

surgimiento a través de lo conocido, de lo resumible –los llamados «temas», que no son, en sentido propio, sino una suma de *lugares comunes*–, de lo desconocido y de lo inenunciable. Podrá comprenderse entonces que obras temáticamente desoladas, desesperadas –pienso aquí en libros como *Absalón, Absalón*, de Faulkner, *El inenunciable*, de Beckett, y muchos otros–, en lugar de abrumar al lector lo exalten, dándole, por la intensidad que las traspasa, el sentimiento paradójico de estar más vivo.

En 1934, en una declaración al «Primer Congreso de los escritores soviéticos de toda la Unión», Boris Pasternak da esta definición de la poesía: «La poesía es la prosa (...), la prosa misma, la voz de la prosa, la prosa en acción y no en relato. La poesía es el lenguaje del hecho orgánico, es decir, del hecho con consecuencias vivientes (...) Es precisamente esto, es decir, la prosa pura en su tensión de transferencia, lo que es la poesía».⁸ Además de que estas formulaciones, en su aspecto paradójico, minan la oposición tradicional (y muy francesa) entre prosa y poesía, precisan lo que podían tener de vagos o de aparentemente fáciles términos como «desconocido», «inenunciable» o «intensidad», utilizados más arriba. La poesía, «prosa en acción y no en relato», opone un lenguaje *que se está haciendo*, que se da a sí mismo sus propias reglas, a un lenguaje *ya hecho*, preexistente, sometido a reglas que le son exteriores (el contenido, las leyes de la narración, etc). «La prosa en acción» –la poesía (se ve la riqueza de una formulación así, que permite *atravesar* los géneros literarios), esto supone, pues, un movimiento de escritura (*una intensidad, una «tensión»*) *al que ninguna otra cosa precede sino ese deseo de hacer del que Valéry, una vez más, escribía que él «quería lo que decía»*⁹. Por eso, al no poder preexistirle nada conocido, la escritura poética es, propiamente hablando, advenimiento de lo desconocido, de lo inenunciable.

Pero hay más. Al definir la poesía como el «lenguaje del hecho orgánico» y la «prosa pura en su tensión de transferencia», Pasternak hace intervenir un elemento al que, justamente ahí, se ha hecho alusión de manera voluntariamente vaga, cuando se ha tratado, a propósito del poema, de un «algo» que «tocaba» al lector. Este algo es precisamente ese «hecho orgánico», ese soplo viviente que me despierta súbitamente a la sorpresa de existir. Un soplo o una voz: los dos están ligados. Y también el cuerpo que

⁸ Citado y traducido por Henri Meschonnic en *Critique du Rythme*, pp. 460-461, Verdier, 1982, 2ª ed. revisada y corregida, 1990. Podría acercarse a esta observación de Valéry: «El lirismo es el género de poesía que supone la voz en acción –la voz directamente salida, o provocada por las cosas que se ven o que se sienten presentes. «Tel Quel», *op. cit.*

⁹ «Si por tanto se me interroga: si alguien se inquieta por lo que he 'querido decir' en tal poema, respondo que no he querido decir, sino que he querido hacer, y que fue la intención de hacer la que quiso lo que he dicho...» *Tel Quel*, *op. cit.*

los lleva, que traspasa las palabras, dándoles su configuración particular, marcándolas con su impronta viva, y alcanza –toca– así el cuerpo del otro. Transcorporeidad –«tensión de transferencia»– de esta prosa que es «pura», según Pasternak, porque no tiene otro contenido que su propio movimiento. Lo que Henri Meschonnic llama *ritmo*: física del texto –«movimiento de la palabra en la escritura»¹⁰. Una voz está ahí –un cuerpo, literalmente inscritos en la organización material del texto. Ellos me conmueven. Despiertan en mí una fuerza desconocida. Entonces, el mundo utilitario y sin sorpresa de la realidad se borra. Y lo que nace (aparece, surge) en la singularidad de este *contacto* es lo real, que no se declina sino en singular y en presente.

Pues no es el poema –texto viviente– sino lo que conserva, para reengendrarla cada vez en ese «cuerpo a cuerpo» que es la lectura, la emoción siempre renovada del *presente*. Un presente que, engendrado por el movimiento de la escritura y coincidiendo con él, no es el *instante*, su puntualidad inapresable e inhumana, sino el pasaje de lo viviente fijado ahí y que, sin embargo, ha permanecido vivo –«el amor realizado del deseo que ha permanecido deseo», según la célebre fórmula de René Char. La escritura poética nos devuelve a la fuente del tiempo¹¹. No a algún inmemorial e inaccesible origen, sino a lo que, en todo momento, *se hace presente, se hace real*, pues sólo es real lo presente. Destello, vivacidad: algo comienza, no cesa de comenzar: «Toda la experiencia poética», escribe Joë Bousquet, «tiende a restituirle al cuerpo la actualidad de su nacimiento».

Pasaje del cuerpo en el discurso, surgimiento de lo presente de lo real en la temporalidad extendida y proporcionada de la realidad, esta experiencia ha acercado, desde hace mucho, a pesar de todo lo que los separa, al poeta y al místico: inspiración, iluminación, *wu*, *satori*, son muchos los términos que designan esta turbadora irrupción de lo real en la realidad. Lo demasiado lleno de las significaciones se vacía de pronto, aspirado por lo blanco de la insignificancia. La presencia de las cosas se desorbita. Inquietante familiaridad: algo está ahí, pero ya no tiene nombre. Vacío del sentido donde todo se reabsorbe y surge a la vez: mundo, identidad, lenguaje. Y la palabra tropieza, tartamudea como si nadie hubiera hablado nunca¹². Del «noble no se qué» de Adewijch de Anverso, al célebre «un no sé qué que quedan balbuciendo» de Juan de la Cruz, pasando por el «no atinaba a cosa

¹⁰ Hopkins, citado por Meschonnic.

¹¹ «El presente es propiamente la fuente del tiempo». Emile Benveniste, «L'appareil formel de l'énonciation», Problèmes de linguistique générale, Tel Quel/Gallimard, p. 83.

¹² Gilles Deleuze habla en Pourparlers (Minuit, 1990) del «tartamudeo creador», del «uso extranjero de la lengua, por oposición a su uso conforme y dominante...».

que decir ni comenzar»¹³ de Teresa de Ávila, son innumerables estas formulaciones –estas enunciaciones– que procuran que tenga lugar la esencial insignificancia de lo indecible en lo decible, en este lugar vacío del «yo»¹⁴ que sólo es por ser su otro –«el que habla»: Dios, la Vacuidad, el Espíritu-Realidad, etc para los místicos, lo real para el poeta. Por eso, según Michel de Certeau, «de golpe el “yo” tiene la formalidad de un éxtasis»¹⁵ en los textos de los espirituales. La mística (como la poesía) es una *salida* –del dogma, del lenguaje, del saber, en resumen: de la realidad– y una *entrada* en el no-saber y lo informulable– en lo real: «Entréme donde no supe, / y quedéme no sabiendo / toda ciencia trascendiendo».¹⁶ Y cuando Michel de Certeau habla de la visión mística como del «desvanecimiento de las cosas vistas», no podemos impedirnos acercarnos a su comentario al del éxtasis de Valéry en el Puente de Londres: «Ver a Dios es, finalmente, no ver *nada*, no percibir ninguna cosa particular, participar en una visibilidad universal que no supone ya recortar las escenas singulares, múltiples, fragmentarias y móviles de que están hechas nuestras percepciones».¹⁷ Observaciones que podríamos aproximar a estas líneas de Virginia Woolf, escritas tras una terrible experiencia vivida en 1928, y que aportan, si aún fuera necesario, una nueva prueba de la comunidad de visión del místico y del poeta: «Es esta experiencia lo que me ha hecho consciente de lo que llamo *realidad*, es decir, una cosa que veo delante de mí, algo abstracto, pero que sin embargo está incorporado a las landas, al cielo; al lado de lo cual nada cuenta, en la que encontraré mi reposo y seguiré existiendo. Es lo que llamo la *realidad*. Y a veces me digo que es la cosa que me es más necesaria y que no ceso de buscar».¹⁸ Para acceder a esta dimensión que Virginia Woolf califica de «abstracta», porque no está en ninguna cosa concreta en particular, sino en el vacío de la visión que en cierto modo la sostiene, hay que aprender a *no ver más* lo que ella llama a veces la «vida», a veces la «realidad», no ya en el sentido de la cita precedente (donde de lo que se trata es de lo *real*), sino en el sentido en que yo la utilizo: «Es un error creer que la literatura puede ser tomada de lo vivo. Hay que salir de la vida...» «Reconozco que es exacto, que no tengo el don de “realidad”». Me desencarno deliberadamente hasta un cierto punto, pues desconfío de la realidad... Pero para ir más lejos.»¹⁹ Una

¹³ «No hallaba qué decir ni cómo empezar», Moradas, *cap. I*.

¹⁴ Benveniste, *op. cit.*, t. I, p. 254.

¹⁵ La Fable mystique, Gallimard, 1980.

¹⁶ Juan de la Cruz.

¹⁷ «L'extase blanche», La faiblesse de croire, Seuil, 1987.

¹⁸ A writer's Diary-Journal d'un écrivain, Christian Bourgois, Paris, 1994, p. 222

¹⁹ Le livre à venir, 148-149.

vez más, paso de la realidad a lo real; de una *vista* limitada, focalizada, estática, a una *visión* múltiple, descentrada, dinámica que es propiamente un *no ver* –aquel que está en el centro de las visiones de Angela de Foligno, por ejemplo: «No veo nada y lo veo todo», exclama en el capítulo XX del *Libro de las visiones e instrucciones*²⁰; y apremiado por un amigo a contemplar magníficos castillos, Juan de la Cruz contesta: «Nosotros no andamos por ver, sino por no ver».²¹ Absorción de la «vista» en la «visión» de que testimonia una vez más Valéry, cuando sobre el Puente de Londres ve cómo la decoración cotidiana que lo rodea se convierte en «*un flujo de granos* todos idénticos, idénticamente aspirados por no sé qué vacío». Ceguera y videncia: las cosas se desvanecen en la luz que las hacía visibles. Ya sólo queda decir: la transparencia.

Como Teresa de Ávila y Juan de la Cruz en sus tratados, Valéry y Virginia Woolf comentan aquí su experiencia, la analizan, pero no nos la hacen compartir. Sólo la escritura poética –la «prosa en acción»– es capaz, porque produce el presente en el pasaje de un cuerpo, no de decir, sino de *hacer* esta experiencia, de tal modo que pueda ser indefinidamente repetida. Experiencia del lenguaje, de lo que lo traspasa pero no adviene sino por él. Por eso la poesía (la literatura), cualesquiera que sean sus modalidades (poema, novela, ensayo, relato...), no nos ofrece lo real (que es inapresable), sino, en su potencia de enunciación, un *efecto de real*, que es el *hacerse-presente* de un sujeto, de un lenguaje y de un mundo, inseparablemente. Lo que no puede ser, cada vez, sino imprevisible. Así pues, independiente de toda representación, narración o imitación –incluso si no puede destacarse completamente de ellas. Este «tiempo muerto», en el sentido mediático, espectacular del término es, dice Deleuze, el mismo que el del *suceso*²². No lo que pasa, sino lo que además de pasar permanece, en el ritmo de la obra: la presencia.

Este pasaje podría aclarar una tendencia de la escritura moderna que, a pesar de modas y regresiones muy diversas, conduce a un doble movimiento aparentemente contradictorio: la crisis de la narración de la novela y la aparición de una nueva narratividad del poema. Fenómeno que, por otra parte, no es nuevo, que ha estado siempre presente en el acto de escribir, pero que se radicalizó a finales del siglo XIX. Así, en lo que respecta a la novela europea, el modelo del género, *Don Quijote*, no está construido como un relato –un desarrollo lineal–, sino como una serie repetitiva de

²⁰ *Points/Sagesse, Le Seuil, 1991, p. 83.*

²¹ *Citado por José Ángel Valente, «El ojo del agua», La piedra y el centro, en Variaciones sobre el pájaro y la red, Tusquets, 1991, nota 5, p. 81.*

²² *Pourparlers, p. 218.*