

Más allá de Mallarmé: de Valéry a John Ashbery y a Georges Perros. Pertinencia de la poesía en el pasaje del modernismo al postmodernismo.¹

Jean Bessière

Universidad de la Sorbone. Francia*

1.

Se dice “literatura de la modernidad, literatura de la postmodernidad”. Pero modernidad es un concepto equívoco: en literatura, el primero que define lo moderno en términos contemporáneos es Baudelaire. En la misma perspectiva y siguiendo datos cronológicos que pertenecen a su época, sería necesario pensar en el realismo y el simbolismo (cualesquiera que sean los países que los designan) como los movimientos de una primera modernidad. Luego vendría, a partir del comienzo del siglo XX, una segunda modernidad, de la que no habríamos salido todavía.

Entendemos la relación entre estas dos modernidades como la respuesta de la segunda —y por lo tanto hasta nuestra época— a los *impasee* literarios de la primera. Esos *impasee* pueden caracterizarse tanto en su relación con el realismo como con el simbolismo y podrían resumirse así: realismo y simbolismo no han podido definir, exponer todavía las condiciones de su pertinencia (pertinencia que se comprende sólo en sentido cognitivo). Consideraremos aquí la cuestión de una herencia del simbolismo y una respuesta al mismo, situadas bajo el signo de la pertinencia que puede detectarse en lo poético y, en particular, en el poema.

Este tema de la pertinencia puede reconocerse en la poesía de Mallarmé, que sigue siendo un interrogante. Si se toman del simbolismo sólo los datos más manifiestos, particularmente en Mallarmé, la paradoja retórica aparece en el hecho de que la construcción del poema, la notación de lo que “quiere decir”, es hipotética. Lo hipotético, como lo muestra el soneto “A la nue accablante tu”², se manifiesta en una doble propuesta de escritura y de lectura. Escritura y lectura dual que se constituyen en el símbolo —de un navío a una sirena, de una sirena a un navío— y que otorgan valor a la imagen tanto de la sirena como del navío permitiendo así la realización de la metarepresentación en el soneto. Cuanto más se opera la doble lectura, es decir la eficacia de la metarepresentación, más se sustrae la certeza del decir. Decir que puede aparecer construido como un juego metafórico —la relación entre un barco y una sirena— y en una relación no localizable, ya que un navío y una sirena no pueden juntarse, y si aparecen juntos es en lo indecible de un acontecimiento que tiene y no tiene lugar. La metarepresentación conlleva su propia imposibilidad. Juega con una ironía específica. El “eso ha sido” —un navío que naufraga, una sirena que desaparece— prohíbe abolir el pasado. El aquí y el ahora, precisamente el lugar de este mar, el lugar de este poema, está formado por las dos figuras que prohíben mitificar, simbolizar ese pasado —lo que implicaría alejarlo—. La contradicción y la indecidibilidad que se visualizan en la metarepresentación

plantean una exigencia de actualidad que en el poema se refleja en la intemporalidad de lo indecible: navío versus sirena. La paradoja de la pertinencia se formula en el poema que dice que no puede saber nada de lo que ha ocurrido y, sin embargo, supone cognoscibilidad. La puesta en movimiento de la memoria o del testimonio bajo el signo de lo figurativo: un navío, una sirena posibilitan el “tiempo del retorno” al lugar y el “retorno” al lugar: el mar. El lugar es a la vez una imagen dialéctica, la de un pasado y de un presente, que excluye tanto la retención del pasado como la certificación del presente y es, al mismo tiempo, la única forma de afirmar la pertinencia de la escritura: la interrogación de ese lugar es entonces, en este poema de Mallarmé, un campo abierto. Campo visual abierto que no es más que la figura de un juego retórico paradójico. Si el lugar es, por definición, la posibilidad de esas sinécdoques que lo representan –un navío, una sirena– es también su contradicción. Si no hay en la escritura más que lugar, y si la escritura se constituye como tal lugar es porque, paradójicamente, todo ha sido cambiado y, sin embargo, nada ha cambiado. Si hay ambigüedad y posibilidad de pertinencia –cuando surge la figura del juego dialéctico–, el acontecimiento que tiene lugar no es asible, no porque él mismo no lo fuera ni porque la construcción simbólica transite hacia el propio símbolo borrando la representación del navío, sino porque pasado y presente establecen una relación de consecución y especularidad, de metonimia e identidad. Esta relación enuncia a la vez una temporalidad y una posible pertinencia de lectura de esta temporalidad, pero esta posible pertinencia es la constatación misma de la imposible alianza entre metonimia e identidad, pasado y presente. Presente que es, sin embargo, archivo e identidad del pasado. La representación de la pertinencia hace que el poema se ubique explícitamente entre alegoría y verdad, entre pasado y presente.

2.

Esta cuestión de la pertinencia de lo poético, de la búsqueda de una pertinencia de lo poético, debe ser leída como una respuesta a Mallarmé, en la división que se opera en el siglo XX entre una poesía modernista y una poesía postmoderna. Si bien ambas retoman la cuestión de la pertinencia de lo poético, en la poesía modernista –ejemplificada aquí con Valéry– se muestra una poesía escéptica, y en la postmoderna –ejemplificada con John Ashbery y Georges Perros–, una poesía de lo ordinario, una poética de lo común del lenguaje y de lo ordinario de la vida.

La división entre poesía modernista y postmoderna es tal vez una operación histórica leída sólo en la tradición que distingue esos dos momentos de la historia literaria contemporánea. Esta misma división puede ser interpretada también bajo el signo de una reducción lírica, de un tratamiento antinómico de la simbolización literaria: reducción lírica (el poeta puede todavía ser el enunciador explícito del poema, pero no relaciona las presentaciones que el poema propone con el orden de la subjetividad, con el poder de la propia palabra). El poeta ya no es aquel en lucha con su palabra, con su deseo de palabra, sino aquel que sabe que sólo puede “andar” con el lenguaje y el mundo. Andar entendido como motivación y cuestión esencial de la poesía y que podemos leer desde los poetas objetivistas americanos hasta el poeta español José Manuel Valente, desde Mallarmé –que había terminado por hacer de sus poemas una escritura de direcciones postales– hasta Georges Perros, que

sólo habla de la vida común, precisamente en lo que denomina *Una vida ordinaria*³.

Entendemos por simbolización literaria⁴ cuando el poema expone la cuestión de su clave posible sin explicitarla, es decir, no la muestra como una simple relación entre presentaciones de escenas ordinarias del mundo y aquel que las enuncia. La simbolización literaria se construye en el cruce del juego entre un lenguaje privado y un lenguaje compartido y la representación de una percepción privada que no se disocia sin embargo de una colectiva, es decir, reconocible por todos. Simbolización literaria que identifica la representación poética con el problema que plantea la imagen-relato que, si bien puede tomar formas diferentes, es ya la de Baudelaire o de Mallarmé, la de Wallace Stevens, y la de Pavese. En todos estos casos, y habría que agregar Valéry y John Ashbery, la simbolización literaria se caracteriza por su pertinencia: cualquiera sea el enigma o la carga trópica del poema, la simbolización es ante todo interpretable según patrones de reconocimiento comunes sobre las presentaciones del mundo. Es precisamente la reducción lírica la que provoca tal efecto: el poema puede ser leído literalmente, sin que se suponga la voz que lo constituye, puesto que la problemática del poema no se relaciona con su tema, sino con sus presentaciones. Dicho de otra manera, con su palabra.

24 25

La simbolización literaria es así un retorno y un abandono del simbolismo literario tal como la caracterizaron el movimiento simbolista y sus herederos: si el simbolismo se justifica en la coextensividad de la letra a lo real y al espíritu, la simbolización literaria se convierte, en el siglo XX y una vez lograda la reducción lírica, en la cuestión de la coextensividad de la letra a lo real, bajo la pluma, la voz del poeta. Pero el poeta sabe del peligro latente de que el poema mismo destruya dicha coextensividad –tal es el temor de Cesare Pavese, tal es el riesgo que hace que Wallace Stevens se comprometa en una ficción suprema–. Y, sin embargo, sabe también que ésa es su verdadera motivación.

3.

Sólo hay que evocar a Valéry: para él la verdadera realización poética estaría –conviene recordar “El cementerio marino”– en la presentación de las esencias comunes, y de lo que de ellas permanece y que pertenecen a un tiempo finito. Si hay una acción y un drama, está en esa posibilidad común y en la evidente disociación de las esencias que formula el poema y de eso que queda en el tiempo finito.

Penché contre un grand fleuve, infiniment mes rames

M'arrachent à regret aux rians environs;

Ame aux pesantes mains, pleines des avirons,

Il faut que le ciel cède au glas des lentes lames⁵.

Las presentaciones de la poesía remiten a imágenes comunes. La poesía es el instante de una constatación que sólo supone una unidad entre esas presentaciones, el mundo y el espíritu.

Podemos evocar a John Ashbery y remitirnos a este poema suyo en francés:

Toutes sortes de choses existent et mieux,

Spécimens de ces choses, qui ne se font pas connaître.

Je parle du rire de l'écuyer et de l'étrier

Qui font comme un trou dans l'armure du jour.

C'est agaçant et puis c'est tellement naturel

Que nous n'en éprouvons presque aucun sentiment
A part une certaine légèreté qui va de pair avec
La récente ambiance close qui est d'ailleurs
Aux petits soins pour nous. Donc légèreté et richesse⁶.

Las presentaciones comunes son indisociables de una cierta manera de perfección, que los “especímenes” suponen. La respuesta a Valéry es aquí explícita: si las presentaciones poéticas pertenecen al mundo y, en consecuencia, al poeta y a todos, eso significa que están como fuera del mundo, o dicho de otro modo, fuera del mundo y al mismo tiempo en este mismo mundo. Esta formulación que hace referencia al *specimen* de John Ashbery, y la nuestra propia, es ciertamente equívoca puesto que siempre queda la cuestión de saber de qué habla exactamente el poeta. Pero el equívoco nos hace volver a lo en-común de la poesía, que es a la vez presentación banal de las palabras y de las cosas del mundo y de su doble, de su *Idée*, habría dicho Mallarmé. Presentación que tiene que ser expresada, puesto que es la cuestión esencial de toda formulación poética.

En la modernidad, se trate de modernismo o de postmodernismo, hay entonces toda una línea de escritura poética (baste recordar a Valéry, John Ashbery y los otros poetas que acabamos de citar) según la cual la poesía no dice nada específico. Lo que significa sugerir que si esta poesía sostiene un mensaje, un cifrado explícito, un simbolismo distinto de la expresión, ese mensaje, ese cifrado, ese simbolismo son heterogéneos a la esencia misma del poema. Se puede concluir, a partir de los poemas de Valéry y de John Ashbery, en que eso no es sino una parte de la metarepresentación que el yo-lector construye a partir de las presentaciones de los poemas. Presentaciones de lugares comunes: un lugar común imposible en el caso de Valéry y en John Ashbery, un lugar común posible, el de las cosas y sus especímenes (los especímenes son sólo la realización presentacional de las cosas; presentación que, si bien no se formula en el poema, es sin embargo su hipótesis).

Cabe señalar, en este sentido, que la poesía no dice más que lo que dice sino como modo de decir su límite, su equívoco (el de la singularidad y la generalidad que van juntos y que explican, en Valéry, que la poesía no pueda ir con la vida y, en John Ashbery, que la poesía, según lo señalado en otro de sus poemas en francés, sea conciencia de esta disociación y, sin embargo, continuidad del momento del posible en-común, de su “posible magnitud”, según el término que propone):

Car il semble bien que tout redeviendra chiffre et sourire
Et que nul espoir de compléter la magnitude qui nous entoure
Ne nous est permis. Mais cet espoir (qui n'existe pas) est
Précisément une forme de naissance suspendue⁷.

El tiempo del poema es precisamente el tiempo de un imposible: el del mundo de las *Idées*, pero también de la evidencia y repetición de las presentaciones que excluye la suposición de la totalidad del mundo y del Ser que las sustentaría y que justificaría la palabra poética. Se sabe que la poesía de John Ashbery es una recusación de la metáfora, de la metáfora acabada o interpretada en forma substancial precisamente porque no hay nada que sostenga tal substancialidad ya que la metáfora no es sino la ciega evidencia de las presentaciones. Esto permite releer a Valéry: no hay comparación posible entre las esencias del poema con el tiempo del mundo y de las cosas.

Conviene señalar que esta simbolización literaria, este juego de presentaciones,

tiene siempre un mismo presupuesto: operar la unión eventual del tema y sus imágenes. Esta relación puede tomar rasgos comunes. Sin embargo, no pertenece a lo ordinario en la medida en que provoca un efecto de escansión, un efecto de ruptura en nuestra cotidianeidad. Mencionar la palabra “escansión” no es en el fondo sino decir que el poema, a través de sus resoluciones, supone el desarrollo de un tema y que sus escansiones o cesuras no son tales más que cuando se repiten. Se produce con ese movimiento una justificación de los límites del poema con relación a las palabras y con las metáforas tal y como son recibidas (que no son más que incorrecciones del lenguaje común, como lo nota John Ashbery), o que la letra del poema no es sino la de las esencias y la de las cosas finitas de este mundo (como lo piensa Valéry).

La escansión producida por el poema provoca su propia ambigüedad, la cual puede leerse tanto en Valéry como en John Ashbery. En todo poema hay palabras que nombran a la vez las esencias y las cosas del tiempo finito. Palabras que dicen cómo es el mundo y cómo el mundo queda afuera de ellas sin que ningún mundo sea evocado.

26 27

4.

La ambigüedad antes mencionada tiene un uso distintivo en Valéry y en John Ashbery, lo que impide confundirlos, y exige considerar la especificidad de cada uno porque hace a la diferencia entre el modernismo y el postmodernismo.

Por el juego mismo sobre las esencias y las cosas del tiempo finito, la poesía de Valéry es una poesía puramente escéptica: lo que sabe el espíritu, lo que escribe, no alcanza nunca a lo real y es sólo lucha con las palabras y las cosas del tiempo finito. La crítica del lenguaje que caracteriza los ensayos y los cuadernos de Valéry no es más que la consecuencia de esta disposición que muestra su poesía. La ausencia de juego metafórico que une los dos órdenes de la expresión poética (las esencias, por un lado, y las cosas del tiempo finito, por el otro) no es sino la expresión de ese escepticismo. Encontramos allí un juego constante de identidad y de alteridad: la identidad de las esencias que entrega el poema, la alteridad que constituye el mundo finito respecto de esas esencias. El poeta se presenta tanto más elevado cuanto más provisoria es su posición, ya que es aquel que puede hablar de esta disociación y, además, dar cuenta a la vez de esta incapacidad (*impouvoir*) de la poesía para constituirse en palabra plena, y de su capacidad de enorme coextensividad con lo real. No hay, en el caso de Valéry, coextensividad posible más que por la desmesura que media entre las esencias y las cosas del mundo finito, aunque la formulación de las esencias como en el caso de *midi le juste*⁸ sea indisociable de la percepción de ese mundo. La identidad del mismo no es más que la contrapartida de la identidad de la poesía: la poesía es literalmente presentación (presentación en un sentido cognitivo) porque sólo ella incluye las presentaciones del mundo. El mundo no propone, ni siquiera a través de las palabras de todos los días, un medio representacional. Es por eso que la identidad del agente poético, de la poesía y del mundo finito está claramente preservada. La elección de una claridad impracticable, la que sugiere *midi le juste*, está directamente ligada a esas identidades que juegan como otras tantas referencias recíprocas sin que ninguna de ellas sea en sí misma una cuestión. La noción de poesía pura es así ambivalente. Afirma la realización de la poesía por sí misma (la poesía no dice más que lo que dice) y afirma las otras identidades sin que se establezca ningún vínculo con ella. El escepticismo que transmite esta poesía es, paradójicamente, el medio para preservar todas las alte-

ridades y para hacer de la figura existencial del poeta la única metarepresentación de esas identidades. Esta figura existencial no se confunde con la figura del poeta que escribe puesto que éste no es sino aquel que construye la poesía. Esta disociación entre la figura existencial del poeta y la figura del poeta que escribe, tiene una consecuencia: aunque la disposición del poema sea una disposición escéptica, el poema sigue siendo, explícitamente, el poema de la alteridad; este escepticismo es finalmente admitido por la figura existencial del poeta que funciona como interpretante del mismo y del mundo exterior que cita el poema. Es encontrar la disposición existencial que sugiere Mallarmé, sin ponerla bajo el signo de un fracaso, sino haciendo de esto el medio que posibilita leer la pertinencia de lo poético.

John Ashbery tiene la originalidad de construir su poesía al revés de esta figura. Dispone explícitamente –basta considerar el poema “Touching, the similarities”⁹– que el poema no puede ser su propio símbolo. Presentar el poema como su propio símbolo significa, según la letra de “Touching, the similarities”, presentarlo como una suerte de monstruosidad semántica. Presentar al poeta según su figura existencial significa hacerlo según la intuición banal de la pertinencia, es decir, reconocer que el poema no puede sino recoger las notaciones de este mundo, fuera de toda ley de este mundo, como de toda ley del poema. Sin embargo, eso significa marcar, en una indicación que no se confunde con la del escepticismo, que en esta evidencia de la pertinencia existencial y de la pertinencia cotidiana, el poema no se ofrece en una perfecta claridad, sino en una “impracticable” claridad:

The similarities must have been monstrous then,
yet the obtuse angle of evening is mum on the subject.¹⁰

La recusación de la metáfora que elabora el simbolismo del poema no excluye una forma de enigma y de mutismo en relación con la evidencia misma del mundo. La constitución y recusación de la metáfora, del simbolismo del poema, son impropias y, sin embargo, no de una impropiedad acabada ya que plantean la cuestión de lo exterior a través de su silencio.

El movimiento del poema es entonces doble en este sentido: recusar la metáfora, reducir el poeta a su figura existencial, por una parte, y, por otra, hacer de la recusación y de la reducción un medio único para designar el mundo exterior y para interrogarlo.

Las palabras no se adecuan al mundo; son pertinentes sólo por la interrogación que provoca la inadecuación, así como el poeta en su existencialidad es a la vez aquel que recupera la intuición banal de la pertinencia y el que conoce, además, la pregunta. En la intuición banal de la pertinencia, en la interrogación, el poeta no es sino una parte menor que existe sólo por sus palabras, por sus intuiciones, por la impropiedad de toda palabra. Y eso supone que él no construya, por sí mismo, ninguna impropiedad. Hay que entender que la impropiedad lingüística es del mundo y que el poeta es de este mundo. La constatación de la inadecuación se presenta en un movimiento exactamente inverso al de Valéry pues esta inadecuación, lejos de conducir al escepticismo, enseña que es vano llevar el poema hasta su metarepresentación y que el enigma último de esta incompletud no es más que la certeza de que hay un fin para el escepticismo.

Esta posición poética, típicamente contemporánea, tiene antecedentes en la perspectiva simbolista. Está ya en Valéry y niega que se pueda, para vencer el escepticismo lingüístico, hablar de la necesidad del lenguaje, del mundo y del sujeto existencial. Y rechaza que el lenguaje ordinario sea tratado de manera específicamente poética o considerado como antipoético e impone definirlo como un lenguaje cuyas palabras están disponibles en razón de su impropiedad. Tres versos del volumen *April Galleons* son suficientes para precisar esto:

Les mots sont déjà là.
Que la rivière semble couler en remontant
Ne veut pas dire que le mouvement ne signifie rien,
Qu'il est incorrect comme une métaphore.¹¹

Estas palabras son así pertinentes, por cuanto no demuestran nada, no contradicen el curso del mundo. Escribir no es entonces intentar alcanzar la pertinencia en el sentido como lo entiende Valéry, sino dejarla inacabada y encontrar una pertinencia en las paradojas del lenguaje común, que no es engañoso en sí mismo, sino tan contradictorio como los espectáculos del mundo que, sin embargo, tienen su pertinencia. Es necesario comprender que hay que conservar las palabras como hay que conservar el mundo, dejando las palabras bajo el dominio de las palabras y el mundo bajo el dominio del mundo. El fin del escepticismo que conlleva la búsqueda de una realización poética está allí: en el reconocimiento de todas las alteridades. Estas no afectan ni la identidad del poema, ni la del poeta, ya que una y otra se constituyen en esas mismas alteridades y en la red que entran. El poeta no tiene que elaborar sus propios símbolos ni es útil considerar al mundo como simbólico. Es más simple, más eficaz, reconocer que todas las metáforas están dadas, y eso es lo único que puede perseguir el poeta para estar a la vez en el mundo y en el poema.

28 29

5.

En este pasaje de Valéry a John Ashbery, de una figura del modernismo a una figura del postmodernismo, encontramos la solución a la búsqueda de la coextensividad de las palabras del poema con lo real. Coextensividad que se produce en las mismas palabras y que, por su misma impropiedad, impide que se las considere como símbolos elaborados y que el lenguaje sea interpretado bajo el signo de su propio poder. Esta es la dúplice respuesta de la poesía de la modernidad: la poesía no dice nada específicamente; el poema no dice más que lo que dice pero dice algo más. Si el lenguaje ordinario es el que corresponde al poema, éste no podría, por tanto, decir nada más allá. Pero éste no se contenta si no dice nada específico. Si no dijera nada específico, no se pondría de relieve la impropiedad del lenguaje cotidiano. Y si no pusiera de relieve esta impropiedad no se manifestaría la pertinencia de este lenguaje: el dar cuenta de la pertinencia de lo ordinario en su propia impropiedad y, de ese modo, hacer de las palabras, de los espectáculos del mundo, del sujeto, pertinencias comunes. Habría que retomar, en John Ashbery, la temática del olvido del saber, del saber que tiene el poeta, del saber que poseería el mundo de sí mismo. Olvido que sería una forma de felicidad por cuanto permite retornar a las palabras comunes y a su misma impropiedad en tanto no le corresponde al hombre decodificar nada. En consecuencia, sería necesario elaborar una poesía que sea la fenomenología de todo lenguaje y que no ignore, sin embargo, la trampa poética del símbolo y de la metáfora. Sería necesario una poesía que haga comprender que no estamos perdidos en ningún lenguaje. Así como ese lenguaje no se pierde en ningún tiempo.

Es muy sintomático que, en el título de uno de esos poemas, John Ashbery haga referencia al tacto y yuxtaponga a esa notación la palabra “semejanzas”. Pues hay, de hecho, en esta yuxtaposición, la idea del hombre que toca las cosas y que al tocarlas se abre a eso que no son las cosas, al tiempo, a las palabras, a las semejanzas. E, inversamente, aquel que se abre a aquello que no es una cosa (por ejemplo, a las semejanzas del lenguaje, a esas metáforas cuya construcción hay que recusar y que tienen que ver con el lenguaje común) y que se entrega irreparablemente a las cosas.

Pero incluso concibiendo sólo cosas se enfrenta uno al límite del tacto como al límite del lenguaje común en su impropiedad. Es un exponerse a lo común de la palabra y de las cosas lo que el poema hace con la metáfora, con la intuición banal de la pertinencia. Es poesía sin “algo más”, que dice sólo lo que dice. Y allí está la respuesta al *impasse* de Valéry. Si dijera sólo lo que dice, no podría sugerir explícitamente el juego de la pertinencia.

Si fuera solamente una poesía con “algo más” no podría evitar ser una especie de monstruosidad. La exposición común de la palabra y de la cosa supone un sistema comparativo implícito, que no es más que la comparación de las evidencias del mundo, de las palabras, de los que hablan. Comparación que mantiene su enigma puesto que no propone ninguna simbolización ni ninguna clave de su exposición¹². No invalida ninguna evidencia porque cada evidencia, como la metáfora –la impropiedad del lenguaje común–, es como el *aura*¹³ de la palabra, es como lo que permanece junto a la cosa. Es por eso que cada evidencia formulada puede acompañar otra evidencia.

Hay, en consecuencia, una última manera de interpretar el pasaje de Valéry a John Ashbery: leerlo como ejemplar ya que es inútil hablar de las esencias del poema porque dejan sin aclarar la cuestión de la relación de esas esencias con las cosas del mundo pero no lo es designar la cosa junto con su presentación en un sentido casi cognitivo, que puede así acompañar las otras representaciones. Por lo que la poesía puede convertirse en poesía de todas las palabras, de todas las impropiedades, de todos los existentes. De este modo comenzaría otra historia de la poesía, la que se uniría explícitamente a lo ordinario y que haría de lo ordinario un tratamiento poético.

6.

La intención poética definida por John Ashbery se entiende entonces como una manera de responder sobre el uso de la literatura, de su verosimilitud y de la comunicación. Es decir, antes que nada, un retorno a la cuestión de lo verosímil, al verosímil de todas las palabras, de todas las cosas, cualesquiera sean las cuestiones que inventen esas palabras y esas cosas. Es también un planteo sobre la necesidad de una normatividad de la poesía o de una sobreabundancia de normas poéticas. El retorno a lo verosímil es un modo de responder al problema de la intención última de la literatura: pero la poesía no es definible según sus propias reglas ni según sus propias palabras. Volver explícitamente al verosímil es una manera de reconocer el pasaje constante entre lo que la poesía comunica –que no tiene nada que ver con ningún escepticismo– y las incertidumbres del lenguaje ordinario. Habría entonces una doxa de

la literatura en la doxa de la cultura, en la doxa del lenguaje ordinario. El reconocimiento de la metáfora en John Ashbery sugiere estas doxas.

En este reconocimiento de la doxa surge una afirmación activa de la literatura. Basta con recordar *Une vie ordinaire* de Geroges Perros¹⁴. El problema allí supone la indiferenciación de la literatura o la literalización de la sociedad –otra manera de notar la doxa de la literatura y la doxa de la cultura–, y la constatación de esta doble doxa es el medio para negociar la diferencia entre la literatura y su pertinencia. La literatura no sería sino lo que tiene lugar ordinaria y cotidianamente, y lo ordinario y cotidiano lo que se manifiesta literariamente, según el juego de equívoco retórico que postula el título: *Una vida ordinaria*: literatura y vida como ejemplos mutuos. Título que puede interpretarse en forma irónica ya que, que la literatura tenga derecho a una vida ordinaria, lo transforma en una antifrase en relación con los debates sobre la vida en la literatura y la literatura en la vida.

Esta ironía no es disociable de un juego de cambio trópico. *Metonímicamente*: la vida y la literatura no se tocan esencialmente sino a través de un juego de causa y efecto: el que escribe decide hablar de su vida en un poema. *Sinecdóticamente*: la vida ordinaria, lo que dice el poema, es parte de la literatura, como la literatura es parte de la vida. *Metafóricamente*: si el debate entablado a propósito de la relación entre la vida ordinaria y la literatura, o dicho de otra manera, sobre la pertinencia de la vida en relación con la literatura y de la literatura en relación con la vida, concluye al acabar el poema, esto equivale a transformar al poema en una entidad plena: es lo que hay de común entre vida y literatura. Este en-común es la cuestión misma de una pertinencia recíproca entre la literatura y la vida. Lo que justifica una y otra implicación metafórica; lo que justifica que literatura y vida puedan ser todo eso que le falta respectivamente a la vida y a la literatura; lo que justifica el juego irónico entre el título y el poema o la poesía misma: la poesía se responsabiliza de la vida, como la vida es leída a partir del contrato que asume la poesía.

El juego irónico es la constatación de que la realidad, la vida se han vuelto formas alegóricas y que toda alegorización poética –así como el poeta que se expone subjetivamente– es el eco posible de esta alegoría. Estos juegos trópicos son maneras de situar lo literario.

Esta vida ordinaria y *Una vida ordinaria*, que suponen un tema y una forma literaria –la vida se dice por medio de la poesía–, caracterizan, de hecho, la literatura como lo que queda después del saber de la doxa, después del saber de la literatura, después del saber de sí mismo. Tal es la función del equívoco retórico: poner la literatura bajo el signo de lo que más difiere de ella –la vida ordinaria que no supone, necesariamente, lo literario– y hacer leer esta forma de recusación de la literatura como el medio de llegar a una idea de identidad del poema. Todo ello, con la condición de que sean reconocidas la doxa de la literatura y la doxa de la cultura –lo que se dice de la vida cotidiana, lo que se dice del sujeto en la vida cotidiana–, y que el poema, la literatura sean lo que viene después de este reconocimiento, por este reconocimiento, contra este reconocimiento. El juego irónico del título es el puntapié inicial de esta forma de conciencia.

Que la literatura encuentre su pertinencia en el hecho de que viene después del saber de la doxa, después del saber de la literatura, se debe a un movimiento simbólico paradójico: elaborar una escritura, la de la vida ordinaria, que borra todo símbolo metarepresentacional; enunciar el triunfo virtual de una vida banal, que es, sin embargo, el símbolo de todo escritor viviente. Preservar una especie de plus simbólico –la vida cotidiana posee sus símbolos explícitos, mujer e hijos, hombres comunes, perro y casa– y el escritor posee los símbolos explícitos de la escritura.

Este movimiento paradójico remite a una suerte de pre-símbolo: ni el título, ni el texto de la obra, ni la referencia a la vida, a los datos biográficos, a los datos culturales designan una figura macroestructural compleja. La literatura, según el saber de la literatura, el saber de la doxa, el saber del sujeto, no puede ser la literatura de ninguna metarepresentación, ni siquiera aquella de la literatura misma. Eso no excluye que la obra evoque significaciones precisas del ámbito de la cultura, de lo literario, de lo biográfico. Tampoco excluye que la obra aporte un mensaje: el saber según la cultura, según la literatura, remite a una alegoría primaria indisociable del reconocimiento del saber.

7.

En John Ashbery como en Georges Perros persiste una particularidad de lo literario, tanto del lector como del escritor: la de individualidad de la elección —de la escritura, de la lectura, de un discurso como literario— aun cuando la metáfora sea ordinaria y la vida también. En otros términos, lo que hace aquí a lo literario son ciertos criterios, ciertas prácticas escriturarias y la posibilidad de modificarlas, como cambian los discursos, las metáforas comunes y la vida. Desde esta perspectiva, toda caracterización de lo literario es relativa. No tiene que ver con la originalidad del pensamiento sino con la exclusión de la búsqueda de condiciones particulares para lo literario —el doble movimiento que plantea Valéry en su escepticismo o que resulta para Mallarmé de la imposibilidad de enunciar la pertinencia del poema—. Esto establece una congruencia entre el enfoque y la práctica de lo literario con una definición filosófica de lo cotidiano que la aleja de todo escepticismo porque lo que define filosóficamente “lo cotidiano” son precisamente nuestros criterios y la posibilidad de recusarlos. Fuera de toda caracterización funcional específica, la literatura se definiría como uno de los medios de reconocer, de aceptar, de repudiar, en suma, de exteriorizar esos criterios, de buscar saber hasta dónde puede uno decirlos, leerlos, hasta qué punto uno puede hacer su duelo. La literatura sería un medio de formular dónde nos encontramos, precisamente en ese juego alternativo con criterios que hacen a nuestra cotidianeidad. La literalización de la sociedad transforma la expresión literaria en una singularidad banal. El hacer individual que se ejerce sobre ella es de hecho un hacer singular y banal; pero es también un hacer electivo y, por tanto, alternativo con las singularidades literarias. Un hacer enfrentado a la disparidad de lo real y a los discursos de nuestra cotidianeidad.

¹ Las páginas que siguen tienen dos fuentes: nuestra obra *La littérature et sa rhétorique*, Paris, PUF, 1999, y un artículo “De Valéry à John Ashbery: Modes de référence, modes de pertinence poétiques: D’un passage du modernisme au post-modernisme”, Eleni Politou-Marmarinou et Sophia Denisi, eds. (2000) *Identity and Alterity in Literature*, Athènes, Domos, vol. 1, pp. 59-70.

² MALLARMÉ (1945), *Ouvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 76.

³ PERROS, G. (1988), *Une vie ordinaire*, Paris, Gallimard, Poésie, 1967.

⁴ Ver *La littérature et sa rhétorique*, capítulo 2, p. 39.

⁵ VALÉRY, P. (1957), “Le Rameur” en *Charmes, œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. 1, p. 152.

Inclinado contra un gran río, infinitamente mis remos / Me arrancan con pesar de los risueños alrededores; / Alma de manos pesadas, de remos llenas / Es necesario que el cielo ceda al tañido de las lentas olas.

⁶ ASHBERY, J. (1975), “French Poems”, texto francés en *Fragment, Clepsydre, poèmes français*, Paris, Seuil, p. 16. Versión inglesa de ASHBERY, J. (1997), *The Morning of Starting Out. The First Five Books of Poetry*, Hopewell, New Jersey, The Ecco Press, p. 251.

Existen todo tipo de cosas y mejores, / Especímenes de esas cosas, que no se dejan conocer. / Hablo de la risa del jinete y del estribo / Que abuecan la armadura del día. / Es irritante y sin embargo tan natural / Que ningún sentimiento nos provoca / Más allá de cierta ligereza que acompaña / El cerrado ambiente, aquél / Que delicadamente nos protege. Entonces, ligereza y riqueza.

⁷ ASHBERY, J., op. cit., respectivamente, p. 17, p. 252.

Pues parece que todo se convertirá en cifra y sonrisa / y que ninguna esperanza de completar la magnitud que nos rodea / nos está permitida. Pero esta esperanza (que no existe) / es precisamente una forma de nacimiento suspendido.

⁸ Nota de la traductora: *Midi le juste* metáfora del mediodía, alegorización del máximo esplendor de la luz en el mediodía. Expresión utilizada por Valéry en el poema “Le Cimetière Marin”, en el libro de poemas *Charmes* de la serie de *Poe*.

⁹ ASHBERY, J. (1995), “Touching, The similarities” en *Can You Hear, Bird, Poems*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, p. 134.

¹⁰ *Ibid.*, p. 134.

¹¹ ASHBERY, J. (1987), *April Galleons*, New York, Penguin. Traducción francesa en *Quelqu’un que vous avez déjà vu*, Paris, POL, 1992, p. 180. *Las palabras están ya allí / Que el río parezca correr en subida / no quiere decir que el movimiento no signifique nada, / que es incorrecto como una metáfora.*

¹² Ver, por ejemplo, el poema “Some Trees” en *The Morning of Starting Out*, op. cit., p. 37.

¹³ N. d. t. El destacado es nuestro.

¹⁴ PERROS, G., op. cit.

* Traducción a cargo de Silvia Zenarruza de Clément y Adriana Crolla. Colaboración de Analía Gerbaudo.