d'autre destinée concevable que d'être finalement exprimé". ("No veía en el universo otro destino concebible que el de ser finalmente expresado.")

Pasando a hablar de sí mismo, de sus ideas sobre la creación poética antes de tomar contacto con las ideas y la obra de Mallarmé y de sus impresiones al conocerlas, agrega: "La littérature ordinaire me semblait comparable à une arithmétique, c'est à dire à la recherche de résultats particuliers, dans lesquels on distingue mal le précepte de l'exemple; celle qu'il concevait me paraissait analogue à une algèbre, car elle supposait la volonté de mettre en évidence, de conserver à travers les pensées et de développer pour elles mêmes, les formes du langage." ("Dernière visite à Mallarmé.") ("La literatura ordinaria me parecía comparable a una aritmética, es decir a la búsqueda de resultados particulares, en los cuales se distingue mal el precepto del ejemplo; aquella que él concebía me parecía análoga a un álgebra, pues ella suponía la voluntad de poner en evidencia, de conservar a

través de los pensamientos y de desarrollar por sí mismas las formas del lenguaje.”) (“Última visita a Mallarmé.”)

Y, en la “Carta acerca de Mallarmé”: “J’avais pensé et naïvement noté, peu de temps auparavant, cette opinion en forme de voeu: “que si je devais écrire, j’aimerais infiniment mieux écrire en toute conscience et dans une entière lucidité quelque chose de faible, que d’enfanter à la faveur d’un transe et hors de moi même un chef d’oeuvre d’entre les plus beaux . . . “Je me disais que c’est n’est pas l’oeuvre faite et ses apparences ou ces effets dans le monde qui peuvent nous accomplir et nous édifier, mais seulement la manière dont nous l’avons faite. L’art et la peine nous augmentent, mais la Muse et la chance ne nous font que prendre et quitter.” (“Yo había pensado y anotado ingenuamente poco tiempo antes —de conocer a Mallarmé— esta opinión en forma de voto: “que si yo debía escribir, preferiría infinitamente escribir en toda consciencia y con entera lucidez algo débil que engendrar a favor de un trance y fuera de mí mismo una obra maestra de las más bellas . . . “Yo me decía que no es la obra hecha y sus apariencias o sus efectos en el mundo quienes pueden realizarnos y edificarnos sino sólo la manera como la hemos hecho. El arte y la pena nos aumentan, pero la Musa y la suerte no nos hacen más que tomar y dejar.”)

Con respecto a su retorno a la poesía después de su largo silencio y los propósitos que lo animaban al reemprender la tarea poética, dice en el tomo V de *Variété*: “Or d’assez graves inquiétudes étant venues traverser cette vie d’apparence stationnaire, qui n’absorbait ni n’émettait rien; d’autre part une certaine lassitude de sa longue persévérance dans des voies assez abstraites se prononçant; et enfin, “ce-qu’on-ne-peut-savoir” (come l’âge ou tel point critique de l’organisme) agissant, il se fit ce qu’il fallait pour que la poésie pût reprendre quelque puissance en moi, si l’occasion s’en présentait . . . “Je pouvais essayer sur ce sujet l’application d’une certaine méthode particulière et privée que je m’étais faite” “Je n’en dirai que deux mots, et serais bien embarrassé de m’expliquer davantage. Voici le premier de ces mots: *Le plus de conscience possible*. Et voici le second: *Essayer de retrouver avec volonté de conscience quelques résultats analogues aux résultats intéressants ou utilisables que nous livre (entre cent mille coups quelconques) le hasard mental*. (“Mémoires d’un poème.”) (“Luego, habiendo venido a atravesar esta vida de apariencia estacionaria, que no absorbía ni emitía nada, inquietudes bastante graves; por otra parte, habiéndose pronunciado una cierta lasitud de su larga perseverancia en vías demasiado abstractas, y, en fin, actuando “lo-que-no-se-puede-saber” (como la edad o tal punto crítico del organismo) ocurrió lo que era necesario para que la poesía pudiera retomar algún poder sobre mí si se presentaba la ocasión de ello . . . “Yo podía ensayar sobre este tema

(la poesía) la aplicación de cierto método particular y privado que me había formado . . .” “No diré de esto más que dos palabras, y me hallaría muy embarazado de tener que explicarme más. He aquí la primera de estas palabras: *La mayor consciencia posible*. Y he aquí la segunda: *Ensayar de reencontrar con voluntad de consciencia algunos resultados análogos a los resultados interesantes o utilizables que nos entrega (entre cien mil casos cualesquiera) el azar mental*”. (Memorias de un poema.)

Es decir que, a través de los ejemplos citados, puede vislumbrarse que el esfuerzo constante de Valéry consistió en someter la emoción a norma, en rechazar los aciertos aislados y excepcionales, en hacer sentir la plenitud de los poderes antagónicos que hay en nosotros: lo irracional, por una parte, a cuyo dominio pertenecen las “iluminaciones” instantáneas, y, por otra parte, lo racional.

También se advierte claramente, en esta tendencia constante del espíritu de Valéry, un fuerte matiz ético.

3º. *Poesía pura. Destitución de aquellos temas y motivos cuyo desarrollo puede consumarse en prosa.* — No hay materia intelectual que, en el curso de los siglos, no se haya sometido a las leyes armónicas del ritmo: ciencias naturales, historia, ciencias políticas, teología, etc. En efecto, hasta el siglo XIX no se siente la necesidad de liberar a la poesía de toda clase de materiales extraños. Poe y Baudelaire inician el camino. El simbolismo trató de conseguir para el lenguaje poético los efectos de la música, aún más: trató de alejar de la poesía todo lo narrativo y retórico, todo lo abstracto. Aspiraba a una poesía pura, pura como la música.

A este respecto, Valéry ha señalado esa voluntad de aislar definitivamente a la poesía de toda esencia que no sea ella misma, voluntad que aparece recomendada por Poe y recogida por Baudelaire. Afirma que raramente se ha consagrado al problema de la belleza pura más saber, fervor, audacia, atención y disputas.

Señala que Poe examinó la sustancia misma de la obra poética y estableció que existe una gran cantidad de poemas que se ocupan de nociones a las cuales la prosa hubiera bastado como vehículo y comprendió que la poesía moderna debía conformarse con la tendencia de una época que veía separarse más y más netamente los dominios de la actividad y que la poesía podía pretender realizar su objeto propio y producirse, en cierta forma, al estado puro. Por otra parte, Verlaine y Rimbaud han continuado a Baudelaire en el orden del sentimiento y de la sensación y Mallarmé lo ha continuado en el dominio de la perfección y de la pureza poética.

Recorriendo una vez más el tomo II de *Variété*, encontramos estas palabras: “L’histoire, la science, ni la morale ne gagnent point à être exposées dans le langage de l’âme. La poésie didactique, la poésie historique ou l’éthique, quoique illustrées et consacrées par les

plus grands poètes, combinent étrangement les données de la connaissance discursive ou empirique avec les créations de l'être intime et les puissances de l'émotion." ("Situation de Baudelaire.") ("Ni la historia, ni la ciencia, ni la moral ganan con ser expuestas en el lenguaje del alma. La poesía didáctica, la poesía histórica o la ética, aunque ilustradas y consagradas por los más grandes poetas, combinan extrañamente los datos del conocimiento discursivo o empírico con las creaciones del ser íntimo y los poderes de la emoción.") ("Situación de Baudelaire.") El repudio de lo narrativo y de lo anedótico se relaciona con el repudio de lo sentimental. Mastronardi cita las siguientes palabras de Valéry: "Suscitar la debilidad ajena no es cosa noble. Prescindo de estas armas bajas y ello me ha sido reprochado."

4º *Transformación, transmutación, reorganización.* — Éste es el esquema básico del arte de Valéry. El sentido del arte consiste en transformar la vida fugaz en algo firme.

Las dos artes ideales son la arquitectura y la música porque expresan en lo transitorio las formas de un orden inmutable. No toman de la naturaleza sino el mínimo de material que necesitan para reproducir la ley del mundo.

La misión del poeta consiste en trasponer la sustancia del mundo en inmutable forma verbal.

Valéry piensa que la tradicional oposición entre *fondo* y *forma* es arbitraria y absurda en lo que concierne a la poesía. Atribuye a la forma el máximo valor y cree que hay tanto más poesía cuanto más pura es la forma.

Respecto a este problema dice en *Variété*, tomo III: "... ils opposent le *fond* à la *forme*; opposition qui n'a de sens que dans le monde pratique; celui dans lequel il y a échange immédiat de paroles contre actes et d'actes contre paroles. Ils ne regardent pas que *ce qu'ils appellent le fond n'est qu'une forme impure, c'est à dire mêlée.* Notre *fond* est fait d'incidents et d'apparence incohérentes: sensations, images de tous genres, impulsions, mots isolés, fragments de phrases... Mais pour transmettre ce qui réclame d'être transmis et *veut* se dégager de ce chaos, il faut que tous ces éléments si hétérogènes soient représentés dans le système unifié du langage, et qu'il s'en forme quelque discours. Cette transposition d'événements intérieurs en formules constituées de signes de même espèce — également *conventionnels*— peut bien être regardée comme le passage d'une *forme* ou apparence *moins pure* à une *plus pure.*" ("Je disais à Stéphane Mallarmé...") ("... oponen el *fondo* a la *forma*; oposición que no tiene sentido más que en el mundo práctico, aquel en el que hay cambio inmediato de palabras contra actos y de actos contra palabras. No ven que *lo que llaman el fondo no es más que una forma impura*, es decir *mezclada*. Nuestro *fondo* está hecho de incidentes y de apa-

riencias incoherentes: sensaciones, imágenes de todas clases, impulsos, palabras aisladas, fragmentos de frases . . . Pero para transmitir aquello que reclama ser transmitido y quiere desligarse de ese caos, es preciso que todos esos elementos tan heterogéneos sean representados en el sistema unificado del lenguaje y que de ellos se forme algún discurso. Esta transposición de acontecimientos interiores en fórmulas constituidas de signos de la misma especie —*igualmente convencionales*— puede muy bien ser mirada como el pasaje de una *forma* o apariencia *menos pura* a una *más pura*.” (“Yo decía a Stéphane Mallarmé.”...) (Subrayado del autor).

El material de que dispone el poeta para cumplir su misión es el peor y, a la vez, el más noble: el lenguaje. En el tomo de *Variété* citado más arriba señala que el lenguaje dado, adquirido desde nuestra infancia, siendo de origen estadístico y común, es generalmente poco propicio para expresar los estados de un pensamiento alejado de la práctica, no se presta casi a fines más profundos o más precisos que aquellos que determinan los actos de la vida ordinaria. De ello nacen los lenguajes técnicos, entre ellos la lengua literaria. Ésta toma de la lengua común las figuras y los giros más propicios a los efectos que busca el artista.

Un poeta usa, a la vez, la lengua vulgar, que no satisface más que a la condición de comprensión y el lenguaje que se opone a éste: “Le poète se consacre et se consume donc à définir et à construire un langage dans le langage.” (“El poeta se consagra y se consume, pues, en definir y construir un lenguaje en el lenguaje.”)

Este nuevo lenguaje, cuyos materiales son, no obstante, los de la prosa, se opone a ésta, primero en que, lejos de abolirse por su misma eficacia, crea el deseo de ser siempre retomado en los mismos términos. La palabra poética permanece y se prolonga indefinidamente y no tiene otro fin ni otro resultado que el de imponer su presencia.

La poesía se opone a la prosa por el uso que hace de las palabras. No obstante, lo que queda de prosa en ella por la fuerza de las cosas (puesto que ella no sabría despojar enteramente al vocabulario de su contenido práctico) constituye lo que se llama el fondo de la obra.

Valéry insiste acerca de la importancia mediocre, en poesía, de lo que pasa por constituir el fondo. Los pensamientos no son más reales ni más preciosos que la forma poética. Producto del azar, de las oscuras influencias de nuestro cuerpo, de la época, de la moda, tienen menos derecho a nuestro respeto que la forma que el poeta ha creado en la plenitud de su más alta consciencia intelectual.

Así asegura: “La poésie n’a pas le moins du monde pour objet de communiquer à quelqu’un quelques notions déterminées — à quoi la prose doit suffire.” (*Variété* III.) (“La poesía no tiene en absoluto

por objeto el comunicar a alguien algunas nociones determinadas, a lo cual debe bastar la prosa.”)

A decir verdad, forma y fondo se confunden en la poesía, de ahí que no se pueda descomponer el poema.

Valéry observa que, frecuentemente, en las investigaciones sobre poesía se trata el poema como si fuera divisible en un discurso en prosa, que tiene valor en sí mismo y, por otra parte, un trozo de música especial, más o menos próxima a la música propiamente dicha. Y agrega: “Distinguer dans les vers le fond et la forme; un sujet et un développement; le son et le sens; considerer la rythmique, la métrique et la prosodie comme naturellement et facilement séparables de l’expression verbale même, des mots eux-mêmes et de la syntaxe; voilà autant de symptômes de non-compréhension ou d’insensibilité en matière poétique. *Mettre ou faire mettre en prose un poème; faire d’un poème un matériel d’instruction ou d’examens*, ne sont pas de moindres actes d’hérésie.” (“Questions de poésie.”) (“Distinguir en los versos el fondo y la forma, un tema y un desarrollo, el sonido y el sentido; considerar la rítmica, la métrica y la prosodia como natural y fácilmente separables de la expresión verbal misma, de las palabras mismas y de la sintaxis; he aquí otros tantos síntomas de incomprensión o de insensibilidad en materia poética. *Trasladar o hacer trasladar un poema a prosa; hacer de un poema un material de instrucción o de exámenes* no son menores actos de herejía.” (“Cuestiones de Poesía.”)

Insiste en que la necesidad poética es inseparable de la forma sensible y que los pensamientos enunciados o sugeridos por un texto de poema no son el objeto único y capital de éste, sino medios que concurren con los sonidos, cadencias y los diversos ornamentos, a provocar y sostener una cierta tensión o exaltación, a engendrar en nosotros un mundo armónico: “L’impossibilité de réduire à la prose son ouvrage, celle de le *dire* ou de le *comprendre en tant que prose* sont des conditions imperieuses d’existence, hors desquelles cet ouvrage n’a, *poétiquement*, aucun sens” (“La imposibilidad de reducir su trabajo —el del poeta— a la prosa, la imposibilidad de *decirlo* o de *comprenderlo en tanto que prosa*, son condiciones imperiosas de existencia, fuera de las cuales este trabajo no tiene, *poéticamente*, ningún sentido.”) (En este fragmento, como en el anteriormente citado, los subrayados pertenecen al autor.)

Para Valéry, es preciso que en el poema el sentido no pueda sobreponerse a la forma destruyéndola, porque la forma es el resorte del poderío poético.

Para concluir con este tema, otra cita, esta vez de “Au sujet du ‘Cimetière Marin’” (“A propósito del ‘Cementerio Marino’”), también perteneciente al tomo III de *Variété*: “Il n’y a pas un temps pour le ‘fond’ et un temps pour la ‘forme’, et la composition en ce genre

s'oppose pas seulement au désordre ou à la disproportion, mais à la décomposition." ("No hay un tiempo para el 'fondo' y un tiempo para la 'forma', y la composición en este género se opone no sólo al desorden o a la desproporción, sino también a la descomposición.")

Relacionado con este problema se encuentra el que se refiere al valor que debe concederse al sentido de un texto dado.

Valéry piensa que, puesto que en poesía no se trata de transmitir alguien lo que pasa de inteligible en otro, sino de crear en el primero un estado cuya expresión sea precisamente aquella que se le ha comunicado, cualquiera que sea la imagen o la emoción que se forme en el lector, ella basta si produce en él esta relación recíproca entre la palabra-cause y la palabra-efecto.

Cada obra produce distinto efecto según el lector y las circunstancias. La interpretación del autor sólo es válida para sí mismo: "... *il n'y a pas de vrai sens d'un texte* ... Une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun se peut servir à sa guise et selon ses moyens: il n'est pas sûr que le constructeur en use mieux qu'un autre." ("Au sujet de 'Cimetière Marin'.") ("... *no hay verdadero sentido de un texto* ... Una vez publicado, un texto es como un aparato del cual cada uno puede servirse a su guisa y según sus medios: no es seguro que el constructor use de él mejor que otra persona".) (Subrayado del autor.)

5º *Espíritu enemigo de todo lo que, desde el plano del hombre, puede considerarse inaccesible. Descreimiento proyectado sobre algunas de las más importantes construcciones de la cultura: Filosofía, Historia, Estética.* — Esto último tiene particular importancia pues observamos que, cuando escruta los orígenes de su obra, Valéry no hace más que confesarnos sus gustos.

Su concepción de la poesía no arranca, en realidad, de principios generales, sino de inclinaciones y tendencias hedónicas. Así lo demuestra su vocabulario que, aun en el momento argumental, aparece teñido de subjetivismo.

Por lo demás, es preciso señalar que Valéry nunca intentó erigir una poética y en todo momento se abstuvo de imponer sus juicios estéticos.

CELIA E. LÚQUEZ
Ayudante de Investigación

Universidad Nacional de Cuyo.
Instituto de Lenguas y Literaturas Modernas
Mendoza, octubre de 1958.

BIBLIOGRAFÍA

- BÉDIER, J. et HAZARD, P.: *Littérature Française*, tome II, Paris, 1949.
SIMON, P. H.: *Histoire de la littérature française au XX siècle*, tome II, Paris, 1957.
CLOUARD, D.: *Histoire de la littérature française du Symbolisme à nos jours*, tome II, Paris, 1949.
VALÉRY LARBAUD: *Domaine français*, Paris, 1941.
MAUROIS, A.: *Etudes littéraires*, tome I, Nueva York, 1941.
BOWRA, C. M.: *La herencia del simbolismo*, Buenos Aires, 1951.
HENRIOT, E.: *De Lamartine à Valéry*, Paris, 1946.
CURTIUS, E.: *Marcel Proust y Paul Valéry*, Buenos Aires, 1951.
MASTRONARDI, G.: *Paul Valéry o la infinitud del método*, Buenos Aires, 1955.
Revista Sur, XIV, n. 132, octubre de 1945.