



Paul Valéry  
El cementerio  
marino

Edición bilingüe



Fruto de un largo periodo de introspección y de madura reflexión, pocas obras líricas han alcanzado la repercusión e influencia de *El cementerio marino*, que tras su publicación en 1920 no tardó en convertirse en uno de los puntos de referencia obligados de la literatura moderna. Esta edición reproduce, en forma paralela, el poema en su versión original y la traducción que Jorge Guillén hiciera para *Revista de Occidente* en 1929. La introducción del propio Paul Valéry no solo explica la génesis y elaboración del poema, sino que expone también los principios básicos de su «poética» y analiza con gran penetración las notas características que diferencian cualitativamente el verso de la prosa. El largo estudio complementario del profesor Gustave Cohen hace justicia a su título —«Ensayo de explicación de *El cementerio marino*»— y aclara al lector muchas de las dificultades y oscuridades del poema.

## Índice de contenido

Cubierta

El cementerio marino

Sobre «El cementerio marino» (Paul Valéry)

Nota del editor digital

El cementerio marino (Edición bilingüe)

Le cimetière marin

El cementerio marino (versión castellana de Jorge Guillén)

Ensayo de explicación de «El cementerio marino» (Gustave Cohen)

Sobre el autor

Notas

## Paul Valéry: Sobre *El cementerio marino*

No sé si aún continúa la moda de elaborar largamente los poemas, de mantenerlos entre el ser y el no ser, suspendidos ante el deseo durante años, de cultivar la duda, el escrúpulo y los arrepentimientos, de tal modo que una obra, siempre reexaminada y refundida, adquiriera poco a poco la importancia secreta de una empresa de reforma de uno mismo.

Esta forma de producir poco no era rara hace cuarenta años entre los poetas y entre algunos prosistas. El tiempo no contaba para ellos, lo cual tiene mucho de divino. Ni el ídolo de la Belleza ni la superstición de la Eternidad literaria se habían desmoronado todavía, y la creencia en la Posteridad no había sido aún abolida. Existía una especie de *ética de la forma* que conducía al trabajo infinito. Los que se consagraban a ella sabían que cuanto mayor es la labor, menor es el número de personas que la conciben y la aprecian; así, se afanaban por poco, y como santamente.

Con ello se aleja uno de las condiciones «naturales» o ingenuas de la Literatura, y se llega insensiblemente a confundir la composición de una obra del espíritu, que es cosa *finita*, con la vida del espíritu mismo, el cual es una potencia de transformación siempre en acto. Se llega así al trabajo por el trabajo. Para esos hombres deseosos de inquietud y de perfección, una obra no es nunca una cosa *acabada* — palabra que para ellos no tiene sentido alguno—, sino

*abandonada*; y este abandono, que la entrega a las llamas o al público (ya sea por efecto del cansancio o de la obligación de entregar), es para ellos una especie de *accidente* comparable a la ruptura de una reflexión cuando la fatiga, la molestia o alguna sensación la anulan.

\*

Había yo contraído ese mal, ese gusto perverso por la reasunción indefinida y esa complacencia por el estado reversible de las obras, a la edad crítica en que se forma y se fija el hombre intelectual. Estas tendencias las he vuelto a experimentar cuando, a eso de los cincuenta años, las circunstancias han hecho que vuelva a la poesía. Así, pues, he vivido mucho con mis poemas. Durante cerca de diez años han sido para mí una ocupación de duración indeterminada: un ejercicio más que una acción, una investigación más que una entrega, una elaboración de mí mismo y por mí mismo más que una preparación con vistas al público. Y creo que me han enseñado más de una cosa.

Sin embargo, no recomiendo que se adopte este sistema, no tengo autoridad para dar a nadie consejo alguno, y dudo, por otra parte, de que sea bueno para los jóvenes de una época apremiante, confusa y sin perspectiva. Nos hallamos en un banco de niebla...

Si he hablado de esta larga intimidad de una obra y de un «yo», ha sido solo para dar una idea de la extrañísima sensación que experimenté una mañana, en la Sorbona, al escuchar a Gustave Cohen desarrollar *ex cathedra* una explicación de *El cementerio marino*.

\*

Todo lo que he publicado no ha carecido nunca de comentarios, y no puedo quejarme de silencio sobre mis escritos. Estoy acostumbrado a ser elucidado, disecado, menguado,

enriquecido, exaltado y maltratado —hasta el punto de no saber ni yo mismo *cómo* soy o de *quién* se habla—, pero leer lo que se publica sobre uno no es nada en comparación con esa sensación especial de oírse comentar en la Universidad, ante la pizarra, como si se tratara de un autor muerto.

Los vivos, en mis tiempos, no existían para la cátedra, pero no me parece mal que ya no sea así.

La enseñanza de las Letras obtiene de ello lo que la enseñanza de la Historia podría extraer del análisis del presente, es decir, el atisbo o la sensación de las *fuerzas* que engendran los actos y las formas. El pasado no es sino el *lugar* de las formas sin fuerzas, a nosotros nos incumbe procurarle vida y necesidad, y prestarle nuestras pasiones y nuestros valores.

\*

Me sentía yo como mi *Sombra*... Me sentía una sombra prisionera, y, sin embargo, me identificaba por momentos con cualquiera de aquellos estudiantes que escuchaban y anotaban, y que, de vez en cuando, miraban, sonriendo, a esta sombra cuyo poema, estrofa por estrofa, su maestro leía y comentaba...

Confieso que *como estudiante* sentía poca reverencia por el poeta, aislado, expuesto e incómodo en su banco. Mi presencia se hallaba extrañamente dividida entre varias maneras de estar allí.

\*

Entre esa diversidad de sensaciones y reflexiones que me creaba aquella hora de la Sorbona, la dominante era la sensación del contraste entre el recuerdo de mi trabajo, que se reavivaba, y la imagen acabada, la obra determinada y definida, que era objeto de la exégesis y del análisis de Gusta-

ve Cohen. Era experimentar cómo nuestro *ser* se opone a nuestro *parecer*. De una parte, mi poema estudiado como un hecho consumado, revelando a través del examen del experto su composición, sus intenciones, sus medios de acción, su situación en el sistema de la historia literaria, sus lazos y el probable estado de ánimo del autor... De otra, el recuerdo de mis ensayos, de mis tentativas, del desciframiento interior de esas iluminaciones verbales, imperiosísimas, que imponen de repente una determinada combinación de palabras, como si esa agrupación que se nos viene a la mente poseyera no sé qué fuerza intrínseca... iba a decir: no sé qué *voluntad* de existencia, totalmente opuesta a la «libertad» o al caos del espíritu, y que a veces puede constreñir a la mente a desviarla de sus planes y al poema a ser algo totalmente distinto de lo que iba a ser y de lo que se pensaba que debiera ser.

(Ello revela que la noción de *Autor* no es sencilla, solo lo es *respecto a terceras personas*).

\*

Mientras oía a Cohen leer las estrofas de mi texto y dar a cada una de ellas su sentido definitivo y su valor de situación en el desarrollo, yo me encontraba dividido entre la satisfacción de ver que las intenciones y expresiones de un poema, considerado como muy oscuro, eran aquí perfectamente comprendidas y expuestas, y la extraña sensación, casi penosa, a la que acabo de hacer alusión. Intentaré explicarlo en pocas palabras, a fin de completar el comentario de un poema determinado considerado como un *hecho*, mediante un bosquejo de las circunstancias que acompañaron la generación de dicho poema, o lo que fue cuando se hallaba en el estado de deseo y de demanda a mí mismo.

Yo no intervengo, por otra parte, más que para introducir, a favor (o mediante el rodeo) de un caso particular, al-

gunas observaciones sobre las relaciones de un poeta con su poema.

\*

Hay que decir, en primer lugar, que *El cementerio marino*, tal como es, es para mí el resultado de la sección de un trabajo interior a causa de un acontecimiento fortuito. Una tarde del año 1920, nuestro inolvidable amigo Jacques Rivière, que acudió a visitarme, me encontró ante un «estado» de ese *Cementerio marino*, pensando en revisar, suprimir, sustituir, retocar aquí y allá...

Rivière no paró hasta que consiguió leerlo, y después de leído, hasta que se quedó con él. Nada hay tan decisivo como el espíritu de un director de revista.

Y así, *accidentalmente*, quedó plasmada la imagen de esta obra. No por decisión mía. Por lo demás no puedo releer, en general, nada que yo haya escrito sin pensar que hubiera hecho algo muy diferente si alguna intervención ajena u otra circunstancia cualquiera no hubiera roto el encanto de no acabarla. Solo amo el trabajo del trabajo, los comienzos no me gustan, y siempre considero perfectible lo realizado de primer intento. Lo espontáneo, aunque sea excelente e incluso seductor, nunca me parece bastante mío. No digo con esto que «tenga razón», digo que soy así... Como la noción de *Autor*, la del Yo tampoco es sencilla; un grado más de conciencia opone un nuevo *Sí mismo* a un nuevo *Otro*.

\*

La Literatura no me interesa, pues, *profundamente*, sino en la medida en que ejercita el espíritu en ciertas transformaciones: aquellas en las que las propiedades excitantes del lenguaje juegan un papel decisivo. Es cierto que puedo sentirme atraído por un libro, y leerlo y releerlo con gran

placer, pero solo se adueña de mí por completo si encuentro en él los signos de un pensamiento de *potencia equivalente a la del lenguaje mismo*. La fuerza de doblegar el verbo común para fines imprevistos sin romper las «formas consagradas», la captura y el dominio de las cosas difíciles de decir, y, sobre todo, la conducción simultánea de la sintaxis, de la armonía y de las ideas (que es el problema de la poesía más pura), son, para mí, los objetos supremos de nuestro arte.

\*

Esta manera de sentir tal vez sea chocante. Hace de la «creación» un medio. Y conduce a excesos. Es más, tiende a corromper el ingenuo placer de *crear*, que engendra el placer ingenuo de producir y que es la base de toda lectura.

Si el autor se conoce demasiado, si el lector se hace activo, ¿qué ocurre con el placer?, ¿qué con la literatura?

\*

Esta digresión sobre las dificultades que pueden surgir entre la «conciencia de sí» y la costumbre de escribir explicará sin duda ciertos *parti pris* que en ocasiones se me han reprochado. Se me ha censurado, por ejemplo, el haber publicado diversos textos del mismo poema, incluso contradictorios. Este reproche me resulta poco inteligible, como puede suponerse después de lo que acabo de exponer. Por el contrario, hasta me sentiría tentado (si me dejara llevar de mi impulso) de animar a los poetas a producir, al estilo de los músicos, una diversidad de variantes o soluciones del mismo tema. Nada me parecería más conforme con mi concepto ideal del poeta y de la poesía.

\*

El poeta, a mi modo de ver, se conoce por sus ídolos y sus libertades, que no son los de la mayoría. La poesía se distingue de la prosa en que no tiene ni las trabas ni las licencias de esta. La esencia de la prosa es perecer, es decir, ser «comprendida», o lo que es igual, ser disuelta, destruida sin remedio, enteramente reemplazada por la imagen o por el impulso que significa según las convenciones del lenguaje. Pues la prosa sobreentiende siempre el universo de la experiencia y de los actos, universo en el cual —o *gracias al cual*— nuestras percepciones y nuestras acciones o emociones han de acabar correspondiéndose o respondiéndose de un solo modo: *uniformemente*. El universo práctico se reduce a un conjunto de *finés*. Logrado su objetivo, la palabra expira. Este universo excluye la ambigüedad, la elimina. Impone que se proceda por el camino más corto y sofoca lo antes posible las resonancias de cada acontecimiento que se produce en el espíritu.

\*

Pero la poesía exige o sugiere un «Universo» muy distinto: universo de relaciones recíprocas, análogo al universo de los sonidos, en el que nace y se mueve el pensamiento musical. En este universo poético, la resonancia puede más que la causalidad, y la «forma», lejos de desvanecerse en su efecto, viene a ser como *reexigida* por este. La idea reivindica su voz.

(De ello resulta una diferencia *extrema* entre los momentos constructores de prosa y los momentos creadores de poesía).

Así, en el arte de la Danza, siendo el estado del bailarín (o el del aficionado al «*ballet*») el objeto de dicho arte, los movimientos y desplazamientos de los cuerpos no tienen

término en el *espacio*, ni objetivo visible, ni cosa alguna que una vez alcanzada los anule, a nadie se le ocurre la idea de imponer a las acciones coreográficas la ley de los actos *no-poéticos*, sino *útiles*, que es la de ser realizadas *con el mínimo esfuerzo y por el camino más corto*.

\*

Esta comparación puede hacer comprender que ni la sencillez ni la claridad son absolutos en la poesía, en la que es totalmente *razonable* —e incluso necesario— mantenerse en una condición lo más alejada posible de la de la prosa: dispuesta a perder (sin lamentarlo demasiado) tantos lectores como sea preciso.

\*

Voltaire dijo, maravillosamente bien, que «la Poesía solo está hecha de bellos detalles». Lo mismo digo yo. El universo poético del que hablo se introduce por el número, o mejor dicho, por la densidad de las imágenes, de las figuras, de las consonancias y disonancias, por el encadenamiento de los giros y de los ritmos, lo esencial es evitar constantemente todo aquello que puede llevarnos a la prosa, bien para hacérsela añorar, bien para seguir exclusivamente la *idea...*

En suma, cuanto más se ajuste un poema a la Poesía, menos puede ser pensado en prosa sin perecer. Resumir, poner en prosa un poema, es simplemente desconocer la esencia de un arte. La necesidad poética es inseparable de la forma sensible, y los pensamientos enunciados o sugeridos por un texto de poema no son en absoluto el objeto único y capital del discurso, sino *medios* que contribuyen *por igual*, con los sonidos, las cadencias, el número y los adornos, a provocar, a mantener una cierta tensión o exal-

tación, a engendrar en nosotros un *mundo* —o un *modo de existencia*— totalmente armónico.

\*

Así, pues, si se me interroga, si preocupa saber (como suele suceder, y a veces vivamente) lo que yo «he querido decir» en un determinado poema, contesto que no *he querido decir*, sino *querido hacer*, y que fue la intención de *hacer* la que ha *querido* lo que he dicho...

Respecto al *Cementerio marino*, esta intención no fue al principio más que una figura rítmica vacía, o llena de sílabas vanas, que me obsesionó durante algún tiempo. Advertí que dicha figura era decasílaba, y me hice algunas reflexiones sobre dicha forma, muy poco empleada en la poesía moderna: me parecía pobre y monótona. Resultaba poca cosa al lado del alejandrino, que tres o cuatro generaciones de grandes artistas han elaborado prodigiosamente. El demonio de la generalización me sugería el intento de elevar ese *Diez* a la potencia del *Doce*, y me propuso una estrofa de seis versos y la idea de una *composición* basada en el número de esas estrofas y en una diversidad de tonos y funciones por asignarles. Entre las estrofas debían figurar contrastes o correspondencias. Esta última condición pronto exigió que el posible poema fuese un monólogo del «yo», en el que los temas más sencillos y más constantes de mi vida afectiva e intelectual, tal como fueron impuestos a mi adolescencia, y asociados con el mar y la luz de un determinado lugar a orillas del Mediterráneo, fuesen recordados, tramados, contrapuestos...

Todo esto conducía a la muerte y lindaba con el pensamiento puro. (El verso elegido de diez sílabas guarda alguna relación con el verso dantesco).

Era preciso que mi verso fuera denso e intensamente rimado. Sabía que me orientaba hacia un monólogo tan personal, y tan universal, como fuese capaz de construir. El ti-

po de verso elegido y la forma adoptada para las estrofas me proporcionaban condiciones que favorecían ciertos «movimientos», que permitían determinados cambios de tono, que reclamaban cierto estilo... *El cementerio marino* estaba ya *concebido*. Un trabajo bastante prolongado vendría después.

\*

Cada vez que pienso en el arte de escribir (en verso o en prosa), el mismo «ideal» se me ofrece. El mito de la «creación» nos seduce para querer hacer algo de nada. Sueño entonces que encuentro progresivamente mi obra a partir de puras condiciones de forma, cada vez más reflexionadas, cada vez más precisadas, hasta el punto de proponer o imponer casi... un *tema*, o al menos una familia de temas.

Observemos que las condiciones de forma precisas no son sino la expresión de la inteligencia y de la conciencia de que poseemos *medios* de los que podemos disponer, y de su alcance, así como de sus límites y defectos. De ahí que yo defina al *escritor* por la relación entre un determinado «espíritu» y el Lenguaje...

Pero bien sé lo que de quimérico tiene mi «Ideal». La naturaleza del lenguaje no se presta en modo alguno a combinaciones seguidas u ordenadas, y, por otra parte, la formación y los hábitos del lector moderno, al que su alimento habitual de incoherencia y efectos instantáneos hace imperceptible toda búsqueda de estructura, no aconsejan tal alejamiento de él...

Sin embargo, solo la idea de esta clase de construcción sigue siendo para mí la más *poética* de las ideas: la idea de composición.

\*

Me detengo en esta palabra... Me llevaría a extenderme demasiado. Nada me ha asombrado tanto en los poetas ni me ha causado tanto pesar como la poca búsqueda en las composiciones. En los líricos más ilustres no encuentro sino desarrollos puramente lineales o... delirantes, es decir, que proceden paulatinamente, sin más organización sucesiva que la que ofrece un rastro de pólvora recorrido por la llama. (No me refiero a poemas en los que domina un relato e interviene, por tanto, la cronología de los acontecimientos, son obras mixtas: óperas, y no sonatas o sinfonías).

Pero mi asombro no dura más que lo que tardo en recordar mis propias experiencias, y las dificultades casi desalentadoras con que he tropezado en mis intentos de *componer* en el orden lírico. Y es que ahí el detalle es a cada instante de esencial importancia, y la más noble y sabia previsión ha de concertarse con la incertidumbre de los hallazgos. En el mundo lírico, cada momento debe consumir una alianza indefinible entre lo sensible y lo significativo. De ello resulta que la composición es, en cierto modo, continua, y no hay más tiempo para ella que el de la ejecución. No existe un tiempo para el «fondo» y otro para la «forma», y la composición, en este género, no solo se opone al desorden y a la desproporción, sino a la *descomposición*. Si el sentido y el sonido (o el fondo y la forma) pueden disociarse fácilmente, el poema se *descompone*.

Consecuencia capital: las «ideas» que figuran en una obra poética no juegan el mismo papel, no son en absoluto *valores de la misma especie* que las «ideas» de la prosa.

\*

He indicado que *El cementerio marino* surgió para mí primero en forma de una composición por estrofas de seis versos de diez sílabas. Esta decisión preconcebida me permitió distribuir bastante fácilmente en mi obra cuanto había de contener de sensible, de afectivo y de abstracto, para

sugerir, transportada al universo poético, la meditación de un cierto yo.

La exigencia de los contrastes a producir y de una especie de equilibrio a observar entre los momentos de ese yo me llevó (por ejemplo) a introducir en un punto cierta alusión a la filosofía. Los versos en que aparecen los famosos argumentos de Zenón de Elea (pero animados, desordenados, arrastrados por la acción de toda dialéctica, como las jarcias de un barco por un fuerte golpe de borrasca) tienen por cometido compensar, mediante una tonalidad metafísica, lo sensual y lo «demasiado humano» de estrofas precedentes, también determinan con mayor precisión a la *persona que habla*: un amante de las abstracciones, oponen, en fin, a lo que hubiera de especulativo y de excesiva atención en él, una fuerza refleja cuya brusca aparición quiebra y disipa un estado de sombría fijeza y viene a ser complementaria del esplendor reinante, al mismo tiempo que trastorna un conjunto de *juicios* sobre todas las cosas humanas, inhumanas y sobrehumanas. Entresaqué algunas imágenes de Zenón para expresar la rebelión contra la duración y la intensidad de una meditación que hace sentir, con demasiada crudeza, la separación entre el *ser* y el *conocer* que desarrolla la conciencia de la conciencia. El *alma*, cándidamente, quiere agotar el infinito del eléata.

Pero mi única intención fue tomar de la filosofía un poco de su *color*.

\*

Las diversas observaciones que preceden pueden dar una idea de las reflexiones de un autor en presencia de un comentario de su obra. El autor ve en ella lo que debió ser y lo que habría podido ser, más que lo que es. ¿Hay, pues, para él, algo más interesante que el resultado de un examen escrupuloso y las impresiones de una mirada ajena? No es en mí donde se efectúa la verdadera unidad de mi