

La Epopeya del Tránsito en el *Cimetière Marin* de P. Valéry

VICENTE BASTIDA. U.C.M.

El C.M. es, quizás, la obra más comentada de P. Valéry, desde el famoso comentario de G. Cohen en el Collège de France al que asistió el propio autor, quedando, en cierto modo, satisfecho de la exposición de Cohen, pasando por los análisis de Alain, J.R. Lawler, A. Schmitz, P.O. Walzer, M. Parent, Monestier, O. Macri, Austin..., por no citar más que los más clásicos. Por otra parte, no es mi intención aquí ofrecer una lista erudita de todos los estudios sobre el C.M., pero sí puedo subrayar la semejanza entre unos y otros.

En general, podríamos resumir que todos apuntan, a propósito del poema, un juego de luces y sombras, juego entre el luminoso mar y las sombras del cementerio.

La estructuración del poema ha sido tratada diversamente, y yo destacaría aquí las formuladas por Schmitz y Walzer:

Schmitz ve tres partes: Intelecto-Sentidos-Intelecto más sentidos (*Valéry et la tentation de l'absolu*).

Walzer ve cuatro: Contemplación-Movimiento-Meditación sobre la muerte-Aceptación de la condición humana. (*La poésie de P. Valéry*), etc.

El poema desde mi punto de vista podría comprenderse como la lucha entre el ser y el no-ser, para, finalmente, aceptar el ser en el mundo.

En cuanto al epígrafe de Píndaro que podríamos traducir por *Mi querida alma no aspire a la vida inmortal pero agota el campo de lo posible*, Valéry haría la siguiente traducción:

Ne te flattes pas, mon âme, d'une vie immortelle mais supporte la réalité de ton labeur.

La elección de este epígrafe por parte del autor pone de manifiesto el contenido del poema. El C.M. es la búsqueda de la inmortalidad profundizando sobre los últimos reductos de la inteligencia. Una lucha metafísica se desencadena hasta quedar el poeta desengañado por su impotencia. Finalmente, la realidad será la vida, el resto elucubraciones del intelecto.

Valéry se propuso cantar la épica del espíritu. Esta idea surtirá efecto en el metro elegido: el decasílabo. El interés del autor por este metro se haya en el carácter épico de éste dentro de la versificación francesa, siendo el decasílabo muy poco empleado, en general, dentro de la poesía francesa. El simbolismo no lo tendrá en cuenta. No debemos olvidar el interés de Valéry por las obras de la Pléiade donde sí se empleó dicho metro frecuentemente. Por otra parte, él mismo relaciona el decasílabo con el endecasílabo italiano y español, del mismo modo que lo compara con el verso dantesco.

Tras estas notas preliminares, pasemos ahora a resaltar la dinámica del poema, proyectada sobre dos configuraciones: en primer lugar, **el éxtasis**, esto es, la contemplación del universo a través del espacio cementerio-mar bajo la luz del mediodía, y, en segundo lugar, **el movimiento, el mundo de los sentidos**. Así pues, la dialéctica vida-muerte del C.M. genera una etapa de inmovilismo creada por la ensoñación del Absoluto frente al despertar de los sentidos, quienes alejan al yo poético de una posible comprensión del Más allá. Dinámica, pues, que se asemeja al estado de un trance.

Pero, veamos, algunos versos del poema y analicemos, en primer lugar, ciertas peculiaridades de la primera estrofa que son claves para la comprensión del poema. Por ejemplo, la primera estrofa: *ce toit tranquille où marchent des colombes...*

Desde que G. Cohen interpretó que **toit** simboliza el mar no ha habido divergencias críticas importantes respecto a dicha significación, sin embargo, sí podemos añadir que **toit** no es el mar en concreto sino una parte de la perspectiva imaginaria creada por Valéry.

Pensemos en una línea que desde una azotea uniese los tejados de pizarra con la superficie marina y tendremos como resultado un **tejado** brillante bajo el sol. Si a esto añadimos que a lo largo del poema, ese **tejado** es invocado como **abîme** (estrofa II, v.4), marcando la profundidad insondable del poeta, es decir, lo oculto para el YO, tanto de las profundidades marinas, como de las profundidades de las tumbas; del mismo modo, el mar también es llamado **altitude** (estrofa IV, v.6) de claras resonancias

latinizantes. (Pensemos en el **altus** latino, significando la profundidad del mar). También **toit** refleja la luz solar y entonces es **Oeil** con mayúscula (estrofa II, v.3).

Así pues, la mirada poética (Qu'un long regard sur le calme des dieux, estrofa 1ª, v.3) se descubre unificadora entre el arriba y el abajo, teniendo como punto de refracción **Toit**, de ahí en que la estrofa III, v.6., **Toit** aparezca con mayúscula como un vocativo de clara raíz religiosa, ya que en la misma estrofa, tres versos antes, se inscribe **Oeil** en mayúscula, citado antes. Sintetizando, podemos argüir que el yo se sitúa en el *toit*, y dada la clara homofonía con el pronombre, podemos conjeturar que **toit** es el reflejo del yo, de un yo sobreestimado, orgulloso (Après tant d'orgueil, après tant d'étrange oisiveté) (estrofa VI, v.3), propio de un éxtasis, de un trance, de un entusiasmo poético, donde la calma de los dioses, la inmovilidad aparente del sol en su zenit (Midi le juste y compose des feux, estrofa 1ª, v.3), y, por lo tanto, la detención del tiempo en el éxtasis contemplativo nos impulsa a pensar en un rito, esto es, el yo enfrentado al conocimiento de la muerte a través del otro reflejado en las aguas de claras resonancias narcisistas. (No olvidemos la importancia que Valéry da al mito de Narciso en su obra, desde *Narcisse Parle*, *La cantate de Narcisse*, *Fragments de Narcisse*, hasta *La jeune parque*).

Y ya que hablamos de tiempo detenido o estático, hemos de subrayar la importancia del sol o de las formas iluminadas a lo largo del poema; así, cuando aparece el término **Temps** hemos de pensar en el **Sol**, como por ejemplo, en la estrofa IV, v.1: *Temple du temps, qu'un seul soupir résume*, interpretando **Temple** por las formas iluminadas, es decir, todo lo que encierra **toit**. También en la estrofa II, v.6: *Le temps scintille et le songe est savoir*, Temps es el sol centelleante sobre el mar, dicho de otro modo, la multiplicación de formas iluminadas provoca en el yo poético una ensoñación intelectual (Le songe est savoir). Valéry hacia una distinción radical entre rêve y songe, no admitiendo ninguna *voyance à la Rimbaud* a través del sueño, y si a través del soñar despierto, puesto que para él le **songe** encubre una lógica, o una manera de unir el sueño con la realidad.

Sigamos con el verso antes citado: *Temple du temps, qu'un seul soupir résume*. **Soupir** es ambivalente, por cuanto puede ser de placer o de dolor sin poder distinguir uno y otro sin la ayuda de un contexto. Por otra parte,

Valéry asociaba el suspiro a las lágrimas, quienes gozan de la misma ambivalencia.

Y desde nuestra perspectiva agregamos que *soupir* resume el poema en cuanto a sus elementos preponderantes en la dinámica éxtasis-movimiento que aquí presentamos, estos elementos son el agua y el aire. El agua iluminada le provoca un sueño intelectual, el aire húmedo o brisa despertará sus sentidos corporales, lo que solemos llamar realidad. Esto no quiere decir que estos dos elementos no vayan asociados a lo largo del poema a los otros dos. Pero, volvamos a la primera estrofa, al 2 verso: *Entre les pins palpite, entre les tombes* fijémonos en la mirada del yo, situado en un espacio que inquiere al más allá (les pins et les tombes), frente a la mirada al horizonte, donde las barcas son *colombes*, otra figura metafórica que implica una unión entre el arriba y el abajo, y, finalmente, *midi le juste...* en el zenit.

Si seguimos gráficamente las direcciones de la mirada nos encontraremos con un triángulo, semejante a las representaciones cristianas del ojo divino. Es, quizás, por ello por lo que en la estrofa II, v.3., el agua refleja la visión del tiempo que es el Sol: *Eau sourcilleuse, oeil qui gardes en toi.*

En fin, el trance expresado en el suspiro se acompaña de una introspección con los ojos cerrados, y así nos lo comunica el tercer v. de la estrofa IV: *Tout entouré de mon regard marin.*

Hasta aquí, he intentado reflejar el tránsito poético, veamos ahora las metamorfosis del movimiento que tienen lugar sobre todo a partir de la estrofa V.:

*Comme le fruit se fond en jouissance,
comme en délice il change son absence
Dans une bouche où sa forme se meurt.
Je hume ici ma future fumée
et le ciel chante à l'âme consumée
le changement des rives en rumeur*

Y a propósito de la significación de esta estrofa voy a apoyarme en una reflexión de *Mémoires du poète* de Valéry: tomo I, pág. 1452:

La pensée doit être cachée dans les vers comme la vertu nutritive dans un fruit. Il est nourriture, mais il ne paraît que délice. On ne perçoit que

du plaisir, mais on reçoit une substance. L'enchantement, voilà cette nourriture qu'il conduit. Le passage est suave.

La apreciación del cambio se deja sentir especialmente en el v.5 de la estrofa 6ª: *Sur les maisons des morts mon ombre passe*, significando, por una parte, la profundización del yo sobre el mundo de la muerte, intentando unir dos absolutos, el absoluto de la luz en el éxtasis y el absoluto de las sombras en la introspección de la muerte. Por otra parte, hay un movimiento físico: la sombra del poeta pasa sobre las tumbas debido a que el sol en su caída produce la sombra del cuerpo del poeta.

Si en los momentos de éxtasis hay una elevación, ahora hay un descenso. Entre las luces y las sombras, entre el yo contemplativo y el yo de la ausencia, entre el conocimiento asimilado de estas junto al centro y en los orígenes de la creación, está también el vacío que espera un eco, un recuerdo de su inteligencia oculta. Y así, en la estrofa VIII, v. 2, el yo canta a su estado: *Auprès d'un coeur, aux sources du poème*.

Valéry emplea aquí *poème* en su versión original: *poème* que procede etimológicamente de poiesis-creación, realización. Los versos 5 y 6 de la misma estrofa: *Amère, sombre et sonore citerne // sonnante dans l'âme un creux toujours futur* evocan ese vacío de los muertos expresado en *Citerne* que tanto sirve para las profundidades del mar como para las tumbas.

El itinerario hacia el pensamiento de la muerte pasa por una interiorización-meditación, con los ojos cerrados: *Sur mes yeux clos, secrets éblouissants*. Estrofa IX, verso 3.

Un aspecto importante del poema, y, en general, del autor, es la **temporalidad**. Valéry va a jugar con dos dimensiones históricas, la civilización pagana y la cristiana, decantándose más por la primera que por la segunda. Así pues, el mar se metamorfosea en cancerbero del cementerio o de los infiernos donde el poeta se adentra y la estrofa XI así lo manifiesta: *Chienne splendide, écarte l'idolâtre*.

Hay un rechazo a las leyendas cristianas en toda esta estrofa: *pâtre, moutons, troupeau, prudentes colombes, anges curieux*.

El enfrentamiento con la nada, con la muerte, puede provocar la propia destrucción, y todo revierte al aire *Tout est brûlé, défait, reçu dans l'air*. Verso 3, estrofa XII.

Y el aire, como veremos al final, será el mensajero del océano y el que le hará rebelarse ante el estatismo, dando primacía a los sentidos.

La estrofa XIII contrapone el mundo de los muertos frente al recuerdo de un sol justo y estático: *Midi là-haut, midi sans mouvement*. Si el yo cambia es porque el sol cambia (Estrofa XIV), hasta los muertos cambian, se transforman: *Le don de vivre a passé dans les fleurs* (Estrofa XV).

Pero el yo ya no se identifica con el otro, pues el paso de la muerte a la flor no hay singularidad, no existe individualidad, no existen sentimientos, (Estrofa XV, v. 4,5,6).

Y como réplica a esta estrofa una explosión de sensualidad va a tener lugar en la estrofa XVI. El ritmo del poema se acelera, las cesuras se encadenan y el éxtasis es denostado como mentira. El oleaje y el resplandor solar de su inmovilismo habían obnubilado la visión del yo. Si el poeta canta es por un entusiasmo de los sentidos (No debemos olvidar que el poema está incluido en *Charmes*, título que Valéry reflexiona a partir de su origen etimológico *carmina*, y de ahí también *chant*). *Chanterez-vous quand serez vaporeuse* (Estrofa XVII - v. 4).

El sueño de una inmortalidad es rechazado, apoyándose en la realidad fatal de *ce crâne vide et rire éternel* (estrofa XVIII).

Y por otra parte, en la imagen de los gusanos se da también la circunstancia de un juego homofónico en francés entre verso y gusano, de ahí el verso ya citado de la estrofa anterior: *chanterez-vous...*

El deseo de vida propiciado por los sentidos es tan fuerte *que tous les noms lui peuvent convenir*. De nada vale determinar si es por amor o por odio a sí mismo (estrofa XX), lo que importa es sentir, sentirse vivo.

La invocación al sofista Zenón que con sus propias aporías quería demostrar el movimiento inmóvil, hacen alusión a la ensoñación estática del principio, y, al mismo tiempo, a los orígenes de la filosofía en la conocida oposición entre el pensamiento de Parménides y de Heráclito. Valéry, quien durante toda su vida se sintió atraído por el mundo de la filosofía, apreciará el pensamiento de Bergson, de Nietzsche y sobre todo, y esto es lo que se demuestra a través de su obra, de Fichte y Blondel. De Fichte tendrá en cuenta la oposición **yo interior, yo exterior**, que como estamos viendo se establece a lo largo del poema; y de Blondel la importancia de la acción para un sentimiento vital.

Casi todos los comentaristas del poema consultados coinciden en que la estrofa XXI (Zenón, cruel Zenón...) rompe el ritmo del poema.

El mismo Valéry comentaría que esta estrofa cumple el papel de compensar la sexualidad de las estrofas precedentes con el tono metafísico que él quiso que se desprendiera de todo el poema.

Pues bien, después de esta reflexión filosófica, el poeta rechaza la contemplación mística y proclama la acción: *non, non... Debout! Dans L'ère successive!*. y su propia resurrección, como si Narciso resurgiera vivo de las aguas: *Une fraîcheur de la mer exhalée // me rend mon âme... O puissance salée!*.

El poema toca a su fin con el símbolo junguiano del *ouroboros* o serpiente que se muerde la cola. Ya en el último verso de la estrofa XXII: *Courons à l'onde en rejaillir vivant!*, el poeta aviva el deseo de introducirse en la espiral de la ola que es lo mismo que la rueda del tiempo. Y la estrofa XXIII continúa el mismo simbolismo. Esta vez el mar está dotado de delirios como el que él ha tenido, y nos hace recordar la leyenda mitológica de Ulises y las Sirenas. Es feroz; *Peau de panthère* (tengamos en cuenta que el sol va a ocultarse y su resplandor va a mostrarnos una superficie marina con manchas negras, de ahí también la clámide agujereada).

También el mar representa la historia de las religiones plagada de ídolos solares (no olvidemos que se trata del Mediterráneo) y es, finalmente, la Hidra, la rueda del tiempo inexorable.

La marea sube y el viento se eleva. Y el libro de sus contemplaciones, y el hechizo de *ce toit tranquille* son rotos por el tiempo solar.