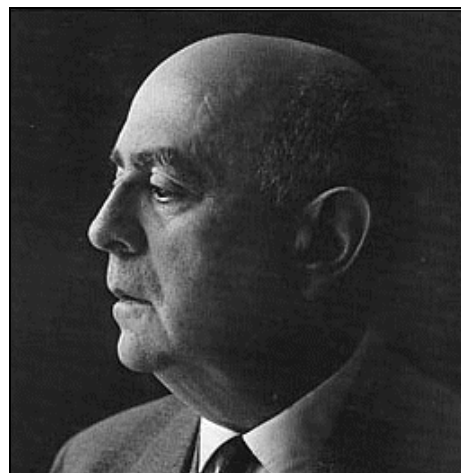


**Las “Notas sobre literatura” de T.W.Adorno:
una aproximación a Paul Valéry**

M^a Victoria Álvarez Rodríguez
Universidad de Salamanca

Me gustaría profundizar en este trabajo en el análisis efectuado por Theodor W. Adorno en el ámbito de la creación literaria y de los diferentes temas entrelazados con ella, tal y como se recoge en su obra *Notas sobre literatura*, no tan conocida quizás como las que suelen considerarse sus grandes hitos, como la *Dialéctica de la ilustración*. El caso de Adorno es el de uno de los mayores teóricos del siglo XX y su influencia ha sido de lo más decisiva no sólo en el terreno de la filosofía sino también en el de las artes, y como veremos la literatura no fue tampoco una excepción. De él puede decirse, con derecho, que fue capaz de aunar su labor teórica con una producción artística que lo diferencia de otros pensadores del momento, ya que desde que era muy joven se dedicó a la música y llegó a dominar la composición, entrando en contacto con las nuevas corrientes que ya recorrían Europa por estas fechas. Considero necesario, para entender en qué consistió lo innovador de Adorno, dar una serie de nociones biográficas que permitan clarificar la evolución que fue experimentando el pensamiento de nuestro autor y la manera en que le interesarán los temas sobre los que después teorizó, para centrarnos especialmente en el que nos ocupa, la literatura y el análisis que efectuó del poeta Paul Valéry.

Como hemos dicho la música jugó un papel fundamental en la educación de Adorno por el hecho de que su familia estuviera bastante implicada en ese mundo; su madre, Maria Calvelli-Adorno, era cantante y su hermana Agatha una reconocida pianista, por lo que desde pequeño se acostumbró a las lecciones musicales de ambas y desarrolló un gran interés por la materia, interés que le llevó a estudiar composición en Frankfurt, su ciudad de origen. Posteriormente tuvo una formación más alejada de este hogar por haber conocido allí a Alban Berg, uno de los integrantes de la innovadora Escuela de Viena junto a otros compositores de la talla de Schoenberg y Webern. Berg había viajado a Frankfurt para presentar su ópera *Wozzeck*, que impresionó tanto al joven Adorno que decidió pedirle al músico que fuera su profesor y se marchó con él a Viena. Estamos hablando del año 1925, en el que Adorno tenía ya veintidós años y se había doctorado en la universidad, además de llevar un tiempo escribiendo ensayos de crítica musical. Parece que por estas fechas la idea de dedicarse a la música con



Theodor W. Adorno, en una de sus más célebres fotografías.

ahínco ya había arraigado en su cabeza y lo único que necesitaba era ese impulso final que encontró en la Escuela de Viena, entrando en contacto con los compositores que se habían propuesto llevar a cabo una revolución musical tal y como estaban haciendo las vanguardias en el ámbito de la pintura. No es mi intención pormenorizar demasiado en esto, pero lo que querían hacer Arnold Schoenberg y sus compañeros, a grandes rasgos, era romper con la música tradicional que se había basado en un sistema jerárquico de sonidos sobre acordes principales y secundarios. A este sistema se le conocía como tonal y constaba de varias notas importantes, que llamamos tónica, subdominante y dominante y que ya no existirán como tal en el nuevo sistema cromático, en el que todas las notas tendrían la misma importancia. En un principio se habían basado en esto para crear una música de tipo atonal, a comienzos de siglo, pero después, ya en torno a 1912 y mientras Adorno emprendía su formación en Frankfurt, pasaron a llamarla música sistematizada o dodecafónica. Esta denominación se debe a ese empleo de los doce sonidos de una

escala, la siete notas y sus cinco alteraciones, que se organizaban matemáticamente con un número asignado a cada una para disponerlas sobre el pentagrama en base a una serie de permutaciones: retrogradación, inversión, inversión retrógrada... Es decir, que lo que se estaba llevando a cabo en la Escuela de Viena en esas primeras décadas del siglo XX era una auténtica revolución musical que rompía con todo lo que se había hecho antes y en la que el azar, lo aleatorio y en cierto modo imprevisible, resultaba fundamental y en cierto modo lo aproximaba a lo que se estaba realizando en las distintas vanguardias de tipo pictórico en las mismas fechas. Es una prueba de hasta qué punto las artes estaban relacionadas entre sí y eran permeables unas a otras, algo que también se percibirá en el pensamiento adorniano, ya que, aunque se reclamó siempre de la Escuela de Viena más seguidora del atonalismo y esto le llegó a causar problemas con el propio Schoenberg, no se limitó a dedicarse a su labor musical sino que también se interesó por la crítica y la filosofía y los frutos de su trabajo teórico han llegado a nuestros días como la mayor plasmación de su pensamiento, más que sus propias composiciones, incluso.

En efecto, cuando Adorno se interesó más por la filosofía pudo conocer a intelectuales como Karl Kraus o Georg Lukács, o el propio Kracauer que había contribuido mucho a su formación juvenil y con el que tuvo una estrecha amistad pese a que era catorce años menor que él. Parece que fue este teórico quien le condujo hasta la *Crítica de la razón pura* de Kant, que apasionó a Adorno desde muy temprano y que se convirtió en uno de los pilares de sus propias teorías filosóficas. También le interesaron las ideas sobre la fenomenología de Husserl y su concepción del tiempo, y la labor de Kierkegaard, sobre el que realizó de hecho su tesis doctoral en 1931 bajo la supervisión de Hans Cornelius y que le valió el diploma conocido como *venia legendi*, que le acreditaba como profesor de pleno derecho. Con todo esto asistimos a la formación poliédrica de un pensador que en vez de limitarse a un solo campo del saber se permitió profundizar en varias de sus vertientes y que pasó a la historia precisamente por eso, por el dominio y fluidez de sus ideas en los más variados campos de la cultura.

No obstante, la suerte no acompañó a Adorno en los años que siguieron a esto por un hecho decisivo que también me parece necesario destacar en esta breve biografía suya, ya que le marcó irremediamente y condicionó toda su evolución posterior. Se trataba de la llegada de Hitler al poder y del nazismo que le obligó a abandonar la plaza que le habían concedido como profesor en la universidad de Frankfurt, ya que su familia era de orígenes judíos y tuvo que exiliarse primero a Oxford y después a Estados Unidos, hasta 1949, cuando pudo volver a Alemania tras el final de la Segunda Guerra Mundial y otra vez recuperó esa plaza universitaria. Es de lo más dramático leer las reflexiones de este momento porque Adorno nunca pareció perder la esperanza de regresar algún día a su hogar, pese a que sostenía que los espías nazis le seguían teniendo vigilado incluso en el extranjero, como con tantos otros intelectuales que se vieron obligados a pasar por un suplicio así. Su pensamiento se resintió tanto por esto que llegó a decir que “después de Auschwitz no era posible la poesía.” Pese a todo, fue en este exilio en tierras americanas donde concibió las obras que le catapultaron después a la fama, en especial la que redactó junto con Max Horkheimer entre 1944 y 1947 y que ya hemos citado anteriormente, la *Dialéctica de la ilustración*, una intensa crítica al exceso de racionalismo que presenció en Estados Unidos y a la industria cultural que según ambos convertía al ser humano en un simple consumidor.

Esta idea me parece interesante porque recorrerá toda la producción de Adorno y también será importante en esas *Notas sobre literatura* en las que me gustaría centrarme. No hay que olvidar la formación que ya dijimos que recibió Adorno, eminentemente europea y burguesa y por tanto muy diferente de lo que se estaba dando en América. Lo que tanto él como Horkheimer hacen es enfrentarse a esa industria cultural que minaba la auténtica

cultura entendida al modo tradicional, algo que subyace al ser humano y que debería liberarse íntegramente, luchando por recuperar la subjetividad y sin permitir, al mismo tiempo, que las fuerzas opresoras del totalitarismo condicionen estas ansias del hombre y



Theodore W. Adorno

lo reduzcan, por decirlo así, al infantilismo. Una vez más se puede rastrear aquí el eco de los horrores que la persecución nazi le hizo experimentar, unido a una separación entre lo que se podría considerar culto y lo que no pasa de ser un simple entretenimiento, algo que en Estados Unidos no se podía comprender porque en ambos casos se le daba un tratamiento frívolo que a Adorno le resultaba de lo más inaceptable. Lo que él



Max Horkheimer

pretendía era que los dos tipos de productos destinados a la sociedad tuvieran calidad y no convirtieran al hombre en un simple receptor sin voz ni voto, sin capacidad de elegir lo que realmente quiere consumir porque el abanico de posibilidades que esa industria cultural dispone ante nosotros no hace más que sumirnos en nuestra propia ceguera. Es una forma de control no muy alejada de ese totalitarismo político, si lo entendemos así, con un sistema que nos maneja y nos priva de toda autonomía intelectual.

También Horkheimer siguió defendiendo esta teoría en sus propias obras como *Crítica de la razón instrumental*, en la que plantea lo que él llama el “ocaso del individuo”, con mucha relación con lo anterior. Da un paso adelante al sostener que esa decadencia de la que se lamentaba Adorno no se puede achacar enteramente a los logros técnicos, ni al hombre, por supuesto, sino que la auténtica culpable es la estructura de la sociedad que nos limita y nos hace seguir unas sendas prefijadas sin que tengamos la menor capacidad de elección. El individuo moderno está en crisis porque los que se nos imponen como modelos no son más que simples ídolos de masas que terminarán cayendo de su pedestal más tarde o más temprano, mientras que los que realmente merecen ser valorados, “los mártires que han atravesado infiernos por resistirse a la opresión”, los “anónimos de los campos de concentración”, esperan a que sus voces puedan ser escuchadas por fin y la humanidad reivindique su labor por medio de la filosofía, en este caso. No es más que una estética de la resistencia que logra aunar el rechazo europeo por el excesivo pragmatismo de la sociedad de Estados Unidos con el deseo de que el ser humano deje de verse coartado por fuerzas totalitarias. La misma idea estará presente en las obras de Adorno, que siempre se mantuvo fiel a estos principios de defensa de la auténtica cultura e intelectualidad.

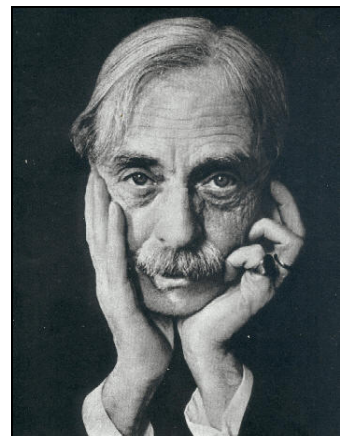


En esta litografía se ilustra de una manera muy explicativa el concepto de industria cultural del que tanto se quejaban Adorno y Horkheimer.

Partiendo de esta premisa, podría decirse que en toda su producción se refleja el mismo espíritu combativo que le caracterizó después de la experiencia del nazismo. Su *Teoría estética*, publicada póstumamente en los años setenta, bebe de las mismas fuentes y lo mismo podría decirse de sus *Notas sobre literatura*, que sólo recientemente han podido gozar de una adecuada traducción y publicación en nuestro país. En realidad esas *Notas* salieron a la luz en tres volúmenes entre 1958 y 1965, recogiendo diversas conferencias y escritos que había preparado Adorno, y en el momento de su muerte estaba trabajando en un cuarto tomo que es del que nos ocupamos nosotros. Se ha respetado el índice de ensayos que Adorno pretendía incluir en ese volumen aunque existen ciertos escritos que generaron dudas, porque ni siquiera él tenía muy claro si deseaba aglutinarlos aquí o no; se trata, especialmente, de un ensayo sobre Bloch y una conferencia sobre George que había dejado por elaborar, por lo que hubo que partir de las notas mecanografiadas que se conservaron al respecto. En general se trata de disertaciones bastante heterogéneas sobre autores muy diversos, tocando además temas de carácter más formal como todo lo relacionado con el ensayo como género literario, la posición del narrador en la novela contemporánea, los signos de puntuación, los extranjerismos, etc; después pasa a hablar de esos escritores y las lecturas de sus obras que llevó a cabo, como Balzac, Thomas Mann, Goethe cuya *Ifigenia* analiza desde el punto de vista más crítico con respecto al clasicismo que se le achacaba, también lleva a cabo varios análisis de Proust, de Charles Dickens y su *Tienda de antigüedades...* y naturalmente, de Paul Valéry en un ensayo de gran profundidad motivado por la aparición de dos volúmenes traducidos al alemán de la obra en prosa de este autor, publicados por la editorial Insel, como anuncia el propio Adorno al comienzo de su ensayo titulado *Desviaciones de Valéry*.

Puede resultar algo extraño que Adorno escoja precisamente la vertiente prosista de un escritor que fue eminentemente poeta y además de categoría nacional, como solía decirse de él, pero no es tan desconcertante si tenemos en cuenta que el propio Valéry se decía pensador ante todo y para él la prosa era la infraestructura de la poesía, la base necesaria para elaborar un producto artístico como tal. Según sus propias palabras, “todo poema que no tenga la precisión de la prosa no vale nada”, y por ello los escritos que analiza Adorno en sus notas mantienen la habitual profundidad de pensamiento de Valéry y los presupuestos que hicieron de su obra una de las piedras angulares de la poesía pura.

Por desgracia, a muchos de sus poemas no se les concede actualmente la importancia que tuvieron en el momento de su publicación. No hay que olvidar que Valéry fue uno de los autores más precoces de su tiempo y parte de su extensa producción se remonta a los años en los que todavía era un adolescente, una etapa de su vida que pasó entre Sète, la encantadora ciudad costera del Languedoc en la que nació, y la cercana Montpellier en cuyo Liceo fue a estudiar cuando se hizo mayor y en la que vieron la luz sus primeros balbuceos literarios. De esas fechas tan tempranas tenemos obras muy influidas por el simbolismo que se estaba dando en la misma época, como *Cuento de noche*, escrito por Valéry en 1888, cuando contaba diecisiete años, o bien *Elevación de la luna* o *La suave agonía*, títulos que también se mantienen dentro de la misma órbita. Después se trasladó a París para trabajar como redactor en el Ministerio de Guerra, y años después a Niza, hasta el momento en que le sobrevino la muerte y que sucedió poco después del final de la Segunda Guerra Mundial. No obstante, se suele decir de Paul Valéry que aunque convirtiéndose en un hombre de



El poeta francés Paul Valéry.

mundo no perdió nunca las raíces mediterráneas que habían caracterizado sus primeras obras y que de hecho le catapultaron a la fama; el mar, el Mediterráneo junto al que se crió, será un elemento recurrente en su producción poética como si lo llevara siempre consigo a guisa de talismán, y lo mismo podría decirse del Cementerio Marino de Sète, que inmortalizará en el que seguramente sea su más célebre poema, en el que me gustaría centrarme más adelante para analizar las conexiones entre la estética subyacente a él y los distintos puntos que trató Adorno en sus *Desviaciones de Valéry*.

En ellas comienza explicando que la traducción que manejó de sus obras es la de Carlo Schmid, al que considera el primer y único político alemán que logró dedicar a Valéry la atención que merecía, como pensador y como escritor. Considera que el reto que tuvo que superar fue grande por la complejidad de los textos de los que se ocupó, divididos en dos volúmenes, como dijimos; en el primero contiene una serie de digresiones en las que se recrea como una especie de divertimento, y el otro las declaraciones de carácter más oficial que tuvo que preparar para acudir a determinados actos, inauguraciones y demás, y por tanto más sometidas a unos cánones de tipo formal, por así decirlo. Adorno sostiene, de hecho, que en estas últimas se hace más patente de lo deseable el peso que tenía la figura de Paul Valéry como miembro de la Academia, y que no le dejaba tanto margen a sus “desviaciones”, tal y como reza el título del ensayo, como a él y a nosotros nos hubiese gustado.

Uno de los temas por los que se interesa Adorno desde el comienzo del ensayo es la idea que tenía Valéry de la estética y lo mucho que se anticipa a lo que sucederá en el ámbito artístico casi treinta años después de que redactara sus escritos; en cierto modo fue una suerte que tardaran tanto en publicarse en Alemania, porque su personalidad ya tenía el suficiente peso y además sus digresiones podían equipararse a las que estaban realizando los propios intelectuales del momento. Lo que caracterizará a la estética de Valéry desde el punto de vista adorniano es la capacidad para ver las obras de arte desde dentro, algo que se aleja de la actitud de ciertos artistas nuevos de los que no da nombres pero a los que se refiere como “sofistas” e “intelectuales muy mediocres”. La concepción del arte de Valéry es arcaica en cuanto entiende la estética como una teoría de lo bello, algo que, si quisiéramos rastrear sus orígenes, se remontaría nada menos que a la época de Platón y a la unión que éste establecía entre ética y estética, es decir, entre lo bello y lo bueno como reflejos similares de la Idea suprema del universo. En este sentido sí podría decirse que Valéry es clásico, aunque a mi juicio habría que tener cuidado con la aplicación de este término. Al mismo tiempo Adorno sostiene que se suma a su arcaísmo un gusto por el *pathos* que eleva al arte a la categoría de absoluto por encima del mundo tangible y de la sociedad, algo que también se dio en la obra de su maestro Mallarmé y que sin embargo no ha sido óbice para que se le encasillara entre los autores reaccionarios. Parafraseando de nuevo a Adorno, es uno de los motivos que perjudicó la recepción de la obra de Valéry en Alemania, pese a que en vida fuera desacreditado por los surrealistas que veían en él todo un enemigo a batir. Lo curioso es que Valéry se tuvo siempre por una persona antipolítica y sentía un rechazo feroz por ese seguimiento de



Autorretrato a carboncillo de Paul Valéry

una determinada doctrina política que se solía achacar a los artistas y poetas, algo con lo que él no estaba de acuerdo, porque consideraba ese mundo como un verdadero caos que lo único que conseguía hacer era dificultar la capacidad de los hombres para hacerse cargo por sí mismos del gobierno de su país y de sus propias cuestiones burocráticas. No obstante, también deberíamos tener cuidado con esta afirmación que puede esconder un trasfondo más revolucionario de lo que parece o incluso de lo que el propio Valéry había pensado en un comienzo; según Adorno ese *ça ne me regarde pas* del individualista parisino, esa indiferencia por los tejemanejes superiores en los que su propia conciencia de artista le impide involucrarse, tal vez esté más próximo a la anarquía pura y simple que a la decepción por un mundo de intereses descorazonadores. Es una negativa a que el ser humano se deje conducir por las fuerzas políticas o sociales que pondría en tela de juicio esa individualidad, y por tanto la capacidad del hombre de decidir su propia forma de pensar y de actuar con respecto a un determinado suceso. Personalmente no me parece un planteamiento muy alejado de la crítica que llevó a cabo Adorno contra la industria cultural y la dominación de la sociedad que se pretendía conseguir con esto, reduciendo al individuo a un simple consumidor sin voz ni voto, como ya vimos antes. En el fondo es una rebeldía que sí podría considerarse revolucionaria en el sentido de que se opone a las fuerzas superiores que estaban vigentes, reclamando el derecho y del deber de que el ser humano se haga cargo de sus propias labores como ciudadano y, sobre todo, como pensador. El ánimo combativo de Adorno encuentra su paralelismo en Valéry, como se puede apreciar en este fragmento de *Rumbos* que recoge en sus *Notas sobre literatura* y que me ha llamado mucho la atención por el feroz ataque que efectúa el poeta contra los que se habían atrevido a desacreditarle con el paso de los años, especialmente contra los surrealistas a los que ya hemos mencionado. Dice exactamente:

“El odio habita en el adversario, explora sus profundidades y desmembra las más finas raíces de las intenciones que alberga en su corazón. Lo conocemos mejor que a nosotros mismos y mejor de lo que él se conoce a sí mismo. Él se olvida de sí, nosotros no lo olvidamos. Pues nosotros lo percibimos a través de una herida, y ninguno de nuestros sentidos es tan fuerte, ninguno agranda tanto ni define tan precisamente lo que le toca como una parte herida de nuestro ser.”

La misma voluntad teóricamente antipolítica de Valéry está presente en su juicio estético y en la crítica que realiza sobre la fugacidad de los ideales artísticos debido a esa nueva sociedad que oprime y explota y llega a impedir que duren más de diez años. Sería una estética de la prisa, según sus propias palabras, un desmedido interés por lo nuevo y por las alabanzas que esto suscita por parte de los individuos de hoy en día que en realidad son incapaces de plantearse si realmente admiran dicho objeto artístico o se dejan llevar sin más por la opinión general impuesta, sin dejar margen a sus propias decisiones. Esto le parece lamentable a Valéry y suponemos que también a Adorno, pues no tenemos más que recordar el famoso experimento musical de sociología empírica patrocinado por el magnate Rockefeller en el que estuvo involucrado durante su estancia en Nueva York huyendo de la persecución nazi. En ese proyecto se pretendía identificar por medio de encuestas pasadas por la radio los gustos musicales de la gente y a poder ser cambiarlos y modificarlos de acuerdo con las propias exigencias del mercado, algo que exasperaba a Adorno y que le llevó a oponerse fuertemente al que era el director de dicho proyecto, Lazarsfeld. Es la misma oposición de Valéry a que nuestro propio gusto sea manipulado y que le llevaron a definir, en un fragmento de sus escritos que también se recoge en las

Notas sobre literatura, lo que sería el ideal de individuo capaz de pensar por sí mismo y que sin embargo no pasa de ser una mera y triste utopía, porque en el mundo actual no habría lugar para él. Valéry lo define de la siguiente forma:

“Un hombre que todo lo valorara sólo según su experiencia, que no juzgara sobre nada que no hubiera visto y vivido, que no se pronunciara más que autónomamente, que exclusivamente se permitiera opiniones extraídas de los hechos, provisionales y fundamentadas, que a cada pensamiento que se le ocurriera añadiera enseguida si lo había producido él mismo o lo había leído o lo había oído (el primero es un origen azaroso y desconocido, el otro sólo un eco); y que cualquier cosa que pensara o entendiera, nada fuera sino mediado por el azar o el reflejo, sería sin duda el hombre más honesto, independiente y veraz de la tierra. Su pureza, sin embargo, le impediría comunicarse y su veracidad le condenaría al no ser.”

Otro de los puntos que destaca Adorno del pensamiento de Valéry y que me parece muy interesante analizar, por la relación que se puede establecer con su propia filosofía, es el de la música, sobre cuya actualidad no parece muy conforme porque se declara seguidor de Mallarmé y de su teoría de que la nueva música aleatoria no se basa más que en algo así como un lanzamiento de dados, un juego que a ambos les parece una frivolidad. En el caso de Adorno ya dijimos que se mostró siempre interesado por los experimentos de la Escuela de Viena, primero con la atonalidad y más adelante con el dodecafonismo, al que no prestará tanta atención como al primero y eso le causó problemas con Schoenberg y demás integrantes del movimiento vienés. Mientras que Adorno recibió una esmerada educación musical y se planteó dedicarse por entero a esto, Valéry, en cambio, se decía amusical e incluso antimusical porque era un arte “que le aburría al poco rato”. Por esto mismo se muestra Adorno tan tajante con él al revisar este punto concreto dentro de sus *Desviaciones*. Le acusa de permitirse el lujo de juzgar una materia que no comprende y de emplear toda una serie de términos sobre los que apenas sabe nada, pero, a la vez, sí reconoce la capacidad de Valéry de analizar hasta qué punto la vertiente literaria de una representación operística flaquea, en cuanto a la dicción de los versos, la manera en que se construyeron las frases, las pausas y acentos... “Tan lejos y tan cerca estaba Valéry de la música”, dice después de estas reflexiones. De todas formas, tenía que estar vinculado forzosamente con ese mundo ya que él mismo trabajó mano a mano con compositores y en las dos últimas décadas de su vida, especialmente, se dedicó a escribir libretos para ballets como *Amphion* o *Semíramis*, a los que puso música Arthur Honegger en 1931 y en 1934, respectivamente; más tarde, ya en 1942, compuso también el libreto para *La cantata de Narciso* que le llevó a trabajar junto a la música Germaine Tailleferre, la única integrante femenina del Grupo de los Seis. Es decir, que aunque Valéry insistiese una y otra vez en que la música no era tan relevante para él y en que quería mantener las distancias con respecto a este arte, no pasa desapercibido que en realidad era consciente de hasta qué punto la poesía y la música circulan por caminos destinados a cruzarse más tarde o más temprano, sobre todo dentro de la órbita del movimiento simbolista al que él pertenecía y que durante las décadas anteriores se había esforzado cada vez más por explotar la sinestesia de la poesía y lograr recrear mediante el uso exclusivo de la palabra todo un abanico de sensaciones auditivas. Era algo por lo que ya se había interesado el poeta Verlaine en su *Art Poétique*, como también recoge Adorno. Las fronteras entre las dos formas de expresión se diluyen cada vez más, se vuelven más borrosas, conforme la

capacidad de seducción de la una va impregnando a la otra y los poetas del momento se dejan llevar por estos nuevos hallazgos, tal y como explica Valéry:

“Era la era del simbolismo: cada uno, según su disposición y escuela, estábamos bastante ocupados en aumentar al máximo la cantidad de música que la lengua francesa permite introducir en el discurso.”

Así, ese primitivo desdén por las formas de expresión musical no esconde más que un respeto casi rayano en el temor, en el reconocimiento de que la capacidad de la música puede llegar a “animar hasta lo absurdo” y a presidir incluso las creaciones artísticas de los poetas en cuanto éstos bajasen un poco la guardia, sospecha que le lleva a afirmar:

“Hay aspectos, formas, incluso momentos en el mundo de lo visible que son canto...”

De igual modo explica sus propios retos poéticos en relación con la música:

“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.”

Esa labor creativa de las artes en general y de la literatura en particular recorre todas sus reflexiones, con un punto de vista que me parece muy interesante por el materialismo que parece ejemplificar, frente a los excesos románticos que se habían dado durante el siglo XIX en cuyas postrimerías él nació. Mientras que los poetas anteriores se dejaban llevar por la idea de que la creación era una especie de milagro, una potencialidad que elevaba al hombre a la altura de Dios, nada menos, Valéry defiende un arte presidido por el racionalismo. Para él el azar es importante sólo porque permite al artista llegar a la idea, pero todo el proceso subsiguiente se debe por entero a su trabajo constante y sus esfuerzos. Aquí ya no se intenta jugar con la idea de unas fuerzas sobrenaturales que se proyectan sobre el artista y su obra en el momento de la creación, como si el cincel de un escultor tuviera que estar guiado necesariamente por una mano divina, por así decirlo, como habían defendido en el Renacimiento algunos artistas influidos por las doctrinas neoplatónicas como Miguel Ángel, y que después fue muy del gusto romántico, no sólo en Francia, sino también en Inglaterra con corrientes como la de los prerrafaelitas. Para Valéry esto no es más que una quimera y resulta ridículo y humillante para el artista que todo su talento se vea sometido a un simple brote de inspiración superior que no tendría nada que ver con él. Como hemos dicho, lo llama milagro, y en otras ocasiones azar, del que dice lo siguiente una vez más en relación con la música y las formas de composición más novedosas que tanto criticaba:

“A los poetas les es o debería ser intolerable la imagen según la cual lo mejor de sus obras lo han recibido de poderes imaginarios [...] Yo, por mi parte, nada quiero saber de eso. Yo no invoco más que al azar que hay en el fondo de todos los hombres; y luego a un trabajo tenaz que lucha precisamente contra este azar.”

Es decir, que para lograr una obra que realmente valga la pena no hay que escudarse en la inspiración entendida al modo de los románticos, un soplo ajeno a la naturaleza del hombre que surge de repente y hace todo el trabajo. Lo realmente importante, para Paul Valéry, es el trabajo, el esfuerzo y el tesón sin los cuales no sería posible que ni un solo artista fuese considerado un artista y fuera evolucionando y consiguiendo mayores logros tanto personales como creativos. Es fácil comprender que esta racionalidad suya estaba en clara oposición a la música de tipo aleatorio en la que el compositor ya no tiene por qué comportarse como el demiurgo de su creación, sino que las notas se van disponiendo en base a los juegos y permutaciones que tanto caracterizaron a Arnold Schoenberg y a la Escuela de Viena en general, con la que Adorno mantuvo una relación tan estrecha en su juventud. Por eso me parece interesante confrontar la visión entre ambos pensadores en cuanto al tema de la música, porque difieren en muchos aspectos pero aún así pueden percibirse ciertos rasgos comunes que no se deben pasar por alto.

Según mi opinión, el más importante es esa crítica a la industria cultural de la que ya hemos hablado, no sólo al entenderla como una maquinaria feroz que nos impone unos gustos determinados sino también como algo que modifica nuestra idea del tiempo, algo por lo que Valéry se preocupa mucho. Le dedica a este tema unas reflexiones de lo más profundas que Adorno no puede pasar por alto y que me parece necesario destacar aquí porque constituyen, a mi parecer, una de las mejores plasmaciones de la estética de sus poemas y en especial del que lleva por título *Cementerio Marino*, en el que me gustaría centrarme más adelante. En efecto, el tiempo constituye uno de los factores clave de la poesía de Paul Valéry y le lleva a arremeter contra la nueva concepción que existe de él en la sociedad, esa creencia de que “el tiempo es oro” y de que hasta algo así se puede comprar o vender, o incluso hipotecar. En palabras de Adorno, no hay nada más ajeno a la verdadera esencia del arte que “el concepto burgués del tiempo de trabajo abstracto por el que se truecan las mercancías”, fruto de una “época sin tiempo”, como asegura categóricamente. La misma rebeldía está presente en ambos autores; la misma oposición a que la belleza y el arte puedan convertirse en mercancías con las cuales el sistema nos controle como simples consumidores sin capacidad de decisión. En estas reflexiones de Valéry se puede rastrear una nostalgia por el pasado en cuanto a esa misma concepción del tiempo, cuando todavía se le consideraba a éste una fuente de maduración y había un cierto encanto en la espera de cosas que va enumerando muy poéticamente, tales como la edad apropiada del vino para ser degustado o de una mujer para ser amada y valorada en toda la extensión de su belleza. Son ideas tan opuestas al pragmatismo de la sociedad moderna que era inevitable que Adorno y Valéry volvieran a coincidir en esto, y que el filósofo ponderase estas acertadas declaraciones del poeta al sostener que:

*“El genio depende de un instante. El amor nace de una mirada;
y una mirada genera odio eterno. Y nosotros no somos nada
sino por haber sido y poder ser un instante fuera de nosotros.”*

Lo que subyace a todo esto es la idea de inmediatez. El tiempo es relativo para Valéry y lo que intenta llevar a cabo en sus poemas es la captación concreta de un instante preciso que tienda, por tanto, a la eternidad. Un momento es más poderoso que toda la extensión del tiempo porque se eleva por encima del pasado perdido y el futuro sin esperanza, es una especie de puente tendido entre dos dimensiones, y al mismo tiempo entre lo finito y lo infinito. No se diferencia mucho de lo que impulsó a Ionesco a decir que “Sólo lo efímero dura”, o incluso a Óscar Wilde cuando sostiene en uno de los habituales debates filosóficos de *El retrato de Dorian Gray* que “La diferencia entre un capricho y un amor para toda la vida es que el capricho dura un poco más”. La misma captación del instante

efímero está presente en estos autores, y no sólo se manifestó en la literatura sino también en la pintura, de una forma incluso más vívida. Me estoy refiriendo concretamente al movimiento impresionista y a la notable relación que a mi juicio existe entre los presupuestos de muchas de sus obras y lo que Paul Valéry quiso llevar a cabo en sus poemas, aunque siempre se le haya considerado más próximo al simbolismo a cuya vertiente poética él pertenecía que al impresionismo que ya se había extinguido muchas décadas atrás.

Lo que caracterizó al impresionismo fue esa misma captación de lo efímero. Eso es algo que salta a la vista en cuanto se contemplan los distintos juegos de luces y sombras que esos artistas supieron plasmar a la perfección en sus lienzos, o el cabrilleo de las aguas que llega a ser una constante en algunos pintores como Sisley y que se convirtió en todo un símbolo de la fugacidad, del “todo fluye” sobre el que ya habían teorizado los griegos de la época presocrática. Lo mismo podría decirse de las series de cuadros de Monet que tanta fama le dieron en las últimas décadas de su vida, y que a menudo se basan en la repetición de un mismo motivo (una hilera de chopos, un henar, la fachada de la catedral de Ruán) a diferentes horas del día y por tanto con distintos efectos lumínicos e incluso atmosféricos; lo que el pincel logra hacer en estos cuadros es detener el tiempo, congelar para siempre una impresión, tal y como atestigua el propio nombre que se le dio a este movimiento artístico, bastante peyorativamente en un principio, todo hay que decirlo. A la fascinación de esta forma de hacer arte no escapará Valéry y mediante sus poemas lo intentará traspasar a la literatura. El afán por concentrar en unos versos un momento del presente y convertirlo, por tanto, en una eternidad será algo que recorrerá toda su poesía y que estará especialmente presente en ese *Cementerio Marino* que se suele considerar su obra clave, y que tanta fama le otorgó ya en vida del propio Valéry.

El poema en cuestión no sólo se convirtió en una especie de enseña para su autor, sino para todo el movimiento simbolista y en especial para la llamada poesía pura contra la que tanto arremetió el surrealismo. Fue una obra de larga elaboración, pues aunque vio la luz en 1919 Valéry ya llevaba bastante tiempo trabajando en ella, algo que no debe extrañarnos si tenemos en cuenta lo concienzudo que era y su taxativa tesis de que “un poema nunca se concluye, sólo se abandona”. Lo que quiso llevar a cabo en esta obra es la plasmación de sus mayores dudas interiores y por eso se considera el mejor reflejo de lo que el simbolismo entendía por poesía intelectual, un resultado literario en el que nada es lo que parece a simple vista, pues cada verso esconde un sinfín de metáforas en las que es fácil perderse. Técnicamente, la idea de escribir un poema sobre el Cementerio Marino de Sète, su ciudad natal, llevaba rondando por la cabeza de Valéry desde siempre y podría decirse que este enclave tan carismático de la población (hoy en día sigue siendo uno de los mayores atractivos turísticos de la misma) era todo un símbolo para él, algo que llevaba dentro incluso cuando se trasladó a París y decidió abandonar para siempre la poesía por culpa de un desengaño amoroso, aunque después volvió a recaer en ella, irremediabilmente. De hecho, se nos han conservado escritos aclaratorios sobre el poema del propio Valéry en los que explica que el lugar ya le suscitaba todo tipo de reflexiones metafísicas cuando era sólo un muchacho que se aburría en clase y se ponía a mirar por la ventana el mar que se veía allí abajo y que presidía el cementerio, emplazado sobre el mismo malecón, en vertiginosa pendiente sobre las aguas. Así, lo que hizo fue emplear uno de los más emblemáticos recuerdos de su infancia en Sète para establecer toda una red de reflexiones en torno a la vida, la muerte, la luz, el mar, la quietud y la eternidad y por tanto ese contraste entre lo finito y lo infinito del que ya hemos hablado al analizar su concepción del tiempo... una belleza conseguida a partir de la abstracción intelectual que sin embargo tiene una base sensorial muy intensa, porque usa las propias imágenes que rodean al poeta en el camposanto como una especie de trampolín hacia dimensiones

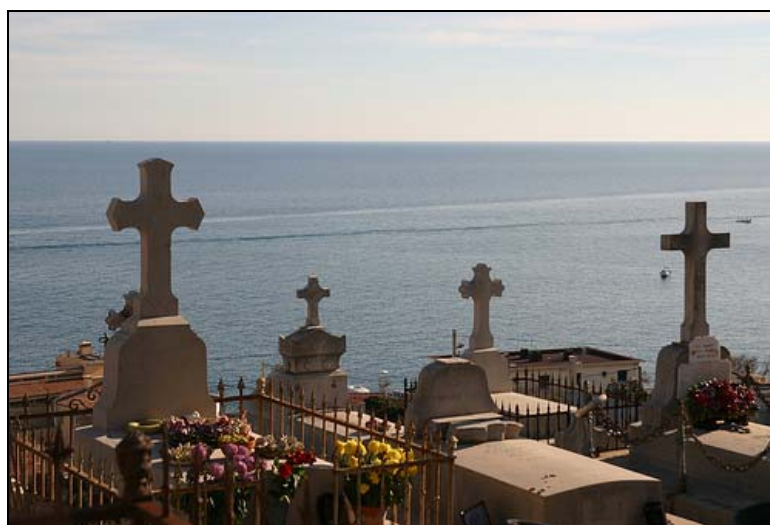
superiores. Sobre esta difícil dicotomía entre lo eterno y lo fugaz, el carácter escindido del hombre que se ve aprisionado entre dos mundos, ya nos informa el propio epígrafe griego que Valéry incluye al comienzo del poema y que pertenece a Píndaro:

*“¡Oh, alma mía, no aspiras a la vida inmortal
pero agota toda la extensión de lo posible!”*

Inmediatamente después, en la estrofa con la que se inicia *El cementerio marino*, queda ejemplificado a la perfección ese deseo de Valéry de plasmar en sus versos la sensación de encontrarse realmente allí, en el lugar del que surgieron buena parte de sus reflexiones y que se convertirá ahora en el marco perfecto para las mismas:

*“Ese techo tranquilo de palomas
palpita entre los pinos y las tumbas.
El mediodía justo en él enciende
el mar, el mar, sin cesar empezando...
¡Recompensa después de un pensamiento
mirar por fin la calma de los dioses!”*

Me parece la misma idea del tiempo de la que habló Adorno al analizar la producción de Paul Valéry, y que aquí se refleja prácticamente en cada verso, uniendo conceptos en aparente contradicción como el “techo tranquilo” que sin embargo “palpita”, como añade inmediatamente; lo mismo puede decirse del “mar sin cesar empezando” en una clara alusión al movimiento eterno de las aguas que estará tan presente en su cultura de tipo mediterráneo, sin cesar nunca ese vaivén; la mención a “la calma de los dioses” subraya el mismo deseo de alcanzar la imperturbabilidad a partir de lo tangible. En realidad, la sensación que me produce la lectura de este poema, dejando aparte las cuestiones de tipo más metafísico, es la de un auténtico cuadro que en vez de pinceladas emplea palabras para ser plasmado, pero que por lo demás no se diferencia demasiado de los paisajes impresionistas en los que se representaba el momento concreto, preciso. En el fondo, ¿en qué otro lugar se podría encontrar una unión mejor entre lo eterno y lo tangible que en un cementerio, con el contraste entre el visitante vivo, en este caso el poeta-filósofo, y los cuerpos sin vida de los que descansan desde hace muchos años allí? Por otra parte,

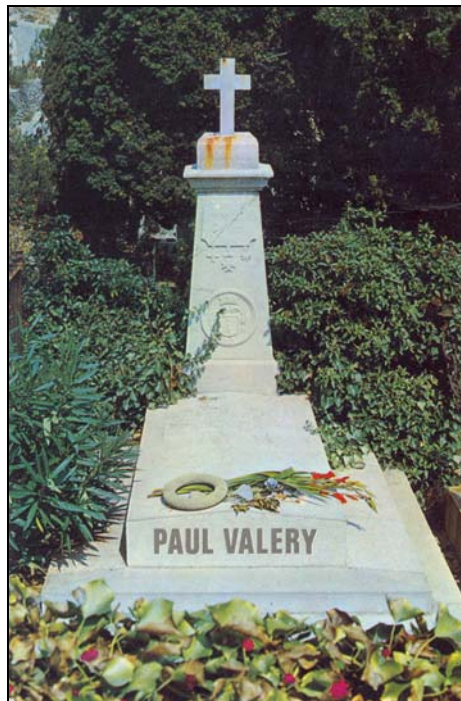


Una panorámica desde el Cementerio Marino de Sète.

no hay que olvidar la capacidad de Valéry a la hora de construir metáforas y que en este caso le lleva a equiparar la extensión inabarcable del mar y las velas blancas de los barcos que la surcan con ese “techo tranquilo de palomas” al que alude en el primero de los versos. Lo mismo puede decirse cuando añade a continuación:

*“Cuando sobre este abismo un sol reposa,
obras puras de una eterna causa,
el Tiempo refulge y Soñar es saber...”*

En definitiva, nos encontramos con la obra de un autor que también en estos versos es capaz de plasmar una musicalidad basada en el verso francés de diez sílabas cortado en dos hemistiquios de cuatro y seis, algo que confirma lo que ya habíamos dicho en cuanto a la relación de Valéry con la música, a la cual no le importa criticar pero que en realidad reverencia y respeta y llega a considerar uno de los elementos básicos de la producción poética en la que él se incluía. Posiblemente sean estos dos puntos, los relacionados con la música y con la concepción del tiempo, los más interesantes de las *Desviaciones de Valéry* que incluye Adorno en sus *Notas sobre literatura* junto con esa crítica a la nueva industria cultural que sí resulta puramente adorniana. Es la manera de complementarse y analizarse de estos dos autores que en la primera mitad del siglo XX supieron alejarse de los convencionalismos de un sistema que reducía la auténtica cultura a un puro mercantilismo y que reivindicaron la capacidad de elección del ser humano y la auténtica esencia de su naturaleza, así como del tiempo y la música, que estaban desvirtuándose cada vez más por causa de la nueva era de la modernidad.



La tumba de Paul Valéry, en el Cementerio Marino de Sète.