



PAOLA VICTORIA PITA GAONA

**ANTROPOLOGÍA Y ESTÉTICA EN PAUL VALÉRY.
LO HUMANO COMO SUMA DE INHUMANIDADES**

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Filosofía
Bogotá, 11 de diciembre de 2017



**ANTROPOLOGÍA Y ESTÉTICA EN PAUL VALÉRY.
LO HUMANO COMO SUMA DE INHUMANIDADES**

**Trabajo de grado presentado por
Paola Victoria Pita Gaona
bajo la dirección de la profesora Anna Maria Brigante Rovida
como requisito parcial para optar al título de Magistra en Filosofía**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Filosofía
Bogotá, 11 de diciembre de 2017**

TABLA DE CONTENIDO

Carta de la directora	4
Agradecimientos	5
Introducción	6
Capítulo I La hiperconsciencia de Teste	10
1.1 La agonía de Monsieur Teste	15
1.2 Sobre la <i>inhumanidad</i> de Teste: el ser de vidrio	21
Capítulo II La propuesta antropológica valeriana: el hombre como suma de <i>inhumanidades</i>	27
2.1 <i>Producción</i> humana y <i>formación</i> natural.....	27
2.2 La <i>inhumanidad</i> de los procesos biológicos	32
2.3 El ser humano como ser abierto	34
Capítulo III La antropología valeriana y su relación con la acción poética: la danza como paradigma	40
3.1 El <i>implexo</i> : de la virtualidad a la acción	41
3.2 La acción humana más completa: la acción artística	46
3.3 La danza como la obra de arte por excelencia.....	51
3.4 El alma y la danza: tensión entre la <i>inhumanidad</i> biológica y la conciencia.....	53
Conclusión	59
Bibliografía	61

Bogotá, 11 de diciembre de 2017

Doctor Diego Pineda
Decano
Facultad de Filosofía
Pontificia Universidad Javeriana

Estimado Doctor Pineda
Reciba un cordial saludo.

Me permito presentar a consideración de la Facultad el trabajo de grado de la estudiante Paola Pita Gaona, *Antropología y estética en Paul Valéry. Lo humano como suma de inhumanidades*, como requisito parcial para optar al título de Magistra en Filosofía.

En este trabajo, Paola se propone dar cuenta de la relación entre la estética y la antropología de Paul Valéry a partir de la categoría de *inhumanidad*. Asumiendo el nuevo significado que el poeta francés le confiere a dicha categoría, la autora de este trabajo configura la concepción valeriana del ser humano en su apertura, asociando, por tal razón, su antropología con las de Gehlen y Agamben. La apertura como categoría antropológica es el punto de giro que le permite a Paola explicar la estética de la producción de Paul Valéry y su relación con la danza.

En este trabajo, fruto de una gran constancia y dedicación, Paola Pita ha logrado apropiarse de un autor difícil como es Paul Valéry y dar cuenta de una categoría del autor que pocos comentaristas se han atrevido a abordar como es la de *inhumanidad*. Considero, por tanto, que este trabajo cumple las condiciones para ser sustentado.

Atentamente,

Anna Maria Brigante

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi familia, a mi hijo, mi padre, mi tío y tía, y a mi madre, aunque ya no esté, todos sé siempre confiaron en poder culminar este proceso de aprendizaje y crecimiento a todo nivel. A la profesora Anna Maria Brigante por ser mentora, ejemplo de excelencia y agradezco el permitirme aprender y culminar con éxito este trabajo, sin ella no podría haber sido posible. Este trabajo está dedicado a todos ellos y a aquellos que han luchado por un sueño que quisieron cumplir, lo que se desea con el corazón y se trabaja con ahínco es posible materializarlo, lo importante es persistir y crecer en el proceso.

INTRODUCCIÓN

Hay textos que surgen de profundas necesidades y deseos, y que sólo viven luego de mucha espera. Este trabajo investigativo es uno de esos que desearon salir a la luz por mucho tiempo y finalmente encontraron su momento. Este trabajo es el resultado del feliz y complejo encuentro con el poeta Paul Valéry y su pensamiento, del que se ha estudiado su antropología y la relación íntima que esta tiene con la estética.

Asumir el estudio de un pensador como Valéry ha sido un reto enorme, toda vez que también ha de reconocerse que aún es poco conocido y explorado. Valéry gravita entre la literatura, la filosofía y la ciencia, por tanto, su obra es un ejercicio permanente de una natural interdisciplinariedad. El poeta del ‘obstinado rigor’, como lo menciona la profesora Anna Maria Brigante, adoptó una orientación cartesiana que, con férrea disciplina, le permitió escribir y alcanzar un refinado y perfeccionado estilo de escritura. La profundidad de su pensamiento que se dio entre la poesía, la literatura y la ciencia fue el resultado de un ejercicio de trabajo continuo a lo largo de cincuenta años que se ve reflejado tanto en su poesía, como en sus ensayos, como en sus *Cahiers*, estos últimos son consecuencia de un ejercicio de escritura diario que comenzaba a las cuatro de la mañana. Desentrañar una parte de ese carácter multifacético y profundo que tiene su escritura ha sido una ardua tarea para la autora de este escrito. Se espera que este estudio también sea un aporte a la comprensión y difusión del pensamiento del poeta francés.

Este estudio considera la figura del poeta francés como primordial para el pensamiento de la estética contemporánea. Valéry deconstruye el saber de la estética clásica para reconfigurar una *estésica* y una *poiética* que se deben comprender a la luz de su antropología y de su teoría de la acción. Así, el recorrido que se plantea en este estudio responde a una exploración sobre el pensamiento del poeta francés, Paul Valéry, y el entrelazamiento de su antropología con la estética y con su poética de la acción, poética en la que la danza es fundamental en cuanto paradigma de la acción humana.

Los textos que se estudiaron para nutrir este trabajo son *Monsieur Teste*, *Discurso a los cirujanos*, *El hombre y la concha*, *Discurso sobre la estética*, *Primera lección del curso*

de poética, *El alma y la danza*, *Filosofía de la danza*, principalmente, aunque también se consultaron otros textos de Valéry que ayudaron a la comprensión de su pensamiento y aportaron al desarrollo de este estudio, como *La Idea fija*, *Sencillas reflexiones sobre el cuerpo*, *CEM* (Cuerpo-Espíritu-Mundo), y una pequeña parte de los *Cuadernos*.

El primer capítulo titulado “La hiperconsciencia de Teste” analiza la figura del señor Teste, personaje principal del texto de juventud de Valéry titulado *Monsieur Teste*. Este personaje valeriano es una suerte de caricatura del hombre cartesiano, su realidad es la de una potencia hiperconsciente que pretende que pensar sin cuerpo es algo posible. La crítica valeriana al *cogito* cartesiano es llevada al límite por el poeta con el fin de ver el absurdo al que puede llegar la conciencia exacerbada o, como él diría, la conciencia *aberrante*. La problemática que implica aceptar el punto de vista que sostiene Teste radica en que se considera al *cogito* como aquella parte del ser humano que, sin serlo, se cree todo.

El ejercicio hiperconsciente de Teste tiene una dimensión exponencial, sin embargo, Valéry le pone un límite al enfrentar al personaje a su propia realidad orgánica, de hecho, sólo el dolor, al final del libro, hará que Teste rompa con la ilusión de ser únicamente una conciencia aberrante. Así, Valéry abre el espacio para la consideración de lo que, a lo largo de su obra, llamará la *inhumanidad orgánica* contrapuesta a la *inhumanidad de la conciencia* de la que Teste es el exponente aberrante. La condición de Teste será paradójica, pues abre una inmensa brecha entre su pensamiento y el mundo de la vida. Se exilia del mundo y pierde el reconocimiento de un entorno donde existen también los otros. En esta escisión se abre el camino de la conciencia aberrante que éste representa.

El segundo capítulo de este estudio, titulado “La propuesta antropológica valeriana: el hombre como suma de *inhumanidades*”, aborda los textos valerianos *Discurso a los cirujanos* y *El hombre y la concha*, en los que se analiza la propuesta valeriana de la *inhumanidad* biológica, que no es más que la suma de todos los procesos orgánicos; a través de esa elucidación, se pretende recuperar el lugar del cuerpo y retomar, de un modo distinto, la crítica que se había hecho al dualismo con ecos cartesianos a través del personaje de Teste.

Para lograr comprender la antropología valeriana se hace necesario dar cuenta de su teoría de la acción y su relación con la creación. Este capítulo es, por tanto, la clave de la

conexión entre antropología y estética. La reflexión sobre lo humano que hace Valéry se debe comprender a la luz de dos categorías fundamentales: la *formación* natural y la *producción* humana. Si bien Valéry no fue un lector de Aristóteles, su aproximación al problema es similar a la que realiza el Estagirita. El poeta plantea que existe una producción natural a la que llama *formación* y una *producción* humana, a la que llama *construcción*, a estas les agrega una forma de producción, que llama *azar*. A partir de un análisis sobre cada una de estas producciones, el poeta francés llega a la conclusión de que los procesos conscientes son posibles sí y solo si se dan a partir de una realidad orgánica que los sostenga. El poeta llama a esta dimensión orgánica *inhumanidad* biológica.

A partir de la distinción entre *formación* natural, al observar una concha marina, y la construcción de objetos que logra el ser humano, Valéry llega a una conclusión que será fundamental para su antropología: el ser humano es un ser abierto. Esto lo hace un claro precursor de las nuevas antropologías de Gehlen y Agamben. En *El hombre y la concha* el autor deja claro que en la formación de su concha el molusco no tiene posibilidad de elección, cada concha producida por cada molusco conservará más o menos la misma forma; en el caso de la *producción* humana, por el contrario, hay múltiples posibilidades, no hay límites. De ahí que el arte y la ciencia sean posibles.

El capítulo tercero, titulado “La antropología valeriana y su relación con la acción poética: la danza como paradigma”, abordará la cuestión de la acción humana y con ella la visión que sobre la estética tiene Valéry, señalando como paradigma de la acción a la danza. Se hace referencia, en un primer momento, a la idea de apertura antropológica que obedece a la continua tensión entre la *inhumanidad* biológica y la de la conciencia. Pero para dar cuenta de la acción y su relación con el arte, se debe introducir una nueva categoría: el *implexo*. Este término es explicado someramente por Valéry en el texto *La Idea fija*, pero ¿qué es el *implexo*? Es una capacidad, una dimensión virtual, mnemónica, que determina la relación entre el sujeto y el mundo, es una multiplicidad que se traduce paulatinamente en la acción. La consideración sobre el *implexo* hace que el funcionamiento de lo humano sea una realidad en permanente dinamismo de modo que la apertura asume, a partir de esta categoría, una novedosa dimensión: el ser humano es un *work in progress* y en este sentido es que la antropología valeriana se liga estrechamente con la estética. Para

demostrar esta íntima unión se acudirá a una última figura, a las antípodas de Teste: la bailarina Athikté, protagonista del diálogo *El alma y la danza*.

Este estudio se cierra con una breve disertación sobre la perspectiva del antropólogo alemán Arnold Gehlen. La afinidad de este autor con Valéry fue descubierta demasiado tarde para ser incluida dentro del cuerpo del texto. Sin embargo, se quiso dejar al final un excursus sobre su propuesta antropológica para mostrar el derrotero de futuras investigaciones sobre una relación que resulta fructífera para la comprensión de la estética valeriana. La de Gehlen es una mirada antropológica que es consonante a la propuesta del poeta francés, y que, como ella, parte de una visión del ser humano como ser abierto. El antropólogo alemán considera al ser humano como animal no fijado, rasgo que le permite constituir un mundo. Adicionalmente, de un modo riguroso, Gehlen expone a partir de estudios de biólogos de su tiempo la capacidad motórica especial que posee el ser humano, capacidad que le permite movimientos delicados y especializados que son condición de posibilidad de la danza. Esta apertura unida a este tipo especial de motricidad dará lugar a lo que el antropólogo alemán llama *kinefantasía*. Estas capacidades, entonces, están plenamente presentes en el trabajo que sobre su cuerpo hace el bailarín.

La mirada antropológica que se expone en este estudio cierra con este análisis puesto que es claro que para futuras indagaciones complementarías y enriquecería la propuesta valeriana en torno a un hombre que se construye gracias a la acción y, por tanto, daría nuevos elementos para abordar la danza, tema que me es caro.



FUENTE: [HTTP://WWW.EJEMPLOS.ORG/EJEMPLOS-DE-DANZAS.HTML](http://www.ejemplos.org/ejemplos-de-danzas.html)

CAPÍTULO I

LA HIPERCONSCIENCIA DE TESTE

*Pienso, y eso no molesta
Monsieur Teste*

*Monsieur Teste*¹ es un texto maduro de Paul Valéry que data de 1926. Allí, el poeta hace una exploración de un personaje que es su propio *alter ego*. Monsieur Teste nace en un momento en el que Valéry “padecía [...] el agudo mal de la precisión” (Valéry 1979, 10). Y es ese mal de la precisión el protagonista del relato. Al respecto menciona Anna Maria Brigante²

El nacimiento de un experimento mental de las características de Teste tiene como punto de partida lo ocurrido en la *Nuit de Gênes* y la época que la sucedió. Valéry no lo dice directamente, pero en el “Prefacio” a [*Monsieur Teste*] que escribiría muchos años después, afirma: “Teste fue engendrado —en una habitación en la que Augusto Comte pasó sus primeros años— durante una era de embriaguez de mi voluntad y entre extraños *excesos de autoconciencia*”. Excesos de autoconciencia que lo condujeron, al modo cartesiano, a “tener secretamente por nulas o despreciables todas las opiniones y costumbres del espíritu nacidas de la vida común y de nuestras relaciones exteriores con otros hombres, y que en soledad voluntaria se desvanecen”. “M. Teste nació un día de un recuerdo reciente de tales estados”, o mejor, nació para poner en escena el límite de dichos estados, el límite de los excesos de autoconciencia. (Brigante 2008, 118)

Esta obra de Valéry es de fuerte ascendencia cartesiana. No en vano, el texto tiene como epígrafe una sentencia que determina el espíritu mismo de su obra: *vita cartesii est simplicissima*³... El señor Teste es fiel reflejo de la supramente cartesiana, incólume, prístina, rígida y controlada al extremo. Delata, entonces, una puesta en escena y una crítica al *cogito* cartesiano, que es representado por la figura de Teste, quien tiene una existencia que gira en torno a su capacidad de razonar, a su juicio prístino y casi infinitamente atento, en fin, a su hiperconsciencia. Un personaje que ostenta una percepción reglada del mundo y

¹ Valéry, Paul. *El señor Teste*. (Buenos Aires: Montesinos, 1979).

² Brigante, Anna Maria. *Obstinado rigor. La teoría de la acción poética de Paul Valéry*. (Bogotá: Editorial PUJ, 2008).

³ La cita traduce: la vida cartesiana es la más simple.

de los otros. La problemática que implica aceptar el punto de vista que sostiene Teste radica en que se considera al *cogito* como superior al cuerpo. Teste será la figura que utilizará el poeta para hacer una crítica al dualismo y a la confianza absoluta en la razón que cree subordinado e imperfecto lo que atañe al cuerpo cuando, indefectiblemente, resulta un sinsentido asumir solamente la potencia hiperconsciente como única realidad enteramente fiable.

Teste, por tanto, es un personaje que encarnará rasgos centrales del *cogito* cartesiano. En su exacerbada labor racional, dejará a un lado al mundo. Teste encarnará la soberbia de una conciencia que abarca todo lo que le interesa, y a la vez refleja la estrechez de miras que un criterio exclusivamente racional ostenta. A través de la figura de Teste, Valéry oscilará entre la admiración al *cogito* cartesiano, al mostrar los logros de tal portento, y la crítica al mismo, incluso hasta la ridiculización de sus exabruptos. La tensión que se pone en escena consiste en que Teste no puede asumirse como mera hiperconsciencia porque un ser humano no puede dejar de ser cuerpo es por esto que el personaje recae en una extrañeza respecto a su propia condición.

Este *alter ego* de Valéry es expresión de una tendencia marcada de su pensamiento que resulta eminentemente racional, metódica, cartesiana. De ahí que su propio quehacer artístico siempre tuvo un marcado rasgo cartesiano. Hay un Teste siempre presente en Valéry, en la forma en que concibió su quehacer poético. Como lo mencionan Sánchez y Orejudo⁴: “Valéry se distingue de los poetas videntes e iluminados, inspirados o embriagados por los sentidos y las pulsiones dionisiacas sin límites, por el hecho de optar por Apolo, el dios de la belleza formal y espiritual: Paul Valéry se remonta a la tradición hiperconsciente del fabricante. Se inclina por Apolo en contra de Dionisos”⁵. Valéry será heredero de Poe en su afán de desarrollar un método para lograr la perfecta obra de arte. En ese sentido, Teste será una primera fase de ese impulso metódico y cartesiano que lo llevará a desarrollar una calidad artística y una profundidad únicas en sus numerosas realizaciones literarias.

⁴ Sánchez Benítez, Roberto. y Orejudo Pedrosa, Juan Carlos. Valéry anti-moderno: de la “poesía pura” al yo posible. *Eikasía*, Revista de filosofía (julio 2012): 209-224.

⁵ La cita hace referencia a una afirmación de Jorge Luis Borges en el texto *Otras Inquisiciones*.

Como lo reseña el traductor de la obra al español, Salvador Elizondo, *Monsieur Teste* se desarrolla en gran parte como un diálogo interior, en el que Valéry toma varias voces para rodear el fenómeno de la *supramente* cartesiana, la cual, inmaculada, controlable, inmensa, casi inabarcable por aquellos que la admiran, limita su accionar a lo racionalmente demostrable, a la certeza de que todo lo organiza y discrimina; deja de lado lo que no puede ser objeto de atención ni de conciencia.

Para Teste será necesario volcar la mirada hacia la conciencia, buscar la vía certera, dejar de lado falacias e imperfecciones propias del obrar humano. Ese giro excede el ideal cartesiano y convierte a Teste en un personaje inverosímil, pero necesario para cumplir con su objetivo de conocerse a sí mismo, regulado, capaz de subsumir el mundo en sus contemplaciones, absorto en la extensión de su conciencia.

El texto *Monsieur Teste* de Valéry está hecho de varias voces: un amigo de Teste, la señora Teste y Teste mismo. En primera instancia, el amigo es el espectador que, obnubilado por la grandeza de la conciencia del señor Teste, sigue su ejercicio de cerca, incluso lo anhela como un admirador ferviente de su incansable actividad. Es un admirador que registra, a cada paso, la observación del comportamiento de su amigo. Sigue de cerca su ‘florecer hiperconsciente’ que surge como resultado del ejercicio controlado de su razón y del desarrollo de la hiperreflexividad y cálculo sobre el mundo, una actividad que, como lo plantea críticamente Valéry en el prólogo, “no podría prolongarse en lo real más que algunos cuartos de hora” (Valéry 1979, 13).

Teste se distancia por completo del mundo presente para enfocarse en ese otro mundo de la razón que se engendra en las profundidades de su conciencia. Esto se hace evidente para el lector gracias a las conclusiones que el amigo de Teste saca sobre un encuentro que se lleva a cabo en París. El amigo comenta acerca de sus flaquezas en comparación con este singular personaje: “discierno bastante mal lo que es claro sin reflexión de lo que es positivamente obscuro... Esta debilidad, sin duda, es el principio de mis tinieblas” (Valéry 1979, 72). De aquí se sigue, que entre Teste y su amigo se establecerá una relación de subordinación, y, dado el tono, incluso, se sugiere una cierta sumisión a esta figura cuasi divina; esto se hace claro en una de las confesiones del amigo,

en la que M. Teste admite que tiene una verdadera obsesión por la claridad, que, por supuesto, ha de ser compartida por Teste:

Nada me atrae más que la claridad. Ah, amigo mío, le aseguro que casi no la encuentro. ... Sí, la claridad es para mí tan poco común que no la veo en toda la extensión del mundo, y singularmente del mundo pensante y escribiente. (Valéry 1979, 71)

Su referencia a la luminosidad racional es Teste mismo en pleno ejercicio hiperconsciente, por lo que su anhelo se resuelve en la búsqueda de algo similar a esa claridad que desea y que Teste posee, sin embargo, esa claridad, llevada al extremo, resulta *aberrante*. En el apartado “Para un retrato del señor Teste”, el amigo señala la mala interpretación que usualmente se ha hecho de la palabra *aberración*. La aberración de Teste es la que tiene que ver con un “exceso de vitalidad, una especie de desbordamiento de energía interna que desemboca en una producción anormalmente desarrollada de órganos o de actividad física o psíquica” (Valéry 1979, 85). Teste es un ser *aberrante*, pues al considerarse hiperconsciencia, desborda todo límite reflexivo, y se enmarca en un solipsismo extremo que lo torna extraño al resto de los hombres. En tal medida, es alguien sin lugar en el mundo. De ahí que Teste sea el paroxismo de la racionalidad cartesiana, pues pone en escena el *cogito* y lo lleva a los límites de sus posibilidades. Encarna, de alguna manera, un ejercicio de reflexión extrema, a tal punto que “había matado a la marioneta”. En esto consiste su ser aberrante: en el rigorismo excesivo del uso de su racionalidad.

Como se ve, este personaje de ficción es una vívida imagen, extrema, del *cogito* cartesiano. No necesita leer, pues considera que ya ha visto demasiado. Teste, de modo ferozmente cartesiano, egocéntrico afirma: “hace veinte años que ya no tengo libros. También he quemado mis papeles. Tacho en vivo” (Valéry 1979, 19). Es bien paradójica la condición de Teste, pues abre una inmensa brecha entre su pensamiento y el mundo de la vida. En esta escisión se abre el camino de la conciencia aberrante que desarrolla.

Teste se asume a-histórico, absoluto, independiente de todo contenido. El sujeto hiperconsciente de Teste no se sitúa en un contexto. Sólo como ejercicio de pensamiento es posible su hiperconsciencia. Con Teste, Valéry se propone llevar a cabo una exploración del *cogito* como realidad imposible.

1.1 La agonía de M. Teste

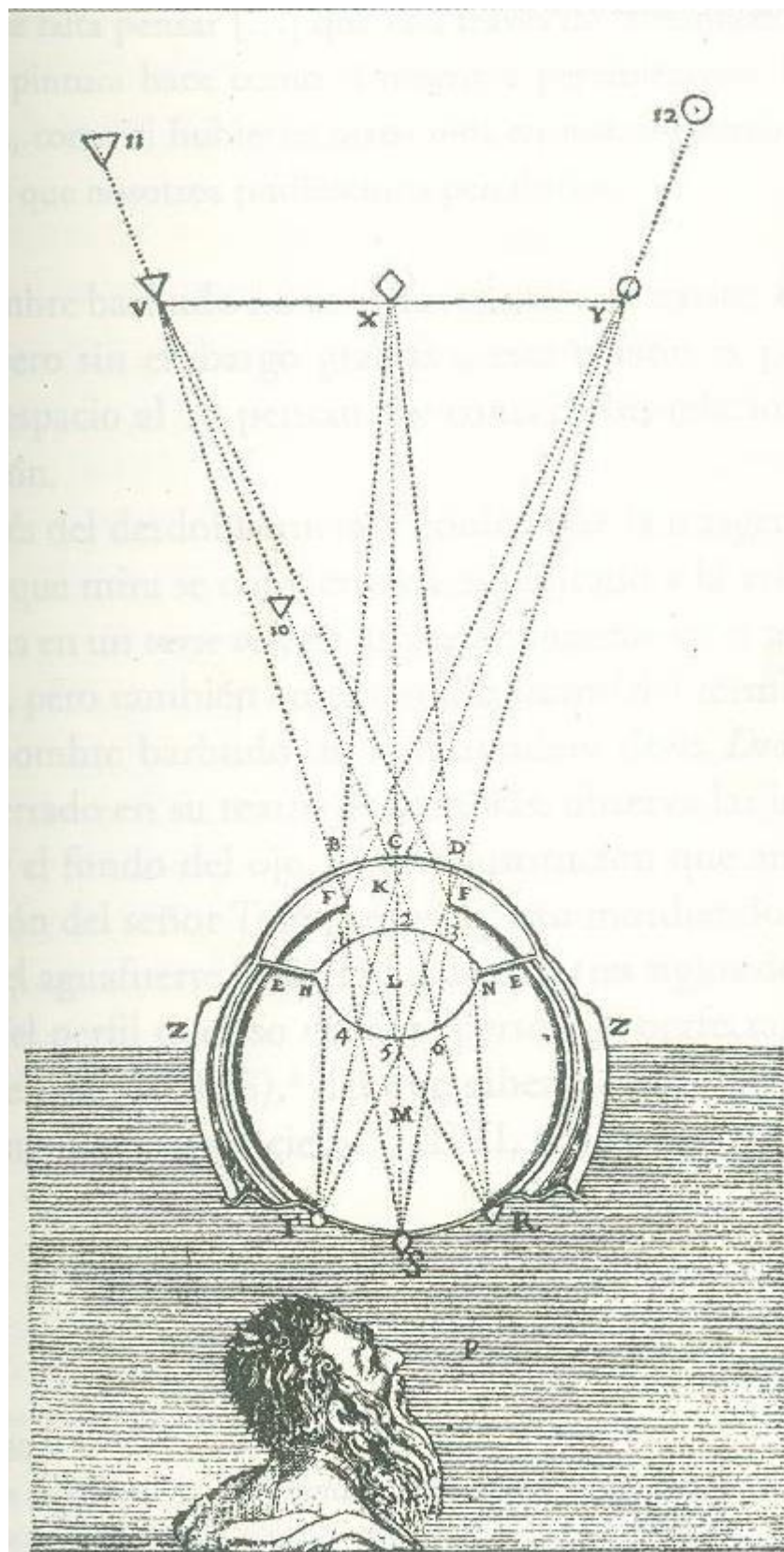
La mirada extraña sobre las cosas, esa mirada de un hombre que no reconoce, que está fuera de este mundo, ojo frontera entre ser y no ser –le pertenece al pensador. Y es también mirada de agonizante, de hombre que pierde el reconocimiento. En eso el pensador es un agonizante, o un Lázaro, facultativamente. No tan facultativo.

Paul Valéry

La hiperconsciencia de Teste ha sido objeto de atención de filósofos y poetas. Entre ellos, se quiere dar cuenta de la elaboración que Giorgio Agamben⁶ hace del personaje valeriano. Siguiendo el camino trazado por Valéry, el italiano explora la relación entre Teste y Descartes. De esta manera, en *La potencia del pensamiento*, Agamben propone una mirada sobre la figura del *cogito* cartesiano presentada por Descartes en la *Dióptrica*. En este texto entra en escena un hombre barbudo, representación del modo en que Descartes concibe la visión.

Si tomamos el ojo de un hombre recién muerto o, en su defecto, el de un buey o algún otro animal de gran tamaño, se cortan cuidadosamente hacia el fondo las tres pieles que lo recubren, de modo que una gran parte del humor que allí se encuentra quede al descubierto, sin que ninguna parte se vuelque afuera; y luego, habiéndolo recubierto de algún cuerpo blanco, tan transparente que la luz pueda pasar por allí, como por ejemplo, un trozo de papel o una cáscara de huevo, RST, se pone este ojo en el hueco de una ventana abierta para este propósito, como en Z, de modo que ésta sostenga la parte anterior, BCD, vuelta hacia el lugar donde se encuentran diversos objetos, VXY, iluminados por el sol y la parte posterior, en la que se encuentra el cuerpo blanco RST, vuelta hacia el interior de la habitación P donde ustedes se encuentren y en la que no debe penetrar otra luz que la que podría filtrarse por el ojo, todas las partes del cual, de C a S, son –como se sabe– transparentes. Hecho esto, si miran el cuerpo blanco RST, verán, quizá no sin admiración y placer, una pintura que representará muy ingenuamente en perspectiva todos los objetos que están en el exterior. (Agamben 2007, 116)

⁶ Agamben, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007).



Para Agamben, en la *Dióptrica* Descartes elabora una suerte de teoría de la visión en la que “todo acto de visión es un juicio intelectual del sujeto pensante; por lo tanto, no visión concreta, sino *ego cogito me videre*, un ‘yo pienso ver’” (Agamben 2007, 116). El hombre barbudo al que se refiere Descartes no es el yo; es una ficción gracias a la cual es posible establecer un puente entre el sujeto pensante y lo que mira. En este ejercicio estamos ante una consideración de la visión que es puramente intelectual. De ahí que toda imagen es una representación de la realidad que descansa en el intelecto.

Este hombre barbudo de la ilustración de la *Dióptrica* que, encerrado su teatro de sombras, observa las imágenes sobre el fondo del ojo, es una sustitución que anuncia la aparición del señor Teste, como si, casi mordiendo sobre la placa, el aguafuerte hubiera fijado con tres siglos de anticipación el perfil dudoso de este personaje perfectamente imposible. (Agamben 2007, 119)

La comparación que establece Agamben entre M. Teste y el hombre barbudo de la *Dióptrica* es evidente en la medida en que el mismo Valéry lo relata a través de la voz de Teste: “soy estando y viéndome; viéndome ver y así sucesivamente...” (Valéry 1979, 32). El ejercicio de la hiperconsciencia de Teste, que se torna teatral, también hace que sea evidente el verse a sí mismo para afirmarse y asegurar su continuo ejercicio de pensamiento, llegando a un giro incluso tautológico. No en vano, al final del texto, Teste dice:

el ver no es el ser; el ver implica al ser... Se puede ser sin ver, lo que significa que hay cortes en el ver. Uno se percata de los cortes por las modificaciones que se producen... que son reveladas por un ver que se llama memoria. (Valéry 1979, 102)

Pero para Teste verse implica ser, no puede concebirse sin ese giro sobre sí mismo y esa memoria que crea de sí.

Como bien lo señala Agamben, “la ascendencia cartesiana de Teste no necesita ser probada” (Agamben 2007, 122). A lo largo de los diferentes niveles que se pueden leer en *Monsieur Teste*, el poeta, a través de una u otra voz, vuelve al punto en el que Teste se presenta como un hijo de la filosofía cartesiana. Con el nacimiento de Teste, Valéry lleva al extremo la conciencia cartesiana, al punto de que se niega la existencia del mundo externo, de los cuerpos y las sensaciones. Monsieur Teste está lejos de la vida, pues el intelecto y el

rigorismo de la mente lo ha sumergido en las profundidades de su conciencia. Pero entonces,

¿qué se vuelve M. Teste cuando sufre? Enamorado ¿cómo razona? ¿Puede estar triste? ¿A qué podría tener miedo? ¿Qué le podría hacer temblar?... Yo buscaba. Mantenía íntegra la imagen del hombre riguroso... (Valéry 1979, 21)

Estas preguntas que se hace a sí misma una de las voces del relato, son de una importancia capital. M. Teste no constituye simplemente una representación del *cogito* cartesiano. Va más allá de esto, pues implica una “deconstrucción, en virtud de la cual lo que era un principio y un fundamento deviene ficción teatral y un límite imposible” (Agamben 2007, 123). Por supuesto, M. Teste ama, sufre, se aburre, pero a medida que avanza el relato, el *alter ego* de Valéry, su héroe, se sumerge cada vez más en los límites de su propia conciencia, al punto en el que ya no distingue su pensamiento al adentrarse en el sueño.

Ni sé si he dormido. Antes, al adormecerme pensaba en todo lo que me había gustado, en caras, cosas, minutos. Les hacía venir para que el pensamiento fuese lo más suave posible, fácil como la cama... soy viejo. Puedo demostrarle que soy viejo... ¡acuérdense! –De niño se *descubre*, se descubre lentamente el espacio del cuerpo, se expresa la particularidad del propio cuerpo mediante una serie de esfuerzos, supongo. ¡Uno se retuerce y se encuentra y se reencuentra y se extraña! ¡Se toca el talón, se agarra el pie derecho con la mano izquierda, se consigue pie frío en mano caliente!... ahora me conozco entero como la palma de la mano; hasta la mano. ¡Bah! Toda la tierra está marcada, todos los pabellones cubren todos los territorios... queda mi cama. Me gusta esta corriente de sueño y tela: esa tela que se extiende y se pliega, o se arruga –que desciende como arena sobre mí cuando me hago el muerto— que fragua a mi alrededor mientras duermo... Es una mecánica bien compleja. En el sentido de la trama o en el de la urdimbre, una deformación pequeña... ¡Ah!...

Sufrió. (Valéry 1979, 26)

Como se ve, Valéry está llevando al extremo la función del yo. El relato da cuenta de esto. Entre el pensamiento y la existencia, el poeta opta por darle a Teste la insignia del pensamiento puro. El pensamiento determina los derroteros de esta voz ficcional en su teatro imposible. De ahí que para Agamben este sea un ejercicio en el que se está llevando al extremo la función del yo y no su personalización (Agamben 2007,123). Teste representa el paroxismo de la racionalidad pura, pues a medida que avanza su relato su agonía en el mundo de la vida se incrementa. M. Teste es consciente de sus propios estados de

conciencia y esto es precisamente lo que lo convierte en un personaje imposible. Lleva a tal extremo sus niveles de atención sobre sí mismo que al momento de sufrir se sustrae a su interior. El vínculo con el mundo de la vida, por supuesto, está roto.

Tengo —dijo— ...poca cosa. Tengo... una décima de segundo que se descubre... espere... hay instantes en que mi cuerpo se ilumina... es muy curioso. De golpe, veo en mí... distingo profundidades en las capas de mi carne; y siento zonas de dolor, anillos, polos, crestas de dolor ¿Ve esas figuras vivas? ¿Esa geografía de mi sufrimiento? Hay relámpagos que parecen totalmente ideas. Permiten entender —desde aquí, hasta allá... y sin embargo me dejan incierto. Incierto no es la palabra... cuando eso va a llegar, encuentro en mí algo confuso, o difuso... Se hacen sitios en mi ser... brumosos, extensiones que hacen aparición. Entonces cojo alguna cuestión de mi memoria, un problema cualquiera... y me sumerjo. Cuento granos de arena... y mientras los veo... mi dolor creciente me obliga a que le observe ¡Pienso en él! No espero ya más que mi grito... y en cuanto lo he oído— el objeto, el terrible objeto, se hace más y más pequeño, y más aún, y se hurta a mi visión interior. (Valéry 1979, 26-27)

Monsieur Teste, como el hombre barbudo de la *Dióptrica*, vive en un teatro de sombras pensando en su dolor, pero no sintiéndolo. En esto reside la imposibilidad de Teste: es un observador eterno de sus propios estados de conciencia. Como lo diría Agamben es un “punto límite insustancial” (Agamben 2007, 129). Así es como Valéry lleva al extremo la función del yo. Y a partir de este lugar se pregunta ¿qué puede un hombre? Esta pregunta se la plantea el mismo Teste, así como él mismo afirma que es el “eterno observador” (Agamben 2007, 136). Monsieur Teste, siempre con su mirada fija sobre el mundo, no hace parte de él, sino que es su esencia es su propia conciencia, atenta y rigurosa. De ahí que “no es posible abrir ningún pasaje sobre el ser. Al ‘pienso, luego existo’ cartesiano, la cabeza oracular que Valéry sitúa en la isla imaginaria de Xiphos (que bien podría ser la patria de Teste) opone su: ‘Yo no existo; yo pienso’” (Agamben 2007, 123). Al final de la velada con M. Teste lo único que queda es el sueño, ese lugar que tanto añora este alter ego del poeta, por cuanto allí el pensamiento perdura, pues dormir, como lo afirma Teste, “continúa cualquier idea” (Valéry 1979, 27). Esta es la agonía de M. Teste. Ante la imposibilidad de abolir su propio yo, el mundo externo se deshace y lo único que le queda es el pensamiento que nunca cesa de pensar.

Casi al final del texto dirá: “la mirada ajena sobre las cosas, esta mirada de un hombre que no reconoce, que está fuera de este mundo, ojo frontera entre el ser y el no ser,

es la que pertenece al pensador. Y es también una mirada de agonizante, de hombre que pierde el reconocimiento” (Valéry 1979, 102). Valéry reconocerá, al final del texto, la carencia del anhelo hiperconsciente de Teste: es y no es, es opaco, y el pensador tiene este rasgo de Teste, ajeno al mundo, en borramiento, su ejercicio reflexivo lo difumina del mundo habitual, queda suspendido, en parte, y ésta es su tragedia. Conoce, pero se exilia del mundo, y pierde el reconocimiento de la diversidad que ofrece aquél, y de los otros, por lo que queda falto del componente humano, de lo que el otro pone en cada persona que reconoce, queda faltándole ese trozo de humanidad que surge al contacto con los otros.

Agamben reconoce la ambivalencia de Teste:

Si el hombre barbudo de la *Dióptrica*, en su habitación oscura, es uno de los polos de la experiencia que lleva el nombre de Teste, el yo puntual y desvaneciente de Wittgenstein⁷, límite y no parte del mundo, es su otro polo. Teste se mueve entre una escena teatral y un límite invisible, entre lo que sólo se puede ver y lo que no se puede ver en ningún caso. (Agamben 2007, 122)

Teste se encontraría entonces en este otro extremo como el sujeto metafísico, porque es el límite de la experiencia hiperconsciente, se halla surcando la autorreferencialidad de la conciencia, se asume como ‘totalidad de los pensamientos y de las proposiciones con sentido’, al decir de Wittgenstein. Teste nunca estaría fuera de la lógica. Es la forma racional por excelencia. No pertenece al mundo, sino que inaugura el ámbito de lo *inhumano*, hay que recordar, como se ha mencionado, que él constituye un carácter ficcional: la conciencia es una ficción, en tanto creación humana, es artificial.

⁷ Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-philosophicus*. (Londres: Kegan Paul, 1922). Proposición 5.631 “El sujeto pensante, representante, no existe. Si yo escribiese un libro El mundo como yo lo encuentro, yo debería referirme en él a mi cuerpo y decir qué miembros obedecen a mi voluntad y cuáles no, etc. Este sería un método para aislar al sujeto o aún mejor para mostrar que en un sentido importante no hay sujeto; precisamente sólo de él no se podría hablar en este libro” (Wittgenstein 1922,74). A su vez, en la 5.6 dice “el sujeto no pertenece al mundo, pero es el límite del mundo” (Wittgenstein *Tractatus Logico-philosophicus*,74). Y en la 5.633 dice “¿Dónde en el mundo puede observarse un sujeto metafísico? Tú dices que aquí ocurre exactamente como con el ojo y el campo de visión; pero tú no ves realmente el ojo. Y nada en el campo de visión permite concluir que es visto por un ojo” (Wittgenstein 1922,74). Wittgenstein pone en evidencia que realmente el sujeto metafísico, que puede también verse reflejado en Teste, no está en el mundo, lo observa, lo clasifica, pero como límite no hace parte de él. Hay que retomar lo que el mismo Valéry, citado por Agamben, afirma sobre Teste “este personaje perfectamente imposible” (OE II, 138), del que sabemos que “no puede existir ninguna imagen cierta” (OE II, 63)”. (Agamben *La potencial del pensamiento*, 119). Teste es un límite borroso del mundo, aparece como una parte de la realidad, es un límite difuso y paradójico que pretende lo fijo, mas él mismo no puede serlo.

En esta extrapolación del mundo a través de un ejercicio metarreflexivo, gracias a la hiperconsciencia de Teste, Agamben ubica a este personaje como un ser ficticio, extraño, artificial. Teste aparecería como cierta figura fantasmagórica e irreal que sólo admite la sustancia pensante cartesiana, que sería inextenso, que acaso permitiría usar el cuerpo sólo como medio imperfecto para recibir algo del mundo, aunque la verdadera percepción, y, la única válida, sería la que es capaz de asumir su potente conciencia que invalida cualquier referente corporal y sensorial. El mundo se queda sin su carne. El *cogito* desdoblado es la realidad, no es un hombre con conciencia, sino un ser incorpóreo reducido a hiperconsciencia. Su espacio está fuera del mundo.

1.2 Sobre la inhumanidad de Teste: el ser de vidrio

Un buen ejemplo de lo anterior, es la comparación que hace Valéry entre Teste y un ‘hombre de vidrio’:

Tan recta es mi visión, tan pura mi sensación, tan torpemente completo mi conocimiento y tan desligada, tan neta mi representación y mi ciencia tan acabada que me penetro desde el extremo del mundo hasta mi palabra silenciosa; y del informe cosa deseada que se yergue... yo me soy, yo me respondo, me reflejo y me repercuto; tiemblo ante el infinito de los espejos –soy de vidrio. (Valéry 1979, 59)

Esta imagen muestra específicamente un carácter casi ‘monstruoso’ del portento que resulta la hiperconsciencia de Teste. El eco de la rígida razón hiela como el vidrio frío, si bien transparente, no responde ni muestra casi nada más que a sí mismo, pues apenas refleja una distorsión acabada de la realidad circundante, se muestra apenas como un lejano eco de la realidad. Teste, como hombre de vidrio, se hace tan claro que casi se torna invisible. El hombre de vidrio, con su hiperconsciencia, se torna inhumano para Valéry.

¿Qué querrá decir Teste al exclamar: “tiemblo ante el infinito de los espejos”? (Valéry 1979, 60) ¿Verá acaso su imagen una y otra vez y la considerará perfecta, sin tacha, como un ser absolutamente medible? ¿Cómo el ser de vidrio le permite tener la mejor visión de sí mismo si está distorsionada su imagen? Tal vez ahí está el centro de la crítica valeriana al *cogito* cartesiano: la autorreferencialidad distorsiona la realidad, y aparece entonces un sentido inhumano que la razón desarrolla y Valéry ve claramente esa falencia. El ser de vidrio es un ser irreal en toda su manifestación, implica una existencia basada

absolutamente en la conciencia que adquiere o construye una metarrealidad que se tiene como anclaje a ella misma. A ese ser de vidrio nada le es afín, todo le es lejano con excepción de sí mismo; gravita alrededor de sí, en un mirarse a sí mismo continuamente; se mira mirar y no está atado al mundo de la vida. Su aparente ser prístino desdibuja la realidad, la distorsiona por completo. Crea su propia versión perfecta, inmaculada, controlable, y, también por ello, imposible.

Teste en su pretensión hiperconsciente se enfrasca en una seguridad de vidrio que puede romperse y hacerse añicos al primer contacto con lo real. La metáfora del hombre de vidrio señala la fragilidad del solipsismo hiperconsciente de Teste. La voz de Valéry se hace presente y desde el comienzo señala la crítica a la resolución de aquél de identificarse enteramente con el pensamiento: “lo que piensa nunca es en lo que se piensa; siendo lo primero una forma con una voz, lo otro toma todas las formas y todas las voces. Por ello nada es el hombre; el señor Teste menos que nadie”. (Valéry 1979, 80).

“Según la etimología sugerida por Valéry, “Teste” es *testis*, el testigo, un observador eterno” (Brigante 2008, 119). De ahí que Valéry dice “*Conscious- Teste, Testis*. Supuesto un observador “eterno”: “[...] el *Yo* es esa parte instantánea que se cree el Todo” (Valéry 1979, 87). El control, la frialdad racional que se evidencian en Teste hacen que se abra un abismo entre éste y el hombre habitual. El amigo del señor Teste, si bien admira su control gestual, lo que verá también en él es que no es un hombre, y dirá, aludiendo a la dupla cuerpo-alma: “él había matado la marioneta” (Valéry 1979, 19). Su voz, a pesar de la admiración, dejará entrever en ocasiones cierta ironía a la perfección que ostenta Teste. Aludiendo directamente al dualismo, a la separación tajante ente mente y cuerpo, Valéry construye un engendro del *cogito* cartesiano que va hasta el final de sí mismo. “De esta forma, el sistema se cierra sobre sí mismo, pues Teste se mira mirar representando la pureza de un yo que no tiene más espectáculo que el de su propio variar” (Brigante 2008, 119).

¿Cómo puede mirarse a sí mismo como si no fuera sí mismo? Esta es la paradoja principal de Teste: ¿cómo pretende ser una potencia racional sin carne, sin emociones, sin titubeos? El *cogito* implica una atención infinita, incansable, *inhumana*. El conocer absoluto de esa mente restringe el resto de posibilidades de acción humanas, y puede

incluso impresionar que su desempeño esté tan reglado y orientado a fines ya establecidos que no den pie al error, al desajuste, a lo azaroso que caracteriza al ser humano mismo. Como se expresó más arriba, de todas maneras, Valéry quiere ir más allá de una crítica al *cogito*, en dirección a la sensibilidad y al cuerpo (Agamben 2007, 131). Por ello, la comprensión de la que se llamará *inhumanidad* biológica será analizada en el siguiente capítulo de este estudio.

Pero ¿en qué consiste la *inhumanidad* de Teste? ¿Qué lo lleva a esa condición ficticia y desmesurada? Es necesario, entonces, para dilucidar mejor la cuestión, recordar el carácter de *aberrante* que Teste ha forjado, entendido como exceso, desmesura y que comienza y configura la compleja construcción de la hiperconsciencia que logra este personaje. Valéry es consciente, en la voz del amigo de Teste, desde el inicio del texto, que a aquél lo caracteriza un error inmenso al ser presa y artífice de esa desmesurada hiperconsciencia. ¿Pero en qué sentido M. Teste es un personaje aberrante? Según Brigante,

En psicología con frecuencia se entiende el término *aberración* como una desviación de la normalidad, síntoma de alteración y disgregación de las facultades mentales; pero en otras ramas de la ciencia la misma palabra, pese a que conserva un tinte patológico, puede designar una suerte de desbordamiento de energía interna que lugar a una producción anormalmente desarrollada de órganos o de actividad física o psíquica. La botánica habla de vegetación aberrante, es más, la mayor parte de las especies vegetales que utiliza el hombre son fruto de una manipulación que produce variedades de este tipo. Teste es aberrante en uno de los sentidos en que lo son las plantas: por su exceso o exuberancia. En este caso, se trata del exceso de la función de la conciencia, porque ésta es asimilada al yo, al igual que en la filosofía cartesiana, es aquella parte instantánea que se cree el todo. (Brigante 2008, 122)

La frase con la que Brigante termina su reflexión es fundamental: Teste es un personaje aberrante en la medida en que su conciencia es aquella parte instantánea que se cree el todo. En este mismo punto radica su imposibilidad y por eso mismo es un personaje que oscila entre la vida y la muerte: “se trata de alguien que está entre la muerte y la vida en tanto que se encuentra siempre en un límite” (Brigante 2008, 121). Como se ha venido diciendo, Teste representa al *yo puro*, el absoluto de la conciencia. Así lo afirma Brigante al referirse a este personaje. Para la autora de *Obstinado rigor*, “esto implica, por un lado, un rechazo de su yo particular, pero por otro, la búsqueda de una experiencia sutil y pura”

(Brigante 2008,119). Con esto se puede reafirmar el hecho de que Valéry lleva al extremo la función del *cogito* a tal punto que lo hace imposible. Sí. M. Teste es un personaje imposible, y el mismo Valéry es consciente de esto:

¿Por qué es imposible M. Teste? Esta pregunta es justamente su alma. Lo convierte a uno en M. Teste. Pues él no es otro que el mismísimo demonio de la posibilidad. La preocupación por el conjunto de lo que puede lo domina. Se observa, se maneja, no quiere dejarse manejar [...] En este extraño cerebro donde la filosofía tiene poco crédito, donde el lenguaje está siempre bajo acusación, apenas hay pensamiento que no venga acompañado por el sentimiento de ser provisional; apenas subsiste más que la espera y la ejecución de operaciones definidas. Su vida es intensa y breve y se consume en vigilar el mecanismo en virtud del cual se organizan e instituyen las relaciones de lo conocido y lo desconocido. Más aún, aplica obstinadamente sus potencias oscuras y trascendentes a simular las propiedades de un sistema aislado en que no figura para nada el infinito. (Valéry 1979, 16)

La *inhumanidad* de Teste es, entonces, el signo de su conciencia aberrante, de su propia imposibilidad, pues “es función de su aislamiento del mundo” (Brigante 2008, 123). Como se ha visto, con M. Teste Valéry crea un teatro cartesiano que es el teatro de la conciencia, ese lugar “donde todo se concentra y todo converge” (Brigante 2008, 127). Teste es inhumano al crear la potencia racional llevada al límite, desconociendo su base humana, la sensorialidad de su cuerpo, su carne, así, borra su presencia en el mundo. Sólo el dolor lo trae de vuelta, la vuelta al mundo de Teste se da solamente cuando se acerca la muerte y se percibe finito de nuevo, acabado, mustio, frágil, cuando ha de aceptar que sigue siendo un cuerpo.

Es así que Valéry logra señalar el límite de la existencia de la hiperconsciencia, que, en su carácter aberrante constituye una *inhumanidad*. El hombre para Valéry es suma de *inhumanidades*, por ello es central para la comprensión de la antropología valeriana el excursus sobre la hiperconsciencia de Teste. La exploración de la otra *inhumanidad* que el poeta hila en su pensamiento filosófico es la de la conciencia, de modo que, de esta manera se comprenderá la visión valeriana del hombre a partir de una realidad ficticia, la conciencia, y una realidad fundamental, la de orden orgánico o biológico, que se expondrá en el capítulo que sigue.

Es así que Valéry logra señalar el límite de la existencia de la hiperconsciencia que, en su carácter aberrante, constituye una *inhumanidad*. Para Valéry, el hombre es suma de

inhumanidades, por ello, es central para la comprensión de la antropología valeriana el excursus sobre la hiperconsciencia de Teste. Ahora bien, Teste es un límite, un extremo de la dimensión consciente, sin embargo, como se verá, todo ser humano en tanto consciente se conforma también por la *inhumanidad* de la conciencia y por una tendencia de la misma a extralimitarse. En este orden de ideas, la antropología valeriana no considera la conciencia como aquello que por sí mismo determina lo humano. No. La humanidad se da en una tensión de inhumanidades: la conciencia es una de ellas que es denominada, como se verá más adelante, *reflexiva*.

La exploración de la otra *inhumanidad*, que el poeta hila en su pensamiento filosófico, es la de la realidad orgánica, que él llamará *refleja*, y que, al mismo tiempo, y, paradójicamente, es la posibilidad de que la conciencia se dé. La visión valeriana del ser humano parte de una realidad ficticia, la conciencia, y de una realidad fundamental, la de orden orgánico o biológico, la cual se expondrá en el capítulo que sigue.

CAPÍTULO II

LA PROPUESTA ANTROPOLÓGICA VALERIANA: EL HOMBRE COMO SUMA DE *INHUMANIDADES*

¿Qué somos sino un equilibrio instantáneo de una multitud de acciones ocultas que no son específicamente humanas? Nuestra vida está tejida de esos actos sociales, en los que no interviene la elección, que se hacen incomprensiblemente por sí mismos.

Paul Valéry

Una vez expuesta la *inhumanidad* de Teste es necesario, para la comprensión de la antropología de Valéry, adentrarse en la segunda *inhumanidad* propuesta por el poeta: la *inhumanidad* biológica. Esto permitirá aclarar la concepción valeriana del hombre como ser abierto, como ser de posibilidades que se constituye en su hacer, en su acción. Esta categoría de apertura, que tiene su origen en el Renacimiento, ha sido retomada y reinterpretada por la antropología contemporánea, de la que, como se demostrará, Valéry es uno de los exponentes, cosa que curiosamente no se ha explorado en los estudios sobre el poeta francés. Así, de la mano, en una primera instancia, de Giorgio Agamben, que será un referente importante en este capítulo, y, luego de Arnold Gehlen, que se abordará al final de este trabajo, se configurará la comprensión antropológica del poeta francés y su relación con el arte. Con este propósito, se comenzará a exponer los dos tipos de acción que Valéry identifica claramente: la *formación* natural y la *producción* humana.

2.1 Producción humana y formación natural

Valéry se ocupa de la distinción entre la *formación* natural y la *producción* humana en innumerables ocasiones, tanto en los *Cuadernos*, donde se pueden hallar fragmentos sobre el tema, como en sus ensayos, donde logra una elaboración completa de esta distinción, por este motivo, en este apartado se tomarán como referentes para el asunto

dichos ensayos: *El hombre y la concha*⁸ y *Discurso a los cirujanos*⁹. En un primer momento, se abordará *El hombre y la concha* para, luego, tomar algunos elementos complementarios tratados en *El discurso a los cirujanos*.

En el ejercicio reflexivo de *El hombre y la concha*, Valéry comienza hablando de un encuentro fortuito en el que un caminante halla un objeto a orillas del mar y pretende no saber nada acerca de la procedencia del mismo. Esta supuesta ignorancia le es útil al poeta para elucubrar sobre el asunto que aquí importa, a saber, el de la producción. El objeto en cuestión es formalmente perfecto, simétrico. Valéry se pregunta por su origen: ¿acaso es fruto de la humana técnica o producido por la naturaleza? Acto seguido, en aras de resolver la cuestión, el poeta hará un verdadero análisis filosófico sobre el asunto, análisis que evoca el camino recorrido por Aristóteles sobre las nociones de técnica, *techné* y naturaleza, *physis*.

Diana Acevedo en su artículo “Poiesis del tiempo”¹⁰ establece una comparación entre la distinción presentada por Valéry, en *El hombre y la concha*, entre la *formación* natural y la construcción humana (Acevedo 2014), y la distinción aristotélica entre *techné* y *physis*. A partir de la noción aristotélica de cambio y su relación con la distinción entre los conceptos de *techné* y *physis*, la autora iluminará la división valeriana entre la *formación* natural y la *creación* humana. Cabe aclarar, que no es probable que Valéry haya leído a Aristóteles, sin embargo, la similitud entre uno y otro autor permite la comparación que se presenta a continuación¹¹.

Aristóteles hace una distinción muy comentada en la historia de la filosofía sobre la noción de naturaleza y la de técnica. En la *Física*¹², Libro II, enuncia que “los entes, unos se dan por naturaleza, otros, en virtud de otras causas” (Aristóteles F, II- 192b 8). La

⁸ Valéry, Paul. *El hombre y la concha*. En: *Estudios filosóficos*. (Madrid: Visor, 1993).

⁹ Valéry, Paul. *Discurso a los cirujanos*. En: *Estudios filosóficos*. (Madrid: Visor, 1993).

¹⁰ Acevedo, D. Poiesis del tiempo y del movimiento: Una nueva mirada a la ontología aristotélica. 2014. En: *Universitas Philosophica*. 31: pp. 31-63.

¹¹ Crow, Christine. Paul Valéry. *Consciousness and Nature*. (UK: Cambridge at the University Press, 1972). “Si alguien objetara que su análisis de la diferencia entre la obra humana y el producto de la naturaleza no contiene mucho más que lo que Aristóteles ya había conceptualizado bajo el rótulo de *techné*, y *physis*, habría que responder: tanto más admirable Valéry, que no tenía un conocimiento erudito de la *Física* de Aristóteles, pero sí tenía ojos para ver”. (Crow 1972, 243).

¹² Aristóteles, *Física*. (México: UNAM, 2001).

physis, continúa el Estagirita, “es un principio y una causa del cambio y del reposo de aquella cosa en la que se da primariamente por sí misma y no sólo en sentido accidental” (Aristóteles F, II 192b 21-24), por tanto, la ‘naturaleza’ implica una autonomía en el cambio. Ella genera el movimiento que le permite cambiar sin depender de nada distinto que de sí misma. Por ello, agregará Aristóteles en la *Metafísica*¹³:

La naturaleza, en efecto, se genera en el sujeto mismo; pues está en el mismo género que la potencia; es, en efecto, un principio de movimiento [...] en cuanto que es el mismo. A todos estos tipos de potencia es anterior al acto conceptualmente y substancialmente. (Aristóteles M, IX, 1049b 9-12)

Cuando Aristóteles habla de *physis*, se refiere a aquello que es principio y causa del cambio, del movimiento, como del reposo; siendo esto así, la naturaleza es el conjunto de las cosas del mundo que se dan de esta manera y que son diferentes a aquéllas creadas por el ser humano.

A diferencia de la naturaleza, en el ámbito de la *techné*, el principio de cambio y la finalidad no se hallan al interior del objeto mismo porque lo que produce y lo producido están separados. En la *producción* humana la finalidad es externa al objeto producido porque obedece al productor que es diferente del objeto. Como ya se ha dicho, en cambio, la *formación* natural tiene en sí misma su principio de cambio y su finalidad.

De este modo, pues, se generan las cosas que son generadas a través de la naturaleza. Y las demás generaciones se llaman producciones. Y todas éstas proceden o del arte o de la potencia o del pensamiento. Pero algunas de éstas se producen también espontáneamente y por casualidad, casi como en las cosas que son generadas por naturaleza. (Aristóteles M, VII 1032^a, 26-31)

En suma, Aristóteles diferenciará tres tipos de generación: la primera es la generación natural, la segunda es la producción por la técnica y, en último término, considera la generación espontánea, o dada por el azar. Valéry va a hacer una reflexión similar a la de Aristóteles en sus propios términos, para él existe una producción natural a la que llama *formación*; una *producción* humana, a la que llama *construcción*, y una cierta forma de producción, que no es producción en sentido propio, a la que llama *azar*. Para ilustrar estas tres formas de producción el poeta hará un ejercicio reflexivo para el que se

¹³ Aristóteles, *Metafísica*. (España: Gredos, 1982).

servirá, como ya se ha dicho, del análisis de un objeto hallado a orillas del mar: una concha marina. Supone, en su ejercicio, que es un objeto nunca visto y comienza a reflexionar sobre su procedencia.

Cuando, con perplejidad, observa la concha marina, en su inusitada perfección, ella le sirve al poeta como hilo conductor para reflexionar sobre la *formación* natural y la *producción* o creación humana. La pregunta que lo conduce es: ¿quién la ha hecho?” (Valéry 1999, 145). Valéry determina que ella no puede ser hecha por el azar dado que “la unidad, la integridad de la forma de una concha me imponen la idea de una directriz de la ejecución, idea preexistente, bien separada de la obra misma que se conserva, que vigila y domina” (Valéry 1999, 147). La perfección de la concha hace suponer que no es hija del azar sino que ha sido proyectada por algún tipo de inteligencia, ¿esto supone de inmediato la posibilidad de que sea una obra humana? No.

Para dilucidar el asunto Valéry propone tres elementos que presentes tanto a la *formación* natural como a la *producción* humana. Estos elementos funcionarán de modo distinto en cada una de las dos maneras de producción. Son los siguientes: la materia, la duración y la forma. Cuando Valéry los analiza sigue el espíritu de la reflexión aristotélica, aún sin haber conocido de antemano la propuesta del griego al respecto. Así, en la *formación* natural, la materia, la duración y la forma están íntimamente relacionadas. Estas características son expuestas, en su interrelación, en el molusco que, ante los ojos de Valéry, se vuelve un símbolo de la *formación* natural. En el proceso de la elaboración de su concha el molusco no puede elegir la materia, ni cambiar la duración, ni tampoco la forma de la concha que produce porque, en últimas, materia, duración y forma son inherentes al organismo mismo y, por tanto, a su autoproducción. Para comprender mejor la producción que el molusco hace de su concha, cabe anotar que biológicamente ésta es propiamente el recubrimiento del molusco, denominado exoesqueleto; este recubrimiento no es otra cosa que el modo en que el pequeño ser ha desarrollado para protegerse. Este esqueleto exterior se forma gracias a que la sangre del molusco tiene una alta concentración de carbonato cálcico que no es otra cosa que el material que forma la concha. La producción de la concha depende directamente del crecimiento del molusco y del ritmo en el que éste segrega las sustancias que conforman su recubrimiento. Por ello, en el molusco no hay posibilidad de

elección: su existencia determina, inevitablemente, la formación de la concha que lo albergará y lo protegerá.

La *producción* humana, en cambio, funciona a través de la elección de la materia y la forma; en relación con la duración, el creador puede demorarse, detenerse, recomenzar su obra, porque la obra no forma parte de su cuerpo. El ser humano es libre cuando y cuando crea da lugar a un mundo de artificio. Por el contrario, los complejos procesos biológicos son predeterminados. Valéry destaca ese rasgo predeterminado en la naturaleza, la naturaleza no elige, el ser humano, por el contrario, es capaz de elegir y perfeccionar su obra si así lo decide. Sin embargo, en cuanto objeto, la misteriosa concha marina, hallada a orillas del mar, a los ojos del caminante en cuanto a su *forma*, geoméricamente bien diseñada, podría bien ser un producto humano o natural, pero atendiendo a la manera en que ha sido producida, es decir, a su *formación*, es un evidente fruto de la naturaleza.

Un objeto perfecto producido por un artista, puede ostentar una forma simétrica similar a la del molusco, sin embargo, el artista no es uno con su obra, mientras que el molusco sí es uno con su concha. Para Valéry, esta distancia entre los dos modos de producción supone la imposibilidad que tiene el ser humano de comprender a cabalidad la *formación* natural, el ser humano no conoce el modo en que la concha se forma, la única manera en la que podría conocerlo sería siendo molusco. En este sentido, el acercamiento que el ser humano tiene con la concha es exterior.

Ahora bien, el ser humano como ser biológico participa también del proceso de formación: su cuerpo y el funcionamiento del mismo son, al igual que en todo ser vivo, obra de la naturaleza. Esto supone un desfase que para Valéry va a ser fundamental en la comprensión del arte y es aquél que hay entre la claridad que el ser humano tiene sobre sus creaciones y la ignorancia que a su vez tiene frente a los productos de la naturaleza, que igualmente lo incluyen. Esto contribuye a la comprensión de la *inhumanidad* que ya se había anticipado con la figura de Teste pero que se comprenderá a cabalidad sólo a partir del desfase arriba expuesto.

2.2 La inhumanidad de los procesos biológicos

De la distinción arriba mencionada se deduce que para Valéry la fabricación de la concha es sobre todo un evento vivido y que la acción de la naturaleza, en este orden de ideas, es eminentemente formación y no se da de forma consciente. Como lo menciona Gasparini¹⁴:

el organismo se expresa en una lengua intraducible y difícilmente aprehensible por el hombre. Una lengua que, sin embargo, al mismo tiempo, le pertenece también al hombre cuyo organismo se forma como un molusco. Es solamente sobre esta igualdad de fondo que se fija nuestra diferencia (Gasparini 2000, 260)

El hombre, entonces, como parte de los productos de la naturaleza, es también formación. Parafraseando a Gasparini, se puede decir que el ser humano además de actos acompañados de conciencia realiza otros que no se diferencian de los del molusco, son aquellos que tienen que ver con los procesos vitales y la conservación de la vida. Gasparini considera que tales procesos se inscriben en una ‘espontaneidad de la acción’.

Es como si la morfogénesis de la concha, inscrita en su ADN, no removiera la autonomía del molusco, sino que fijara solamente ciertos límites: la espontaneidad es un concepto "construido", totalmente "indetectable". El misterio [de la *formación* natural] parece ser la contraparte del misterio de la conciencia, de la que se puede decir, con Edelman, que ciertamente no es un misterio, pero no de un misterio científico propio porque hoy no se dispone de ningún medio para observarlo. (Gasparini 2000, 216)

Estas acciones vitales, como las del molusco, son llamadas por Valéry *reflejas*: no son conscientes, son involuntarias, son aquellas que pertenecen a la actividad orgánica profunda de todo ser humano y son denominadas por Valéry *inhumanas*.

¿Qué somos sino un equilibrio instantáneo de una multitud de acciones ocultas que no son específicamente humanas? Nuestra vida está tejida de esos actos locales en los que no intervienen la elección, que se hacen incomprensiblemente por sí mismos. El hombre anda; respira; recuerda; pero en todo ello no se distingue de los animales. No sabe ni cómo se mueve, ni cómo se acuerda; no tiene ninguna necesidad de saberlo para hacerlo, ni de empezar sabiéndolo antes de hacerlo. Pero se construya una casa o un barco, se forje un utensilio o un arma, es necesario que antes actúe un designio sobre él haciendo de él un instrumento especializado; es preciso que una “idea” coordine lo que quiere, lo que ve, lo que toca y acomete, y lo organice expresamente para una acción particular y exclusiva, a

¹⁴ Gasparini, Ludovico. Spontaneità e azione. Il modelo di Valéry. 2000. En: *Pensare l'azione. Aspetti della riflessione contemporanea*, coord. Fabio Grigenti, 209-270. Padova: Il Poligrafo.

partir de un estado en el que todavía estaba disponible y libre de cualquier intención. (Valéry 1999, 149)

En resumidas cuentas, toda acción, “positivamente humana”, opera por gestos bien separados, determinados por la conciencia y la voluntad; estos actos son llamados por Valéry *reflexivos* y siempre están acompañados por la conciencia. Sin embargo, estas fabricaciones volitivas que “parecen muy ajenas a nuestra actividad orgánica profunda” (Valéry 1999, 150) no se sostienen por sí mismas sino gracias a una actividad *refleja*, esta es el andamiaje sobre el que se da cualquier actividad humana, incluso la actividad consciente. En última instancia, “¿qué somos sino un equilibrio instantáneo de una multitud de acciones ocultas que no son específicamente humanas?” (Valéry 1999, 150). En estos apartados de *El hombre y la concha* el poeta expone la *inhumanidad* que, en este caso, tiene que ver con la dimensión biológica que está fuera del alcance de la conciencia y que opera autónomamente.

Para profundizar sobre la cuestión de la *inhumanidad* en Valéry, es necesario acudir al *Discurso a los cirujanos*, en este texto, que fue pronunciado el 17 de octubre de 1938 en la *Facultad de Medicina* de París, el poeta se dirige, precisamente, a los cirujanos, con el fin de señalar el poder que tienen sobre la vida y la muerte. Valéry es enfático en afirmar que este poder no puede ser absoluto, la razón ya ha sido enunciada anteriormente: el ser humano no tiene una completa claridad sobre el funcionamiento de la vida. En este sentido, el cirujano obra sobre el cuerpo con el saber que sobre él ha acumulado, pero, al mismo tiempo, sabe que jamás será suficiente y que tiene que dejar al cuerpo obrar y ser partícipe de su propio proceso curativo y productor. La materia viviente no cesa de transformarse.

[Los cirujanos] introducen sus ojos y sus manos en la sustancia palpitante de nuestro ser. Su quehacer es dilucidar la miseria de los cuerpos, hallar la mísera carne afectada, bajo las apariencias sociales más deslumbrantes, reconocer el gusano que roe la belleza. (Valéry 1993, 165)

El cirujano, con su arte maestro, será capaz de introducir sus ágiles manos en el misterio del cuerpo, en el dolor del mismo, en su desequilibrio, para así tratar de recomponerlo, pero el éxito jamás está asegurado porque existe un desfase entre la acción

humana y las formaciones de la naturaleza (Valéry 1993, 168) que también conforman al ser humano.

[El cirujano es un] ser sumido en un mágico sueño, entreabierto entre sus manos enguantadas, creería asistir a algún sacrificio, de aquellos que se celebraban entre iniciados, a los misterios de las sectas antiguas. (Valéry 1993, 170)

Como contrapartida al misterio de la vida, el cirujano lleva a cabo la acción rigurosa a través de los procedimientos que conducen a sanar, con la asepsia necesaria, con la indumentaria y los instrumentos requeridos. Un ritual de curación que puede llevar a la muerte. El cirujano rompe lo hecho naturalmente y trata de recobrar el equilibrio del cuerpo de un modo ficticio.

En *Discurso a los cirujanos*, Valéry mostrará que todos los procesos orgánicos, con los que el cirujano se enfrenta, son concebidos por él como inhumanos, y, como ya se ha aclarado antes, tal tipo de *inhumanidad* es específicamente biológica. En este punto, aunque ya se ha perfilado antes la distinción entre lo que habitualmente se denomina como inhumano, es necesario señalar que para comprender lo que el poeta está diciendo hay que separarse completamente de la común noción de *inhumanidad*, aquella que remite a situaciones crueles, despiadadas, que vulneran la dignidad humana. En este contexto, lo inhumano se asocia tanto a los estados vegetativos, como a los estados de la conciencia de los que Teste es un ejemplo aberrante, pero que pertenecen a todo ser humano, que como ya se ha dicho, no participa reflexivamente de los procesos orgánicos de su propio cuerpo. Para Valéry, lo humano oscila, entonces, entre estos dos polos que él llama inhumanos. Lo humano está, pues, hecho de *inhumanidades*.

2.3 *El ser humano como ser abierto*

Esta difícil cuestión sobre la *inhumanidad*, propuesta por Valéry, debe ser vista entonces como una suerte de oscilación entre dos polos: el de la conciencia pura y el de los procesos biológicos básicos, la humanidad está en la tensión; es legítimo en este punto establecer una suerte de evocación del Humanismo del Renacimiento que, dentro de las posibilidades del ser humano, contemplaba tanto un devenir inteligencia pura, como un devenir bestia. En este orden de ideas, el ser humano sería un puente tendido entre lo

angélico y lo bestial, con la posibilidad de perder la medianía y caer en uno de los extremos. En un cierto sentido, se puede decir que Valéry no escapa a la tradición antropológica occidental propia del Humanismo, de hecho, su mirada es consonante a la concepción de Pico de la Mirandola¹⁵, quien en la oración *De la dignidad del hombre* afirma:

Estableció, por lo tanto, el óptimo artífice que aquél a quien no podía dotar de nada propio le fuese común todo cuanto le había sido dado separadamente a los otros. Tomó por consiguiente al hombre que así fue construido, obra de naturaleza indefinida y, habiéndolo puesto en el centro del mundo, le habló de esta manera:

-Oh Adán, no te he dado ni un lugar determinado, ni un aspecto propio, ni una prerrogativa peculiar con el fin de que poseas el lugar, el aspecto y la prerrogativa que conscientemente elijas y que de acuerdo con tu intención obtengas y conserves. La naturaleza definida de los otros seres está constreñida por las precisas leyes por mí prescriptas. Tú, en cambio, no constreñido por estrechez alguna, te la determinarás según el arbitrio a cuyo poder te he consignado. Te he puesto en el centro del mundo para que más cómodamente observes cuanto en él existe. No te he hecho ni celeste ni terreno, ni mortal ni inmortal, con el fin de que tú, como árbitro y soberano artífice de ti mismo, te informes y plasmases en la obra que prefirieses. Podrás degenerar en los seres inferiores que son las bestias, podrás regenerarte, según tu ánimo, en las realidades superiores que son divinas (Mirandola 2003, 32-33)

Del mismo modo que para Pico, Valéry considera que el ser humano tiene una condición indeterminada que se configura paulatinamente. Sin embargo, la antropología valeriana no tiene la dimensión teológica patente en la oración de Pico, más bien, es afín a interpretaciones como la de Giorgio Agamben y Arnold Gehlen, que son una suerte de variación laica del texto piquiano, fundamentalmente en lo relativo a la falta de determinación de lo humano y a su eventual apertura. Los dos pensadores se inspiran en el zoólogo alemán Jacob von Uexküll y su concepción de *Umwelt* o mundo-ambiente “específico del mundo animal, cuyos órganos sensoriales, a diferencia de aquellos del ser humano, son limitados y relativos a su específico mundo natural”¹⁶ (Farisco 2011, 33). El mundo de los animales no es el mundo humano, de hecho, este último tiene un carácter indefinido que lo obliga a “situarse de un modo activo, ‘plástico’” (Farisco 2011, 33) con relación a su entorno.

¹⁵ Mirandola, Pico de la. *Discurso sobre la dignidad del hombre*. (Buenos Aires: Longseller, 2003).

¹⁶ Farisco, Michele. *Ancora uomo. Natura umana e postumanesimo*. (Milán: V&P, 2011).

Así, para Agamben¹⁷ “el ser humano no tiene ni esencia ni vocación específica, *Homo* es constitutivamente no-humano, puede recibir todas las naturalezas y todos los rostros” (Agamben 2006, 64). Esta apertura dará lugar a que lo humano pueda presentarse de muy diversas formas; la humanidad se dará a partir de un cúmulo de situaciones, influjos y aspectos que hacen de lo humano una realidad múltiple, precisamente, abierta. Es un error, por tanto, hablar de lo humano en un sentido familiar y seguro.

En el inicio del texto *Lo abierto, el hombre y el animal*, Agamben al proponer que el ser humano cesará cuando termine su ‘acción’, está interpretándolo en una de sus más importantes cualidades, como aquél ser que se define en tanto que hace y crea, en tanto que actúa; pues el ser humano es aquel que no es estático; es un ser natural que siempre ‘está en algo’, orientado a forjarse a sí mismo y a su entorno. Es un ser continuamente sometido a diversas circunstancias pero que también es activo frente a ellas transformando su situación.

el hombre no es, en efecto, una especie biológicamente definida ni una sustancia dada de una vez y para siempre; es, más bien, un campo de tensiones dialécticas ya cortado por cesuras que separan siempre en él al menos virtualmente- la animalidad “antropófora” y la humanidad que se encarna en ella. [...] puede ser humano sólo en la medida en que trascienda y transforme el animal antropóforo que lo sostiene; sólo porque, a través de la acción negadora, es capaz de dominar y, eventualmente, destruir su propia animalidad [...]. (Agamben 2006, 28)

La consideración antropológico-filosófica es tratada aquí por Agamben desde la complejidad que su realidad entraña. Solo si el ser humano supera el condicionamiento y la presión que lo animal ejerce sobre él, puede desarrollar humanidad. Agamben, refiriéndose a un curso que dictó el filósofo alemán Martin Heidegger¹⁸ de 1929 a 1930, señala claramente la diferencia de visión entre el ser humano y el animal, lo que llevará a la noción de lo abierto en el ser humano:

Planta y animal están suspendidos de algo fuera de ellos mismos, sin “ver” nunca ni el afuera ni el adentro, es decir, sin haberles puestos como un aspecto desoculto en lo libre del ser. Y nunca podría ser posible para una piedra, como tampoco para un avión, elevarse

¹⁷Agamben, Giorgio. *Lo abierto. El hombre y el animal*. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006).

¹⁸ Heidegger, Martin. *Parménides*. (Madrid: Akal, 2005).

hacia el sol en el alborozo y moverse como una alondra, la cual empero no ve lo abierto. (Heidegger 1993, 205)

El animal se interpreta como un ser restringido, de forma similar a como Valéry respecto al molusco que fabrica su concha, dirá que aquél tiene un único destino que es producirla: tiene la concha una idea fija y cerrada. En su comentario a Valéry, Gasparini apela al bioquímico francés Jaques Monod quien llama a esta “idea fija” *teleonomía*¹⁹ para dar razón del finalismo propio del organismo vivo. Éste está programado para llevar a cabo determinados procesos en una relación cerrada con el mundo externo; por el contrario, la compleja realidad humana tiene un horizonte de acción suficientemente amplio para desplegar múltiples posibilidades. Lo humano se constituye en ese hacer pragmático y creativo, único entre las demás especies vivas y sorprendente también en sus resultados.

Como dirá Agamben, en su libro *Lo abierto. El hombre y el animal*, los textos del biólogo, zoólogo y filósofo Uexküll muestran cómo sería el mundo visto desde los ojos de algunos animales. Como ya se ha dicho, este científico introduce la noción de ambiente, *Umwelt*, para explicar que cada animal vive dentro de un mundo-ambiente, y, en un cierto sentido, encerrado dentro de él, esto da lugar a una gran variedad de mundos perceptivos sin comunicación entre ellos. Es necesario observar y hacer experimentos para comprender “qué notas se presentan en el mundo de los animales objeto de experimento y qué relaciones establecen” (Uexküll 1945, 80); por ejemplo, Uexküll continúa mencionando “los pescadores de caña saben qué esquemática figura emplean y qué esquemáticos movimientos tienen que ejecutar con ella para hacer que se presente una mosca en el mundo perceptible del pez” (Uexküll 1945, 80). Son innumerables los ejemplos, de este tipo que trae a cuento el barón Uexküll; pero hay uno de ellos, especialmente útil para esta reflexión sobre el que Agamben mismo llama la atención para enfatizar sobre el mundo cerrado del animal o, como diría Valéry, sobre el hecho de que el animal tiene una idea fija. El ejemplo es el de la garrapata.

¹⁹ Según Gasparini “el término ‘teleonómico’ indica ‘los procesos dirigidos a su fin en los órganos’, pero excluyendo la idea propia de la teleología, que al final pueden ser ‘causa’ del proceso que orienta; [...] para Mayr [...] definir teleonomía, conduce a lo que para él es el término ‘clave’ para la comprensión de la materia, a saber, el concepto de ‘programa’ [...]” (Gasparini 2000, 230).

ese extrañamiento alcanzó la fuerza icástica que Uexküll supo imprimir a su descripción del ambiente del *Ixodes ricinus*, conocido más comúnmente como garrapata, que constituye ciertamente un vértice del antihumanismo de lo moderno [...].

[...] Uexküll nos informa que en el laboratorio de Rostock una garrapata fue mantenida con vida por dieciocho años sin alimento, es decir, en condiciones de absoluto aislamiento de su entorno. De este hecho singular él no da explicación alguna, limitándose a suponer que en ese “período de espera” la garrapata se encontraba en “una especie de sueño similar a aquel que nosotros experimentamos cada noche”. Excepto que luego extrae de ello la consecuencia de que “sin un sujeto viviente el tiempo no puede existir” (Uexküll 1945, 98). Pero, ¿qué hay de la garrapata y su mundo en este estado de suspensión que dura dieciocho años? ¿Cómo es posible que un ser viviente, que consiste enteramente en su relación con el ambiente, pueda sobrevivir en absoluta privación de él? ¿Y qué sentido tiene hablar de “espera” sin tiempo y sin mundo? (Agamben 2006, 89-90)

Agamben anota que en el laboratorio de Rostock una garrapata se mantiene encerrada dieciocho años sin nutrición y totalmente aislada. El animalillo se mantiene vivo en situación de espera del estímulo, eso demuestra que su mundo está cerrado en tanto que no ve objetos sino solo los estímulos que le son propios²⁰ Así, del mismo modo, los moluscos producen su concha, a veces hacia la izquierda y a veces hacia la derecha, contrariamente, la *producción* humana se puede dar de innumerables formas posibles, la creación artística es un ejemplo de esa capacidad múltiple de desarrollo.

El ser humano es indeterminado porque está abierto, no porque viva en otro mundo separado de los demás seres vivos, sino porque al estar abierto a innumerables estímulos, su ser no está prefijado, y, por tanto, se ve obligado a configurar un mundo, incluso para poder sobrevivir. El aporte de Valéry en relación con la lectura de Agamben sobre lo humano como lo abierto es que, para el poeta, lo inhumano forma parte de lo humano: el ser humano está conformado de *inhumanidades*.

En el próximo capítulo será claro cómo esta idea de *inhumanidad* será fundamental para dar cuenta de la comprensión que Valéry tiene de la producción artística. Para él será necesario establecer que el desfase entre *inhumanidades* abre la posibilidad a la acción artística. En este desarrollo teórico se hará necesario apelar a otro filósofo que teoriza sobre el hombre como ser abierto: Arnold Gehlen, quien forma parte de la *Nueva antropología* desarrollada en la primera mitad del siglo XX en Alemania. Así, el antropólogo alemán

²⁰ Agamben anota que la garrapata al caer a un animal no busca como alimento la sangre como tal, sino un líquido que tenga la temperatura de ésta, su cerramiento va hasta aquello que le permite sobrevivir.

Arnold Gehlen caracteriza al ser humano como un ser abierto-al-mundo en oposición a otros seres que se encuentran vinculados íntimamente al ambiente. En este sentido, la respuesta múltiple del ser humano al mundo lo hace capaz de la creación artística.

Valéry no conoció a Gehlen, pero su comprensión de lo humano va por la misma línea que la del filósofo alemán, más aún, puede ser complementada por este. Pero dicha conexión será objeto de parte del próximo capítulo y de las conclusiones.

CAPÍTULO III

LA ANTROPOLOGÍA VALERIANA Y SU RELACIÓN CON LA ACCIÓN POÉTICA: LA DANZA COMO PARADIGMA

El pensamiento no es serio más que por el cuerpo. Es la aparición del cuerpo la que le da su peso, su fuerza, sus consecuencias y sus efectos definitivos: “el alma” sin cuerpo no haría más que juegos de palabras y teorías.

¿Qué reemplazaría las lágrimas para un alma sin ojos, y de dónde sacaría un suspiro y un esfuerzo?

Paul Valéry

Aún antes que el hombre encontrara los medios artísticos formales para expresarse, él supo gozar de la sensación de dar un paso, girar, balancearse, mecerse, zapatear y saltar, simplemente porque hay una infinita alegría en danzar. Danzar es un medio para la afirmación de sí mismo y un medio para canalizar la abundancia de su energía, en un modo supremo de expresarse.

Walter Sorell

3.1 *El Implexo: de la virtualidad a la acción*

En el primer capítulo de este estudio, se ha expuesto el modo como Valéry devela la *inhumanidad* de la conciencia y su dinámica, la cual tiene en Teste su dimensión aberrante. De esta forma se ha avanzado en la idea de que Teste es una hiperconsciencia que el poeta utiliza para hacer una crítica a la extrema racionalidad que considera que el pensamiento se puede dar sin el cuerpo. Con este personaje imposible, Valéry expone la hiperconsciencia que lleva al extremo el asunto de que la conciencia es “aquella parte que se cree todo” (Valéry 1979, 136). El poeta denuncia, entonces, el error de darle protagonismo a la conciencia dejando a un lado la dimensión corpórea.

En este orden de ideas, en el segundo capítulo se hizo énfasis en la realidad orgánica que sostiene, incluso, los procesos conscientes que, como lo afirma Gasparini, tienen un andamiaje nervioso. Esta dimensión orgánica es considerada por Valéry también inhumana. De este modo, el ser humano se da sólo en la continua tensión entre las diversas *inhumanidades* que lo atraviesan y hacen de él un ser que está siempre en construcción y que, en esa medida, es un ser abierto. Esta apertura tiene como correlato el hecho de que el ser humano se configura solo gracias a la acción. Para el poeta lo humano se constituye permanentemente en la acción, en tanto que esta se da necesariamente en un precario equilibrio entre las demandas del interior del sujeto y las del mundo. Valéry afirma una y otra vez que el ser humano es acción o no es nada. Solo en la acción el ser humano da cuenta de sus propias capacidades, para explicar esto, Valéry introduce una categoría inédita: el *implexo*, esta se debe entender como virtualidad, y abarca lo que puede ser y que, gracias a la actualización en la acción, llega a hacerse realidad.

Siguiendo la explicación de Emanuele Crescimanno²¹, *implexo* sería una categoría que no existe en sentido estricto, existe sólo en tanto que se manifiesta como respuesta a una demanda externa que actualiza la virtualidad del sujeto; *implexo* es “memoria potencial”, tiene un estatuto funcional y es la condición de posibilidad de que se tejan relaciones entre el yo y el mundo (Crescimanno 2006, 69). Es decir, que el sujeto no está constituido, sino que es una posibilidad que se va dando en la medida en que establece

²¹ Crescimanno, Emanuele. *Implexe, fare, vedere. L'estetica nei Cahiers di Paul Valéry*. (Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica, 2006).

relaciones con el exterior, es un *work in progress*. Es una actualización permanente de la virtualidad que conforma al sujeto.

Lo virtual es para Valéry algo que se diferencia de lo simplemente potencial, que va más allá de la idea escolástica de potencia que tiene orígenes poco claros, tampoco está ligado al desarrollo de las “tecnologías” que se basa en acciones a distancia o el concepto de *creatio ex nihilo*, sino que en la virtualidad del *implexo* hay algo más: “Napoléon regard le paysage en tacticien”²², activando la capacidad propia que lo distingue de todo otro hombre y que lo hace capaz de pre-ver los desarrollos y las consecuencias de programar la praxis en vistas de un fin deseado, cambiar el propio comportamiento, adquirir un *habitus*; del mismo modo tiene que comportarse quien activa las propias virtualidades, que no se detiene en lo sensible sino que mira con ojos abiertos y con base a lo que ve y prevé actúa y alcanza el propio fin. El *implexo* no es una mirada abstracta capaz solamente de ver la variedad de lo real, de discernir los elementos, de hacer evaluaciones utilitarias, de escoger el camino mejor para obtener un fin: aún más importante, es más bien vivir teniendo presente sus propias virtualidades, desarrollándolas, haciendo de la propia vida un objeto de búsqueda y de la acción, viviéndola hasta el fondo y manifestándola activamente en una praxis rica, de escoger la solución mejor para cada acción, la vía más breve y directa. (Crescimanno 2006, 72)

El *implexo* es, entonces, una categoría indispensable para comprender la relación entre el cuerpo, el espíritu y el mundo, CEM²³, ya que supone una actualización permanente de una virtualidad, una evaluación permanente en aras de la escogencia de la opción más adecuada: es el tránsito hacia la acción. Esta categoría, entonces, hace imposible la realidad de un *Yo puro*, imposibilidad que se hizo ya evidente en Teste. Por todo lo anterior, la crítica valeriana al protagonismo de la conciencia va en una línea que es necesario relacionar con dos autores finiseculares, Nietzsche y Freud. Nietzsche sostiene en la *Gaya ciencia* que la autoconciencia es apenas “un efecto de superficie”²⁴, esto tiene como consecuencia que la conciencia, el sujeto, no sea monolítica y transparente a sí misma

²² La referencia traduce: “Napoleón mira el paisaje como un táctico”.

²³ En la obra de Valéry, cuerpo, espíritu y mundo se presentan como CEM, la razón de ello es que para el poeta el cuerpo es indisoluble del espíritu y del mundo, esta indisolubilidad se expresa precisamente en la acción.

²⁴ Nietzsche, Friedrich. *La gaya ciencia*. (Monte Ávila: Caracas, 1999). Apartado correspondiente al título ‘¿Qué significa conocer?’, numeral 333, libro cuarto. “[...] Antes de ser posible un conocimiento, cada uno de estos instintos ha tenido que proferir previamente su parecer unilateral acerca de la cosa o de un acontecimiento [...] cada uno de estos instintos puede afirmarse en la existencia mediante la justicia y el contrato [...] opinamos luego que *intelligere* [entender] es algo conciliador, justo, bueno, algo esencialmente contrapuesto a los instintos; mientras que sólo es un *cierto comportamiento de los instintos entre sí*. [...] sólo ahora despunta en nosotros la verdad de que la parte más grande de nuestro actuar espiritual transcurre de una manera inconsciente e insensible para nosotros. [...] (Nietzsche *La gaya ciencia*, 191-92).

como se considera en la tradición racionalista, sino que deviene un complejo conflictual de centros de fuerza tanto provenientes desde el interior como desde el exterior. El yo entonces sería solo una “pequeña razón” frente a la “gran razón” del cuerpo, que es una multiforme actividad de representaciones y apetitos de los que la conciencia percibe solo una pequeña parte. En el mismo sentido, Freud hace una crítica a la idea de que la vida psíquica se puede explicar sólo a partir de un yo consciente. Al igual que Nietzsche, Freud reconoce en lo no consciente una dimensión esencial del sujeto. El inconsciente es concebido como el lugar habitado por pulsiones, emociones y representaciones desordenadas, que emergen gracias a los sueños, las alucinaciones y los actos fallidos. Para dar cuenta, entonces, de la vida psíquica, es necesario acudir a la categoría de ‘inconsciente’, a partir de la cual Freud desarrolla un modelo topográfico²⁵ de la psique.

Para explicar este modelo, Freud recurre a una analogía entre la psique y un iceberg. Así, propone que hay tres niveles de la mente, a saber, el consciente, la punta del iceberg, que consiste en los procesos en los que el ser humano está atento; el preconscious, que contiene sentimientos y pensamientos de los que nadie se percató todo el tiempo, pero que pueden ser traídos fácilmente a la conciencia, es como una sala de espera hacia la conciencia. Y, en último término, está el inconsciente, que es aquella parte de la psique que comprende los pensamientos que son inaccesibles a la conciencia pero que influyen en juicios, sentimientos o comportamientos (Wilson 237, 2002)²⁶. La analogía del iceberg muestra cómo para Freud el inconsciente es fundamental para comprender el funcionamiento de la mente y el comportamiento humano. Se hace evidente con esto que

²⁵ Freud explica el funcionamiento del aparato psíquico en lo que él denomina las tópicos. Propone inicialmente la primera, inconsciente, preconscious, conciencia y la segunda, Yo y Súper yo. En este texto nos es útil solo la primera.

²⁶ Wilson, Timothy. *Strangers to Ourselves. Discovering the Adaptive Unconscious*. (Cambridge: Harvard University Press, 2002). “Freud argüía que nuestras urgencias primitivas a menudo no alcanzan la conciencia porque ellas son inaceptables para nuestro ser más racional y consciente y para la sociedad en general; el “recuerdo de uno de los Titanes legendarios, agobiado desde los tiempos primigenios por el tamaño masivo de montañas las cuales fueron una vez lanzadas sobre ellos por los dioses victoriosos”. La gente ha desarrollado miríadas de defensas para evitar saber cuáles son los motivos inconscientes y los sentimientos inconscientes, algunos de los cuales, (sublimación) son más sanos que otros (represión, formación reacción, etc.). El proceso terapéutico involucra la elucidación y circunvención de defensas insanas, las cuales son dificultosas precisamente porque la gente está motivada a que permanezcan inconscientes motivaciones y sentimientos escondidos” (Wilson 2002, 237).

jamás se puede dejar de lado la inmensa cantidad de hielo que no se alcanza a ver del iceberg.

Valéry es consonante, en un cierto sentido, a esta línea de comprensión en tanto que propone, como se ha visto, que la conciencia no puede ser el elemento predominante. En esta línea de pensamiento está la afirmación reiterada del poeta de que la conciencia es aquella parte que, sin serlo, se cree todo, esto da lugar a un abuso de la conciencia. Este abuso es corrosivo pues tiende a reducir al sujeto a mera conciencia. Sin embargo, Valéry jamás consentirá denominar en exclusiva inconsciente aquello que no es conciencia; de hecho, critica el término y su uso porque lo considera insuficiente para denominar la dimensión de lo que no es conciencia, más aún, ironiza acerca de la interpretación que los psicólogos llevan a cabo sobre las manifestaciones de lo que denominan inconsciente. A continuación, se transcriben algunas de sus reflexiones sobre este asunto presentes en los *Cuadernos*²⁷:

Los psicólogos llaman Inconsciente aquello que ellos no entienden. Quien utiliza esta palabra y la palabra Síntesis no se comprende. Bajo el nombre de inconsciente, vería con gusto organizaciones parciales, mezcladas de forma bizarra con aquella organización perpetuamente en vía de formación que es la conciencia. (Valéry 1990b, 361)

Los fanáticos del inconsciente, de la inspiración, del instinto, de la sensibilidad consideran el sistema nervioso como un oráculo o una máquina para oráculos; y tanto más profundo y profético cuanto menos organizado es. (Valéry 1990b, 362)

Bajo el signo de estas críticas, Valéry decide que a él no le interesa delimitar ni interpretar los procesos del inconsciente, él quiere aprehender la dinámica entre los procesos no conscientes y esa conciencia “que siempre está en vía de formación” (Valéry 1990b, 361), y que determina toda acción. Así, pretende atender a la dinámica de estos procesos utilizando la categoría de *implexo*. Como ya se ha visto, definir el *implexo* es una difícil empresa pues es una categoría que no tiene contornos nítidos en tanto que es virtualidad, capacidad, pretender asirla es un esfuerzo inútil, esto se demuestra en algunas de las apariciones del *implexo* tanto en diversas páginas de los *Cahiers*, como en un

²⁷Valéry, Paul. *Quaderni IV Tempo - Sogno - Coscienza - Attenzione - L'Io e la personalità*. (Milano: Biblioteca Adelphi, 1990).

diálogo que se llama *La Idea fija*. El diálogo es una pequeña *summa* del universo de los *Cahiers*, los protagonistas discuten a la orilla del mar temas de toda índole: estética, ciencia, historia. El fragmento que aquí interesa es el que concierne a la acción humana, tomado del texto *La idea fija*²⁸.

No, el Implexo no es actividad. Todo lo contrario. – Es capacidad. Nuestra capacidad de sentir, de reaccionar, de hacer, de comprender –individual, variable, más o menos captada por nosotros-, y siempre imperfectamente y bajo formas indirectas (como la sensación de la fatiga) y a menudo engañosas. A ello hay que sumar nuestra capacidad de resistencia. (Valéry 1988, 67)

El *implexo* tiene siempre una connotación positiva, es aquello que la conciencia tiene a la mano para poder actuar y, por tanto, no es hostil a ella, es lo que está virtualmente en cada individuo. Se podría decir que es la virtualidad que debe devenir acto gracias a la potencia de transformación del *espíritu*, haciendo uso de un anacronismo, se trataría de una suerte de actualización de la virtualidad de la mónada leibniziana. Esta propuesta es central para el poeta, en tanto que da cuenta de la posibilidad plena, la múltiple variedad de concreciones posibles que han de darse a cada instante. Tal concepto se opondrá al de fijación, y permitirá entender que hay una evolución en la manifestación de la vida que no se agota, que imparablemente está una y otra vez presentando algo distinto, que es inútil pretender asir en una idea fija. No es difícil entender que la consideración del *implexo* como virtualidad, hace del funcionamiento de lo humano una realidad en permanente dinamismo y transformación: el sujeto se convierte en un *work in progress* que actualiza en la acción una y otra vez sus potencialidades. Con esto, la apertura de lo humano asume una *nueva* dimensión.

²⁸Valéry, Paul. *La idea fija*. (Madrid: Visor, 1988).

3.2 La acción humana más completa: la acción artística

Las personas que lo han experimentado, y que se han sentido como abrumadas por la potencia, por las perfecciones, por el número de aciertos, las bellas sorpresas acumuladas, no pueden, ni deben, imaginarse todo el trabajo interno, las posibilidades desgranadas, las largas deducciones de elementos favorables, los razonamientos delicados cuyas conclusiones adquieren el aspecto de adivinaciones, en una palabra, la cantidad de vida interior tratada por el alquimista del espíritu productor ... esas personas se ven así llevadas a imaginar un ser con inmensos poderes, capaz de crear esos prodigios ...

Paul Valéry

El hecho de que la acción ocupe un lugar central en la obra de Valéry obedece a su manera de concebir lo humano y su apertura, la cual tiene como sustrato la idea del *Implexo* como virtualidad. En este orden de ideas, se debe comprender la estética valeriana pues, para el poeta, la acción más completa es la acción artística en tanto que es aquella que reúne en sí misma tanto la dimensión psíquica como la fisiológica; es la acción que actualiza más ampliamente la virtualidad propia del ser humano. De lo anterior se deduce una de las ideas más novedosas del autor, a saber, que es más importante la acción que hace que la cosa hecha. En aras de exponer esta novedad es necesario adentrarse en dos de las obras estructuradas sobre estética más importantes del autor francés: el *Discurso sobre la estética*²⁹ y la *Primera lección del curso de Poética*³⁰. Un recorrido a través de estos textos dejará clara la postura de Valéry sobre la estética y su relación con la acción artística más completa.

²⁹ Valéry, Paul. *Discurso sobre la estética*. En: *Teoría poética y estética*. (Madrid: Visor, 1990).

³⁰ Valéry, Paul. *Primera lección del curso de poética*. En: *Teoría poética y estética*. (Madrid: Visor, 1990).

En el *Discurso sobre la estética* el poeta expone su visión sobre la estética que se contrapone completamente a lo que él denomina *Estética académica*, que no es otra que la estética moderna. Valéry se pronuncia en el *Segundo Congreso Internacional de Estética y Ciencia del Arte* de 1937, en este discurso se define, acaso irónicamente, como un ‘simple aficionado’ que es invitado a hablar sobre una materia en la que es profano. Desde esta supuesta ignorancia, Valéry critica duramente el modo en que la estética académica³¹ aprehende de forma abstracta tanto a los objetos artísticos, como a las sensaciones que ellos producen; de acuerdo con esto, las categorías que el poeta critica son la belleza y el placer pues estas han sido las representantes del modo abstracto del proceder de la estética. Así se expresa el poeta acerca de la concepción de belleza por parte de la Estética académica:

No digo que el descubrimiento de la *Idea de lo bello* no haya sido un acontecimiento extraordinario y que no haya engendrado consecuencias positivas de importancia considerable. Toda la historia del Arte occidental pone de manifiesto todo lo que se le debió durante más de veinte siglos, en materia de estilos y de obras de primer orden. El pensamiento abstracto se ha mostrado en este caso no menos fecundo de lo que fue en la edificación de la ciencia. Pero, con todo, esta idea llevaba en sí el vicio original e inevitable al que acabo de hacer alusión.

Pureza, generalidad, rigor, lógica, eran en esta disciplina virtudes generadoras de paradojas y esta es la más admirable: ¡la Estética de los metafísicos exigía que se separase lo *Bello* de las *cosas bellas!*... (Valéry 1990a, 51-52)

La separación de la belleza de las cosas bellas es para Valéry un craso error, puesto que las cosas bellas no pueden ser aprehendidas por una categoría abstracta; para el poeta cada cosa bella lo es en su singularidad, así como singular es el momento en que cada individuo la percibe. Lo bello, en este sentido, no puede ser aprehendido, sino que para Valéry “tiene valor de enigma” (Valéry 1990a, 52) y esto significa que no hay posibilidad alguna de darle un carácter universal al juicio ‘X es bello’: cada encuentro tiene un valor particular. Valéry utiliza el mismo procedimiento en relación con el gusto: creer que se puede racionalmente considerar darle al gusto una dimensión de universalidad y lograr un juicio acertado sería un exabrupto. Esto supondría ir en contra de las múltiples maneras en las que los individuos se relacionan sensiblemente con las cosas. Según palabras del propio

³¹ Por Estética académica Valéry entiende la estética moderna que se ocupa tanto de la belleza como del gusto.

Valéry: “todo lo que se cree universal es un efecto particular. Todo universo que formamos, responde a un punto único, y nos encierra” (Valéry 1990a, 57). En este sentido, la crítica a la Estética académica que el autor lleva a cabo obedece, específicamente, a una crítica del lenguaje académico que denomina como *caza mágica*:

Detrás de un apelativo, en apariencia ingenuo y asaz poético, como *caza mágica*, se esconde una crítica feroz a la filosofía, y con ella a la estética llamada por el poeta académico metafísica, que, “*in abstracto* es decir en el espacio del pensamiento puro” [...] “persigue” la cosa, el acontecimiento, el objeto o el estado que produce un *placer* que no tiene una función fisiológica o finalidad conocida [...]. (Brigante 2008, 32)

No es posible, por tanto, aprehender ni la belleza en sí, ni llevar a cabo un juicio universal del placer. Lo bello está, como se ha dicho, en cada una de las cosas bellas, el placer es sentido a cada instante, es inútil tratar de asirlo teóricamente. De ser esto así, ¿cuál es la propuesta de Valéry? Se trata de una transformación de las categorías propias de la Estética académica, a saber, estética y poética en una *Poiética* y una *Estésica*; estos nuevos términos pretenden eliminar el error de la reflexión tradicional de querer negar el hecho contundente de que “todo lo que se cree universal es un efecto particular” (Valéry 1990a, 57). En relación con la definición de estos dos términos lo mejor es dejar hablar al autor mismo que articula su propuesta en dos grupos de problemas:

Formaré un primer grupo que bautizaré: *Estésica*, y pondré todo lo que se relaciona con el estudio de las sensaciones; pero más particularmente se colocarían los trabajos que tienen por objeto las excitaciones y las reacciones sensibles *que no tienen un papel fisiológico uniforme y bien definido*. Estas son, en efecto, las modificaciones sensoriales de las que el ser viviente puede prescindir, y de las que el conjunto [...] es nuestro tesoro. En él reside nuestra riqueza. Todo el lujo de nuestras artes ha bebido de sus recursos infinitos.

Otro montón reuniría lo que concierne a la producción de las obras; y una idea general de la acción *humana completa*, desde sus raíces psíquicas y fisiológicas hasta sus empresas sobre la materia o sobre los individuos, permitiría subdividir ese segundo grupo, que denominaría Poética o mejor *Poiética*. (Valéry 1990a, 65)

Como se ve en la anterior cita, Valéry reformula la Estética concediéndole una importancia particular, por un lado, a las sensaciones, volviendo así a la riqueza originaria de la terminología estética como proveniente del griego *aisthesis*, y por otro, dejando de lado la idea de la poética como conjunto de reglas para volver a la dimensión activa del *poiein*, del hacer, el producir. En este punto será necesario introducir los aportes del segundo texto

propuesto en este apartado, a saber, la *Primera lección del curso de Poética* ya que en este se expone de forma explícita la preponderancia de la acción artística. Se puede decir que el punto de partida de este texto es el punto de llegada del *Discurso sobre la estética*: el *poiein*, el hacer del artista. En relación con este, una de las afirmaciones centrales de Valéry es que “nos vemos arrastrados a considerar con mayor complacencia, incluso con mayor pasión, la acción que hace que la cosa hecha” (Valéry 1990a, 109), esto significa que la obra de arte como objeto queda en un segundo lugar con respecto a la acción del creador. Sin embargo, la innovación de Valéry va mucho más allá al considerar que la acción no le pertenece solo al autor sino a aquel que recibe la obra. El espectador o receptor, por tanto, completa la obra. Así, en la *Primera lección del curso de Poética* dirá:

Así es como el consumidor se convierte a su vez en productor: productor, primero, del valor de la obra y después, en virtud de una aplicación inmediata del principio de causalidad (que no es en el fondo sino una expresión ingenua de uno de los modos de producción del espíritu), se convierte en productor del valor del ser imaginario que ha hecho lo que admira. (Valéry 1990a, 115)

Ahora bien, a la luz de la primacía de la acción se pueden deducir tres máximas que conforman la concepción estética de Valéry:

La primera tiene que ver con el hecho de que las obras del espíritu nunca se terminan, solo se abandonan, son siempre un *non finito*, un *work in progress*. La segunda máxima presume que el receptor es un inspirado. [...] [La] tercera máxima se infiere de que la obra del espíritu, jamás terminada, produce a su vez en el receptor un acto en el que se lleva a cabo una nueva producción de la obra, no un juicio, sino un acto de recreación de esta misma. (Brigante 2008, 78)

Tenemos entonces una acción continuada entre el productor y el receptor que supone que la obra es abierta, es decir, susceptible de múltiples interpretaciones. Esta idea valeriana será retomada más adelante por Umberto Eco³². Un excursus por la idea de este pensador italiano dará luz sobre el problema de la obra en Valéry. Eco escribió precisamente un texto cuyo título es la *Obra abierta*, para él, precisamente, la obra abierta es una “forma”:

³² Eco, Umberto. *La obra abierta*. (Buenos Aires: Planeta DeAgostini, 1992).

es decir, como de un todo orgánico que nace de la fusión de diferentes niveles de experiencia precedente: ideas, emociones, disposiciones a obrar, materias, módulos de organización, temas, argumentos, estilemas fijados de antemano y actos de invención. Una forma es una obra conseguida: el punto de llegada de una producción y el punto de partida de un consumo que, al articularse, vuelve siempre a dar vida a la forma inicial desde diferentes perspectivas. (Eco 1992, 18)

Eco sugiere que toda obra de arte, sin importar la época, es abierta, sin embargo, hay un tipo de obras en las cuales el autor hace explícita la necesidad de la participación del espectador, los ejemplos que el autor sugiere provienen de la música, mas aquí se quiere sugerir un ejemplo literario, a saber, la reconocida obra *Rayuela*. Esta es una novela que ha sido denominada por su propio autor una contra-novela, la razón de ello es que los 155 capítulos que la conforman pueden ser leídos de múltiples formas: bien sea de principio a fin, en una lectura tradicional; en un orden propuesto por Cortázar; dejándose guiar por el tablero de direcciones o en el orden que el lector libremente quiera darle. En este tipo de obras, siguiendo a Eco, no se trata de proporcionar una forma organizada unívocamente, sino de darle posibilidad al intérprete de llevar a cabo varias organizaciones de manera que reconfiguren la obra y la terminen.

Eco identifica, entonces, obras de arte en las que el autor mismo crea con la intención de que el receptor las complete, sin embargo, para el autor italiano todas las obras, incluidas aquellas que pertenecen al arte clásico, son abiertas, todas son susceptibles de múltiples interpretaciones.

En este sentido, entonces, una obra de arte, forma cumplida y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es también abierta, posibilidad de ser interpretada en mil modos diferentes sin que su irreproducible singularidad resulte alterada. Cada fruición es así una interpretación y una ejecución, porque en cada fruición la obra revive desde una perspectiva original. (Eco 1992, 35)

Eco habría sido un lector juicioso de Valéry, quien en su obra teórica repetiría una y otra vez que el receptor es un inspirado que recrea la obra. Más aún, a la manera de Jauss³³,

³³ Jauss, Hans-Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. (Barcelona: Paidós, 2002). “lo que al espectador le parece la forma perfecta o la proporcionalidad de la forma en el contenido, para el artista sólo es uno de los posibles desenlaces de una tarea infinita. Por eso el espectador tampoco debe recibir lo bello simplemente como el ideal platónico de la pacífica contemplación, sino que se ha de introducir en el movimiento que la obra despierta en él y acreditar de este modo su libertad frente a lo dado”. De ahí también la libertad que el arte prodiga, y también, puede bien decirse, que sea uno de los pilares constituyentes de la

Valéry ya no habla de receptor en sentido propio sino de una *poiesis* del receptor que hace de la obra una realidad dinámica: la obra existe si y solo si alguien la recibe y la recrea. Ahora bien, para el poeta solo una obra que se lleve a cabo metódica y disciplinadamente y que se imponga “a nosotros con la misma potencia de *lo que no podía no ser, y que debía ser lo que es*” (Valéry 1992a, 63), puede producir un receptor inspirado. Eso supone que el momento creativo es fundamental y por tanto es atentamente considerado por Valéry.

[La obra] es el fruto de largos cuidados, y reúne una cantidad de ensayos, repeticiones, eliminaciones y selecciones. Ha exigido meses e incluso años de reflexión, puede también suponer la experiencia y las adquisiciones de toda una vida. Ahora bien, el efecto de esta obra se declarará en unos instantes [...]. (Valéry 1990a, 113)

El receptor inspirado será poeta por unos instantes, pero la obra que habrá dado lugar a este efecto ha sido fruto de largos trabajos. Parafraseando nuevamente al poeta se puede decir que las obras sorprenden por el número de posibilidades que entrañan por la perfección de su producción, sin embargo, nunca el receptor deberá ser consciente de todo el trabajo que ha implicado (Valéry 1990a, 114), trabajo que es el protagonista absoluto de la poética de Valéry. Un ejemplo paradigmático de todo el esfuerzo que entraña una obra de arte es aquella que logra la danza.

3.3 *La danza como la obra de arte por excelencia*

Ya se ha dicho que lo más importante es la acción que hace y no la obra hecha, en sentido estricto, y que esto tiene como consecuencia el protagonismo del receptor como aquel que lleva a cabo a su vez una acción poética inspirada. Tal idea es asaz novedosa y supera toda recepción que tenga como idea regulativa el gusto. Por el lado del creador, el punto de vista de Valéry resulta igual de novedoso porque la obra se convierte en un *non finito*, en un trabajo que nunca se termina sino solo se abandona. Además, la apertura de la obra de arte se conjuga en esta visión valeriana que la asume como abierta y capaz de ser completada por el espectador.

cultura. Jauss comprende la estética de la recepción valeriana y logra completarla. (Jauss *Pequeña apología de la experiencia estética*,10).

Si la acción humana completa es lo más relevante para Valéry, el arte por excelencia será el arte de la acción: la danza; esto implicará que en su comprensión del sistema de las artes la danza se convierta en modelo. La danza traduce en acto con una gran amplitud el *Implexo*, es decir, “nuestra capacidad de sentir, de reaccionar, de hacer, de comprender” (Valéry 1988, 67) todo el arsenal de sensaciones, emociones, pensamientos, serán el insumo, la posibilidad de realización de la obra, obra que no es más que el cuerpo mismo en acción, en el límite de sus posibilidades expresivas y de exploración del movimiento. En *Filosofía de la danza* dirá

La Danza es un arte que se deduce de la vida misma, ya que no es sino la acción del conjunto del cuerpo humano; pero acción trasladada a un mundo, a una especie de *espacio-tiempo*, que no es exactamente el de la vida práctica. (Valéry 1990, 174)

Ahora bien, como se ha visto en el segundo capítulo, hay dos tipos de producción: la natural o biológica y la humana. La primera, analizada por Valéry a través del ejemplo de la concha supone una determinación biológica que hace que el molusco produzca una concha que emana de una sustancia que secreta su cuerpo mismo, en este orden de ideas, la duración de su obra es consonante con su propia vida, por tanto, no se puede apartar en ningún momento de ella. La obra humana, por el contrario, produce obras con materiales externos al cuerpo del creador: sea madera, colores, palabras, etc.; el tiempo de la obra es diferente del tiempo de la vida. En la danza como arte todo sucede de otra manera, su expresión difiere de todas las demás manifestaciones artísticas. De modo similar al molusco, en el caso de la bailarina, el cuerpo es la materia y la duración de la acción. ¿Se podría decir acaso que la bailarina produce como el molusco? No. La razón es que en la bailarina el *performance* no es un producto natural, sino que se da gracias a la tensión entre el cuerpo y la conciencia, entre la *inhumanidad* biológica y la *inhumanidad* de la conciencia.

La bailarina lleva su *inhumanidad* biológica al límite de la perfección y de la posibilidad, así, a través de su danza hace evidente el *Implexo*, dada la diversidad de manifestaciones que de ella son posibles. Y su continuo hacer está en consonancia con la

visión del arte de Valéry, la cual es el resultado del *obstinado rigor*³⁴ valeriano, versión de la misma que el autor encarnó con su ejercicio ininterrumpido de escritura desarrollado por espacio de cincuenta años.

En ese orden de ideas, si bien la bailarina se vale de su cuerpo, de su *inhumanidad* biológica, su creación no está determinada solo por ella: esta es condición necesaria pero no suficiente para el despliegue de su arte. La bailarina sabe que la danza es posible solo si ella lleva a cabo un trabajo sobre su propio cuerpo, haciendo uso de todas sus capacidades y actualiza así el *implexo*. El método y la disciplina son esenciales para la danza. Esta es la razón por la que este arte es considerado por Valéry la acción humana más completa: la bailarina logra coordinar todas sus facultades para alcanzar la misma naturalidad del movimiento de la medusa o de una mariposa, esto a partir de un arduo trabajo sobre sí misma, un trabajo metódico y consciente. Esto es posible solo por el corto tiempo que dura su *performance*. La danza es un arte que se despliega en el instante.

3.4 El alma y la danza: tensión entre la inhumanidad biológica y la inhumanidad de la conciencia

El alma del filósofo habita en su cabeza; el alma del poeta en su corazón; mas, el alma de la bailarina late en todo su cuerpo.

Gibrán Jalil Gibrán

Esta tensión entre el cuerpo y la conciencia se hace evidente en una de las obras más bellas de Valéry: *El alma y la danza*³⁵. Este es un diálogo en el que el autor pretende mostrar la contraposición entre el poder del cuerpo en acción, a través de la danza como el arte del instante, y el poder de la mente pura. El diálogo, entonces, presenta dramáticamente esta tensión a través de los diferentes personajes de los cuales los más representativos son: la bailarina Athikté y el filósofo Sócrates, el cual termina siendo una

³⁴ Brigante mencionará ese rasgo del trabajo artístico haciendo referencia a Leonardo da Vinci “Valéry quiere desentrañar el rigor, *ostinato rigore* [obstinado rigor], de la construcción de la obra de arte en el ámbito de [...] una lógica poética”. (Brigante 2008, 104).

³⁵ Valéry, Paul. *Eupalinos o el arquitecto y El alma y la danza*. (Madrid: Visor, 2000).

evocación de Teste. Acompañan a los protagonistas Erixímaco, el médico; Fedro, el retórico; Rodopis, Rodonia, y otras bailarinas. En el diálogo, de forma estratégica, Athikté solamente hablará una vez, pues su movimiento es suficientemente rico en expresividad, y su danza tan elocuente que no requerirá de palabras. Athikté es la criatura contrapuesta a Teste y a su conciencia sin cuerpo. Aunque ella será consciente de su *inhumanidad* biológica, la honrará a través del trabajo sobre la acción de la danza, poniendo también límite a la *inhumanidad* de la conciencia.

El alma y la danza se desarrolla en el ambiente de un festín griego, el médico Erixímaco se une a la conversación que iniciarán Fedro y Sócrates. El tema que inaugura su encuentro es el de la nutrición, lo que llevará a que Sócrates comience a hablar sobre los cuerpos y el sistema digestivo, su interlocutor en estos temas será Erixímaco. Poner este asunto como punto de partida del diálogo es una excusa para hablar de las necesidades fisiológicas básicas. Así, desde el inicio, se hará énfasis en la *inhumanidad* biológica y en las maravillas que esta logra sin que el hombre, en la mayoría de ocasiones, se percate de ello.

Nada más ajeno que nuestro cuerpo. Sus placeres y sus sufrimientos nos resultan incomprensibles.

Es una figura rara llena de formas raras y donde nada se parece a las ideas que tenemos.

¿En qué lenguaje traduce lo que sentimos de él? ¿O en cuál traducimos lo que él es? (1901. Sin título, II, 293). (Valéry 1957, 12)

La perspectiva del cuerpo aquí se acerca a lo inasible. Frente a estas preguntas, en *El alma y la danza* se mirará al cuerpo en su complejidad tanto desde la razón del filósofo como desde el conocimiento del médico. En un fragmento de una carta a Louis Sèchan, Valéry explica el porqué del diálogo:

La idea constante en todo el diálogo es fisiológica -desde las molestias digestivas del prelude hasta el síncope final. El hombre es esclavo del simpático y del tubo gástrico. Sensaciones suntuosas, movimientos de lujo y pensamientos especulativos existen sólo a merced de la benevolencia de nuestros tiranos vegetativos. La danza es el prototipo de fuga. (Valéry, 2000, 126)

En el diálogo, Valéry señalará magistralmente la consideración antropológica centrada en la *inhumanidad* orgánica y sus procesos complejos, pues, sin ella, ningún ser humano podría ser. La pregunta en este contexto es por el aporte del arte, y específicamente de la danza, en la comprensión antropológica valeriana. La respuesta a este interrogante se da en la interrelación entre los tres personajes centrales de *El alma y la danza*: Sócrates, Erixímaco y Athikté. Sócrates es la representación de la conciencia, Erixímaco representa la *inhumanidad* biológica y Athikté termina siendo la síntesis de estos dos elementos. Cabe recordar la afirmación de Valéry en carta a Louis Sèchan “la danza es prototipo de fuga” (Valéry 2000, 126), ella obra en el instante de su ejecución como una acción humana artística que, integra el mundo de la *inhumanidad* biológica con el de la conciencia, esto al menos por el instante en que su *performance* se despliega. El reconocimiento de las sensaciones y posibilidades del cuerpo, que gracias al trabajo que sobre el mismo logra la bailarina, dota a la danza de un poder y de una comprensión de la realidad humana que es única si se compara con otras disciplinas artísticas.

Al igual que en *Monsieur Teste*, *El alma y la danza* procura sentar una postura opuesta a la del dualismo de corte cartesiano; si con *Teste* Valéry hace una crítica proponiendo un personaje imposible, llevando con él al extremo la conciencia pura, en el diálogo sobre la danza la crítica al dualismo se da a través de Athikté, un personaje en el que la conciencia se manifiesta encarnada en un cuerpo toda vez que es capaz de crear arte a partir de la acción, de una acción que, como se ha dicho, es completa. Athikté también representará la singularidad de la ejecución de esta arte, elemento central de la estética valeriana. Los dos textos arriba mencionados llegarán a la misma conclusión: *Teste* después de hacer un esfuerzo por identificarse con su conciencia y querer llegar a ser una hiperconciencia, a fuerza de disciplina, megalomanía y una gran altivez, al final comprende, muy a su pesar, que no puede prescindir de su cuerpo: el dolor lo obliga a ello. Es en ese momento de dolor se fractura y desaparece la ficción que ha creado, su razón aberrante. Por otro lado, en *El alma y la danza* Athikté encuentra el límite del cuerpo a través de la acción del cuerpo mismo. Athikté, por su parte, es consciente del límite del cuerpo, de su cuerpo que danza, y lo acepta.

Lo anterior puede ser visto claramente en una escena al final del diálogo en la que la bailarina queda exhausta:

Soc.- Es el intento supremo... gira, y todo lo visible se despega de su alma; el vaso de su alma se separa al fin de lo más puro; hombres y cosas pasan a formar entorno suyo una hez informe y circular...

¡Mirad... gira... con sus fuerzas simplemente, y con un acto, un cuerpo es lo bastante poderoso para alterar la naturaleza de las cosas más hondamente de lo que puede alcanzar nunca el espíritu en sus sueños y especulaciones!

Fed.- Se diría que esto puede durar eternamente.

Soc.- Ella podría morir así...

Eri.- Dormir, tal vez adormecerse en un sueño mágico...

[...]

Soc.- ¡Se ha caído!...

Fed.- Está muerta...

Soc.- ¡Ha agotado sus fuerzas de reserva, el tesoro más guardado en su estructura!

[...]

Eri.- Vamos, pequeña, abre los ojos ¿cómo te encuentras?

Athikté.- No siento nada. No estoy muerta ¡Pero tampoco viva!

Soc.- ¿De dónde vuelves?

Athi.- ¡Amparo, amparo, ah, mi amparo!, ¡ay Torbellino! ... Estaba en ti, oh movimiento, fuera de todas las cosas... (Valéry 2000, 112-13)

Athikté se enfrenta a los límites de su propio cuerpo. Valéry, admirador de la danza de su época, encarna en Athikté la realidad de un cuerpo humano que en su movimiento expresa una dimensión espiritual, él encuentra en el movimiento de la bailarina una imagen de la Razón, del Pensamiento y del Conocimiento perfecto³⁶ (Bémol, cfr. 23). Reconocerá a la danza como vehículo de pensamiento, encarnación de ideas, verá y resaltará cómo, a través de la danza, el cuerpo comienza a perfeccionar su expresión. Valéry admira el poder

³⁶ Bémol, Maurice. *Paul Valéry*. (Clermont- Ferrand: G. de Bussac, 1949).

que tiene la bailarina de apropiarse de su cuerpo a través del movimiento, por ello, dirá en el mismo diálogo

[...] Sócrates- Amigos míos, ¿qué es de verdad la danza?

Erixímaco - ¿No es esto que estamos viendo ¿ -¿Qué quieres más claro sobre la danza que la danza misma? (Valéry 2000, 100)

El cuerpo danzante piensa, enlaza, liga, diferencia, es expresión de ideas y también es capaz de mucho más de lo que se le suele atribuir. La postura no dualista valeriana se evidencia en esta exaltación y reconocimiento del poder de esta arte: el cuerpo manifiesta el espíritu.

Erixímaco, como galeno capaz de ver el funcionamiento del cuerpo, no alcanza a dar cuenta de su misterio, reconoce en el ejercicio de la bailarina una cuerda tendida entre el espíritu y el cuerpo. Por un instante, la bailarina cumple el sueño de la conjunción, pero en su caída atiende a su dimensión corporal que le señala su límite. Mas la comprensión del cuerpo que tiene la bailarina no será en absoluto la misma que Teste con resistencia asume, cuando a partir del dolor debe “escuchar el cuerpo”. La bailarina es consciente del límite de su cuerpo, pero se entrena a través de la técnica para así lograr el trabajo sobre sus posibilidades, y así poder extender esos límites. La bailarina sabe más de sí como ser humano danzante que Teste, este niega su *inhumanidad* orgánica por preferir la ficción de la razón.

El personaje de Athikté es, por tanto, muestra de la revolucionaria antropología valeriana. Su visión del arte logra darle un giro al fenómeno humano que se define y logra perfeccionarse en tanto reconoce su *inhumanidad* biológica, y que, a través de la acción propia de la danza realiza al hombre a partir y gracias al movimiento acompasado y consciente. Esta es una de las mejores manifestaciones de la apertura humana que pregona Paul Valéry.

CONCLUSIÓN

El personaje de Athikté muestra que la antropología de Paul Valéry está íntimamente relacionada con su concepción del arte, incluso se podría decir que sin una comprensión de la actividad artística es imposible dar cuenta de lo humano, toda vez que el hombre, en tanto ser abierto, es ante todo un ser que crea y se crea. En aras de redondear esta idea, y a modo de conclusión, se quiere hacer un acercamiento entre el poeta francés y el antropólogo alemán Arnold Gehlen³⁷. La articulación entre estos dos autores, que aquí se presenta, tiene la pretensión de abrir futuros caminos de investigación en relación con la danza; esto obedece a la convicción de que las categorías de los dos pensadores resultan complementarias.

Tanto Gehlen como Valéry reconocen al ser humano como ser que actúa y que al actuar se hace, en este sentido, la creatividad no sería solo propia del artista, sino de todo hombre que debe enfrentarse plásticamente a los cambios de la existencia. Para Gehlen el ser humano en tanto ser con cuerpo, constituido como forma física, “sólo puede vivir si actúa” (Gehlen 1987, 26), por tal razón es, al igual que para Valéry y Agamben, un ser abierto, un ser orientado a la acción que, a diferencia de otras especies, es capaz de moldearse a través de la ayuda de la imaginación. Imaginación y acción van de la mano.

En su antropobiología, Gehlen asume que “[el ser humano posee] la “holgura”, o “espacio vital”, libremente disponible, para ensayar o bosquejar la acción.” (Gehlen 1987, 213). Este espacio vital da lugar a la anticipación del movimiento; de este modo, el ser humano puede ejercer una virtualidad gracias a la imaginación. Este espacio le permite crear a partir de su cuerpo, y sobrepasar también la esfera de la mera supervivencia, de hecho, el ser humano es capaz de descargarse del peso de las pulsiones vitales y de crear una distancia que le permite determinar su manera de estar en el mundo. Lo propiamente humano, entonces, es poder liberarse de las pulsiones, de los impulsos para lograr así actuar y determinarse de forma singular. En este orden de ideas, Gehlen propone una categoría

³⁷ Gehlen, Arnold. *El hombre. Su naturaleza y su lugar en el mundo*. (Salamanca: Sígueme. 1987).

que resulta muy interesante para establecer la relación entre la antropología y la estética, se trata de la *kinefantasía*, que supone que los movimientos humanos no solo resuelven los problemas de la vida diaria convirtiéndose en hábitos, sino que el hombre logra movimientos que pueden resultar inéditos y que terminan siendo un fin en sí mismos: tal es el caso del movimiento propio del arte de la danza.

Para ilustrar esta idea, vale la pena traer a colación la comparación que hace Valéry entre los movimientos cerrados del molusco, que obedece a los estímulos de un modo prefijado y los movimientos libres de la bailarina. La *kinefantasía* es condición de posibilidad de la danza, pues gracias a ella, se planifican las combinaciones de movimientos, solo así el cuerpo puede desarrollar la complejidad que permitirá, gracias al entrenamiento, dibujar el movimiento en el espacio, crear secuencias con sentido, abrir la perspectiva de la creación kinética. La danza es un lenguaje que implica fantasía y pensamiento, por eso se evidencian en ella las funciones superiores que desembocan en la acción. En la danza se hace manifiesto que el ser humano es capaz de una fantasía relacionada tanto con la percepción sensorial y el movimiento *per se*, que es llamada por Gehlen *estetofantasía*, como con el movimiento, llamada *kinefantasía*. De este modo, se puede hablar de una movilidad particular, sofisticada, y muy poderosa frente al resto de seres vivos que no puede menos que hacer evidente la apertura de la que hablan tanto Valéry como Gehlen. La danza es pues, metonimia de la apertura del ser humano.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, Diana. 2014. Poiesis del tiempo y del movimiento: Una nueva mirada a la ontología aristotélica. En: *Universitas Philosophica*. Universidad Javeriana. 31: pp. 31-63.
- Agamben, Giorgio. 2006. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Alegre, Javier. *La cuestión del sujeto en Wittgenstein: límites del lenguaje, solipsismo y seguimiento de reglas*. URL: http://hum.unne.edu.ar/revistas/postgrado/revista2/13_alegre.pdf (consultado el 4 de noviembre de 2015).
- Álvarez Munárriz, Luis. 1992. La antropobiología de Gehlen. *Thémata*. Revista de filosofía. Universidad de Murcia. 9: pp. 33-45.
- _____. 2007. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Aristóteles, *Metafísica*. 1982. España: Gredos.
- _____. *Física*. 2001. México: UNAM.
- Bardet, Marie. 2012. *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus.
- Bémol, Maurice. 1949. *Paul Valéry*. Clermont- Ferrand: G. de Bussac.
- Benítez, Roberto y Orejudo, Juan Carlos. Valéry anti-moderno: de la “poesía pura” al yo posible. *Eikasía*, Revista de filosofía, 7: pp. 209-24.
- Benjamin, Walter. 2013. *Las cosas de cristal no tienen aura*. En: Memorias del II Congreso Internacional del GESC Secreto y transparencia: wikileaks y otros cambios en la semiósfera mediática. 20 a 22 de noviembre en Madrid, España.
- Betancourt, Juan Carlos. 2007. *Manual de filosofía contemporánea. Genealogía-antropología-pragmática*. Cali: Universidad del Valle.
- Bouveresse, Jacques; Fournier, Christian; Laugier Sandra. 1995. Philosophy from an Antiphilosopher: Paul Valéry. *Critical Inquiry*. University of Chicago. 21: pp. 354-81.
- Bozal, Valeriano et al. 1999. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías estéticas contemporáneas* Vol. II. Madrid: Visor.
- Brigante, Anna Maria. 2008. *Obstinado rigor. La teoría de la acción poética de Paul Valéry*. Bogotá: Editorial PUJ.
- Cassirer, Ernst. 1967. *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México: FCE.

- _____ 1971. *Filosofía de las formas simbólicas*. México: FCE.
- Cohen, Selma. 1962. A prolegomenon to an Aesthetics of Dance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 21: pp.19-26.
- Cottingham, John et al. 1992. *The Cambridge Companion to Descartes*. New York: Cambridge University Press.
- Crow, Christine. 1972. *Paul Valéry. Conciousness and Nature*. UK: Cambridge at the University Press.
- Crescimanno, Emanuele. 2006. *Implexe, fare, vedere. L'estetica nei Cahiers di Paul Valéry*. Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica.
- Cuesta, Isabel. 2014. *Afección, intuición y visualización el cuerpo que compone*. Bogotá: IDARTES.
- Danto, Arthur. 2013. *Qué es el arte*. Barcelona: Paidós.
- Descartes, René. 1996. *Discurso del método; La dióptrica; Los meteoros; La geometría*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Díaz, Jorge Aurelio. 2003. Descartes, precursor de la Modernidad. En: *Lecciones de filosofía*. Universidad Externado de Colombia- Universidad Nacional de Colombia: Bogotá.
- Didi-Huberman, Georges. 2006. *El bailaor de soledades*. Valencia: Pre-Textos.
- Duque, Félix. 1998. *Historia de la Filosofía Moderna. La era de la crítica*. Madrid: Akal.
- Eco, Umberto. 1992. *La obra abierta*. Buenos Aires: Planeta DeAgostini.
- Eliade, Mircea. 2008. *La muerte y las iniciaciones místicas*. La Plata: Terramar.
- Espinal, Cruz Elena. 2014. Sobre la percepción. Aproximación desde Maurice Merleau-Ponty y Arnold Gehlen. *Revista Fides et Ratio*. Universidad de Medellín EAFIT, 7: 93-109.
- Farisco, Michele. 2011. *Ancora uomo. Natura umana e postumanesimo*. Milán: V&P.
- Feher, Michel et al. 1991. *Fragments para una Historia del cuerpo humano*. Tomo II. Madrid: Taurus.
- Fianza, Kathia. 2008. *La estética de Kant: el arte en el ámbito de lo público*. *Revista de filosofía*, 64, 49-63. URL: <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-43602008000100004> (consultado el 15 de enero de 2016).
- Frápolti, María J. y Nicolás, Juan. 2001. *Evaluando la modernidad. El legado cartesiano en el pensamiento actual*. Madrid: Comares.
- Freud, Sigmund. 1993. *Textos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Altaya.
- Gehlen, Arnold. 1987. *El hombre. Su naturaleza y su lugar en el mundo*. Salamanca: Sígueme.

- Grigenti, Fabio et al. 2000. *Pensare l'azione. Aspetti della riflessione contemporanea*. 209-70. Padova: Il Poligrafo.
- Gueroult, Martial. 1995. *Descartes según el orden de las razones*. Tomo I. Caracas: Monte Ávila.
- Heidegger, Martin. 2005. *Parménides*. Madrid: Akal.
- Jauss, Hans-Robert. 2002. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós.
- Langer, Susanne. 1966. *Los problemas del arte*. Buenos Aires: Infinito.
- Löwith, Karl. 2009. *Paul Valéry: rasgos centrales de su pensamiento filosófico*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Lyotard, Jean-François. 1998. *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.
- Mirandola, Pico dela. 2003. *Discurso sobre la dignidad del hombre*. Buenos Aires: Longseller.
- Monjaraz, Nayeli. *La desterritorialización del cuerpo. Una reflexión acerca de la danza Butoh*. Revista reflexiones marginales. URL: http://reflexionesmarginales.com/3.0/la-desterritorializacion-del-cuerpo-una-reflexion-acerca-de-la-danza-butoh/?utm_campaign=shareaholic&utm_medium=facebook&utm_source=socialnetwork (consultado el 31 de marzo de 2016).
- Nietzsche, Friedrich. 1997. *Fragmentos póstumos*. Bogotá: Norma.
- _____ 1999. *La gaya ciencia*. Monte Ávila: Caracas.
- Olsen, Andrea y McHose Caryn. 2014. *The Place of Dance a Somatic Guide to Dancing and Dance Making*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Raimondi, Paolo. 1999. *Cinesiología y psicomotricidad: modelo psicomotor; análisis del movimiento; morfotipología humana*. Madrid: Paidotribo.
- Rodríguez, B. 2003. Hegel y la Crítica del juicio. *Anales de historia de la filosofía*. URL: <https://revistas.ucm.es/index.php/ASHF/article/viewFile/ASHF0303110145A/4742125> (consultado el 24 de enero de 2016).
- Sanabria, Carlos et al. 2015. *Pensar el arte hoy: el cuerpo*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Sánchez Benítez, Roberto. y Orejudo Pedrosa, Juan Carlos. Valéry anti-moderno: de la “poesía pura” al yo posible. *Eikasía*, Revista de filosofía (julio): 209-24.
- Sheets-Johnstone, Maxine. 1981. Thinking in movement. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. University of Toronto Press, 39: pp. 399-407.
- Sobrevilla, David. 2006. El retorno de la antropología filosófica. *Diánoia*. Universidad Autónoma de México, 51: pp. 95-124.

- Sparshott, Francis. 1995. A Measured Pace: Toward a Philosophical Understanding of Dance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. University of Toronto Press, 57: pp.481-82.
- Starobinski, Jean. 2001. *Acción y reacción: vida y aventuras de una pareja*. México: FCE.
- Tatarkiewicz, Władisław. 1999. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- Todorov Tzvetan. y Willis Elizabeth. 1970. *Valéry's Poetics*. Yale French Studies, 44, 65-71. Yale University Press. URL: <http://www.jstor.org/stable/2929535> (consultado el 24 de junio de 2015).
- Torregroza, Enver. 2015. La frontera entre lo humano y lo inhumano como problema hermenéutico. *Ideas y Valores*. Universidad Nacional de Colombia. 64: pp. 9-20.
- Uexküll, Jakob. 1945. *Ideas para una concepción biológica del mundo*. Buenos Aires: Espasa –Calpe.
- Valéry, Paul. 1957. *Cahiers, I, II, IV*. Paris: Gallimard.
- _____ 1979. *El señor Teste*. Buenos Aires: Montesinos.
- _____ 1988. *La idea fija*. Madrid: Visor.
- _____ 1988b. *Quaderni III Sistema-Psicologia-Soma e CEM-Sensibilità-Memorie*, Milano: Biblioteca Adelphi.
- _____ 1990a. *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.
- _____ 1990b. *Quaderni IV Tempo - Sogno - Coscienza - Attenzione - L'Io e la personalità*. Milano: Biblioteca Adelphi.
- _____ 1993. *Estudios filosóficos*. Madrid: Visor.
- _____ 2000. *Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza*. Madrid: Visor.
- Wilson, Margaret. 1990. *Descartes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Wilson, Timothy. 2002. *Strangers to ourselves. Discovering the Adaptive Unconscious*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Wittgenstein, Ludwig. 1922. *Tractatus Logico-philosophicus*. Londres: Kegan Paul.
- _____ 1988. *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica.