William Díaz Villarreal
Universidad Nacional de Colombia

Las analogías del espejo, el cristal y el reflejo en los ensayos críticos de Paul Valéry y T. S. Eliot

Resumen
Algunas analogías no sólo sirven para ilustrar determinados fenómenos ligados a la naturaleza del arte: constituyen verdaderas imágenes arquetípicas en la conceptualización estética, pues dirigen la comprensión de los fenómenos artísticos. El espejo, por ejemplo, ha sido utilizado por la tradición crítica desde Platón hasta el neoclasicismo como emblema de la visión mimética del arte; y la fuente, es a menudo usada para ilustrar la idea del arte como expresión de sentimientos y emociones. Así, la famosa imagen de Wordsworth, según la cual la poesía es el "desbordamiento espontáneo de sentimientos intensos", se ha vuelto la imagen paradigmática del romanticismo. En términos retóricos, las reflexiones críticas y teóricas de Paul Valéry y T. S. Eliot pueden ser leídas como respuestas a las implicaciones de esta imagen. Valéry, cuya pasión por las analogías y las metáforas era idiosincrática, exploró las posibilidades de la imagen del espejo y los fenómenos de reflexión y refracción de la luz, y configuró una estética intensamente impregnada de elementos narcisistas. Eliot, por su parte, abogó por una poesía y una crítica que se distanciaran de las perspectivas mimética y expresiva, cristalizadas en su concepto de poesía metafísica. Como respuestas al desafío del romanticismo, las obras de ambos poetas constituyen formas de reencuentro con "lo clásico".

Palabras clave
Analogías arquetípicas– Abrams– Valéry– Eliot –Mímesis –Expresión

Mirror, Crystal and Reflection Analogies in Paul Valéry's and T.S. Eliot's Critical Essays

Abstract
Analogies do not only illustrate certain phenomena related to the nature of art. Some of them also constitute archetypal images for aesthetic conceptualization: they guide our understanding of artistic phenomena. The mirror,

for example, has been used as the symbol of mimetic understanding of art, from Plato to neoclassicism; and the fountain is often used to illustrate the notion of art as an expression of feelings and emotions. Thus, Wordsworth's famous metaphor, "poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings", has become the paradigmatic image of the Romantic theory of art. From a rhetorical point of view, Paul Valéry's and T. S. Eliot's critical and theoretical thought can be seen as a response to the implications of the romantic image. Valéry, whose passion for images and metaphors was idiosyncratic, examined the possibilities of the image of the mirror and related phenomena, such as reflection and refraction of light, in order to propose an aesthetic approach with stark narcissist elements. Eliot, on the other side, stood for poetry and a critic which might be located beyond the mimetic and expressive perspectives, and which has crystallized in his notion of metaphysic poetry. As responses to the romantic challenge, Valéry's and Eliot's work constitute forms of rejoining what the later calls "the classic".

Keywords
Abrams– Archetypical Analogies– Valéry– Eliot – Mimesis– Expression

Recibido: 25/03/2014 Aprobado: 29/05/2014.

Clásicismo y romanticismo

Las imágenes, analogías y metáforas de las que se ocupa este trabajo fueron glosadas en *The Mirror and the Lamp* de M. H. Abrams (1953). Según éste, "la formación de la mentalidad crítica moderna" [1] tiene sus raíces en el romanticismo, y se manifestó en una alteración radical de las metáforas típicas del discurso crítico. Ciertas analogías no sólo cumplen con la función de ilustrar determinados fenómenos ligados a la naturaleza del arte, sino que constituyen también elementos estructurales de las orientaciones específicas para su comprensión. En la medida en que la metáfora es un elemento inseparable del discurso, una investigación de algunos modelos conceptuales implícitos –Abrams los llama "analogías arquetípicas"– puede hacer evidentes las transformaciones más importantes producidas en la teoría estética a lo largo del siglo XIX. El título mismo del libro de Abrams da cuenta de dos metáforas antitéticas con el fin de señalar el papel de la mente del poeta en la creación artística: "una, que compara la mente con un reflector de los objetos externos, y la otra, con un proyector

[1] M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition* [en adelante: ML](Nueva York: Oxford University Press, 1953) vii; edición castellana: *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*, trad. de Gregorio Aráoz, Buenos Aires: Editorial Nova, 1962) 9. En algunos casos, la traducción de los pasajes citados ha sido modificada para ajustarse más al sentido del original inglés.

radiante que aporta algo a los objetos que percibe"[2].

De acuerdo con *El espejo y la lámpara*, la concepción mimética del arte es posiblemente la más antigua, y su primera manifestación remite a Platón. En el décimo libro de *República*, Sócrates introduce la analogía del espejo para explicar la naturaleza de la poesía. El fabricante de una cama o una mesa, dice, procede de acuerdo con la idea de estas cosas. El artista, en cambio, reproduce, como con un espejo, el sol, el cielo y la tierra y todos sus seres, según su voluntad.[3] Más allá de las implicaciones que esta imagen tiene en la epistemología y la teoría del arte de Platón, para Abrams es un hecho que la analogía de la reflexión –en el agua, en un espejo o en sombras– predominó desde entonces hasta el siglo XVIII. No es casual, en este sentido, que en el Renacimiento y el siglo XVIII la comparación entre la pintura y la poesía –que se deriva del *ut pictura poiesis* de Horacio, así como de la definición de Simónides de que la pintura es *poesía silenciosa* y la poesía *pintura que habla– haya sido parte de* las creencias populares sobre la naturaleza del arte.[4]

No obstante, dice Abrams citando a Coleridge, "ningún símil corre en todas sus cuatro patas"[5]. A pesar de la seducción teórica que ejercen, las analogías establecen siempre paralelos parciales y no se ajustan del todo a los fenómenos que pretenden explicar. En el caso de la analogía mimética, el arte siempre es más que un espejo, pues no representa simplemente los objetos externos, sino que acepta o incluso favorece cierta desviación del original. De hecho, argumenta Abrams, la historia de la teoría del arte hasta el siglo XVIII puede definirse a partir de la búsqueda de analogías alternativas para la conceptualización de esta desviación. Dentro del paradigma de la teoría mimética, la solución a este problema parte del supuesto de que el arte no refleja la mera apariencia externa de lo existente, sino ciertas cualidades, tendencias o formas que se encuentran en o detrás de él. "Al reflejarlas, el espejo puesto frente a la naturaleza refleja lo que, en oposición a la 'naturaleza real', los críticos ingleses llamaron a menudo 'la naturaleza mejorada', o 'elevada', o 'refinada', o con la expresión francesa, *la belle nature.*"[6] La verdad a la que aspira el arte consiste –en palabras de Batteux– no en *lo verdadero real*, sino en *lo verdadero que puede llegar a ser,* es decir, en el ideal de la naturaleza.[7]

Las teorías que sostienen que el arte imita el ideal pertenecen, de modo esquemático, a dos categorías. De acuerdo con "la teoría empírica del ideal artístico", cuyo prototipo es la *Poética* de Aristóteles, los modelos y las formas para la imitación artística son abstraídos de los objetos sensibles. Por su parte, "la teoría trascendental, que se deriva de Platón", supone que "los objetos propios del arte son Ideas o Formas […] transempíricas", cuya existencia sólo es accesible "a los ojos de la mente".[8] Plotino, por ejemplo, afirmaba que el Zeus de Fidias no fue hecho según las cualidades sensibles del objeto, sino tal y como Zeus "se nos mostraría si apareciera ante nuestros ojos", recuerda Abrams.[9] El argumento de Plotino eleva el arte por encima de la corriente de sombras que, para Platón, conforman la realidad sensible, y lo pone en conexión con el mundo de las ideas y la divinidad misma. Un efecto fundamental del ideal trascendental ha sido el que las ideas se localizan en un espacio doble: por un lado, en la región supranatural en la que perviven; por el otro, en la mente humana misma. El arte, señala Abrams, remite a las ideas de las que se deriva la naturaleza,

[2]ML, viii [10].
[3]ML, 30 [50].
[4]ML, 33 [54-55].
[5]ML, 35 [56].

[6] ML, 35 [56].
[7]ML, 35 [57].
[8]ML, 36 [58-59].
[9] ML, 42[67].

pero en las estatuas de Fidias la forma no reside en el material, sino que habita en el creador, como dice Plotino, "incluso antes de entrar a la piedra".[10]

La preexistencia de las ideas del arte en la mente del artista, piensa Abrams, introdujo una importante variación en la analogía del espejo. Al ubicar las ideas artísticas en el intelecto, los críticos clasicistas concebían la obra de arte "como un espejo al que se le da la vuelta para reflejar aspectos de la mente del artista"[11]. La revolución teórica que llevó a cabo el romanticismo es, en cierto sentido, una elaboración posterior de esta idea clásica, y se manifiesta en el uso de una nueva analogía arquetípica: la metáfora de Wordsworth, según la cual "la poesía es el desbordamiento espontáneo de sentimientos intensos", sugiere la analogía física de una fuente o un manantial que rebosa de líquido[12]. A diferencia de los empiristas ingleses y los teóricos del clasicismo y el neoclasicismo, Wordsworth y los románticos centraron su atención en la mente del poeta durante el proceso de composición. Este desplazamiento de la atención del objeto ideal externo al interior del sujeto creador tenía como correlato, por lo general, la analogía de la fuente o la lámpara. Ella sugiere que el ideal no es un arquetipo exterior que reside en la mente del artista, sino que emana, como un objeto original y único, de su oscuro interior. Por eso, afirma Abrams, comenzó a privilegiarse la conceptualización de la poesía como expresión: "Repetidamente", decía Wordsworth, "los predicados románticos acerca de la poesía o el arte en general giran alrededor de una metáfora que, como la del 'desbordamiento', significa lo interno que se hace externo"[13].

[10] ML, 43[68].
[11]ML, 45[72].
[12]ML, 47[73].
[13]ML, 48[71].

Sin embargo, la materia básica de la poesía no es, para los románticos, un estado meramente subjetivo. En palabras de Abrams, "no menos característica de la teoría romántica es una serie de analogías alternativas que implican que la poesía es una interacción, el efecto combinado de lo interno y lo externo, de la mente y el objeto, de la pasión y la percepción sensible"[14]. Para Wordsworth, por ejemplo, era importante que la sensibilidad del poeta se ajustara a lo que llamaba "la descripción de los objetos"[15].Abrams no se refiere en este contexto a la teoría de Wordsworth, pero sí cita el siguiente fragmento de *A Defense of Poetry* de Shelley, que es mucho más explícito:

[14]ML, 51[79].
[15]William Wordsworth, *The Poetical Works*, edited from the manuscripts with textual and critical notes by Ernest de Sélincourt (Oxford: Clarendon Press, 1940-1949) II, 400. La famosa frase de Wordsworth: "la poesía es el desbordamiento espontáneo de emociones poderosas", proviene del prólogo a la segunda edición de *Baladas líricas*. De acuerdo con Wordsworth, el poeta debe ejercitar sus hábitos mentales de tal modo que el sentimiento coincida con la descripción poética de los objetos, y para que su espíritu alcance el estado de tranquilidad previo al desbordamiento. "Nunca se han producido poemas a los que se atribuyese algún valor sobre ninguna clase de asunto sino por quien, al ser poseído por una sensibilidad orgánica inusual, también ha pensado vasta y profundamente" (*ibíd.*, 387-388; edición castellana: William-Wordsworth y Samuel Taylor Coleridge, *Baladas líricas y Biographia literaria,* prólogo, trad. y notas de Gustavo Diaz Solís, Monte Ávila: Caracas, 1987, 24). Algunas páginas más adelante, Wordsworth explica con mayor detalle el mecanismo psicológico de la producción poética: "He dicho que la poesía es el desbordamiento espontáneo de emociones poderosas: tiene su origen en una emoción recordada en tranquilidad: la emoción es contemplada hasta que, por una especie de reacción, la tranquilidad desaparece gradualmente, y una emoción, afín a lo que antes fue el asunto contemplado, se produce gradualmente y existe de hecho en la mente" (*ibíd.*, 400-401,[35]). La contemplación tranquila de la emoción concuerda con el paradigma del espejo vuelto hacia el interior del poeta. Pero, por un lado, la poesía no surge de la contemplación de un *ideal*, sino de una *emoción* –aunque es suscitada, claro está, por un objeto exterior–; por el otro, la reacción que produce el estado de dicha en el que se lleva a cabo la composición y que, en última instancia, será transferida al lector, se produce por una especie de exceso, "un margen ventajoso de placer" (*ibíd.*, 401[36]).

> El hombre es un instrumento sobre el cual una serie de impresiones externas e internas son conducidas, como las alternancias de un viento siempre cambiante sobre una lira eólica que la impulsan con su movimiento a una melodía siempre cambiante. Pero hay un principio en el ser humano, y quizás en todos los seres sensibles, que actúa de otro modo que en la lira, y produce no sólo la melodía, sino la armonía, por un ajuste interno de los sonidos o movimientos así excitados a las impresiones que los excitan.[16]

La lira eólica de Shelley, así como las imágenes de Wordsworth y Coleridge introdujeron, según Abrams, el giro copernicano del discurso crítico que implicó una concepción activa de la mente del artista en la percepción de la naturaleza. Mientras que Locke se la representaba de modo pasivo, como una *tabula rasa* en la cual se inscriben las sensaciones, los románticos coincidían en verla como una lámpara luminosa que arroja luz sobre los objetos, o como una fuente o un arroyo que se desborda.[17] Al plantear las cuestiones estéticas en términos del artista y no del objeto representado, los románticos dieron un giro radical en el interés principal de la teoría poética, e inauguraron la tendencia característica del discurso crítico moderno. La importancia de esta concepción es tal, que incluso los críticos que se señalan a sí mismos como anti-románticos pertenecen a esta nueva tradición, dice Abrams. Así, la época de Wordsworth viene a ser, nada menos, que el inicio de una nueva era.

[16]ML, 51 [80]. La siguiente oración del ensayo de Shelley, que Abrams no cita en su libro, corresponde en gran medida a las ideas de Wordsworth sobre la necesidad de que la sensibilidad se adecúe a la descripción de los objetos: "Es como si la lira pudiera acomodar sus cuerdas a los movimientos de aquello que las pulsa de acuerdo con una determinada proporción de sonido, al igual que el músico puede acomodar su voz al sonido del arpa". *Cf.* Percy Bysshe Shelley, *Literary and Philosophical Criticism,* edited with an introd. by John Shawcross (London: Humphrey Milford, 1932) 121; edición castellana: *Ensayos escogidos*, trad. de Bel Atreides (Barcelona: DVD ediciones, 2001) 94.

[17]ML, 58-69 [88-107].

Espejo, luz y cristal

Desde la perspectiva de Abrams, podría afirmarse que Paul Valéry, cuyo anti-romanticismo era idiosincrático, es paradójicamente una de las figuras más destacadas de la era romántica. No solo desconfía de toda concepción mimética del arte, sino que acentúa también hasta el extremo la participación del sujeto en el proceso creador. Una de las críticas más explícitas a la concepción puramente mimética del arte aparece en "Orientem Versus" (1938). Allí, Valéry se refiere elogiosamente al arte del arabesco oriental, cuyo principio es la construcción de formas a partir de operaciones sucesivas.[18] Defiende así la prohibición del Islam de que las representaciones del arte plástico busquen asemejarse al mundo exterior, pues ella evita la idolatría, el *trompe-l'œil*, la simulación de la naturaleza y de la vida. En otras palabras, nos hace evitar con razón todo aquello que es "impuro" en el arte, aquello que no surge de las fuentes intrínsecas al acto creador mismo y que, por tanto, no permite el surgimiento de formas deducidas exclusivamente de la necesidad de los materiales y de la libertad del espíritu: "Imitar, describir, representar al hombre u otras cosas, *esto no es imitar la naturaleza en su operación: es imitar los productos, que es muy diferente*".[19] El artista del arabesco –"lo envidio", dice Valéry– sólo se tiene a sí mismo y su capacidad compositiva como fuente. Por eso, su labor no puede limitarse a imitar la *natura natura-*

[18] Paul Valéry, *Œuvres*, (Paris: Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 2000-2002), II, 1044.

[19]*Ibid*., 1045.

[20] Valéry, *Cahiers* (Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1957-1961) II, 679.

ta, sino que ha de buscar asemejarse a la *natura naturans*, es decir, al poder creador intrínseco de la naturaleza. En los términos de una entrada de 1902 a los *Cahiers*: "El artista debe buscar la 'naturaleza' en su trabajo, pero en tanto que ley y no en tanto que espejo".[20]

Pero al centrarse en la actividad creadora del sujeto, Valéry convierte el espejo en una imagen paradigmática. "Para el artista es esencial saber imitarse a sí mismo", escribe, por ejemplo, en *Rhumbs*.[21] Los espejos de Valéry suelen estar vueltos hacia el artista, de tal modo que su estética propone una peculiar forma de apropiación del clasicismo. En una entrada a los "Petites études" de la segunda edición de *Mélange* (1941), Valéry dice que "nuestro rostro nos es tan extraño como lo es a los demás", y que, de hecho, debemos aprender que la imagen reflejada en un espejo "es nuestra imagen".[22] Más que reflejar un ideal intelectual en la mente del artista –como sostenía la estética clásica–, el espejo de Valéry suele estar ligado al efecto de extrañamiento propio de la conciencia. La imagen que proyecta no es inmediatamente reconocible; al contrario, el sujeto debe aprender que ella es su imagen. La inquietud de Valéry tiene, por otro lado, una causa profunda que se hace evidente al relacionar estas citas con otro fragmento de *Mélanges* inspirado en Narciso: "¿No es acaso el pensar en la muerte como mirarse en un espejo?", se pregunta; en el espejo vemos reflejado, en efecto, lo que en nosotros es perecedero: "lo inmortal ve allí su mortal. Un espejo nos hace salir de nuestra piel, de nuestro rostro".[23]

[20] Valéry, *Cahiers* (Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1957-1961) II, 679.

[21] Valéry, *Œuvres*, II, 631-632.

[22] Valéry, *Œuvres*, I, 347.

[23] Valéry, *Œuvres*, I, 332. Narciso es una figura constante en la poesía de Valéry. Es el símbolo de la autocontemplación y por eso encarna de manera general, como afirma Ion Gheorghe, al poeta mismo. *Cf.* Ion Gheorghe, *Les images de Poète et de la Poésie dans l'œuvre de Valéry* (Paris: Minard, 1977) 11-21). Michel Jarrety relaciona esta figura con el acto de hablar consigo mismo, que sería una forma de descubrimiento

Del mismo modo que para Platón, para Valéry el reflejar un objeto en el espejo significa alejarse un poco de su imagen "verdadera". Sin embargo, este introduce una nueva complicación en la analogía del reflejo especular que aquel no pudo prever: el hecho de que el espejo esté vuelto hacia el rostro del poeta mismo supone, ya no simplemente un alejamiento frente al ser "real" del objeto vivo, sino también –y sobre todo–, un extrañamiento del sujeto con respecto a sí mismo. "Mirarse es enfrentarse al ser y su función", se lee en un fragmento de 1910. "El ojo sorprende al ver. El todo se representa como parte por *medio* del espejo".[24] La imagen propia en el espejo es para Valéry una especie de congelamiento de la vida fluida, una reproducción quebrada de la continuidad del ser. Por eso, una vez reconocida por el sujeto, esta imagen ha de acompañarlo todo el tiempo, como la idea de su propia muerte, tal y como lo sugiere una famosa cita de *Mauvaises pensées et autres* (1941): "Adiós, dice el moribundo al espejo

de la imagen propia. En una carta de 1905, Valéry afirmaba: "Para mí, el culmen del arte sería hacer un diálogo en el que uno se habla a sí mismo." *Cf.* M. Jarrety, *Valéry devant la littérature. Mesure de la limite* (Paris: Presses Universitaires de France, 1991) 132. "Narcisse parle", poema compuesto por Valéry en 1891, muestra que hablar carece de sentido si no se concibe como un proceso de reflexión especular. Jarrety cita en este contexto un fragmento de los *Cahiers*: "El pensamiento es un fantasma de la voz que aprende esto en su propia fuente. Es un hecho de reflexión análogo al de la imagen en un espejo." Según Jarrety, la convergencia de estas afirmaciones con la figura de Narciso permiten ver claramente porqué, desde muy pronto, el diálogo fue para Valéry la forma poética emblemática: es la forma por excelencia de la reflexión (*ibíd*., 132-137). Por otro lado, vale la pena agregar que T. S. Eliot también asociaba a Narciso con Valéry: a pesar de su "espíritu incansable y agudo", dice Eliot, el rango de temas de los que se ocupó éste es, al contrario que en Coleridge o Goethe, extremadamente limitado: Valéry "vuelve continuamente a los mismos problemas insolubles. Casi parecería que el único objeto de su curiosidad era él mismo. Nos recuerda a Narciso mirándose en la fuente, y participa de la atracción y el misterio de Narciso, la actitud distante y la frigidez de aquel célibe espiritual". *Cf.* Thomas Stearns Eliot, "Introduction", en *The Collected Works of Paul Valéry,* edited by Jackson Mathews, vol. 7: *The Art of Poetry*, (New York: Pantheon Books, 1989) xiii.

[24] Valéry, *Œuvres*, II, 574.

que se le tiende, no nos veremos más…"[25]

El extrañamiento que introduce el reflejo en un espejo tiene un lugar especial en las concepciones de Valéry sobre la naturaleza del arte y la poesía. El poema concreto se opone al poeta como la imagen incompleta, congelada y ajena del sujeto en el espejo: al ser la objetivación de la energía creadora del artista, la obra constituye un ser independiente y extraño, un objeto ajeno a su voluntad y sus deseos. En un aforismo de *Choses tues*, escribe a propósito de "*la mirada del autor a su obra*", que algunas veces se ve a sí mismo como "un cisne que ha incubado un pato", y otras como lo opuesto, la pata que ha incubado un cisne.[26]Esta incómoda extrañeza se torna en rebajamiento y contrariedad en un aforismo de "Autres Rhumbs" (1927): el artista, dice allí Valéry, siente frente a la obra la "terrible humillación" de haberse convertido en un producto suyo, de tomar involuntariamente de ella ciertos rasgos inconfundibles, como los hijos reciben algunos rasgos inconscientes de los padres. En la medida en que la obra permite deducir un sujeto determinado y fácilmente identificable, la imagen del artista que ella refleja es, por así decirlo, una limitación de sí. Esto se debe a que la obra es un producto, es decir, un objeto final en el que los tanteos, las dudas, los disgustos y los azares del largo proceso de gestación permanecen ocultos.[27]

Valéry no sólo se vale de los espejos para señalar extrañamiento, sino también para explicar, a través de analogías ópticas, fenómenos espirituales o para comprender el alcance y los límites del pensamiento racional. "La conciencia se asemeja a un espejo de agua en el que, ora el cielo, ora el agua, vienen hacia el espectador", se lee por ejemplo en

[25]*Ibid*., 817.
[26]*Ibid*., 483.
[27]*Ibid*., 673-674.

Rhumbs: "A menudo, el agua desnuda y accidentada forma una multitud de espejos y de transparencias, una inextricable imagen de imágenes".[28] Los juegos de espejos y los reflejos múltiples no sólo presentan un retrato complejo y dinámico de la conciencia, sino que también hacen evidente el limitado poder que tiene ésta para penetrar en nuestra estructura interior. En la "Note et digression" (1919) a su ensayo sobre Leonardo, Valéry sostiene que no hay pensamientos profundos, pues las mismas condiciones que hacen posible el acto de pensar también lo hacen superficial. Al pensar, dice, en el mejor de los casos nos internamos en un bosque de transposiciones, o en "un palacio hecho de espejos y fecundado por una lámpara solitaria que ellos dan infinitamente a la luz".[29]

Consecuente con la tradición metafísica occidental, Valéry hace que la luz represente, en primera instancia, la forma básica de la percepción y el conocimiento de los fenómenos.[30]Sin embargo, su uso de esta analogía parte del hecho, empíricamente evidente, de que la luz no puede penetrar la superficie de aquellas cosas que, en esencia, son opacas. En un fragmento de los "Pétit études", Valéry observa que "nuestras luces verdaderas, e incluso las únicas, queson nuestros de-

[28]*Ibid*., 604; edición castellana; *Obras escogidas*, selección y trad. de Salvador Elizondo (México: SepsSetentas Diana, 1982) II, 156.
[29]Valéry, *Œuvres*, I, 1215-1216; edición castellana; *Escritos sobre Leonardo da Vinci,* trad. de Encarna Castejón y Rafael Conde (Madrid: Visor, 1987) 84.
[30] La luz como representación de la acción de la conciencia constituye una "metáfora absoluta" en los términos de Hans Blumenberg, es decir, una imagen cuya relación con el concepto que designa es tan estrecha, que no se puede corregir o reemplazar por otra. *Cf.* Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie* (Fránkfurt am Main: Suhrkamp, 1998) 12. Sobre la luz como metáfora del conocimiento: Blumenberg, "Licht als Metapher der Wahrheit", en *Ästhetische und metaphorologische Schriften* (Fránkfurt am Main: Suhrkamp, 2001) 139-171 y Jacques Derrida, "La mythologieblanche", en *Marges de la philosophie* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1972) 247-324, dos textos en los que, por lo demás, la influencia de Valéry es evidente.

seos y apetitos" emanan del cuerpo. Por eso, agrega, el sujeto sólo puede tener "una especie de percepción 'a distancia' y superficial del estado de nuestra estructura íntima". Y concluye: "'A distancia' y 'superficial', ¿no son acaso las características de nuestra percepción visual? Es por eso que utilizo la palabra: luz".[31] Algo similar ocurre cuando la luz simboliza la participación del espíritu en las actividades orgánicas, esto es, una forma positiva de conocimiento racional. En el "Discurse aux chirugiens" (1938), Valéry habla de la necesidad de cierta "ignorancia funcional" con respecto a nuestro cuerpo. Aunque la vocación del espíritu consiste en "confundirse con todo", no es conveniente ni deseable que lo haga, pues hay muchas funciones inconscientes de nuestro organismo que "prefieren la sombra a la luz, o como mucho la penumbra". La luz simboliza en este fragmento la "presencia de espíritu necesaria y suficiente para preparar esos actos por realizar o para iniciarlos". Mientras que el espíritu consciente se ocupa de los asuntos exteriores, las actividades básicas de la vida son cubiertas por "una especie de razón de Estado"; al fin y al cabo, dice, para vivir debemos "permanecer distraídos".[32]

Aunque admite que hay ciertas actividades vitales que permanecen en la oscuridad, Valéry también supone que a menudo es necesario que la conciencia los ilumine de algún modo. El cometido de la conciencia no consiste en "penetrar" las profundidades –pues ellas son fundamentalmente oscuras y por tanto impenetrables– sino en "sacarlas a la luz", llevarlas a la superficie para que puedan ser objeto del trabajo consciente. Éste es el papel ineludible que debe cumplir, de hecho, la conciencia en el proceso de creación artística. En la "Note et digression", Valéry critica la idea de que una obra artística se produce

[31]Valéry, *Œuvres*, I, 345.
[32]*Ibíd.*, 916; edición castellana: *Estudios filosóficos,* trad. de Carmen Santos (Madrid: Visor, 1993) 174.

por simple entusiasmo, como producto del azar y en condiciones de ignorancia creadora. Nuestro espíritu produce un millón de estupideces por cada idea bella, dice, pero incluso el valor de estos momentos de suerte depende de nuestra habilidad para "adecuarlos a nuestros fines" a través del trabajo consciente: "Los minerales, inapreciables en los yacimientos y filones, adquieren su importancia bajo la luz del sol y gracias a los trabajos de la superficie".[33]

Pero no todas las superficies en las analogías lumínicas de Valéry son opacas; muchas de ellas, de hecho, son transparentes y, como las lentes, producen fenómenos de refracción o, como los vitrales, transforman la luz en color. Este principio analógico es básico en su comprensión de la naturaleza del arte. En *Rhumbs*, por ejemplo, la relación entre música y pintura se despliega de la siguiente manera:

> Poner música en el buen verso es alumbrar un cuadro pintado con un vitral de catedral.
>
> La música es bella por transparencia, y la poesía por reflexión. La luz implica a la primera, y es implicada por la segunda.[34]

A pesar de que Valéry negaba el valor de la poesía como un arte puramente imitativo, reconocía en el lenguaje un momento mimético insoslayable, a causa de las propiedades del material que la constituye. Las palabras, a diferencia de los sonidos que constituyen el universo musical, reflejan una realidad determinada, pues no sólo poseen una sonoridad propia, sino que también articulan sentidos que se refieren al mundo circundante. Por eso la belleza que introducen las palabras en el poema es producto de la reflexión y no de la transparencia: el carácter abstracto y no significativo del material musical, el

[33]*Ibíd.*, 1209 [76].
[34]Valéry, *Œuvres*, II, 639.

hecho de que constituye una forma de expresión directa de sentimientos y emociones que no apela a la evocación de objetos concretos, hace que de la música un medio directo, traslúcido, por el que los contenidos espirituales pasan y se llenan de color.

Para Valéry, las obras no pueden limitarse al papel del espejo que refleja la realidad circundante o un ideal intelectual –como lo postulan las teorías miméticas de Abrams–, y muchos menos, la mera expresión inmediata de los sentimientos de un sujeto, como suponían los románticos, según la imagen que se hacía Valéry de ellos. La obra de arte más pura y elevada es un fino mecanismo de transformación, un mecanismo capaz de elevar lo contingente por encima de sus limitaciones y hacerlo participar del ámbito de las formas abstractas. Uno de los aforismos de *Littérature* (1929) se refiere justamente a las mejores obras: en ellas "la frase se perfila", "la intención se adivina" y "las cosas habitan lo espiritual". A través de una metáfora lumínica, Valéry explica el mecanismo de esta espiritualización: "En cierto modo, la palabra deviene pura, como la luz que la atraviesa y la toca", escribe. Aquí, la palabra no es bella "por reflexión", como lo sugiere la metáfora de *Rhumbs* citada anteriormente, sino que aspira a la pureza del material musical: "Ella deja sombras calculables", como las que produce el vitral de una catedral."[35] "La música de un buen verso", de la que habla Valéry en el aforismo de *Rhums*, es así la manifestación de la belleza de la transparencia: la luz espiritual atraviesa la palabra y se llena de color, como el rayo de sol que pasa por el vitral. Sin embargo, la pureza de la obra no sólo se verifica por esta transformación, sino también por su capacidad para llevarla a cabo sin transformarse a sí misma. Así como el vitral llena la luz de color sin que él mismo se convierta en otra cosa, la palabra del poema más puro se

[35] *Ibíd.,* 555-556.

mantiene inalterada, "no se pierde en los colores que provoca".[36]

Después de este recorrido por las analogías ópticas de Valéry, resulta obvio que una de sus imágenes predilectas para referirse a la naturaleza de la obra de arte sea la del cristal. Los poemas de Mallarmé –cuya aspiración a una "poesía pura" era evidente– son sistemas cristalinos cuyos ángulos y caras han sido cuidadosamente perfilados, se lee en "Lettre sur Mallarmé" (1927). Para el público acostumbrado a una poesía mimética o que simplemente transmite estados emocionales, estos poemas son complejos y difíciles. Pero en realidad ellos no son transparentes como el vidrio, sino que sus caras bien pulidas "refractan" nuestros hábitos normales de pensamiento, que esperan encontrar en ellos objetos sensibles o emociones subjetivas. Para leer estos poemas, se precisa un esfuerzo intelectual ajeno a tales hábitos, que consiste en prestar atención al equilibrio de sus fuerzas internas, las combinaciones de forma impresa, sonido y sentido. En otras palabras, es preciso entenderlos como construcciones de un arquitecto que calcula, ajusta, organiza armónicamente todas las partes del conjunto.[37] No es casual, en este sentido, que el ideal de la poesía sea, para Valéry, el diamante bien pulido, como se lee en un aforismo de *Mélange*:

> *Diamante*. Su belleza resulta, me dicen, de la pequeñez del ángulo de reflexión total… El tallador del diamante modela las caras de manera que el rayo que penetra en la gema por una de ellas no puede salir más que por la misma – De ahí el fuego y el brillo.
>
> Bella imagen de lo que pienso sobre la poesía: retorno del rayo

[36] *Ibíd*., 556.

[37] Valéry, *Œuvres*, I, 639-641 [*Estudios filosóficos*, 210-211].

espiritual por las palabras de entrada.[38]

Las metáforas de Valéry que se refieren a la obra de arte suponen, bastante a menudo, la objetivación de una energía interior creadora. El poeta es como un pulidor de diamantes y su más alto objetivo es una joya perfecta que no refleje directamente el mundo sensible –ni el mundo interior de su creador– sino que proyecte la luz espiritual que penetra en ella. El juego de espejos que forman las caras del diamante-poema produce un efecto similar al del espejo, es decir, refleja los rayos de luz que recibe. Esta comparación supone también los otros aspectos que caracterizan al espejo, como la extrañeza del reflejo con respecto al artista, el distanciamiento frente al objeto reflejado. Esta imagen aporta un elemento más, que consiste en el grado de pureza y de brillo del rayo de luz proyectado por el juego de espejos de sus caras. Mientras que el espejo refleja la superficie de las cosas, el diamante purifica los rayos de luz, los intensifica y los devuelve más luminosos a quien lo contempla. Así, la imagen del diamante también supone un papel activo por parte del lector, quien ya no es "tocado" milagrosamente por el poema, sino que debe arrojar sobre el poema la luz espiritual necesaria para que los rayos resplandezcan de nuevo sobre él.

MÍMESIS Y EXPRESIÓN

En una conferencia de 1942, T. S. Eliot ofrecía su propia versión de la metáfora que, una década después, Abrams consideraría como paradigmática de la teoría romántica del arte. Según "The Music of Poetry", hay formas y expresiones en la historia de la poesía que, a causa de su enorme calidad, tienden a fijarse en el lenguaje poético y convertirse en clichés, con lo que pierden su vitalidad. En ese momento,

[38] *Ibid*., 298.

ellas rompen el contacto con la lengua viva y, desacreditadas, son usadas por aquellos escritores que, "por no tener dentro de sí impulso alguno de forma, para verter su sentimiento líquido recurren a moldes ya hechos en los que esperan, en vano, que se ajuste"[39]. Aunque el impulso interior hacia la forma evoca a los románticos, la versión de Eliot del "desbordamiento espontáneo de emociones poderosas" no puede ser más sarcástica. Se trata de una crítica al romanticismo de Wordsworth que, entre tanto, se había convertido en un cliché muy popular: la idea de que el sentimiento es como un líquido que puede moldearse en formas prefabricadas. Pero es un hecho que la crítica de Eliot subraya el poder creador del sujeto y, en esa medida, reafirma el principio central del romanticismo de Abrams. "En un soneto perfecto", escribe a continuación, "lo que se admira no es tanto la habilidad del autor para adaptarse a la forma, como la habilidad y el brío con que hace que la forma se preste a lo que él quiere decir".[40]

Aunque comparte el principio de subjetividad básico de la teoría romántica, la crítica de Eliot aspira a la superación de sus limitaciones. De un modo decisivo, busca articular los dos momentos que las citas anteriores sugieren, esto es, el impulso hacia la forma en el interior del poeta y la capacidad de hacer que la forma se adapte a aquello que este tiene que decir. Ya en un ensayo de 1917, el joven Eliot

[39] Eliot, *On Poetry and Poets* (London: Faber and Faber, 1984) 37; edición castellana: *Ensayos escogidos*, selección y prólogo de Pura Lóez Colomé, trad. de Jaime Gil de Biedma (México: UNAM, 2000) 89.

[40] *Ibíd*., 37 [89]. En comparación con Valéry, Eliot exploró muy poco las posibilidades metafóricas de la crítica literaria, e incluso llegó a lamentarse de que su colega francés se dejara llevar fácilmente por sus propios símiles y analogías (Eliot, "Introduction", xxi). Por eso este apartado no explora el sentido y la articulación de ciertas metáforas, sino que expone los conceptos que sustentan la teoría de Eliot. No obstante, es posible derivar de ellos –algunos de los cuales tienen, en efecto, elementos visuales decisivos– la crítica al paradigma romántico y a las ideas que sustentan las metáforas del espejo, la lámpara y la fuente.

distinguía entre dos formas por medio de las cuales la poesía contemporánea ha intentado escapar de "lo retórico, lo abstracto y lo moralizante" de la poesía anterior concentrando la atención en objetos comunes. Por un lado, el modo característico de la poesía norteamericana –aunque no lo dice explícitamente, se refiere sobre todo a los imagistas– consiste en detenerse en el objeto y evitar cualquier reacción diferente a aquella que produce su elección y su organización formal. Eliot llama a este modo "dostoievskiano", pues esta atención enfermiza en el objeto es típica de la novela rusa, cuyo "curioso truco" consiste en "aferrarse a las propiedades accidentales de una situación crítica, y dejar que, a su vez, éstas se apoderen de la atención".[41] El efecto que produce esta concentración un tanto mórbida en el objeto es el de una imaginación visual que se independiza radicalmente de cualquier otra facultad. El poeta está tan absorto en los detalles sensibles del objeto, que la atención termina por reemplazar la emoción que lo indujo a fijarse en él. Mientras que los poetas norteamericanos se concentran de un modo casi perverso en lo accidental del objeto, continúa Eliot, los del segundo modo –que caracterizaría la poesía inglesa más reciente– se concentran en lo "trivial" de él. Eliot llama a este último modo "wordsworthiano": su poesía intuye en un objeto usualmente trivial emociones vagas o placenteras, tan indeterminadas que no pertenecen necesariamente a la vida humana. Eliot se refiere de pasada a una imagen de la oda "Intimations of Immortality..." de Wordsworth: "La flor más insignificante que se agita con el viento" (*The meanest flower thatblows*); la presencia de este narciso hace énfasis en "la flor en sí misma" y su valor no se deriva de "su asociación con pasiones específicamente humanas".[42] La emoción que se desprende del objeto es tan gaseosa

[41]Eliot, "Reflections on Contemporary Poetry I", *The Egoist*, 4 (September 1917) 118.
[42]*Ibid*. Los dos últimos versos de la oda sintetizan su contenido y su atmósfera afectiva: "La flor más insignificante que se agita con el viento puede inspirarme / pensamientos que, a menudo, / son demasiado profundos para las lágrimas". *Cf.* Wordsworth, "Intimations of Immortality fromRecollections of Early Childhood", *The Poetical Works*, IV, 279-285).

que adquiere un vago valor moral o filosófico.

A estos dos modos, Eliot contrapone un tercero, más general, que de hecho abarca los otros, y que caracterizaría a la poesía isabelina. Este modo consiste, no en disolver la emoción en los detalles sensibles del objeto, ni en derivarla del mismo de un modo general, sino en presentar una emoción humana que se apropia del objeto para expresarse a sí misma. Aquí, tanto el sentimiento como el objeto conservan sus proporciones adecuadas, pues ni el detalle se apodera de toda la atmósfera emocional del poema, ni el objeto se convierte en fuente de una emoción fantasmal. En "The Funeral" y "The Relic", por ejemplo, John Donne centra su atención en el mechón de cabello de su amada que el cadáver del poeta lleva –o llevará cuando muera– enrollado a su brazo. En el primer poema, le pide a quien lo va a embalsamar que no lo rompa ni se pregunte demasiado acerca de "esa sutil guirnalda de pelo" que corona su brazo; en el segundo, el poeta se pregunta lo que sucederá cuando su tumba sea de nuevo abierta "y aquél que cava observe / un brazalete de rubio pelo sobre el hueso".[43]Según Eliot, la forma en que Donne presenta el objeto es diferente a la que caracteriza los modos dostoievskiano y wordsworthiano:

> Un poeta de sensibilidad morbosamente aguda pero débil podría terminar siendo absorbido por el cabello al punto de excluir la asociación original que lo hizo significante; un poeta más dotado de poder imaginativo o reflexivo que de poder emocional dotaría el cabello de un sentido fantasmal o moralista. Donne ve el objeto como es.[44]

[43]Citado en Eliot, "Reflections on Contemporary Poetry I", 118.
[44]*Ibid*.

El de Donne es el modo poético que, años más tarde, Eliot asociaría con su noción de "poesía metafísica". Esta no es ni completamente mimética, ni completamente expresiva, sino una síntesis de las dos formas. En ella, el objeto y la emoción subjetiva se mantienen en permanente tensión, sin que ninguno de los dos sucumba al predominio del otro. El modo metafísico no es para Eliot la única forma de escribir excelente poesía. "Hay una gran cantidad de buena poesía en el mundo que no es metafísica –de hecho, alguna de la mejor–", afirmaba Eliot, por ejemplo, en 1933.[45]No obstante, el modo metafísico es el más general, y por eso los problemas que suscita sirven de fundamento para teoría poética del propio Eliot.

La poesía metafísica no sólo es tema de muchos ensayos y reflexiones de Eliot, sino también el lienzo sobre el que proyectaba sus propios juicios estéticos e históricos sobre la poesía. En las conferencias de Cambridge (1927) y Baltimore (1933) sobre el tema, Eliot extiende el concepto de poesía metafísica para hacerlo abarcar tres períodos diferentes de la poesía occidental: los tradicionales poetas isabelinos, los poetas italianos del *trecento* y la corriente simbolista francesa de Laforgue y Corbière. En la primera de las *Turnbull Lectures* de Cambridge, afirma que todos estos poetas tienen en común la presencia de un trasfondo filosófico y místico: "En ellos, se sienten las ideas, y los sentimientos son transformados por las ideas".[46] En los poetas italianos –que, por decirlo de algún modo, son los poetas metafísicos más puros– se cristaliza con mayor precisión aquello que, años antes, el joven Eliot había viso en Donne. Cuando Cavalcanti, en la traducción de Dante Gabriel Rossetti, describe a la amada como aquella "que hace el aire todo trémulo de luz",[47] no está simplemente utilizando un

[45]Eliot, *The Varieties of Metaphysical Poetry* (London: Faber and Faber, 1993) 294.
[46]*Ibid*., 256-257,
[47] Eliot cita en italiano los dos primeros versos de este cuarteto inicial: *Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira, / che fa tremar di chiaritate l'âre / e mena seco Amor, sì*

recurso retórico, sino haciendo una "declaración exacta de una impresión visual que la amada produce en el amante".[48] Para Eliot, esta impresión visual no es simplemente mimética, pero tampoco es la mera expresión de sentimientos íntimos y privados. Según las *Clark Lectures* de Baltimore, sostiene que la mejor poesía erótica de Dante, Guinizelli, Cavalcanti y Cino no es meramente cortés y elogiosa; tampoco se detiene en la mera descripción del objeto ni intenta expresar emociones o sensaciones cuyo valor reside en ellas mismas. En esta poesía, se sugiere "la belleza y la dignidad del objeto contemplado" al afirmar "el efecto de esta belleza y esta dignidad en el amante que contempla".[49]

La poesía metafísica es intelectual precisamente porque se sitúa en la tensión entre los polos mimético y expresivo. Pero no es una poesía filosófica en el sentido de contener un sistema conceptual, como es el caso de Lucrecio, sino que revela una profunda pasión filosófica: "no una pasión por la filosofía, sino una alternancia de las pasiones humanas por la filosofía".[50] Como Valéry, Eliot concibe la poesía como *transformación*, en este caso de las pasiones humanas; pero introduce las nociones místicas de contemplación y visión, ausentes de la poetología de aquél. El carácter intelectual de la poesía metafísica está ligado al trasfondo filosófico de la Edad Media. En el siglo XII, afirma Eliot en las *Turnbull Lectures*, "la visión divina solo podía obtenerse

che parlare / null'omo pote, ma ciascun sospira? La versión inglesa de Dante Gabriel Rossetti, muy apreciada por Eliot, dice: *Who is she coming, whom all gaze upon, / Who makes the air all tremulous with light, /And at whose side is Love himself? that none / Dare speak, but each man's sighs are infinite*". *Cf.* Dante Gabriel Rossetti, *The Early Italian Poets from Cuillo D'alcamo to Dante Alighieri,* (London: Smith, Elder & Co., 1861) 331.
[48]Eliot, *The Varieties of Metaphysical Poetry*, 354-355.
[49]*Ibid*., 107-108.
[50]*Ibíd*., 254.

por un proceso en el que el intelecto ha de tomar parte"[51]. La descripción del método y los pasos en el camino para alcanzar tal visión es, en *De gratia contemplationis* de Richard de San Víctor por ejemplo, impersonal, carece de elementos autobiográficos, emocionales o sensitivos.[52] En esa medida, el misticismo medieval no es expresivo ni psicológico, sino intelectual y filosófico.

Aunque el misticismo constituye siempre el marco emocional y filosófico de la poesía metafísica, no toda la poesía metafísica comparte el mismo tipo de misticismo. Según Eliot, el misticismo de Donne y los poetas isabelinos es más psicológico que el de los poetas de la época de Dante, pues aquéllos observan los problemas ontológicos y teológicos desde el punto de vista del alma humana: como observa Mario Praz, a quien Eliot cita aprobatoriamente, el misticismo del siglo XVII tendía a ver las pasiones divinas como el reflejo de las pasiones humanas.[53] Por eso en el lenguaje de los isabelinos hay cierta imprecisión que no es visible inmediatamente en los poetas italianos del siglo trece: el sentido individual que Donne le da a las palabras surge junto al que les es propio. Mientras que la mujer de Cavalcanti aparece en una "presentación exacta" de lo que ella significa para quien la contempla, la poesía de Donne explora las posibilidades las metáforas complejas y forzadas en las que se puede percibir un componente ciertamente subjetivo y arbitrario en la forma. Esto no implica para Eliot, en todo caso, que la poesía de Donne sea de menor calidad que la de sus antecesores. La poesía de Donne es evidentemente original y rica en imágenes. Mientras que los tres primeros versos de "The Funeral" son relativamente simples ("Quien venga a amortajarme, que no dañe / ni tampoco inquiera acerca / de esa sutil guirnalda de pelo

[51] *Ibid.*
[52] *Ibid.*, 255.
[53] *Ibid.*, 276.

que mi brazo corona", se lee en la versión española de Enrique Caracciolo-Trejo), a partir del cuarto verso el poeta parece desviarse del objeto del poema, que es el cordón de cabello alrededor de su brazo: "El misterio, el signo que tú no debes tocar / pues es mi alma exterior, / el virrey de aquello que ya ha partido al cielo, / dejará esto para regir y guardar estas extremidades, sus provincias, de la disolución".[54] Eliot comenta a propósito de estos últimos versos que, después de encontrarse "entre una maraña de almas y almas suplentes, reyes, virreyes y territorios", el lector tiende a olvidar que "se trata de una hebra del cabello de una dama" alrededor del brazo del poeta. Y sin embargo, aunque esta complicación en las imágenes atenúa la intensidad metafísica del poema, y "aunque puede representar cierta desintegración interior, es agradable".[55]

En la evolución de la poesía metafísica, Eliot observa un continuo proceso de psicologización cuya última manifestación es la poesía de los simbolistas franceses. En Laforgue, por ejemplo, la total separación del sentimiento y el pensamiento se manifiesta en una ironía radical que el poeta dirige contra sí mismo. "Repite a veces la oración de Baudelaire : *Seigneur, donnez-moi la force et le courage / De contempler mon corps et mon cœur sans dégoût.*"[56] Si se define el anhelo de *orden* en la poesía metafísica como "el intento por hacer que a cada sentimiento le corresponda un equivalente filosófico e intelectual, y que a cada idea le corresponda un equivalente emocional y senti-

[54] Eliot, *The Varieties of Metaphysical Poetry*, 124. *Cf.* John Donne, *Poesía completa,* edición bilingüe, trad, de Enrique Caracciolo-Trejo (Barcelona: Ediciones 29, 1986) 69: *Who ever comes to shroud me, do not harm/ Nor question much/ That subtle wreath of hair, which crown my arm;/ The mystery, the signe you must not touch,/ For 'tis my outward Soule,/ Viceroy of that, which then to heaven being gone, Will leave this to controule;/ And keep those limbs, her provinces, from dissolution.*
[55] *Ibid.,* 124.
[56] *Ibid.*, 283.

mental",[57] el desarrollo histórico de la poesía metafísica refleja una creciente tendencia al desorden y la vaguedad:

> En el *trecento* había una afirmación precisa del orden intelectual; en el *seicento* había una afirmación precisa del desorden intelectual; en el siglo XIX una afirmación vaga del desorden intelectual.[58]

La poesía isabelina es la manifestación temprana de un proceso progresivo de desintegración de los lazos entre emoción y pensamiento, cuya expresión más radical es el simbolismo. Lo que el Eliot de 1917 veía como lo abstracto, retórico y moralizante de la poesía moderna puede así verse como una consecuencia de este proceso, ya que son la expresión de la disolución y la desintegración de la sensibilidad que tiende a separar el pensamiento de la forma y conduce a la pérdida de la exactitud y el orden del lenguaje poético. Esta disociación tiene como consecuencia un solipsismo cada vez más acentuado, la absorción de toda realidad objetiva por parte del sujeto poético y, en últimas, la subjetivación de las visiones objetivas que el poeta debería transmitir. Según el joven Eliot, la respuesta a esta situación, en la poesía moderna, se encontraría más allá de las limitaciones de los modos dostoievskiano y wordsworthiano: en una poesía metafísica que explote la tensión entre mímesis y expresión. Esta nueva poesía debería fundarse, pues, en un orden nuevo que restituya, por así decirlo, la vigencia de la forma metafísica de la poesía sin olvidar su propio pasado y su propia tradición. Eliot se encuentra de este modo en medio de la tensión entre la disociación y el solipsismo, por un lado, y la necesidad de orden poético objetivo que garantice la armonía entre la emoción, el pensamiento y la expresión, por el otro. El desarrollo de la poesía de Eliot, desde el solipsista Alfred Prufrock a la poesía filosófica y metafísica de *Four Quartets*, es el testimonio de esta búsqueda.

[57] *Ibid*., 282.
[58] *Ibid*.

NARCISISMO Y SOLIPSISMO

En enero de 1946, seis meses después de la muerte de Valéry, Eliot publicó una nota en *The Listener*, titulada "Leçon de Valéry", en la que afirmaba que éste era el poeta emblemático de la Europa de los últimos treinta años: "Es él quien permanecerá en la posteridad como el poeta representativo, el símbolo del poeta de la primera mitad del siglo XX. Ni Yeats, ni Rilke, ni nadie más".[59] Eliot justifica su entusiasmo, por un lado, alegando que Valéry es un poeta extremadamente consciente de los problemas íntimos de la composición: "Lo que escribió sobre la composición de la poesía quizás no es válido para todos los poetas, pues es una descripción, por gracia de la introspección, de lo que sólo él hacía". Sin embargo, agrega, "siempre he encontrado que sus análisis del proceso poético corresponden a mi propia experiencia y aclararan mucho de lo que yo era consciente apenas de un modo oscuro".[60] Por otra parte, la importancia del poeta francés se condensa en lo que Eliot consideraba su lección para las futuras generaciones. "En Valéry, la larga curva del romanticismo se une de nuevo con lo clásico."[61] Para que la lengua poética pueda mantenerse viva, el largo viaje emprendido por el romanticismo demanda un reencuentro con "lo clásico".

En este orden de ideas, Valéry vendría a encarnar también las contradicciones más sobresalientes de la poesía moderna, aunque su respuesta al asunto apunta en una dirección diferente a la de su colega

[59] Eliot, "Leçon de Valéry", en AA.VV, *Paul Valéry, vivant* (Marseille: Cahiers du Sud, 1946) 78.
[60] *Ibid.*
[61] *Ibid*., 80.

inglés. Valéry, como el joven Eliot, vendría a ser un poeta y crítico extremadamente "disociado" y subjetivo, pero la diferencia entre el Prufrock de Eliot y la voz poética de *Le jeune Parque* de Valéry es la misma que existe entre el solipsismo y el narcisismo. En "Prufrock", el sujeto absorbe la tradición sin dejar espacio libre: "He medido ya mi vida con cucharillas de café;/ conozco las voces que mueren con una caída agonizante / bajo la música de un cuarto de más allá".[62] El poeta de *Le jeune Parque,* en cambio, se concentra maravillado en sí mismo como Narciso frente a un espejo: "Me miraba verme, sinuosa, y doraba,/ mirada tras mirada, mis bosques profundos".[63] Valéry es, como dice Eliot, el poeta emblemático de la primera mitad del siglo XX no sólo a causa de esta concentración en sí mismo, sino sobre todo porque su poesía y su crítica son el emblema de lo que se podría llamar un narcisismo clasicista. En otras palabras, su lección consiste en llevar la subjetivación de la emoción al extremo de hacerlo surgir como su contrario, como una cristalización objetiva. El punto de retorno de Valéry sería así un orden clásico renovado, es decir, una poesía que construye un orden nuevo a partir de la inevitable disociación de la sensibilidad moderna.

Bibliografía

Abrams, M.H., *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition* (Nueva York: Oxford UniversityPress, 1953).
—, *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario,* trad. de Gregorio Aráoz (Buenos Aires: Editorial Nova, 1962).
Blumenberg, Hans, *Paradigmen zu einer Metaphorologie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998).
—, *Ästhetische und metaphorologische Schriften* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001).
Derrida, Jacques, *Marges de la philosophie* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1972).
Donne, John, *Poesía completa,* edición bilingüe, trad. de Enrique Caracciolo-Trejo (Barcelona: Ediciones 29, 1986).
Eliot, Thomas Stearns, *The Complete Poems and Plays* (London: Faber and Faber, 1975).
—, *On Poetry and Poets* (London: Faber and Faber, 1984).
—, *The Varieties of Metaphysical Poetry* (London: Faber and Faber, 1993).
—, *Poesías reunidas. 1909-1962,* prólogo y trad. de José María Valverde, (Madrid: Alianza, 1999).
—, *Ensayos escogidos*, selección y prólogo de Pura Lóez Colomé, trad. de Jaime Gil de Biedma (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000).
—, "Reflections on Contemporary Poetry I", *The Egoist*, 4 (Septiembre de 1917).
—,"Leçon de Valéry", en AA.VV, *Paul Valéry, vivant* (Marseille: Cahiers du Sud, 1946).
—, "Introduction", en *The Collected Works of Paul Valéry*, edited by Jackson Mathews , vol. 7: *The Art of Poetry* (New York: Pantheon Books, 1989).
Gheorghe, Ion, *Les images de Poète et de la Poésie dans l'œuvre de Valéry* (Paris: Minard, 1977).
Jarrety, Michel, *Valéry devant la littérature. Mesure de la limite* (Paris: Presses Universitaires de France, 1991).
Rossetti, Dante Gabriel, *The Early Italian Poets from Cuillo D'alcamo to Dante Alighieri,* (London: Smith, Elder & Co., 1861).
Shelley, Percy Bysshe, *Literary and Philosophical Criticism,* edited with an introd. by John Shawcross (London: Humphrey Milford, 1932).
—, *Ensayos escogidos*, trad. de Bel Atreides (Barcelona: DVD ediciones, 2001).
Valéry, Paul, *Œuvres*, 2 vols (Paris: Gallimard/Biblithèque de la Pléiade, 2000-2002).
—, *Cahiers*, 29 vols. (Paris: Centre National de la Recherche Scientifique,

[62]Eliot, *Poesías reunidas. 1909-1962,* prólogo y trad. de José María Valverde (Madrid: Alianza) 29. Eliot, *The Complete Poems and Plays* (London: Faber and Faber, 1975) 14: *I have measured out my life with coffee spoons; / I know the voices dying with a dying fall / beneath the music from a farther room.*

[63] (Valéry, *Œuvres*, vol. I, 97 : *Je me voyais me voir, sinueuse, et dorais / De regards en regards, mes profondes forêts.*

Villarreal, Las analogías del espejo, 27-58

1957-1961).
—, *Obras escogidas*, selección y trad. de Salvador Elizondo, 2 vols (México: SepSetentas Diana, 1982).
—,*The Collected Works of Paul Valéry*, edited by Jackson Mathews (New York: Pantheon Books, 1989).
—, *Escritos sobre Leonardo da Vinci,* trad. de Encarna Castejón y Rafael Conde (Madrid: Visor, 1987).
—,*Estudios filosóficos* , trad. de Carmen Santos (Madrid: Visor, 1993).
Wordsworth, William, *The Poetical Works*, edited from the manuscripts with textual and critical notes by Ernest de Sélincourt, 5 vols. (Oxford: Clarendon Press: 1940-1949).
Wordsworth, William, **Coleridge,** Samuel Taylor, *Baladas líricas y Biographia literaria,* prólogo, trad. y notas de Gustavo Diaz Solís (Caracas: Monte Ávila, 1987).