

# LA PARADOJA DE LA RACIONALIZACIÓN: PAUL VALÉRY COMO CRÍTICO DE LA CULTURA

*Fernando Urueta*

1

Valéry fue un ensayista prolífico. De hecho, fue más prolífico como ensayista que como poeta, aun cuando su reputación se consolidó gracias a poemas como “La Jeune Parque” (1917) y “Le Cimetière marin” (1920). Sin embargo, una ironía de la historia literaria, o quizá una de sus astucias, es que parte de esa reputación ha sobrevivido más por sus ensayos que por su poesía. Clásico, decía Valéry, es aquel escritor cuyas obras se han enfriado sin perecer (1977, 18). Valéry es un clásico de la literatura moderna, pero el ascua que mantiene tibio su nombre no es tanto su lírica como sus reflexiones teóricas y críticas. En parte, esto es así porque nuestro tiempo no es propicio para la lírica, que ha sido relegada a un consumo individual cada vez más restringido, incluso en la academia; y también porque los ensayos de Valéry, más que sus poemas, fueron una piedra de toque para el desarrollo intelectual de muchos escritores del siglo XX.

Los intereses intelectuales de Valéry estuvieron siempre más cercanos a la filosofía que a la poesía. La poesía, más que su vocación, era el objeto privilegiado de su verdadera vocación: un pretexto para reflexionar, como él mismo lo dijo. Esto se relaciona con una de sus ideas acerca de la obra de arte y la tarea de la crítica: “Una ‘obra’ es una *sección* de un desarrollo interior por el acto que la da al público, o por el de estimarla *acabada*”, así que “el crítico debe juzgar *este acto* y no la obra”. En otras palabras, “el objeto de un auténtico crítico debiera consistir en descubrir qué problema (consciente o inconsciente) se ha planteado el autor e investigar si lo ha resuelto o no” (1977, 169-170). En más de un ensayo Valéry sostiene que la verdadera obra de arte no es el artefacto que normalmente se tiene por tal, sino el proceso de producción. Ese artefacto que se considera acabado es, en rea-

lidad, un proceso espiritual abandonado, un proceso espiritual en potencia, de modo que el objeto de la crítica, e incluso de la historia literaria, debe ser dicho proceso. En “De la enseñanza de la poética en el Collège de France”, Valéry dice que la historia literaria debería ser entendida, no como la historia de la carrera de los autores y de sus obras, sino como la “historia del espíritu” en cuanto productor de literatura (1982, 56).

Muchas veces se ha intentado relacionar la crítica de Valéry con el formalismo y el estructuralismo, pero en la práctica su crítica se acerca más a esa historia del espíritu que a un análisis de problemas formales. Es difícil encontrar en sus ensayos una explicación o una descripción del funcionamiento estructural de obras particulares. Estos se ocupan, más bien, del “drama” mental y corporal en que consiste la creación. Por ejemplo, el ensayo titulado “Le coup de dés” (1920) no es una reflexión sobre el poema de Mallarmé como poema, sino sobre la intención de su autor en el momento de componerlo. Lo que le interesaba a Valéry era el deseo de Mallarmé de construir un “instrumento espiritual” que expresara los movimientos de la imaginación y del intelecto (1995, 198). En un escrito posterior, Valéry confesaría que la belleza de los poemas de Mallarmé tenía poca importancia frente a la idea del trabajo que habían exigido. Por eso su interés se concentró siempre en comprender “las vías y los trabajos del pensamiento de su autor”.

Me decía a mí mismo que aquel hombre había meditado todas las palabras; había considerado y enumerado todas las formas. Poco a poco me interesaba más, quizá, por la operación de un ingenio tan distinto del mío que por los frutos visibles de su acto. Me reconstruía al constructor de aquella obra. Tenía la sensación de que había sido indefinidamente pensada en un recinto mental, de donde no se hubiera dejado salir nada que no hubiera sido prolongadamente *vivido* en el mundo de los pensamientos, de las disposiciones armónicas, de las figuras perfectas y de sus correspondencias. (1995, 210)

La reconstrucción del sujeto estético: ese es el problema en torno al cual Valéry ensaya buena parte de sus reflexiones. De ahí que su crítica artística y su teoría estética se acerquen tanto a una poética. En el “Discurso sobre la estética” (1937) Valéry dice que el objeto de la *poiética* es “todo lo que concierne a la producción

de las obras” entendida como una “*acción humana completa*, desde sus raíces psíquicas y fisiológicas, hasta sus empresas sobre la materia o sobre los individuos”. En otras palabras: todo lo que se refiere a la técnica, los procedimientos y los materiales, así como a la invención, la composición, la reflexión, la imitación y el azar (1990, 65-66). En todo caso, el problema de la reconstrucción del sujeto, de la producción como una acción psíquica y fisiológica completa, no atañe solamente a las reflexiones estéticas de Valéry. Este es un problema central en la mayoría de sus ensayos, desde la juvenil *Introducción al método de Leonardo da Vinci* (1895) hasta los trabajos sobre Descartes, Svedenborg y Bergson posteriores a 1935.

Ahora bien, la reflexión constante en torno al sujeto conduce inevitablemente a pensar en los problemas que este enfrenta en la modernidad. Por eso Valéry se interesa en el problema de la racionalización social y en sus efectos antropológicos negativos. De hecho, tal vez el tema central en sus ensayos no sea el sujeto, en general, sino el debilitamiento del sujeto provocado por el desarrollo de la sociedad, como lo sostiene Theodor W. Adorno en “El artista como lugarteniente” (114). Esta es la paradoja de la racionalización según Valéry: la cultura — la producción industrial, científica, filosófica y artística — se ha desarrollado para beneficiar al sujeto, pero ese desarrollo, basado en un proceso racional de división y especialización del trabajo, tiende a debilitar al sujeto. Así lo expresa Valéry en la primera frase de uno de los ensayos de *Miradas al mundo actual* (1931): “El espíritu ha transformado el mundo y el mundo bien se lo paga” (185). En este libro la palabra “espíritu” no se refiere solamente a la actividad del pensamiento que se piensa a sí mismo, por encima del cuerpo y de la materia. Este significado restringido, propio de escritos tempranos como el dedicado a Leonardo da Vinci o *La velada en casa del señor Teste* (1896), fue cuestionado por el mismo Valéry a partir de la década de 1920. En el bello diálogo socrático titulado *Eupalinos o el arquitecto*, Eupalinos dice que los actos de la mente son engendrados por actos corporales, y que estos son engendrados, a su vez, por actos mentales: los procesos psíquicos y cognitivos no se desligan de la actividad fisiológica y sensible del cuerpo. El personaje utiliza un giro en el que parece traslucirse el desengaño de Valéry con respecto a sus concepciones juveniles: “Jamás ya, en el espacio informe de mi alma, vuelvo a contemplar esos edificios

imaginarios, que son a los reales lo que las quimeras y gorgonas a los animales verdaderos. [...] Lo que pienso, es hacedero; y lo que hago se conforma a lo inteligible" (84)<sup>1</sup>.

La palabra "espíritu" se refiere, pues, a una mediación de procesos mentales y corporales. Cuando Valéry dice que "el espíritu ha transformado el mundo" y que "el mundo bien se lo paga", quiere decir que los hombres, por medio del trabajo físico y del trabajo intelectual, han modificado las condiciones materiales de la existencia, pero al precio de sacrificar muchas de las capacidades físicas e intelectuales que han permitido transformar y hacer más fácil la existencia. Hasta la Ilustración, las consecuencias antropológicas de esa transformación eran apenas perceptibles, pero durante los siglos XIX y XX se hacen completamente evidentes; esto es, según Valéry, durante el periodo de pleno desarrollo de las ciencias positivas, la empresa industrial y la cultura de masas.

## 2

En el prólogo de 1926 a las *Cartas persas* de Montesquieu, Valéry sostiene que toda formación colectiva es producto de la resistencia que ejerce el ordenamiento racional frente al instinto y la barbarie que gobiernan la "era del hecho". En la "era del orden" los individuos son medianamente capaces de, por decirlo así, sublimar sus pulsiones (1995, 91). Esta idea reaparece en el prefacio de *Miradas al mundo actual*. El paso de un mundo "caótico", en el que el hombre apenas se enfrenta a la naturaleza, hacia un mundo "civilizado", en el que la domina y la explota poco a poco con más suficiencia, requiere de alguna forma de organización racional (22). Ese paso no se da de la noche a la mañana ni de forma

---

<sup>1</sup> Este desengaño fue expresado por Valéry de forma inequívoca en un breve ensayo titulado "Libros" (1923): "Nada lleva a la perfecta barbarie más indefectiblemente que una dedicación exclusiva al espíritu puro. Se desprecia objetos y cuerpos. Se le dedica tiempo solamente a aquello que la vista no alcance. No se quiere de ningún modo placer local, disfrute inmóvil ni permanencia voluptuosa. El espiritualista concede fácilmente que la materia es mala o malformada. No le importa la botella, sino que se limita a embriagarse, lo que no deja de proporcionarle alguna que otra vez inspiraciones peligrosas. El espíritu tiende a consumir el resto, y se ha dado el caso de que destrucción y llamas bien reales le obedezcan. He conocido ese fanatismo [...]. Pero los gustos cambian, y los ascos también" (1999, 99).

homogénea, así que es difícil señalar cuándo se produce. Pero se puede decir con toda seguridad, de acuerdo con Valéry, que hay una tendencia mundial hacia la organización social racional. La era del orden es la era de la tendencia hacia el orden, un proceso constante, quizá interminable, de superación de la barbarie a través de estructuras sociales cada vez más sólidas.

El ordenamiento social —entendido como un proceso de adaptación a la vida en comunidad y, posteriormente, de asociación— se ha dado por la coacción corporal y por la institución de “fuerzas ficticias”, según una expresión de Valéry. Las normas religiosas, éticas y jurídicas constituyen un “sistema fiduciario” de ideales que determina compromisos entre las personas para mantener a raya el instinto. Por eso Valéry considera que la era del orden es “el imperio de las ficciones”: la fe, las leyes y las costumbres culturales son invenciones humanas que garantizan el vínculo colectivo en la medida que reprimen necesidades contrarias al grupo y prescriben conductas que facilitan su reproducción (1995, 91). Aunque las formaciones colectivas parezcan formaciones naturales, todas son naturalezas artificiales construidas sobre convenciones o supersticiones. Este es un remanente de las formas sociales más antiguas: los fetiches de las primeras comunidades humanas sobreviven secularizados en los hábitos colectivos, las creencias religiosas y las normas jurídicas de las sociedades posteriores.

Ahora bien, por más ficticias que sean las fuerzas que vinculan a los hombres, la humanidad se habría extinguido sin el ordenamiento colectivo que ellas garantizan. De hecho, la organización social permitió el libre desarrollo de las potencias espirituales que han permitido el dominio sobre la naturaleza. Al someter su vida a una comunidad, a un orden colectivo que parecía movido por sus propias leyes, el hombre dejó de pensar solamente en su sobrevivencia inmediata. Estos argumentos apuntan a dejar en claro que no es el orden en cuanto tal, sino los fines y los medios de un orden social específico, lo que amenaza la sobrevivencia del individuo en la plenitud de sus facultades físicas e intelectuales. La organización gremial medieval, por ejemplo, era una sólida formación social con respecto a determinados fines, pero no era perjudicial para las capacidades de las personas. Al contrario, como lo señala Valéry varias veces, era un modo de or-

ganización que propiciaba su desarrollo. El debilitamiento del individuo se produce en la modernidad como consecuencia de la cuantificación o racionalización de la existencia.

La existencia se racionaliza en la medida que la sociedad se ordena sobre la base del cálculo matemático. Valéry dice que sólo necesitamos recordar un día de nuestra vida para ver “cómo está dividida, evaluada, dirigida, preordenada por las indicaciones y menciones de algunos aparatos de medida” (1993, 53-54). Desde luego, la organización racional a través de la técnica ayuda a mejorar nuestro rendimiento en todas las actividades, incluso fuera del trabajo, pero también es cierto que hace de nosotros “seres tanto más incompletos cuanto más equipados”. La racionalización de la sociedad, dice Valéry en “Cuestiones de poesía” (1935), se debe a la tendencia histórica de producir ganancias y acumular capital por medio de cualquier actividad. Este *ethos* moderno hace que “la disección del trabajo, la economía y eficacia de los actos, la pureza y limpieza de las operaciones” sean impulsadas “hasta un punto increíble, en la fábrica, en la construcción, en la palestra, en el laboratorio o en las oficinas” (1990, 38). En otras palabras, el proceso de racionalización es el proceso de división del trabajo social sobre la base del cálculo matemático. Esta división se impone únicamente cuando los hombres, sus actividades y los objetos derivados de ellas se convierten en mercancías.

En épocas precapitalistas el intercambio mercantil no determinaba la forma de la estructura social. De ahí que el trabajo y las actividades humanas en general no fueran objeto de una organización matemática. Se producían objetos para satisfacer necesidades inmediatas de las personas o de la comunidad, pero no para comerciar con ellos, aunque existía la posibilidad de intercambiarlos. En este sentido, el trabajo estaba determinado por el valor de uso de los productos y no por su valor de cambio. En la modernidad, por el contrario, el trabajo tiende a ser determinado completamente por el valor de la mercancía, lo cual conlleva la situación que señala Valéry: para alcanzar el mayor rendimiento en la producción es necesario ordenar el trabajo sobre la base de principios matemáticos. La racionalización, por lo tanto, es una organización progresiva del trabajo social de acuerdo con leyes y técnicas universales, leyes y técnicas cuya universalidad consiste en generar la igualdad formal de los procesos de producción y de los productos en cualquier lugar del planeta.

El fundamento de esa universalidad, de acuerdo con Valéry, es la división de la producción en complejos de trabajo. Ahora bien, la división de las actividades en la fábrica, en la construcción, en la palestra, en el laboratorio o en las oficinas no determina inmediatamente la homogeneidad de la producción y de los productos. La universalidad se debe a que se pueden establecer leyes y procedimientos mucho más precisos con respecto a una parte del proceso que con respecto a su totalidad. La racionalización, en este sentido, implica prever cada vez con mayor exactitud los resultados que se deben alcanzar en la producción, lo cual se consigue mediante una división detallada del trabajo que permite investigar las leyes que rigen cada complejo. Evidentemente, así se descompone también la relación entre el trabajador y el producto, que en la industria artesanal era la unidad final del trabajo de un solo hombre. En la modernidad, la producción se convierte en una conexión mecánica de diferentes complejos de trabajo, de modo que el producto se transforma en un agregado de trabajos particulares que es ajeno a cada trabajador. Esta es la característica principal de la industria capitalista: el trabajador se enfrenta al trabajo como a algo extraño, algo que no le pertenece, que funciona con independencia de él y cuyas leyes lo dominan. Este es, en palabras de Marx, el misterio de la mercancía.

Valéry vio con toda claridad que esta división conlleva, después de todo, el desgarramiento de las capacidades físicas e intelectuales del individuo. Las facultades humanas se disocian y se reducen a medios de operación en sistemas productivos especializados que funcionan con independencia de la personalidad total del trabajador. De hecho, todas las actividades humanas contribuyen a la descomposición del espíritu, puesto que las leyes del capitalismo penetran en todos los ámbitos de la vida. Valéry se refiere a esto en muchos escritos cuando habla del ocaso del “hombre completo” o de la muerte del “hombre total”, es decir, de la descomposición de la antigua coordinación entre alma, ojo y mano que circunscribía la esfera de producción artesanal.

### 3

La industria artesanal de la Edad Media y la empresa industrial moderna son los dos extremos históricos de la forma in-

dustrial de producción. En el medioevo eran muy limitadas las relaciones mercantiles, en parte porque había muy poca comunicación entre las ciudades, pero además porque la población y la demanda de los productos eran escasas. Estas condiciones limitaban el proceso de división y especialización del trabajo y le daban contornos precisos a la forma de producción de la época<sup>2</sup>. La industria artesanal estaba constituida por pequeños talleres de maestros artesanos, a cuyo cargo se encontraban oficiales y aprendices. En ellos, cada obrero se encargaba de elaborar un artículo en su totalidad, a diferencia de lo que ocurre en la industria capitalista. En la modernidad, el trabajador se limita a vigilar y rectificar las operaciones en el complejo que le corresponde, mientras el material en elaboración pasa a otras secciones del sistema. Valéry compara en varios escritos estas dos formas de producción industrial, unas veces para señalar que la creación artística en la modernidad conserva características de la producción artesanal, y otras para enfatizar en cómo afectan al individuo los cambios históricos del trabajo social.

En una breve nota sobre los “Bordados de Marie Monnier” (1924) Valéry habla del carácter total del trabajo artesanal. En el taller, dice, el individuo se ejercitaba hasta dominar a la perfección toda la serie de operaciones que involucraba el oficio. De hecho, cuando era necesario los artesanos salían del taller a intercambiar los artículos que habían fabricado, se convertían en mercaderes. La elaboración del objeto exigía entonces una “capitalización de causas sucesivas” que suponía la acumulación de una gran cantidad de experiencias en el oficio. Esto garantizaba que el artesano fuera capaz de hacer cuanto era posible con el material y las herramientas de que disponía (1999, 93). Además, la posibilidad de llegar a ser maestro sedentario, que implicaba tener un taller y disponer de un grupo de oficiales y aprendices migrantes, dependía del grado de dominio que se alcanzara sobre el oficio. Por eso los artesanos albergaban un gran interés por desarrollar conscientemente todas las habilidades y concordancias particulares —entre alma, ojo y mano, como decía Valéry— que exigía su labor. El artesano ponía en juego el desarrollo pleno de

---

<sup>2</sup> Es necesario acotar que la división de las actividades humanas existe desde que hay formaciones colectivas; por lo tanto, se remonta a las hordas y los clanes más antiguos. Pero sólo la industria capitalista desencadena la división y la especialización mediante principios matemáticos positivos.



las facultades porque su oficio, al ser objeto de una fijación casi mística y de una ética de hierro, era una ocasión de problemas constantes cuya solución requería de todos los poderes del espíritu. Esta es la paradoja del trabajo artesanal según Valéry: el artesano era un especialista que quería ser especialista, y que elevaba su especialidad hasta la universalidad, esto es, hasta desarrollar plenamente todas sus facultades físicas e intelectuales.

El trabajo no era medido en virtud del tiempo invertido cuando el rendimiento económico no era el principio que regía todas las actividades humanas. Valéry utiliza una imagen estupenda para decir esto: el artesano imitaba la sutileza y la paciencia de los cambios geológicos y las formaciones naturales, una paciencia, una sutileza, una laboriosidad con la cual acabó la máquina. A semejanza de las formaciones naturales y los cambios geológicos, el artesano construye sus artículos “por acumulación de infinidad de sucesos imperceptibles y aportaciones elementales, que consumen un tiempo muy largo y exigen tanta calma como tiempo”. En el artesano, dice Valéry, se aúnan “la terquedad del insecto y la ambición fija del místico”: el único límite de tiempo que cuenta para él es la perfección del objeto que elabora (1999, 93-94).

Por otra parte, la industria artesanal garantizaba la supervivencia de procedimientos tradicionales. La división racional del trabajo, en la modernidad, rompe los vínculos que unían a los sujetos en el taller y, por lo tanto, la posibilidad de que la experiencia adquirida en el oficio se transmita de una generación a otra. En un ensayo titulado “Francia trabaja” (1932) Valéry dice que en el taller “había cantidad de secretos y de habilidades que pasaban del maestro al discípulo, de padre a hijo, de cedente a cesionario”. En la industria capitalista, por el contrario, el trabajo es ajeno a esa forma de experiencia puesto que la técnica se estandariza para la producción en serie (1954, 220). Paradójicamente, ese haber tradicional era lo que le permitía al artesano ser original. El devenir constante de los procedimientos, que no estaban fijados definitivamente, hacía posible enfrentar el oficio como una actividad en permanente renovación. Utilizando las palabras de Valéry en “Noción general del arte” (1935), se podría decir que el oficio del artesano era una “manera de hacer” tradicional que consentía “la desigualdad de los modos de operación, y por lo tanto de los resulta-

dos —consecuencia de la *desigualdad de los agentes*—” (1990, 192). En la industria capitalista no hay desigualdad de los agentes, ni de los modos de operación, ni de los productos. Las técnicas de cada complejo no provienen de la tradición: no son experiencia transmitida de los más viejos a los más jóvenes y no exigen una apropiación morosa. El trabajador de la industria capitalista utiliza técnicas fijadas previamente, que no dependen de su experiencia y que funcionan sin importar quién las aplique, sin importar las diferencias entre los trabajadores, porque esas técnicas siempre son iguales. Desde luego, hay diferencias entre los trabajadores, porque cada uno tiene intereses y capacidades particulares. Pero la administración capitalista no ve en esas diferencias una fuente de originalidad sino de errores.

De otro lado, las diferencias cualitativas entre un oficio y otro también pierden importancia, porque el tiempo abstracto, el tiempo requerido para llevar a cabo una tarea específica, se convierte en la medida de la eficacia de la producción. Como los trabajos se reducen a magnitudes de valor, sus diferencias específicas también se reducen. Cada actividad exige una aplicación de fuerza y unas habilidades mentales y corporales particulares, pero la administración capitalista remunera el trabajo de acuerdo con el tiempo empleado y con el resultado alcanzado en términos cuantitativos. Si en la producción artesanal lo importante era la clase y la calidad del trabajo, como sostiene Marx en las primeras páginas de *El capital*, en la industria capitalista lo que cuenta es la duración y la cantidad (12).

Sobre estos argumentos cobra sentido la idea de Valéry según la cual la industria capitalista no exige el desarrollo completo de las facultades del trabajador que exigía la industria artesanal. La industria moderna no necesita que un individuo articule con destreza operaciones desiguales y sucesivas puesto que está dividida en complejos de trabajo estandarizados. Al contrario, necesita un individuo que se adapte a un sistema autónomo de leyes y técnicas racionalizadas. De hecho, en estos sistemas el trabajo tiende a perder su carácter activo y a convertirse en un acto contemplativo. Valéry utiliza una imagen de la mecánica para describir el estado contemplativo del trabajador moderno. El trabajo estandarizado y la potencia de la máquina, escribe en uno de sus cuadernos de notas, constriñen al individuo a una

disciplina estadística, modelan sus poderes espirituales de tal modo que su actividad mental y corporal se transforma “en una especie de *presente idéntico*, comparable al estado estacionario de un motor que ha alcanzado su *velocidad de régimen*” (1977, 71).

#### 4

El arte no se sustrae a la racionalización y a sus efectos antropológicos. En la conferencia titulada “Palabras sobre la poesía” (1927) Valéry se refiere a la racionalización del arte como el proceso de su evolución histórica. Desde luego, esto no significa que se elaboren mejores obras con el paso del tiempo, sino que crece el dominio sobre los medios de producción. La evolución histórica del arte, de acuerdo con Valéry, implica un dominio cada vez más consciente de las técnicas y los materiales artísticos. La racionalización del arte también ha sido posible gracias a la división del trabajo, es decir, gracias a la constitución de cada arte como una “actividad separada” de las demás (1990, 141-142). La música, la pintura o la poesía han llegado a conocer y a explotar sus recursos particulares tanto como ha sido posible en virtud de esa división, que por lo demás comenzó muy temprano. Ahora bien, la evolución del arte no es un proceso de autorrealización. Para conocer y explotar mejor sus recursos particulares las artes se han servido, directa o indirectamente, del progreso técnico y científico en otros campos sociales.

Según Valéry, un efecto palpable de este proceso es que la producción artística resulta cada vez más fácil. Cuanto más definidos y codificados están los medios, tantos menos problemas enfrenta el artista al preparar y elaborar la obra. Sin embargo, esta facilidad creciente tiene sus bemoles. La evolución racional del arte facilita el oficio artístico, pero también puede acabar con él. En la modernidad, la labor del artista tiende a convertirse en una actividad contemplativa, como la del obrero en la fábrica, frente a un sistema de leyes y procedimientos independientes. Para Valéry, esto se percibe con la mayor claridad en el campo musical. El proceso de racionalización de la música ha sido más claro que el de otras artes porque una ciencia intervino en su desarrollo desde la Antigüedad. La física trazó desde muy temprano el camino para determinar las “propiedades constantes” de los medios musicales, “sus combinaciones” y “sus condicio-

nes de emisión idéntica". Pero este camino ha llevado a tal extremo en la modernidad, el nivel de elaboración y codificación de los medios musicales es tal, que la música parece preexistir al proceso de composición, existir antes de que el compositor intervenga (1990, 142-144). Valéry no da ejemplos de esto, pero sus palabras hacen pensar en el dodecafonismo, que exige derivar la composición de la obra de una figura fundamental, de una serie: todos los movimientos particulares están regidos por esa figura primaria, en la medida que ningún sonido debe repetirse mientras no hayan sonado las notas restantes de la serie. Este procedimiento suscitó críticas cercanas a las reflexiones de Valéry. El dodecafonismo, según Adorno, es el *súmmum* de la intención de dominar el arte musical mediante un sistema racional, pero por eso mismo impide confrontar abiertamente el material. La reflexión autónoma y la fantasía, la libertad del compositor que hacía productiva la variación, se paralizan al someterse a un material artístico predeterminado (2003b, 65).

El fenómeno de la racionalización y sus efectos antropológicos también se perciben con claridad en la esfera del arte industrial. En "Noción general del arte" Valéry sostiene que el arte, en la época del capitalismo tardío, se convierte en una "industria utilitaria" y, como cualquier industria, ocupa "un lugar en la economía universal". Por eso tiende a ser organizado desde administraciones que prescriben estadísticamente sus condiciones de ejecución: el objetivo es producirlo y reproducirlo en serie para el consumo masivo inmediato (1990, 200-201). El problema es que estas condiciones, así como afectan la calidad de los contenidos de las obras, afectan las facultades espirituales de quienes las producen y de quienes las consumen.

El momento de la construcción artística, dice Valéry en *Degas Danza Dibujo*, tiende a desaparecer cuando el arte se convierte en una industria utilitaria. Las obras de gran impacto comercial se realizan sobre la base de modelos estándar, no se construyen, no se elaboran artísticamente. Cuando el criterio fundamental de la producción es el valor comercial del resultado, pierden importancia el estudio minucioso de los problemas que plantean los medios artísticos y la experimentación a través de la cual se busca su solución. El estudio y la experimentación son reemplazados por una producción mecánica cuyo fin es hacer productos

que respondan a las exigencias del público. Se reemplazan, dice Valéry, “criterios objetivos” por “criterios abstractos”, criterios relacionados con las obras en cuanto objetos en construcción por criterios relacionados con la utilidad. El problema radica en el precio que paga el artista por esa sustitución: sus intenciones y capacidades se cosifican, se convierten en apéndices del sistema de producción. Cuando el artista ya no se “entretiene” en la solución de los problemas técnicos que plantea el material y entrega el oficio a las necesidades de la industria, en realidad entrega su “ser global” porque pierde la posibilidad de alcanzar una “sabiduría de sí mismo” que sólo puede alcanzar gracias a “la maniobra combinada de su intelecto, su deseo, su vista y su mano en torno a una cosa dada” (1999, 54-55).

Esta sustitución de criterios provoca, pues, una “disminución de la parte intelectual del arte”. De acuerdo con Valéry, esa disminución no significa que el arte pierda contenido filosófico, ya que el momento intelectual de una obra se relaciona, no tanto con sus contenidos temáticos, sino con la elaboración reflexiva, con el ejercicio consciente de articulación de sus elementos (1990, 99). Esto último es lo que pierde el arte. La diferencia entre el arte comercial y el gran arte, según Valéry, radica precisamente en que aquél carece de composición. En una novela de “éxito estadístico” los modos narrativos, las características de los personajes, la historia, suelen desempeñar funciones previstas por estudios de mercado. Por eso la articulación de los elementos es abstracta, casual, no responde a un ejercicio de “ligazón del conjunto con el detalle” sino a determinados criterios de cálculo empresarial. En el “Discurso sobre la estética”, Valéry utiliza la imagen del arte de decorado como sinécdoque de la carencia de composición que afecta, en general, a los productos de la industria cultural:

El público confunde demasiado a menudo el arte restringido del decorado, en el que las condiciones se establecen con relación a un lugar bien definido y limitado, y requieren una perspectiva única y una determinada iluminación, con el arte completo en el que la estructura, las relaciones, hechas sensibles, de la materia, de las formas y de las fuerzas son dominantes, reconocibles desde todos los puntos de vista del espacio, e introducen, de alguna manera, como una presencia del sentimiento de la masa, de la potencia estática, del esfuerzo y de los antagonismos musculares que nos identifican con el edificio por una cierta conciencia de todo nuestro cuerpo. (1990, 55)

La potencia estática que penetra una obra completa es la de las tensiones musculares y mentales del artista. Esa potencia se percibe detrás de la articulación sensible de los elementos. Valéry sugiere que dicha potencia también implica la presencia velada de las tensiones mentales y musculares de un receptor latente. Esas tensiones, sin embargo, se han relajado en el receptor modelo del arte comercial casi hasta desaparecer. La desarticulación, la descomposición de los productos de la cultura de entretenimiento sólo tolera la recepción de efectos aislados, instantáneos. Esta sintaxis es parte del gancho del mercado, cuyos productos generan placeres efímeros que crean necesidades. La cultura moderna, en palabras de Valéry, “tiene todas las trazas de una *intoxicación*. Necesitamos *aumentar la dosis o cambiar de tóxico*. Es la ley. Cada vez más *avanzado*, más *intenso*, más *grande*, más *rápido* y en todo caso más *nuevo*: tales son sus exigencias, que corresponden necesariamente a un encallecimiento de la sensibilidad. Para sentirnos vivir necesitamos una intensidad creciente de agentes físicos, y *diversión perpetua*” (1999, 69-70). Los productos de la industria cultural se corresponden, pues, con el encallecimiento del espíritu. Los placeres que brindan le restan agilidad a las capacidades físicas e intelectuales más importantes: la atención, la memoria, las facultades meditativas y críticas, la sensibilidad afectiva y general, incluso capacidades motrices.

## 5

En “Necesidad de la poesía” (1937) Valéry dice que los hombres han sustituido las capacidades físicas e intelectuales que se exigían a sí mismos en otra época por métodos positivos muy precisos e instrumentos mecánicos muy potentes (1990, 166). Esta sustitución ha sido reforzada por el intento de llenar el vacío espiritual con “una intensidad creciente de agentes físicos, y *diversión perpetua*”. Para que los músculos y el cerebro no se atrofiaran totalmente nos hemos dedicado al deporte, al tenis, al fútbol, y a una cultura de entretenimiento muy potente, mucho más potente que la vieja cultura “del tiempo de las rimas”. Pero esta enorme y novedosa potencia ha sido excesivamente costosa para nuestra personalidad total.

“Es contra eso”, según Valéry, “contra lo que quizá tengamos que reaccionar... No, reaccionar no es la palabra. Reaccionar es

demasiado poco. Hay que actuar. Bastaría con tomar conciencia de en qué nos convertimos y hacer las cuentas de nuestro espíritu, tener un pequeño carnet, y escribir: 'Hoy he perdido tanto... *Un poco de poesía*, un poco de potencia de mi espíritu. He sufrido. ¡Sólo he sufrido!'. Tal vez la vieja poesía, el gran arte de antaño, puede todavía servirnos contra esa pérdida (167).

La necesidad de la vieja poesía no es, desde luego, una necesidad de cuya satisfacción dependa la sobrevivencia de la especie. Es posible vivir sin poesía, aunque la opinión que se tenga de ella sea muy favorable. Ahora bien, esto no significa que la necesidad de la poesía sea una necesidad ficticia, de segunda naturaleza. Hoy en día carece de sentido dividir las necesidades entre sociales y naturales, y pensar que aquéllas son artificiales y éstas auténticas. Toda necesidad está determinada por momentos naturales, pulsionales, y momentos históricos. La poesía es necesaria, según Valéry, en la medida que su origen se halla en fuerzas inconscientes o momentos de "sensibilidad espontánea" que provocan determinados actos sobre medios materiales. Pero también es necesaria como revulsivo contra el debilitamiento histórico del individuo, en la medida que su producción y su recepción exigen el ejercicio simultáneo de propiedades emotivas, sensitivas e intelectuales que son disgregadas y reducidas debido a la racionalización de la existencia.

El problema, para terminar, se puede plantear de la siguiente manera. Valéry distingue dos tipos de acciones. Por un lado, hay acciones que parecen de interés más inmediato, pues son las que "tienden a modificar para nuestras necesidades las cosas que nos rodean" (168). Si una persona siente sed, coge un vaso de agua y bebe, actúa para satisfacer una necesidad orgánica. Esta acción es útil puesto que modifica una situación exterior, la del vaso y la del agua, para modificar un estado interior. Por otro lado, hay acciones que parecen menos importantes porque son menos visibles, pero que también responden a necesidades fisiológicas y, más aún, a necesidades psíquicas. El objeto de este tipo de acciones es satisfacer necesidades que no se pueden satisfacer por medio de acciones útiles. Llorar, vociferar, reír, son actos que modifican un estado interior que no se puede aliviar o disipar mediante una modificación exterior. Valéry sitúa esta clase de acciones en el orden de las expresiones. "Tales emisiones", dice,

“constituyen un lenguaje elemental, pues son, o contagiosas, como la risa y el bostezo, o *simpáticamente* sentidas, como las lágrimas o las quejas”. Así como el lenguaje articulado, se trata de explosiones que nos liberan del peso de alguna impresión (169).

Pues bien, la cultura se ha valido de estas emisiones, ha inventado medios de acción y ha creado objetos para conservar propiedades emotivas por más tiempo. Componer una pieza musical, bosquejar una danza, escribir un poema, implican fijar una acción que será “reproducida” en el futuro. En la danza, en el poema, en la composición musical se ha descargado la pulsión del artista, pero también una conciencia de los medios sin la cual esa fuerza inconsciente no llegaría muy lejos. De acuerdo con Valéry, las propiedades espontáneas de la sensibilidad son instantáneas, carecen de duración utilizable y de articulación continuada. Por eso es necesario conocer la técnica artística, y poseer las facultades de coordinación que se requieren para ponerla en práctica. Sin embargo, hay que aclarar que la conciencia de los medios no interviene para “dominar” las propiedades espontáneas de la sensibilidad sino para que ellas desplieguen todo su potencial (170-171). Ahora bien, cuando Valéry dice que leer un poema es reproducir una acción, no se refiere a que las impresiones y reflexiones que el poema suscita sean una restitución idéntica de las propiedades emotivas e intelectuales que el poeta descargó en su producción. Esta es, según él, una particularidad de la experiencia artística: un poema genera impresiones emotivas y exige cierto despliegue intelectual, pero que no se corresponden con lo que sintió y pensó el poeta en el momento de escribirlo. Precisamente por eso el arte es un medio a través del cual el individuo puede explorar y ensanchar sus propiedades emotivas y sus facultades abstractas, que normalmente permanecen limitadas.

En este punto vale la pena señalar un ligero contacto entre Valéry y el otro gran escritor francés de su generación: Marcel Proust. Para ambos, la obra de arte tiene más valor como medio que en sí misma; los dos ven en ella una *promesse de bonheur*. Proust considera que la obra es un “instrumento óptico” que el autor le ofrece al lector o al observador para que pueda ver en sí mismo lo que no podría ver sin la obra. La “grandeza del verdadero arte”, dice el narrador de *En busca del tiempo perdido*, radica en que nos



permite conocer o volver a encontrar la realidad de nuestra vida espiritual, esa realidad de la que nos alejamos cada día más a medida que la sustituimos por un conocimiento convencional.

Ese trabajo del artista, ese trabajo de intentar ver bajo la materia, bajo la experiencia, bajo las palabras, algo diferente, es exactamente el trabajo inverso del que cada minuto, cuando vivimos apartados de nosotros mismos, el amor propio, la pasión, la inteligencia y también la costumbre, realizan en nosotros cuando amontonan encima de nuestras impresiones verdaderas, para ocultárnoslas enteramente, las nomenclaturas, los fines prácticos que llamamos falsamente la vida. (Proust 245-246)

En términos generales, Valéry comparte con Proust esta idea: las obras de arte son “instrumentos espirituales” que pueden ayudar a superar el olvido y la pasividad del espíritu. Ahora bien, de ahí en adelante sus reflexiones toman rumbos distintos. La noción del arte de Valéry no apela al reconocimiento del yo en el sentido proustiano, sino a una acción humana completa. “Lo que llamo Gran Arte”, afirma en *Degas Danza Dibujo*, “es simplemente arte que exige que en él se empleen *todas las facultades* de un hombre, y cuyas obras son tales que *todas las facultades* de otro se ven requeridas y deben interesarse para comprenderlas” (1999, 69).

Estas palabras expresan la diferencia que había entre los dos escritores. Para Valéry, el consumidor de arte no puede evadir los efectos antropológicos de la racionalización. El lector o el contemplador ya no es, aunque lo quiera, ese *flâneur* de la cultura que todavía pudo ser Proust. Hoy no es posible encontrar asilo paseando por el arte como en algún momento lo encontró el habitante de la gran ciudad callejeando entre la multitud. La actitud del diletante, del aficionado, que Proust en su momento convirtió en una forma de productividad, ha cambiado de sentido: hoy sólo puede ser un guiño conciliador frente a la situación desconsoladora del individuo. El arte exige ahora mucho más, como dice Valéry. El observador debe tomarse la cultura en serio porque la amenaza es muy seria, debe concentrar su atención en las obras de arte como si fueran fetiches y tratar de emplear el último resto de sus facultades con la misma tenacidad que ha puesto la sociedad en desintegrarlas.

## Obras citadas

- Adorno, Theodor W. 2003a. "El artista como lugarteniente". En *Notas sobre literatura*, 111-122. Madrid: Akal.
- \_\_\_\_\_. 2003b. *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal.
- Marx, Karl. 1973. *El capital*, vol. I. México: Fondo de Cultura Económica.
- Proust, Marcel. 2001. *El tiempo recobrado*. Vol. VII de *En busca del tiempo perdido*. Madrid: Alianza.
- Valéry, Paul. 1944. *El alma y la danza. Eupalinos o el arquitecto*. Buenos Aires: Losada.
- \_\_\_\_\_. 1954. *Miradas al mundo actual*. Buenos Aires: Losada.
- \_\_\_\_\_. 1977. *Tel Quel*. Barcelona: Labor.
- \_\_\_\_\_. 1982. *Obras escogidas*, vol. II. México: Sep Diana.
- \_\_\_\_\_. 1990. *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.
- \_\_\_\_\_. 1993. *Estudios filosóficos*. Madrid: Visor.
- \_\_\_\_\_. 1995. *Estudios literarios*. Madrid: Visor.
- \_\_\_\_\_. 1999. *Piezas sobre arte*. Madrid: Visor.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor W. 1962. "Museo Valéry-Proust". En *Prismas: La crítica de la cultura y la sociedad*, 187-200. Barcelona: Ariel.
- \_\_\_\_\_. 2003. "Desviaciones de Valéry". En *Notas sobre literatura*, 154-193. Madrid: Akal.
- Béguin, Albert. 1998. "Un optimista sin esperanza: Paul Valéry y el mundo actual". En *La realidad del sueño*. Vol. II de *Creación y destino*, 65-77. México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter. 2001. *Poesía y capitalismo*. Vol. II de *Iluminaciones*. Madrid: Taurus.
- Friedmann, George. 1958. *El trabajo desmenuzado: especialización y tiempo libre*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Lukács, Georg. 1984. "La cosificación y la conciencia del proletariado". En vol. II de *Historia y conciencia de clase*, 7-159. Madrid: Sarpe.
- Proust, Marcel. 1996. *Sobre la lectura*. Valencia: Pre-textos.
- Valéry, Paul. 1986. *Monsieur Teste*. Barcelona: Montesinos.
- \_\_\_\_\_. 1987. *Escritos sobre Leonardo da Vinci*. Madrid: Visor.