

# La noción de límite y las funciones de la escritura

PILAR ANDRADE BOUÉ. U.C.M.

Cuál sea la noción de límite en una tendencia metapoética moderada, así como las consecuencias que se deriven de esa misma noción, son los temas que abordará este artículo. Y lo hará a través del ejemplo concreto que proporciona el metadiscurso de Pierre Emmanuel, por ser éste uno de los autores en que se manifiesta de modo más claro el eclecticismo poético a que nos referimos.

Empecemos, pues, sentando las premisas básicas del discurso enmanueliano. Premisas que nos situarán en una paradójica encrucijada, pero de cuya resolución dependerá precisamente nuestra hipótesis de base, a saber, la viabilidad, hoy, de una conjunción de funciones escriturales.

La poesía *no da el salto*, dice Emmanuel (1963: 17, todas las traducciones son nuestras), y así quedaría enunciado el primer postulado de su metadiscurso: la palabra nunca puede nombrar a Dios o, si se quiere, a lo inefable. La fórmula es lapidaria; cuando Emmanuel dice que *el ámbito poético no constituye un mundo más elevado que éste, ni siquiera una parte alta o secreta de nuestro universo único y común*, no está haciendo ningún juego de palabras: está arrebatándole al verbo una función heurística privilegiada.

En principio hallamos a nuestro autor, por tanto, francamente lejos (hacia acá) de los límites de la poesía. Lejos de cualquier tipo de mística, tanto trascendente u ortodoxa:

El místico habla sólo a la espera de una superación, su plenitud está más allá del lenguaje, en tanto que la palabra poética es el único más allá del poeta, lo indecible simultáneamente dicho y nunca dicho (1963: 48),

como inmanente o *heterodoxa*:

Las palabras no son de ningún modo alimento espiritual para el hombre. Su pretensión de absoluto no hace más que acrecentar por un lado el desinterés de las masas hacia la poesía, y por otro la inanición del espíritu del poeta que cree darse esos momentos de éxtasis (1967: 43).

Decir no ya que la poesía no pueda acceder a lo inefable, sino que su mera *pretensión* de absoluto es inútil, resulta casi herético en cualquier círculo literario y teniendo en cuenta la experiencia acumulada por casi dos siglos de entrenamiento escritural. Fomenta, además, la imagen de un Emmanuel racionalista, sólida e inamoviblemente anclado en presupuestos poco trascendentalistas (y habrá quien añada: poco poéticos). Pero existe también otra imagen, contrapunto de la anterior, y cuya descripción abordaremos en breve, que contrarresta ese aparente desequilibrio del metadiscurso enmanueliano.

Porque es singular en nuestro poeta la creencia en *una palabra humana de cierta naturaleza, la poesía, simultánea e indivisiblemente palabra de Dios* (1965: 137), como en un tipo de discurso no instrumental, que *es lo que presenta: el espíritu presente que se articula en el presente* (1963: 63). Y si bien es cierto que estas afirmaciones tienen más bien carácter extraordinario, reservándose para procesos lingüísticos muy especiales (redacción con revelación divina directa, escritos místicos de un santo), no podemos dejar de ver en ellas un talante francamente opuesto al anterior. En suma, la *mixtura de ambos aspectos dificultan el retrato nítido del metadiscurso enmanueliano*, que se expresará ocasionalmente en líneas tan ambiguas como éstas:

Ni somos pequeños Cristos, ni la poesía es la Buena Nueva. Si embargo, no podemos dejar de creer que hay algo ahí, que se nos escapa y que revelamos. Ahí: en el acto de crear, acto en el que somos y no somos. Donde otros verían una prueba de que el hombre es una impostura, nosotros vemos una prueba contraria en favor de la función del poeta (1967: 64).

La argumentación, por tanto, se resume así: hay *algo* bajo la corteza del poema, y la atribución de una u otra función poética depende de que aceptemos o no la existencia de ese algo. Lo cual equivale a decir: no importa

qué sea ese algo, con tal de que lo reconozcamos como fundamento de una práctica escritural determinada con una funcionalidad también determinada. De ahí que las definiciones de esa desconocida entidad sean tan ambiguas: se nos habla de *la parte del ser que recibimos en nuestra disponibilidad con él* (1963: 24), *la forma de los movimientos del alma* (1963: 173), *de una configuración dichosa* (1970: 286). En definitiva, describir exactamente su esencia es lo de menos, porque admitir unos límites en el lenguaje *sirve* para orientarlo hacia un fin. La función del límite es simplemente reconducir a una función. Por eso hemos llamado *moderada* a esta deriva de la teopoesía.

Podríamos nosotros vislumbrar en una postura semejante la dialéctica muy personal entre razón y fe, que por otra parte viene más que a cuento en este contexto. Porque es frecuente encontrar en Emmanuel afirmaciones concluyentes sobre la creencia en la palabra humana, como la que sigue:

Escribir es tener fe. Creer en el lenguaje al que se sirve, en la realidad transubjetiva que expresa (1967: 16),

e inmediatamente toparnos con el más desazonador manifiesto de la incertidumbre poética:

En mí el iconoclasta se debatía con el poeta: ni uno ni otro han triunfado aún (ibid.).

Pero, como venimos constatando, las ambigüedades del discurso emmanueliano tienen intenciones muy precisas. En este caso, de acuerdo con las premisas que habíamos establecido, salvaguardar el lenguaje mediante la medida de la razón cortaba las alas a cualquier tipo de misticismo escritural.

Variante de esta bipolaridad tan propia de un poeta es también, en otro nivel conceptual, la disyunción de conciencia religiosa y compromiso literario. Porque si el objetivo de un escritor cristiano consiste en acceder al conocimiento más directo posible del Ser supremo, el propio material empleado (la palabra) dificulta e incluso puede invalidar esta búsqueda:

¿Cómo querer sólo decir a Dios, alabarle en la infinitud de su Presencia y de su Ausencia, y ser al mismo tiempo un poeta, entregado al juego combinatorio de las palabras? (1976: 30).

### O en boca de Jean-Claude Renard:

Debe entonces admitirse que el hecho de ser anulado por la realidad de lo que [el poema] nombra y el hecho de anular esa misma realidad constituyen los dos límites del poema (Renard, 1970: 13).

Elegir la poesía conlleva, por tanto, consecuencias de altura que Emmanuel opta por acoger resignadamente:

Para el que ejerce en lo más profundo de sí la justa discriminación de las palabras, si goza como artista, sensualmente, que sea ése el pan que se le concede, y que acepte con el reconocimiento de Dios la nostalgia y el presentimiento de la Plenitud (1976: 30).

Con estas reflexiones llegamos, empero, al momento en que las fluctuaciones del discurso emmanueliano destilan una substancia propia, catálisis de otras varias y primera manifestación de lo que constituirá su peculiar sincronización metadiscursiva.

Porque cuando leemos los textos más abstractos de Emmanuel, llama la atención su insistencia en un concepto difuso: el de *silencio*, ausencia de ruido estrictamente hablando, o *noche del sentido* en términos místicos. Pues bien, en nuestro autor el silencio no es ni una ni otra cosa. Emmanuel dedica muchas páginas a fraguar un nuevo sentido para este vocablo, y su esfuerzo merece un poco de atención. ¿Para qué hablarnos de un silencio que no es sólo la mera ausencia de sonido, y que tampoco prescinde de las palabras, como el místico? Remitirnos a lo que hemos dicho en los párrafos precedentes será en este caso la mejor explicación. Acabamos de ver en tensión al ideal estético y al teológico, y no hemos podido saber de qué lado se inclinaba nuestro poeta. Es más, probablemente no se inclinó de ninguno en su vida, de forma nítida, y aquí es donde se introduce subrepticamente la nueva noción de silencio. Pues si no queremos dejar al lenguaje en un puro *flatus vocis*, borrando la huella de lo sobrenatural en él, pero tampoco queremos prescindir de su belleza ni de su materialidad, será muy útil fijar una idea que, a medio camino entre ambas opciones, subraye

el carácter de concentración y de espera latente en la palabra. Y esto es lo que hace Emmanuel. Oigámosle perfilando el concepto:

Entiendo por silencio el recogimiento en el seno de la palabra, una concentración continua del sentido con vistas a su encarnación más completa [en el poema] [...]. Existe un modo silencioso de servirse de las palabras sirviendo a su sentido: una definición recíproca de la palabra como forma del silencio, y del silencio como abismo de la palabra [...] (1966: 33).

Frente a la hoja de papel vacía, el poeta se concentra. Espera. Escucha esa cosa que viene, y cuya venida es el hecho de decirla. Esa otra cosa: concreción de lo inaudito (1967: 201).

Y, en efecto, estar en silencio significa esperar, aguardar el *algo* de que antes hablábamos. Tratamos entonces de establecer la utilidad de esa misteriosa categoría, y concluimos diciendo que, en definitiva, el problema consistía en saber cuál o cuáles acabarían siendo las funciones del lenguaje poético. Volvamos a aquella pregunta, que es en definitiva la que ha dado origen a estas líneas.

Plantaremos esta vez la cuestión, no obstante, desde un punto de vista genérico, literalmente hablando, que sin duda será más aleccionador y útil para nuestro propósito. Debe ahora preocuparnos lo siguiente: ¿qué conflictos histórico-estéticos pueden haber confluído para dar origen a tan compleja noción del lenguaje? Porque tales conflictos nos darán la clave de una definición más precisa de la función poética.

Partiremos de una idea básica, que circunscribe el tema a un período temporal determinado: sólo desde el Renacimiento ha podido gestarse la dialéctica entre conciencia religiosa y labor artística. El medievo, heredero de la fusión de los conceptos griegos *kalós-kagathós*, mezcla ética y estética en sus planteamientos, e incluso subordina esta última a la primera; de ahí el anonimato del artista y la autonomía de sus obras, que pertenecían de hecho a la comunidad, o la reducción de la labor creativa a mera labor artesanal. De ahí también la normatividad de la poesía, cuya elaboración discurría por los seguros y francos cauces de la razón. Condiciones todas ellas que se adecuaban perfectamente a una cosmovisión teocéntrica y que dieron sus frutos, pero que un arte religioso contemporáneo, a varios siglos de distancia, no puede ya asumir. No puede después del Romanticismo,

que dio al traste con la poética comunitaria, forjando la noción de *creador* y, por ende, la de creador original. No puede tampoco, y sobre todo, tras la emancipación del escritor en materia de objetivos lingüísticos: tras la adopción de una funcionalidad ontológico-epistemológica para la poesía.

Pero entonces, ¿qué debe hacer hoy un autor cristiano, si aún quiere diseñar sus obras con clara funcionalidad didáctica, pero que no pretende privarse de los alcances de una poesía cognitiva? Este es justamente el dilema que encontramos a cada paso en la obra de Emmanuel. Cuando le oímos asegurar que *el arte, en la cima de la conciencia, se hace moral y religión* (1953:120), que *la moral, sintaxis del ser, define ontológicamente a la poesía* (1965: 139), o que *la belleza es una cima de la fe, la expresión [...] de la unidad de la condición y aspiración humanas* (1976:220), está tratando de proteger unos valores considerados caducos por gran parte de la literatura contemporánea, pero vigentes en un período histórico cristiano. Nuestro autor es muy consciente de la anacronía de su metadiscurso:

El arte es una forma de la vida en religión [...]. Para entender esta interacción tan extraña al pensamiento moderno [...], sería necesario remitirse a la simbólica medieval, donde ninguna forma existe o subsiste por sí misma (1967: 309).

A pesar de ello, Emmanuel no sólo se instala en esa retrovisión sin escamoteos ni reticencias, sino que además ese asentamiento le es prácticamente consubstancial:

Muchos artistas se asustan de que puedan atribuírseles intenciones morales: según ellos, la pureza del espíritu estaría por encima de tales intenciones. La idea de que el arte pueda tener una función moralizadora nunca me ha surgido, simplemente porque aquel es para mí como cualquier otra expresión del espíritu, la propia forma humana, palabra encarnada (1967: 201).

No obstante, en la teoría emmanueliana la idea cristiana de encarnación sirve no para avalar la posibilidad de un verbo humano transcognoscente sino, paradójicamente, para reafirmar las fronteras de la poesía:

Somos lenguaje encarnado: ni siquiera en la elevación de los símbolos escapamos a la presencia concreta de la palabra (1963: 23).

Esta es, como se adivina, una de las consecuencias a que nos referíamos al comienzo de nuestro artículo. Si Emmanuel opta por una postura moderada respecto del alcance epistemológico del lenguaje, ya sabemos que lo hace restringiendo la idea de límite y convirtiéndola en medio, en instrumento de ese fin que es precisamente la función didáctica.

Pero no sólo hemos asistido, a lo largo de este análisis, a la reconducción del poema hacia un redil seguro. Hemos podido constatar, asimismo, los esfuerzos de Emmanuel por asumir y defender la existencia de una entidad misteriosa, indefinible, en el núcleo de la palabra; y la gravedad de estos afanes, por supuesto, cobra también sentido en la perspectiva global en que nos hemos instalado. Porque lo que pretende nuestro autor al admitir una entidad supramaterial como orientación hacia una causa final determinada, es realzar la importancia de ésta, es decir, de una función ontológico-epistemológica. He aquí que confluyen por fin los caminos argumentales. Emmanuel no puede privarse de una finalidad ética, pero tampoco quiere cerrar el paso a la moderna orientación: de ahí sus vacilaciones a la hora de fijar la noción de límite. No definirlo equivale a instalarse entre sus coetáneos, mientras que admitirlo implica retrotraerse al medievo. De modo que más razonable parece ser mantenerlo en una ambigüedad consciente; sólo así se producirá la armonía de funciones que, en definitiva, es la finalidad común de la poética mediadora.

Y puesto que en esta armonía la primera pieza ha revelado ya su operatividad como aspecto conceptual-moral, como *sen*, pasemos ahora a analizar de qué modo garantiza Emmanuel también una experiencia poética gnoseológica.

Nuestro autor no duda en identificarse con toda la tradición moderna prometeica y órfica, cuando se trata de procurar una vida epistemológica al poema:

Bajar a los infiernos, es decir, dominar la vida tenebrosa de los símbolos, es pues una operación cognoscitiva de carácter general (1953: 202).

Pero que la dirección de su búsqueda no va tampoco a confluir con la de los sobrenaturalismos poéticos de tipo mallarmeano. Lo dicho anteriormente ha de mantenerse también ahora, aun a riesgo de complicar la cuestión con más sutilezas. Pero es que al referirse nuestro poeta a esa intros-

pección lingüística, no quiere definir una autorreflexión, un autotelismo puro de la palabra que se objetiviza ante sí para entonces inquirir por su esencia. El poema emmanueliano siempre mira hacia afuera, y el artista debe poner buen cuidado en que así sea. En esta divergencia, a ciertas alturas del camino epistemológico, comienza la distinción. Hasta ahora Emmanuel puede haber recorrido cierto trecho junto a la modernidad poética, pero aquí los senderos se bifurcan. Mientras un grupo de artistas parte a la aventura de la forma y de la esencia, el otro, quizá menos nutrido, seguirá una "quête de Joie" a través del hombre y hacia Dios. En este último grupo se enrola Emmanuel, y las afirmaciones que escuchemos a continuación habrán de juzgarse y matizarse de acuerdo con la opción escogida que, repetimos, ha dejado de lado la conquista de los límites.

Oigamos, pues, a nuestro autor haciendo profesión de los credos poéticos modernos en lo que a la función ontológica concierne:

Toda nueva obra es un estadio en un desarrollo personal que es una exploración ontológica (1965: 165).

La poesía que intento justificar ante vosotros por un alegato que veo difícil, es un arduo aprendizaje del arte a través de la vida interior, la formación de una obra y un destino (1967: 34).

En este tema, desde luego, la postura de Emmanuel resulta bastante actual. La fusión de vida del espíritu y creación poética no planteaba mayor problema, siempre que se mantuviera en los límites de la ortodoxia: en un *trascenderse*, por ejemplo, que indicara simplemente maduración de la interioridad.

Para el artista, el acto creador es una diana: el objeto creado es a la vez el poema y el poeta que, creándolo, se trasciende por su creación (1965: 145).

Recordemos de nuevo, sin embargo, que Emmanuel está innovando. Aunque una frase como la anterior pueda parecernos hoy moderada, cualquier artista medieval la creería no ya subida de tono, sino absurda. Este concepto de creación, esa apropiación de la obra por el autor, que pretende estar en íntima e indisoluble comunidad con ella, resultarían, cuando menos, ajenas a la mentalidad del medievo. Insistimos en ello para mostrar la



originalidad de una postura ecléctica, que a veces se olvida por falta de perspectiva histórica. Señalemos también, con la misma intención, otras palabras bajo las que trasluce nuevamente esa tentativa de fusión de mentalidades, o de *horizontes*, en el sentido gadameriano:

Cuando colmas exactamente el poema [...], lo que te conmueve es, más que lo bello, tu presencia, congénita a ti (1953: 115).

Otra vez una declaración semi-contemporánea, semi-medieval. Medieval porque la belleza ha de ceder ante la densidad epifánica de la substancia; moderna porque esa substancia es el individuo. Afirmaciones como ésta abundan en la obra de nuestro autor, pero reproducirlas todas desbordaría el espacio de que disponemos. En cualquier caso, debemos recordar que nuestro poeta es sólo ilustre eslabón de una cadena que arranca del Renacimiento y se fortalece en el Romanticismo, y que quizá continúe internándose en los siglos venideros. Y con un último manifiesto de su mensaje ponemos punto final a nuestro escrito:

...la belleza no puede ser una pantalla para la realidad, ni apartarnos de ella, ni evidentemente sustituirla como una realidad distinta [...] Lo cual no significa que la poesía se reduzca [...] a una técnica de importancia secundaria respecto de la realidad expresada. La poesía es uso de la palabra: uso indisociable de la experiencia de lo real que presupone y en lo que profundiza. Justamente porque no es autónoma, y en la medida en que su dependencia es comprendida por el poeta y le modifica, transformando su arte, la poesía es una de las formas auténticas, definitivas, del compromiso espiritual (1951: 19).

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- \* EMMANUEL, P. (1951). *Babel*. Paris: Desclée de Brouwer.
- \* EMMANUEL, P. (1953). *Autobiographies*. Paris: Seuil.
- \* EMMANUEL, P. (1961). *Evangélique*. Paris: Seuil.
- \* EMMANUEL, P. (1963). *Le goût de l'Un*. Paris: Seuil.
- \* EMMANUEL, P. (1965). *La face humaine*. Paris: Seuil.
- \* EMMANUEL, P. (1967). *Le monde est intérieur*. Paris: Seuil.
- \* EMMANUEL, P. (1970). *Jacob*. Paris: Seuil.
- \* EMMANUEL, P. (1976). *La vie terrestre*. Paris: Seuil.
- \* RENARD, J.-C. (1970). *Notes sur la création poétique*. Paris: Seuil, col. "Pierres Vives".