

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA FRANCESA**



**TESIS DOCTORAL**

**El universo poético de Pierre Emmanuel**

TESIS DOCTORAL

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Pilar Andrade Boué**

Director:

Javier del Prado Biezma

Madrid, 2002

ISBN: 978-84-8466-271-6

© Pilar Andrade Boué, 1993

EL UNIVERSO POÉTICO DE PIERRE EMMANUEL.

Tesis presentada por:

Pilar Andrade Boué, en la Universidad

Complutense de Madrid, bajo la dirección de:

D. Javier del Prado Biezma.

Madrid, julio de 1993.

A Ignacio,  
a mis padres,  
a mis hijos.

Esta tesis no se habría redactado sin el apoyo intelectual y humano de varias personas, de las que queremos dejar constancia aquí. En primer lugar, Javier del Prado, hacia quien la deuda de la doctoranda comienza desde el principio de su vocación literaria y sin duda continuará en el futuro. Felicia de Casas, Santiago Mateos y todos los profesores del departamento han contribuido, con sus conversaciones y amistad personal, a llevar el trabajo a buen término. Por último, Ignacio Quintanilla, siempre presente en estas páginas y continuo compañero de trabajo.

"Sicut poetica non capiuntur in ratione humana, propter defectum veritatis quae est in eis, ita etiam ratio humana perfecte capere non potest divina, propter excedentem ipsorum veritatem. Et ideo utrobique opus est repraesentatione per sensibles figuras"

(Summa theologica, I<sup>a</sup>II<sup>a</sup>, q.101 a.2 ad 2m)

INTRODUCCION.

1. Algunas precisiones inexcusables.

"S'amuser en travaillant ce n'est pas toujours amuser  
les autres. Pourtant... il y a des chances..."

(Max Jacob, Art poétique)

Seguramente no sorprenderá que comencemos este trabajo definiendo las líneas críticas a las que nos ceñiremos para examinar la obra de Pierre Emmanuel. Viene haciéndose de esta manera desde que la crítica literaria produjo sus primeras tesis doctorales (ciertamente no hace mucho), y con buen acuerdo nos proponemos seguir esa costumbre.

Nuestra elección ha recaído, como es lógico, sobre el tematismo estructural. Y no sólo por las básicas influencias de este método en nuestra formación intelectual, o por la comodidad del acceso a sus fuentes bibliográficas o, en fin, por la propia abundancia de estas mismas fuentes. Sucede, sobre todo, que la proyección textual del tematismo estructural tiene una clara vocación globalizante, integradora de todos los acercamientos críticos y por ello simultáneamente abierta al estudio de todos los niveles discursivos, ya se trate de la arqueología pretextual<sup>1</sup>, de la infraestructura psicosensoial, del campo sémico y semémico, de la intertextualidad, del concepto... Como se comprobará, también nosotros hemos tenido en cuenta estos y otros aspectos al analizar el 'corpus' textual emmanueliano, subsumiéndolos o agrupándolos además bajo una intencionalidad concreta que prolonga sus ecos en todos ellos. Hemos intentado con esto contribuir a la aceptación de una metodología ambiciosa, pero no imposible: creemos francamente que el tematismo estructural pretende dar una respuesta cabal a nuestro momento

## II.

histórico en el ámbito de la crítica, momento de síntesis y tolerancia tras los múltiples manifiestos y contramanifiestos del presente siglo. Cumplir el deseo que formulaba Doubrovsky, todavía en la década de los sesenta: "Si l'on pouvait additionner les perspectives et juxtaposer les méthodes pour arriver à une vérité totale(...), si l'on pouvait, en superposant des structures partiellement cohérentes, prélevées à des niveaux significatifs différents, aboutir à une structure globale et à une cohérence entière"<sup>2</sup>, cumplir este deseo, decimos, no significa hallar la cuadratura del círculo, sino replantearse con juicio omnicomprendivo los alcances de la crítica, hoy.

No pretendemos, sin embargo, haber agotado las posibles lecturas de la obra enmanueliana. Tanto como esta misma, el discurso crítico está abierto y sus posibilidades son infinitas; en su proteísmo reside, por otra parte, su valor. Hacemos nuestras, por consiguiente, estas palabras de A. Marino: "L'esprit critique refuse toute stagnation, tout dogmatisme. Ce qui le caractérise, c'est un perpétuel devenir, un perfectionnement ininterrompu"<sup>3</sup>. Por nuestra parte hemos intentado, desde luego, profundizar en muchos aspectos de la poética enmanueliana pero, como advertimos en varias ocasiones, el tratamiento detenido y promenorizado de algunas cuestiones habría precisado de mucho más espacio del que conviene a una tesis doctoral y, sobre todo, no habría esclarecido más el sentido de nuestra hermenéutica.

Existe además otra razón que nos ha inclinado a tomar como modelo analítico el tematismo estructural. Aludimos esta vez a una cuestión puntual, aunque de suma importancia, de teoría literaria, más que al planteamiento general del método: el problema de la redundancia, proceso básico en todo discurso poético y más aún, si cabe, en el discurso enmanueliano. Porque, como intentamos demostrar a lo largo de este trabajo, la repetición en nuestro autor no es sólo adscripción a una norma de género establecida desde los primeros estudios de poética, ni exclusivamente marca de una estructura mental, sino el sello peculiar que troquela todos los escritos y niveles textuales de Emmanuel y que les procura una armonía de conjunto, una integridad

### III:

global superior a la que encontramos en muchos otros poetas. Y sucede que, para un aspecto de la escritura tan importante, la lectura y teoría temático-estructural propone la explicación a nuestro entender más sensata. La redundancia tiene valor intrínsecamente progresivo, dinámico; hace avanzar al poema o a la acción (o ambas, en los textos enmanuelianos) hacia campos referenciales nuevos. De este modo, la obra de nuestro autor es creación porque mediante sus recurrencias genera una dimensión sintagmática, y no sólo desencadena derivas analógicas, como resulta preceptivo en otros textos poéticos, sino que además (y esto es uno de los rasgos específicos de Emmanuel) provee a cada poema individual y al conjunto de poemas de un desarrollo narratológico.

Por otra parte, quizá en los párrafos anteriores se haya entrevisto otra de las características que adoptamos de la metodología escogida. Pues una de las consecuencias que conlleva la adopción del pluralismo crítico es la reivindicación del referente<sup>4</sup>, que se plantea al abordar el o los últimos escalones de la lectura. En efecto, si consideramos que para una interpretación global del texto que compendie y resuma, de alguna forma, las diferentes vertientes críticas empleadas, el lector ha de abstraerse del objeto textual; si en el último momento analítico debemos situarnos 'en' y simultáneamente 'fuera de' nuestro texto; si la versión final no se queda en la inmanencia textual; si se dan estas condiciones, decimos, entonces estamos implícitamente admitiendo la presencia y función del referente. En esta tesis doctoral muchas son las ocasiones en que se hacen intervenir datos referenciales, ya se trate de cuestiones biográficas, ideológicas (religiosas, políticas o existenciales) o literarias (de historia de la literatura, metadiscursivas, de los géneros literarios...): siempre hemos pretendido tomarlas 'a posteriori' en nuestro análisis y bajo su aspecto más puramente funcional, es decir, como elementos que influyen y modifican el devenir textual, y no como juicios predeterminantes que 'reflejan' indiscutiblemente uno u otro aspecto textual ni, por supuesto, este o aquel escrito.

Creemos haber sido fieles así no sólo al sistema temático-

#### IV.

estructural, sino incluso a nuestro poeta (puesto que nos sentimos en deuda tanto como cualquier tesinando, siquiera mínimamente, al autor estudiado, maleado y, en fin, libremente interpretado). El metadiscurso enmanueliano propugna, en efecto, la irrupción del poema más allá de su estricto autotelismo, hacia la referencia que lo provoca y hacia la realidad trascendente que lo causa. El lenguaje puede muy bien hablar de sí mismo en última instancia, nos diría nuestro autor, pero siempre penetrará, 'à son insu', en el amplio cinturón de realidades.

En cuanto a la elección de un 'corpus textual', el propio hábito de escritura y mensaje enmanuelianos nos han guiado. No sólo el discurso de nuestro autor se despliega en obras largas respondiendo a un ideal antirapsódico, sino que éstas se organizan en ciclos textuales unidos por temáticas similares, de forma que no hubiera sido posible ni razonable desgajarlas y escoger una del conjunto, o mucho menos un fragmento de alguna. Cuando además su metadiscurso refrenda en la teoría lo que practica, decantándose por la integridad armónica del todo y su articulación en estructuras homólogas.

Debemos dedicar, en fin, unas líneas a justificar el lenguaje crítico empleado. Se observará que no hemos sujetado nuestro discurso a una terminología determinada, a un diccionario de una u otra especialidad literaria. Lo hemos hecho así en buena parte por el compromiso inevitable a que toda obra nos fuerza (a nosotros y, en general, a cualquier lector) y que nos hace escoger el tono más conveniente para ese compromiso: el cual resulta, como venimos explicando, globalizante y omnicomprensivo (como el del propio tematismo estructural), tolerante y, paralelamente, riguroso, según se intentará mostrar. Con todo, si en ocasiones (las menos) no hemos podido soslayar nuestra adhesión o repulsa a una u otra cuestión, nos defenderemos recabando la autoridad irreprochable de Baudelaire, cuando recalca: "Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour<sup>5</sup>, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament". Salvando las

distancias, por supuesto.

Por demás, nuestro discurso presenta la ventaja de conservar en todo momento su relación del objeto textual, impidiendo el autotelismo crítico al que, sin negarle su importantísima labor en la formación de la Nueva Crítica, no nos adherimos en ningún momento. La semiótica ilimitada tuvo su papel y lo sigue teniendo, aunque ya mitigado, en muchas tendencias heurísticas, pero nosotros consideramos preferible evitar el peligro de la autorreflexividad; como Starobinsky, creemos que "la solitude du discours critique est le grand piège auquel il faut échapper. Trop soumis à l'oeuvre, il partage la solitude de l'oeuvre; trop indépendant de celle-ci, il poursuit un chemin singulier et solitaire, et la référence critique n'est plus qu'un prétexte accidentel qui, en toute rigueur, devrait être éliminé"<sup>6</sup>.

## II. Acerca del contenido.

"Le temps se sert de mots comme l'amour"

(P. Eluard, Capitale de la douleur).

Hechos estos preliminares, esbozaremos ahora el guión de nuestro trabajo, como corresponde a toda introducción. En primer lugar, recordaremos de nuevo que existe un punto de fuga al que encaminan todas nuestras reflexiones, una misma luz teórica que se proyecta sobre los diversos estratos de la escritura: la dimensión temporal. Nuestro 'eureka' es el tiempo, aglutinante de las diversas opciones discursivas y metadiscursivas. Y no un concepto de tiempo cualquiera, sino el heredado del cristianismo o, más concretamente, de la teología católica. Nos ocupamos de esclarecer en qué consista a lo largo del capítulo III.2.1., en el que vamos recorriendo las diversas formulaciones de la cuarta dimensión a lo largo de la historia occidental, desde el medievo hasta nuestros días, para precisar los

## VI.

empréstitos y el carácter sincrético de esa temporalidad enmanueliana.

Pero no hemos querido privar a esta tesis doctoral de un orden que facilite su lectura y, por ello, hemos comenzado por abordar la forma del discurso propiamente dicha, es decir, los procesos enunciativos que, como es de suponer, son los primeros en acomodarse a la temporalidad enmanueliana. Y lo hacen en dos facetas características de ésta: la acumulación y el dinamismo. De ahí que las figuras retóricas proporcionalmente más abundantes en la obra de Emmanuel sean las basadas en la adición, repetición y oposición (al fin y al cabo, esta última consiste en otra forma de 'amplificatio'), que examinamos convenientemente. De suerte que la poética enmanueliana del discurso es la primera en respaldar nuestra hipótesis de base, esto es, el hecho de que las isotopías de la obra estudiada deben su isomorfismo al entramado ideológico-afectivo que las informa en todo momento, y que, por supuesto, forma dicho entramado el tiempo de la teología cristiana.

Hemos continuado buscando el paralelo de este análisis en la poética del género, y el lector no se asombrará si decimos que curiosamente la semejanza es perfecta. Debemos darnos cuenta de que la obra enmanueliana es un caso muy peculiar de armonía en la literatura poética, un caso que nos ha permitido comprobar por ejemplo, y con respecto a este nivel de lectura, cómo los poemas se estructuraban en ciclos épicos y, por lo mismo, cómo asumían un ritmo narratológico que, si no es desconocido a la poesía, sí resulta bastante inusitado en nuestro siglo (salvo, claro está, para los precursores como Claudel, Supervieille, Saint-John Perse y algún otro). En efecto, la temporalización imprimía en cada obra un desarrollo actancial, con los ingredientes típicos del organigrama genérico. Es más, para la adaptación de los moldes poéticos tradicionales a esta nueva concepción del poema bajo la forma de epopeya válida para nuestro siglo, Emmanuel operaba una serie de transgresiones semánticas fundamentadas otra vez en ese mismo 'leit-motiv' temporal. Así, a partir de la remodelación o deriva del semema [héroe], que va a adoptar los semas de la

cotidianeidad y la contemporaneidad, se llega a fraguar un guión original en el que el héroe puede contarse en verso, evolucionando sin embargo como en la prosa, en el marco de una verdadera epopeya que conserva sus voluntades de cosmovisión, su sentido del misterio y su optimismo imbatible.

Para explicar estos cambios hemos creído conveniente retomar la marcha de la épica desde el período medieval y, rastreando su evolución hasta el siglo pasado, descubrir qué caminos quedaban cortados ante la epopeya enmanueliana y cuáles, a partir del Romanticismo, se le abrían, así como en qué manera debía o podía modificar éstos.

No hemos querido abandonar este capítulo genérico sin consignar, cuando menos, un par de ejemplos concretos de metamorfosis temática. Con este fin hemos escogido al personaje de Orfeo y otros concomitantes, de frecuente aparición en la obra enmanueliana, y al grupo de figuras bíblicas. A través del estudio de los primeros mostramos que las connotaciones tradicionalmente atribuidas a determinados actantes pueden transformarse en sus contrarias a partir de su inmersión en la experiencia vivida y de los conceptos surgidos a raíz de esa misma experiencia: conceptos tanto ontológicos (substitución del dualismo por la asunción de la corporeidad, aceptación de la sexualidad) cuanto, por descontado, temporales (introducción del esquema durativo en el tiempo, frente a la desintegración en instantes). En cuanto al segundo de los ejemplos, nos detenemos en precisar el alcance universal que adquieren esas figuras bíblicas al verse impregnadas de la temporalidad coparticipativa y solidaria; para ello bosquejamos previamente la noción de estructura imaginaria en nuestro autor, estructura que es siempre colectiva, e indicamos el valor microcósmico -síntesis en miniatura- que Emmanuel, siguiendo a otros autores, atribuye a cada destino bíblico e incluso a la historia personal de cada hombre.

Era preceptivo reservar un espacio para el imaginario de nuestro poeta, y así lo hemos hecho. El capítulo II.4. estudia la

## VIII.

ensoñación enmanueliana; en él descubrimos, como esperábamos, que el universo psicosensoresial se acoge a las consabidas raíces ideológicas. Los espacios abiertos son los absolutamente privilegiados, incluso en la reflexión consciente, porque permiten el movimiento y, sincrónicamente, participan de él. En las llanuras ondulantes se extiende el fértil pueblo lingüístico; por el contrario, en las clausuras espaciales reina la sequedad, la esterilidad y el aislamiento. No resulta difícil tampoco hallar los referentes y correlatos religiosos estos temas, ni su vinculación con otros elementos psicosensoresiales. En especial, con el elemento aéreo, el viento - el Espíritu-, y con el motivo del exilio dinámico, cuyas funciones y relaciones con el tiempo enmanueliano también tratamos de esclarecer. Consagramos finalmente unos párrafos a precisar la transgresión de la 'génesis' en Emmanuel porque, apoyando lo dicho hasta ahora, dicho concepto va a implicar tanto una dimensión eminentemente temporal como un engendramiento constante, en simetría con los caracteres de esa misma temporalidad.

Damos entonces paso a la tercera parte de este trabajo, que se ocupa de la justificación metadiscursiva de todo lo dicho hasta aquí. Volviendo de nuevo la vista atrás, hemos rebuscado pacientemente en la confusa malla de teorías discursivas que dominan el panorama literario de la pasada centuria. Porque, como en otras ocasiones, sólo tomando en cuenta opciones diferentes de la enmanueliana somos capaces de especificar en ella rasgos originales, innovadores en el ámbito del metadiscurso y análogos con respecto a la noción de tiempo. Las reflexiones que componen estos epígrafes van, pues, precedidas de una aproximación comparatista a nociones poéticas tales como 'intuición', 'epifanía', 'cratilismo' o 'fragmentariedad', nociones que se integran en un sistema radicalmente opuesto al de Emmanuel. Esto es así porque presuponen una estructura temporal edificada ya sobre la apoteosis del instante con menoscabo o ignorancia de una duratividad continua, ya sobre la creencia en un protolenguaje motivado y hoy perdido (vinculado con los gnosticismos que el pensamiento enmanueliano rechaza), ya sobre las teorías de la genialidad fugaz y de la inspiración efímera, ambas

bajo todas sus variantes. Por el contrario, el metadiscurso de nuestro autor brota de una temporalidad 'sub specie durationis' que alienta de forma constante todos los momentos de la escritura. Es justamente ésta la que revierte en la 'inventio' de los textos enmanuelianos: textos largos, antítesis de la ley de la brevedad poética; textos íntegros, antagónicos de la fragmentariedad. Y textos en los que la imagen se vive como movimiento, no como analogía cristalizada.

A continuación, y como señalábamos anteriormente, nos ocupamos de precisar los caracteres del tiempo enmanueliano, y lo hacemos 'recapitulando', por un lado, puesto que han ido surgiendo aspectos diversos de la temporalidad a lo largo de nuestro análisis, y desde un punto de vista diacrónico, por otro lado. En cuanto a esto último, partimos de los rasgos tomados por Emmanuel del medieval: la identificación tiempo ontológico - tiempo histórico y, sobre todo, la idea de 'creación continua' ("[Dieu] gratifie la nature entière: c'est la création continuée"<sup>7</sup>), con sus implicaciones en cuanto a la cooperación humana responsable y a la renovación espiritual; además de, claro está, dos elementos básicos: el sentido lineal de la historia, de raíz judeo-cristiana, y la inmersión de toda forma de temporalidad en la eternidad. Por lo que respecta a la Edad moderna, nuestro autor incorpora a su cosmovisión un cierto tipo de discontinuidad, ni negativa ni como fundamento de una identidad gozosa, según se va entendiendo en aquella época, sino germen de una vivencia enriquecedora por estar penetrada de duración; ya hemos hecho referencia a los paralelismos textuales de estas ideas. Finalmente, los comienzos de nuestro siglo proveen a Emmanuel de la confianza para darse a sí mismo su destino - es decir, su duratividad permanente - a la luz de la voluntad divina y asientan la reflexión temporal sobre un conjunto de reflexiones teológicas ("une durée non stratifiée par l'irréversible"<sup>8</sup> ...) que en breve examinamos.

Porque el conjunto de textos metadiscursivos enmanuelianos deparaba, aún, más sorpresas. Nuestra conclusión no iba a ser una mera compilación, sino el último peldaño de las reflexiones temporales,

necesariamente ligado al lenguaje.

Hubimos de comprobar, en primer lugar, que la necesidad de encarnación incumbía, por supuesto, al poeta, pero también y más específicamente en lo que nos concierne, incumbía a la escritura. Al afirmar Emmanuel "Nous sommes langage incarné"<sup>9</sup> no sólo está fundiendo de modo indisoluble al poema con la existencia, con las realidades concretas, sino que además le coloca en el ritmo de esa misma existencia, transformándolo en objeto vivo, en actividad de un dinamismo constante. Tratamos de concretar estos aspectos desarrollando el tema del valor actual de la escritura, frente al estancamiento en que le confinan, como hemos visto, otros metadisursos. El hecho de la encarnación poemática presenta, por ende, una clara indisposición -que ya conocemos- hacia los abstraccionismos y gnosticismos, así como hacia el autotelismo textual que prescinde de toda proyección externa; también hemos aludido a esto último con anterioridad.

Enseguida fijamos nuestra atención en otro aspecto vinculado con el anterior, la dilucidación, desde este presupuesto fundamental, de las funciones poéticas. Era evidente, tanto por el tono de los escritos enmanueliano cuanto por su mensaje mismo, que la función didáctica iba a ocupar un puesto señero. Lo cual no excluía, sin embargo, la presencia importante de otras funciones, de acuerdo con la peculiar tendencia sincrética de nuestro autor; así, tanto la exploración epistemológica como la búsqueda ontológica ("Il faut d'abord reconnaître à la poésie le statut de forme haute de connaissance"<sup>10</sup>) adquirirían carta de naturaleza en la propedéutica de Emmanuel. El conocimiento que la palabra proporcionara no sería, empero, de naturaleza intuitiva y relampagueante, pues no podía el bearnés contradecirse en tan importante cuestión. Se concebiría, pues, la gnoseología poética como proceso de ejemplar y cinética constancia. La ocupación del lenguaje no era, en fin, la mostración o desvelamiento de lo oculto, sino la demostración de su capacidad relacionante, de su orientación potencial hacia la trascendencia.

En otras palabras, el símbolo poético, mitad de tésera, gozaba de una ambivalencia casi afortunada: era expresión de deseo y, simultáneamente, demarcación de límites. Indicaba la exigencia intrínseca de ir más allá pero afirmaba asimismo su precariedad en esta empresa. Podía emplazarse, desde una perspectiva amplia, entre el discurso lógico, el lenguaje de la razón pura, y la oración mística. Esta es la razón por la cual Emmanuel se oponía visceralmente de un lado a los sobrenaturalismos poéticos, que depositan una excesiva confianza en la palabra, y de otro lado a los reduccionismos racionalistas, que todo lo definen: muy al contrario, "Une image est un trou. On y tombe/ dans l'infini"<sup>11</sup>. Un punto medio, una aceptación moderada del papel de la razón era sin embargo deseable, sobre todo en cuanto a la creación del poema, dado que, después de todo, nuestro autor no compartía los postulados automatistas-intantaneístas. De ahí que admitiera, junto al afloramiento primario del inconsciente, la regulación posterior de una conciencia ordenada.

La consecuencia más directa de la encarnación, en conexión con la imperfección simbólica, resulta ser la habitualidad. Actualidad y habitualidad son cualidades esenciales de la escritura, pero además esta última incluye la inscripción en lo cotidiano. Emmanuel se habría mostrado admirablemente voluntarioso al permitir la reducción de lo sublime a lo cotidiano si no hubiera redundado en favor de la propia poesía; sin embargo, esto sucede precisamente para mayor gloria de la palabra. Decir lo banal no es banalizar, sino ensalzar lo verdadero. Dentro del sistema emmanueliano, de aquí al 'auctor absconditus' hay sólo un paso; en el anonimato del poeta se cifra la opción autorial correcta, lo cual nos trae sin duda ecos de estéticas medievales a las cuales, por cierto, nuestro autor no es en absoluto ajeno sino más bien al contrario, según mostramos en otras ocasiones, y aun aquí: en el propio retorno a las realidades cotidianas (y a su implícita proyección trascendente, claro está) existe una conspicua traza del medievo. Con todo, Emmanuel no limita su 'desideratum' de cotidianeidad a la praxis, sino que le procura una fundamentación teórica coherente. Así, el tópico literario, anclado en el tópico existencial, viene a ser el

único motivo apto para recibir formulación textual. Contando, además, ese lugar común revierte a la temporalidad, 'toujours recommencée'. Por otra parte, la habilitación del 'topos' rehabilita también la autoridad de los escritores que la merecen; Emmanuel no borra huellas, como por buena o mala fe sucede a menudo, sino que las desentierra, las hace brotar del olvido en que pudieran hallarse. Por último, el lugar común, dado que pertenece al patrimonio de la humanidad, obedece asimismo a la vocación universalista de nuestro poeta. Y es que en verdad bajo el concepto emmanueliano de tópico se engloban muchas de las reflexiones y objetivos del bearnés: recurrencia, acumulación, cotidianidad, antihermetismo, ambivalencia del símbolo...

En suma, la estética trascendental emmanueliana tenía por fuerza que desembocar en una apoteosis de la oda<sup>12</sup>. Sin confundirla con la plegaria, cuyo objeto es distinto, nuestro autor proclama la misión loatoria del poema ("Langue de l'homme ton nom est louange"<sup>13</sup>) y contesta agradecido en recíproca entrega al don que se le hace, la palabra. Pero no radica aquí el basamento del metadiscurso, sino en otra inferencia temporal que de inmediato especificamos.

La poesía no es plegaria, pero sí es oración, en sentido amplio, es decir, una forma de oración - una acción que quiere devenir oración. Y como resulta que cualquier acción humana es contemporánea de todas las restantes desde el comienzo de la historia, porque sus autores (y los actantes textuales) son igualmente contemporáneos; como ocurre que esas acciones, por el dogma de la Comunión de los Santos, pueden hacerse redentoras; y como esa redención opera no sólo hacia el futuro, sino hacia el pasado por la ley de reversibilidad histórica que la contemporaneidad absoluta de Cristo hace posible, entonces el quehacer poético alberga también todas estas posibilidades. El metadiscurso emmanueliano guardaba esta sorpresa con la que culminar el ascenso gradual hacia sus complejidades teóricas. La escritura se hace contemporánea de todo y de todos: de la respiración de un astronauta dentro de mil años, del remoto paseo de un ciudadano romano por la urbe, de los cánticos seculares de un pueblo indígena, hoy... El

esfuerzo escritural puede redimirlos de continuo, en cada momento de su desarrollo efectivo. Nos encontramos, si bien se mira, ante una explicación coherente dentro del sistema teopoético enmanueliano y, sin duda alguna, extremadamente original. En cuanto a su veracidad, no seremos nosotros quienes tiremos la primera piedra.

Tampoco nos vemos obligados a ello. Sólo nos incumbe trazar con orden y explicar detalladamente el recorrido que hasta aquí hemos expuesto, cosa que vamos a hacer sin más demora.

NOTAS A LA INTRODUCCION.

1. En el sentido que J. del Prado da al término: "...cualquier elemento, arquetípico, mítico, cultural, histórico o autobiográfico, cuya existencia anterior al texto fundamenta pero no explica, a modo de restos arqueológicos, una determinada obra literaria" (Para leer a Marcel Proust, Madrid, Palas Atenea, 1990).
2. S. Doubrovsky, Pourquoi la nouvelle critique, París, Mercure de France, 1966, p.78.
3. La critique des idées littéraires, Bruselas, Complexe, 1977, p. 26.
4. Cf., para esta cuestión y la anterior de la redundancia, el artículo de J.del Prado: "Écrit sur Neiges" en el Anuario de Estudios Filológicos, IX, ed. Universidad de Extremadura, 1988.
5. "Salon de 1946", en las obras completas de la Bibliothèque de La Pléiade, París, Gallimard, 1976, p. 418.
6. J. Starobinsky, La relation critique, París, Gallimard, 1970, p.27.
7. V.T. 116.
8. V.T. 174.
9. G.U., p. 26.
10. Una, I.
11. Jacob, p. 232.

12. Como, curiosamente, otras propuestas metadiscursivas de signo contrario: "...car le rythme même du livre, alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode"(S. Mallarmé, "Autobiographie", en las obras completas editadas por Gallimard, col. "La Pléiade", París, 1945, p. 663)

13. Jacob, p. 286.

BREVE APUNTE BIOGRAFICO.

1916: Nace Noël Mathieu en Gan (Béarn).

1919-1926: Noël es confiado a su tía y a abuela maternas en Gan, donde transcurre su infancia, excepto los tres y seis años que pasa en Estados Unidos.

1918: Nace su hermano menor.

1924: Estudios de primaria en Gan.

1926-1936: Reside con su tío en Lyon, mientras estudia ingeniería. Sus gustos personales se dirigen más bien hacia lo aprendido en el liceo de Pau y hacia el latín.

1926-1932: En el Pensionado de los Lazaristas (Frères des Ecoles Chrésiennes) recibe una excelente formación matemática, muy poca formación literaria y ninguna noción de griego o latín. Pasa el bachillerato a los dieciseis años: su capacidad intelectual unida a una buena memoria le impiden ocupar el primer puesto de la clase durante esos seis años (datos extraídos de sus Autobiographies).

1934-1936: En la Facultad de Letras de la universidad de Lyon es alumno de Jean Wahl y de Etienne Souriau. Obtiene su licenciatura en Filosofía. En 1935 tiene una fallida aventura amorosa y lee Sueur de sang de Pierre Jean Jouve.

1935-1936: Enseña en Lyon lengua francesa, geografía e historia. El capellán del 'Collège' es el abate Monchanin.

Julio-septiembre 1936: Breve viaje a los Estados Unidos, donde su padre le pide que solicite la nacionalidad de este país: Noël prefiere seguir con la nacionalidad francesa únicamente.

1936: Profesor en Cherburgo.

1937: Profesor en Pontoise. Encuentro con Jouve en octubre.

1938: Matrimonio en Pontoise; se esta unión nace una hija.

Primavera de 1938: Publicación de "Christ au Tombeau", bajo el pseudónimo de 'Pierre Emmanuel', y poco después, publicación de "Rédemption". Sigue publicando, apadrinado por Michaux, en Cahiers du Sud, Mesures y Nouvelles lettres.

1940: Obtiene el premio de los Cahiers de Poètes catholiques (editado en Bruselas bajo la dirección de Flouquet) y publica su primer libro, Elegies. Se traslada a París, luego a Avignon y por fin a Dieulefit, donde permanecerá cuatro años trabajando como profesor y colaborando con la resistencia.

1941: Publicación de Tombeau d'Orphée, que le convierte en poeta de moda.

1942: Le poète et son Christ, Combats avec tes défenseurs, Jour de colère, Orphiques, XX Cantos.

1943: Publicación de dos poemas, que formarán parte de Prière d'Abraham, bajo el pseudónimo de Jean Aymot.

1944: Cantos, Hymne à la France, Memento des vivants, Le poète fou, Sodome; publicación de una antología de poemas de Villon.

1945: Tras varios meses en el "Comité Départemental de Valence" vuelve a París. Gracias a Aragon es nombrado co-director de la revista Les

étoiles. Reemplaza a Jacques Duchesne en la organización de la radio-difusión francesa para Inglaterra, y posteriormente para los Estados Unidos.

1947: Chansons du dé à coudre (edición definitiva de Cantos). En octubre viaja a Rusia y vuelve desencantado del régimen comunista.

1948: Ruptura con Aragon y el comunismo. Pas dos años de soledad y abatimiento. Publica Qui est cet homme, Poésie, raison ardente y varios artículos.

A partir de aquí la biografía de Pierre Emmanuel se confunde con la publicación de sus obras. Como datos sobresalientes de su vida íntima cabe señalar su divorcio en 1950 y su nuevo matrimonio en 1952, del que nacerá otra hija. En cuanto a su vida pública, sabemos que Emmanuel sigue colaborando en varias revistas y desempeñando en una u otra cargos directivos; que viaja a Europa y Estados Unidos con asiduidad para pronunciar conferencias, y que tiene cierta actividad política: en 1981 está a punto de ser nombrado ministro de cultura, y anteriormente había presidido la "Commission des affaires culturelles du VIe Plan", la "Commission de Réforme de l'enseignement du français" y "L'Institut national de l'Audiovisuel". Señalemos, por último, que en 1969 Pierre Emmanuel es nombrado miembro de la Academia Francesa, y que en 1975 renunciará a este puesto (al ser nombrado también Félicien Marceau, colaborador del régimen de Vichy durante la Segunda Guerra Mundial).

Pierre Emmanuel muere en 1984, después de una breve visita a España.

(Los datos que hemos citados están extraídos de las obras Autobiographie, L'arbre et le vent, Une année de grâce, y de la tesis de S.M. Vistica, The poetry of Pierre Emmanuel: incarnation in progress, Univ. de Forthham, 1965).

ABREVIATURAS.

- AUT.: Autobiographies  
A.V.: L'arbre et le vent  
C.E.: Car enfin je vous aime  
CH.D.C.: Chansons du dé à coudre  
Ev.: Evangélique  
G.O.: Le Grnad Oeuvre  
G.U.: Le goût de l'Un  
H.O.: Hymnes orphiques  
N.N.: La nouvelle naissance  
P.A.: Prière d'Abraham  
P.CH.: Le poète et son Christ  
S.: Sophia  
T.O.: Tombeau d'Orphée  
Una: Una ou la mort la vie  
V.A.: Versant de l'âge  
V.N.: Visage nuage

## I. POÉTICA DEL DISCURSO EN PIERRE EMMANUEL.

### I. 1. Consideraciones previas: acerca de las causas.

"...que la particularité du créateur  
soit le garant de ce qu'il communique"  
(Duel, p. I)

Dos factores parecen caracterizar, a primera vista, la escritura enmanueliana: la abundancia de procesos retóricos por recurrencia o acumulación, y la tendencia narratológica fuertemente marcada en el devenir textual. El primero de estos aspectos se ubica en el campo de la poética discursiva, mientras que el segundo nos encamina, por la vía de las estructuras textuales, hacia la poética del género: en este mismo orden los estudiaremos, dedicando primero un espacio a la descripción de las figuras del discurso que operan mediante la adición, repetición y oposición, y continuando después, en un doble análisis, por estudiar tanto las organizaciones cíclico-narratológicas de los textos de Emmanuel, como las consecuencias semántico-genéricas de esa opción poética.

Antes de ello quisiéramos, no obstante, hacer una precisión obligada por la propia dirección que hemos querido darle al presente trabajo. Se trata si no de precisar con exactitud las causas comunes que informan ambas características textuales, cuestión que se tratará debidamente tras este primer acercamiento, sí esbozar al menos las líneas básicas de dichas causas, centro de gravedad, por otra parte, de la hipótesis que proponemos. Para ello, y en un osado intento de revivir los caminos imaginativos y creativos de nuestro autor, le hemos imaginado en su juventud, sentado ante su mesa de trabajo en la que ya se apilan decenas de folios escritos y otros tantos aún por escribir.

Folios en los que se está forjando todavía su técnica compositiva, pero cuya impronta personal es ya vivísima. Nuestra tentativa recreadora ha continuado, y hemos entrevistado la nueva remesa de libros que Emmanuel desempaqueta y lee, con extrema atención: se trata de obras que versan sobre ciertos conceptos teológicos, y muy especialmente sobre la noción de tiempo, de temporalidad, de existencia. Le revelan simultáneamente un nuevo modo de estructurar su ideología y (esto es lo que nos interesa) una original manera de integrar la poesía en esa organización existencial; le indican el proceso por el cual su escritura y su cosmovisión estarán, en adelante, en continua y fructífera interrelación. El ritmo constante e inagotable de la poética emmanueliana, la amplitud de sus horizontes, la preferencia por el 'muthos' y otros tantos aspectos que especificaremos llegado el momento, responden de forma flexible a esos datos teológicos que nuestro autor aprende y encarna progresivamente hasta plasmarlos en sus obras cumbres de la madurez.

Nuestra hipótesis de base será, entonces, la idea de una interacción constante entre estructuras discursivas, estructuras metadiscursivas y conceptos teóricos generales en la obra de Pierre Emmanuel. Y aunque no disponemos de fuentes autoriales que aseguren la certeza de nuestras premisas ni de nuestras conclusiones, sí disponemos, no obstante, de reflexiones suyas que establecen semejanzas entre la labor de escritura y la de la estructura temporal. Reflexiones que han dado pie a nuestra investigación, y que dejarán, siempre, una rendija de sospecha en torno a la posible comunidad de intenciones que Emmanuel conscientemente reservase para su poética y su metafísica.

Todo lo dicho lleva, en fin, a una consecuencia básica que vincula discurso, temática (en todos sus sentidos) y metadiscurso con o quizá de un tronco común constituido por la teología de la temporalidad. Ella será una de las fuentes primordiales del dinamismo poético: de la retórica y de la acción, de las figuras y de la narratividad, puesto que "la patrie de l'homme est le mouvement".

Hechos estos preliminares, pasemos a examinar la poética del discurso en la obra de Emmanuel.

## I. 2. Una retórica dinámica, amplia y acumulativa.

Hemos definido la exuberancia retórica como uno de los elementos primordiales de la escritura emmanueliana, aquel que la convierte en "un fleuve, tantôt torrentueux et chargé d'alluvions tourbillonnantes, tantôt lourd mais encore rapide et fluyant vers la mer, tantôt encore glissant resserré entre les vallons verts"<sup>2</sup>. Si tan plástica descripción expresa con acierto esa característica sobresaliente, también sugiere lo que constituirá otro de los rasgos vinculados a ella, la tendencia amplificatoria. Abundancia y dilatación figurativas (en su sentido más general) conforman, por tanto, la cinemática discursiva en nuestro poeta, que ahora estudiamos en sus variantes léxica y versificatoria.

Son, sin embargo, muy numerosas las operaciones retóricas que generan la profusión verbal y la extensión métrica, y no nos proponemos aquí hacer su inventario completo. Los procesos que señalaremos, tanto como las citas, a mero título ejemplificativo, tienden a hacer ver la unidad discursiva del quehacer emmanueliano<sup>3</sup>, y no pretenden diseñar un cálculo estadístico de figuras discursivas<sup>3</sup>. Se trata únicamente de mostrar cómo la obra de nuestro autor se proyecta, valga esta ocasión para señalarlo de nuevo, hacia la experiencia ontológica y metafísica, alejándose no ya del uso ornamental de la retórica, sino incluso de cualquier explicación que se atrinchere en el significante o en el significado inmediato, inmanente al sintagma o al texto. Los propios testimonios de Emmanuel corroboran esta proyección semántica del discurso, sin reducir por ello éste "à une technique d'importance secondaire par rapport à la réalité exprimée"<sup>4</sup>, porque "la poésie est usage de la parole: usage indissociable de l'expérience qu'il suppose

et approfondit"<sup>5</sup>. La poética enmanueliana, con su peso lingüístico específico, se pregunta por el ser y desde el ser obtiene una respuesta para el signo.

### I. 2. 1. Operaciones retóricas basadas en la adición.

A.- La primera operación retórica de este tipo que señalaremos es la tradicional 'amplificatio', el desarrollo amplificatorio de un enunciado. Citemos, por ejemplo, los siguientes versos:

"Adieu j'ai tout perdu  
 adieu mon poing s'est refermé sur la ténèbre  
 adieu j'ai tout risqué pour mordre un peu de ciel"<sup>6</sup>.

O esta conocida estrofa, que principia el descenso a los infiernos en T.O.:

"Muré en Dieu  
 crispé sur l'effrayante aurore  
 plomb d'épouvante et de péché Orphée descend"<sup>7</sup>.

El participio que califica a Orfeo se ha enriquecido aquí con otras dos explicaciones apositivas de significados cercanos. Hemos acudido a estos versos, además, porque el propio Emmanuel los toma como ejemplo para explicar su proceso de escritura, señalando justamente esa tendencia extensional o digresional que le caracteriza. Así, cuando dice que en el momento de su gestación poética "quelque chose d'obscur [cherchait] à s'élucider en langage, autour d'un support sensible ou sous l'effet d'un certain mouvement"<sup>8</sup>, entendemos que es girando en torno de un objeto, y por un dinamismo propio, como se escribe, es decir, desplegando el campo retórico como amplificación del tema y prolongándolo en el movimiento narrativo.

Por otra parte, también hablando de esta estrofa deja traslucir

nuestro autor uno de las cuestiones más candentes hoy en la teoría poética, el de la motivación del signo lingüístico que se oculta bajo la mimesis lingüística del referente. En efecto, nuestro autor afirma, al disertar sobre estos versos, que constituyen

"...[une] succession de vers de quatre, huit et douze pieds qui, avec leur silence intermédiaire, doivent figurer des intervalles de temps égaux et les espaces correspondants parcourus par un corps en chute libre"<sup>9</sup>.

En otras palabras, el movimiento del poema tiende a reproducir el del referente material. Algo similar cabría decir de las composiciones enmanuelianas que remedan melodías musicales:

"Dans tels poèmes sur Bach par exemple, j'ai tenté de transposer le langage de la fugue en une longue phrase de quatorze ou seize vers alexandrins"<sup>10</sup>.

Como veremos más adelante, sin embargo, el metadiscurso enmanueliano tiene que oponerse, si no visceralmente, sí racionalmente y en consecuencia con las tesis que defiende, a ciertos postulados, entre los cuales se halla éste de la motivación. Por lo mismo, en esa afirmación de reflejo referencial desde el signo debe buscarse más que un manifiesto de posturas cratíleanas, una explicación práctica del proceder versificatorio. Emmanuel está disertando, según sus propias palabras, acerca de "...ces poèmes dont une question de pure technique semble déterminer la genèse"<sup>11</sup>. De hecho, nuestro autor se vincula netamente a la tradición retórica que enseña a producir efectos escriturales, y que sitúa a la imitación referencial en el ámbito de lo consciente y de lo plástico puro<sup>12</sup>.

En ocasiones, incluso, la amplificación sigue una estricta lógica, un proceder escolástico que ayuda a gestar la estrofa, sin merma tampoco para su calidad poética:

"Le triple Mystère de Dieu et de l'homme se joue déjà à Bethléem.

Homme réduit à sa seule naissance, démuní de tout sauf Dieu:

Dieu réduit à la chair la plus frêle, son Verbe au souffle d'un nouveau-né"<sup>13</sup>.

El primer verso anuncia el planteamiento de la cuestión ("le triple Mystère"), desarrollándose en seguida su esquema tripartito en otros dos versos: "Homme"- "Dieu" - "Verbe".

En suma, el desarrollo o la dilatación retórica parece ser la tendencia consubstancial al quehacer emmanueliano. No podía ocurrir de otro modo en un autor cuyos primeros versos de verdadero aliento poético muestran, al ritmo de la efusión, un discurso tan amplio y sincerado como el que sigue:

"Mon sang est remonté si loin dans l'éternel  
que mes membres des Tiens se distinguent à peine  
mon Christ!"<sup>14</sup>.

Hagamos aquí, empero, un breve paréntesis que aclare por qué encontraremos también versos cortos en la poética del bearnés, y muy especialmente en su primera época. Daremos así respuesta a una cuestión que podría plantearse en muchos momentos del acto de lectura que aborde tanto la obra del poeta como nuestro propio trabajo.

Sucedé, en efecto, que durante cierto tiempo Emmanuel confina su metro a los dictados modernos, que propugnaban un lenguaje conciso desarrollado en un verso corto y sobre una estrofa breve, adensada. Sigue esta vía en los Cantos, en las CH.D.C. y durante la década de 1955-1965, en que buena parte de su poesía recorre todo el arte menor de la versificación, utilizando desde bisílabos hasta octosílabos. La razón de este cambio, según el propio autor, residía en una voluntad de

vuelta a una naturalidad esencial, a lo natural "regenerado":

"C'est en chemin vers ce naturel que j'utilise, le plus souvent, des mètres courts qui coulent de source, chantent, forment la chaîne et se hatent ainsi vers sa résolution. L'art le plus fidèle à soi-même (...) doit retrouver les vertus du chant le plus facile"<sup>15</sup>.

Puede que en 1963, fecha en que Emmanuel escribe estas palabras, su intención fuese sincera y su voluntad también; en cualquier caso, no nos compete a nosotros desmentirlas, sobre todo teniendo en cuenta que muchos de los poemas cortos son pequeñas joyas en la producción de nuestro autor. Sin embargo, otro testimonio personal, inmediatamente posterior, se va a encargar de poner en duda esas afirmaciones, replanteando la licitud exclusiva de la contención versificatoria. Porque en el prólogo de la edición de 1967 de T.O. escribe Emmanuel:

"Entre temps m'avaient impressionné les critiques me reprochant mon excès verbal et plus fondamentalement mon art du discours [se está refiriendo, por supuesto, a las obras del periodo pre-condensatorio](...). Quant à l'excès, ils avaient raison: quant au discours, je regrette d'avoir, pour obéir à leur critère d'art, mis un frein à ma passion rhétorique"(p. 13).

La franqueza de este párrafo sorprende, quizá no tan gratamente como debiera, después de haber leído una justificación para el procedimiento poético contrario tan bella como la anterior. Pese a todo, que Emmanuel recortara la medida del verso con el único fin de congraciarse con la crítica, nos parece una acusación grave y cuando menos desproporcionada. Especialmente porque parte de un carácter nada condescendiente consigo mismo, de una personalidad creadora que, como muchas otras, no se permite licencias en la autenticidad de su arte. Tal vez fuese más justo, y más justificado también, atribuir aquel cambio métrico a una genuina necesidad de renovación, sin descartar

tampoco la obediencia a otro tipo de estética. Supongamos, por todo, que nuestro autor deseaba honestamente ensayar otros tipos de discurso, y no sólo por el placer técnico, sino también en relación con aquella vuelta a "lo natural", que en palabras de Emmanuel equivaldría a "lo encarnado". Pues la vuelta a los objetos mismos, la fenomenología de nuestro poeta, coincide en su aparición con el recorte del verso. Cambio formal y extratextual confluyen en un determinado momento de la obra poética, que es precisamente del que ahora hablamos, aunque luego seguirán caminos divergentes, difuminándose aquel prontamente y perpetuándose el segundo a través de otros terrenos métricos. Esa misma fusión explica también que encontremos, en el núcleo de las obras de verso corto, declaraciones como éstas:

"L'homme est né au monde, et l'être y naît avec lui. Là est ma fierté; je suis fier de ma naissance",

"Je suis homme veut dire: je parle. La Parole naît au monde avec l'homme"<sup>16</sup>,

en que la existencia en el seno de las cosas y del mundo está unida a la necesidad imperiosa de poetizar.

La fase de concentración métrica, no obstante, aunque marca un cambio de rumbo ideológico al que aludiremos en numerosas ocasiones, no perpetúa el uso de una técnica poética. Si la huella de esta técnica se rastrea en algunos de los libros posteriores a 1965, como la trilogía Le livre de l'homme et de la femme, las restantes obras emplean de nuevo ya sea versos de ocho o más sílabas, ya sea verso libre y prosa poética. Medidas todas ellas que responden ahora, tras las correcciones aportadas por la práctica anterior, a las necesidades internas y externas de la poética emmanueliana: la extensión versificatoria ya no es un desbordamiento inevitable, sino un efecto buscado, perfectamente calculado, de acuerdo con la interioridad psíquica:

"La vraie rhétorique n'est pas dans l'éloquence: elle est dans

la justesse de la profération. Justesse inhérente au jet: certaine attention au dedans agit à la façon d'un forage. J'honore au nom de rhétorique profonde cet art de parole qui, d'un seul mouvement, rassemble et projette l'énergie interne de l'âme"<sup>17</sup>.

La simple confrontación de los poemas juveniles "largos" con cualquiera de los escritos a partir de Jacob confirma, mejor que una argumentación, esta madurez nueva que adquiere el verso de Emmanuel después de la experiencia de condensación.

Reflexiones muy claras sobre la virtud de los ritmos amplios y su adecuación al impulso creador pueden hallarse, por otra parte, en textos no específicamente referidos a su propio discurso, en los que desborda sin las trabas de la autocensura el entusiasmo por los vastos movimientos estróficos y métricos. Son líneas en las que nuestro autor deja transparentar también la profunda aversión por el hermetismo, identificado, en lo más arraigado de su personalidad, con la concisión y quietud del verso:

"Irrécusable comme une force naturelle, tel est le dire claudélien. (Tout le contraire d'une concrétion énigmatique, close dans son immobilité formelle, que le mot de l'énigme scellerait.) Claudel, c'est une parole qui se meut, impatiente, brûlant les étapes; surabondante de sens, chargée d'une énergie qui ne se connaît qu'une fois dépensée. C'est une syntaxe qui se jette en avant, se fiant au souffle: la loi du souffle est la loi du sens"<sup>18</sup>.

Aplacemos, no obstante, el estudio más detenido de estos temas a la parte tercera de este trabajo, en la que se analizarán con mayor detenimiento las relaciones de los ritmos poéticos con el metadiscurso.

B.- La frecuencia de estructuras apositivas constituye otro de los

rasgos cumulativos de la poética de Emmanuel. Citemos como muestra este fragmento, en que los dos últimos versos avanzan mediante aposiciones al semema "feuilles":

"Mais nul ne sait ton souffle frais ni ta rosée  
 Que les feuilles langues pures de tes pensées  
 Les feuilles le mouvant tombeau le nom aimé"<sup>19</sup>.

O este otro, donde entre la laberíntica construcción para e hipotáctica se vislumbran al menos dos series apositivas:

"Une vieille histoire à laquelle on ne croit plus, et pourtant quelque chose en nous malgré nous-mêmes, dans ce silence aux confins de notre être où nous sommes encore vivants d'une vie où la notre est abîmée, dans cet aveuglement par excès de lumière, cette surdité par écroulement de tonnerres, quelque chose en nous éternellement continue de vivre cet histoire, de croire en l'homme à cause de cet homme-là, de préserver sans le savoir du fleuve absurde aux bords de sang et de cendre l'heure, le lieu, la permanence de ce miracle-là"<sup>20</sup>.

C.- Ejemplo de la paráfrasis, otra de las figuras enfáticas emmanuelianas, puede muy bien ser la advocación siguiente:

"O Sagesse, O Adonāi, O surgeon de Jessé, O Clef de David, O Orient, O Roi des peuples, O Emmanuel, viens bientôt!"<sup>21</sup>.

Una concatenación produce asimismo paráfrasis en los versos que ahora reproducimos:

"Qui a fait Qui fait Qui fera Qui seul Est éternellement à tout instant  
 L'Omicréant le Dévorant Qui hors de Lui projette l'être à l'infini"<sup>22</sup>.

D.- Nuestro autor es igualmente un asiduo cultivador de la enumeración, como comprobamos en este párrafo, perteneciente a un poema en prosa de Babel:

"Tant de siècles de prière et d'ascèse et d'extase et tant de genoux polis sur les calvaires et tant de soleils jaunis sur les peintures et la patine de tant de larmes et tant de derniers souffles sur l'ivoire crucifié..."<sup>23</sup>

Se combinan aquí, bajo la misma instancia referencial (Cristo crucificado), sintagmas de construcción preposicional con estructuras frásticas coordinadas, introduciendo además un quiasmo en una de éstas ("la patine de tant de larmes"), que parece cortar la retahíla e impulsarla a continuación con nuevos bríos hacia la última y más larga proposición. Nótese, por otra parte, que se ha amalgamado la carga sémica del cuantificador ("tant de") con el propio recurso discursivo, igualmente cuantificador, de la enumeración, haciéndose de algún modo el primero mimético del segundo y viceversa. Otra muestra más de la cuidadosa y cavilada artesanía del quehacer enmanueliano.

Componen también enumeración, aunque menos prolija, los siguientes versos:

"Cette évanescence insondable  
De Dieu pour l'homme De l'homme pour Dieu  
De Dieu en Dieu De l'homme dans l'homme  
De l'homme et de la femme rivés  
Par les yeux en aveugles"<sup>24</sup>

E.- En cuanto a la acumulación, citaremos otro párrafo cuyos sintagmas parecen latir al mismo ritmo que los latidos del corazón, referente primero del enunciado; a cada golpe, un nuevo grupo sintagmático viene a engrosar éste con un matiz original.

"Je n'étais déjà que poussière, mêlée à celle de millions, et

ce coeur pourtant battait encore, de plus en plus haut, de plus en plus fort, le coeur du vent sur la poussière des hommes, le vent qui feuillette la poussière des hommes, qui feuillette la poussière du Livre, et les mots écrits dans la poussière, mille fois effacés par la poussière, les mots du Livre encore une fois, la genèse du monde encore une fois, la parole encore une fois, la main de Dieu, l'aile de l'oiseau lissant encore la poussière pour y écrire encore une fois le premier nom d'homme et le dernier"<sup>25</sup>.

Otro ejemplo muy llamativo puede proporcionarlo una estrofa extraída de la obra Hymnes orphiques, continuación de T.O., menos valiosa que esta última pero más rica en profusión retórica, por lamentable que le resulte a su autor ("livre plein de défauts, par exagération des qualités mêmes de T.O. et du P.CH."<sup>26</sup>):

"...du Sang! loin de la lente éternité des astres  
du Sang charnel, germe de mort et de désir  
qui dans le sol des morts mûrit ses moissons d'ombre  
sang fils du sang! et Chant père éternel du Sang.  
Car moi seul j'inventais contre les morts le Sang  
moi seul étais le Sang contre vous ô béants  
d'ordure, morts cousus sinistres dans l'attente  
de quelle absurde surrection sans aucun Sang!"<sup>27</sup>.

Continúa la estrofa, que no citamos entera por obvias razones de espacio, hasta abarcar un total de treinta versos, a lo largo de los cuales se menciona el semema 'sang' nada menos que diecisiete veces. Semema que puede considerarse acumulativo, anafórico, simplemente recurrente, pero que en cualquier caso desencadena una contrucción bien encuadrada entre las repetitivas que estudiamos.

F.- Centrar el análisis discursivo en los procesos recurrentes no significa, empero, renunciar a la mención siquiera de los tropos. Porque el desgranamiento y concatenación de metáforas puede muy bien

ubicarse entre ese tipo de procesos, si tenemos en cuenta que su esencia, dentro de la poética enmanueliana, es la repetición, más que la naturaleza del tropo. Con todo, el estudio de una analogía fecunda y abundante debe circunscribirse preferentemente a la primera etapa de la producción de nuestro autor, correspondiente a la juventud de entreguerras y tal vez también a la postguerra incipiente. Con posterioridad la poética enmanueliana se depura, tiende a una simplificación sensorial cada vez mayor y mengua en hermetismo, para bien de los lectores (y del propio escritor); aspectos todos que operan en favor no sólo de la trama narrativa o de los procesos discursivos de otra índole, sino también de los tropos no metafóricos y de las analogías no irracionales.

Determinar las razones de esta evolución desde sus comienzos ha resultado ser una tarea sumamente tentadora para la mayor parte de los especialistas en el tema, más pendientes sin embargo de los substratos ideológicos que de una fundamentada estilística genética. Por nuestra parte, sólo podemos constatar las contradicciones que la biografía enmanueliana nos brinda, desde ese "Je fus un enfant solitaire, sans que rien dans ma nature m'y inclinât"<sup>28</sup>, contrastado con la imagen de "...un adolescent renfermé"<sup>29</sup>, pasando por la inevitable identificación que algunos temperamentos ilustres fuerzan entre retórica amplia y carácter extrovertido (es el caso prototípico de Victor Hugo), pero que en ningún modo conviene a Emmanuel, hasta la confrontación entre la acusada sensorialidad de las primeras obras y esa declaración en que nuestro escritor se muestra como un poeta eminentemente visual: "...le regard y domine, et le geste. Les autres sens n'interviennent qu'en vassaux de la vision et du mouvement: l'ouïe, l'odorat, plus rarement le goût offrant repères et correspondances dans une étendue imaginaire"<sup>30</sup>. A fin de cuentas, nosotros sólo podemos reconocer o admitir con total certeza la brecha que el psicoanálisis, por influencia de Pierre Jean Jouve, abre para la manifestación de la topografía matérica; de cualquier modo, no es de nuestra incumbencia indagar más profundamente en éstas u otras causas, sino dejar el espacio suficiente para que en el examen del discurso enmanueliano se

proyecten con nitidez las posibles interconexiones retórico-conceptuales que nos permitan seguir el camino de aquél hacia la complejidad de su madurez.

Citaremos, para ilustrar todo lo dicho, algún caso de encadenamiento metafórico:

"Non. La hauteur n'était qu'une branche sciée  
 Jadis l'ombre d'un père bon couvrant les blés  
 Je m'y couchais. Au ciel glissaient des nonchalances  
 Comme des seins qu'on eût à peine caressés"<sup>31</sup>.

Dos metáforas 'in praesentia' ("branche sciée", "ombre...") se yuxtaponen en estos versos, seguidas de una metáfora de genitivo ("ombre d'un père bon") y de una metáfora 'in absentia' ("nonchalances"), a su vez enlazada con una comparación ("comme des seins..."); el conjunto se cierra recogiendo la pareja imaginaria básica en una disyunción semántica ("père"- "ombre").

Por su parte, en los siguientes versos es el propio referente irreal, imaginario, el que confiere la carga metafórica a cada vocablo:

"Un soir tout adouci de tertres de mémoire  
 et le silence en pente grave vers l'oubli  
 où le saule lustral là-bas s'écoule et plonge  
 dans l'eau turquoise frémissante d'ailes d'anges  
 perdue aux profondeurs d'or pâle illimité"<sup>32</sup>.

Delvaux u otro surrealista se habría complacido en ilustrar este 'paysage intérieur' con algún resabio verlaniano, este ocaso fúnebre que se está olvidando lentamente a sí mismo. La metáfora de los túmulos, el silencio personificado casi, el sauce de desconocida referencia (si existe), el cromatismo acuático imaginario enlazado con esa metáfora de genitivo ("d'ailes d'anges") y con el participio y sus especificadores, también de naturaleza analógico-irracional,

contribuyen a crear una atmósfera de letal misterio.

En fin, si la metáfora focaliza en un primer momento la voluntad enmanueliana de ilación, ésta pronto se fijará en otras áreas: Babel engarza alegorías continuadas, Sophia ámbitos de la espacialidad, Una bloques semánticos...

G.- El clásico 'incrementum', hoy llamado gradación<sup>33</sup>, obtiene también un lugar de privilegio en la poética enmanueliana. Veámoslo en los versos que a continuación reproducimos:

"Emerge enfin de ce sommeil sans rêve et vaste entre deux  
[veilles  
 Vaste de mille autres sommeils où mille veilles ont sombré  
 Eveille-toi ô Sans-mémoire abîme de toute mémoire"<sup>34</sup>.

El semema 'sueño' es identificado con dos referentes distintos y en gradación, el primero respecto del segundo y cada cual progresivamente en su propio desarrollo. En efecto, si el sueño es en principio amplio espacio entre vigiliadas, a continuación se transforma en un más amplio espacio de muchos otros sueños, y, en fin, el tercer verso supera a ambos por transformar el semema original en lugar desmemoriado y, más aún, en abismo desmemoriado.

La gradación puede situarse también en el eje que comunica lo real con lo ficcional, como en este par de versos:

"Cygne jagouar serpent loutre de mer eau feu vent ombre à mes  
 cuisses fluant  
 Cavale ailée que l'éclair éperonne"<sup>35</sup>,

en los que se asciende desde entes concretos y a través de los principios básicos o sustancias fundamentales que los conforman, hasta realidades ficcionales más cercanas además a lo incorpóreo: sombra, relámpago, yegua alada.

H.- El pleonasma, una de las figuras paradigmáticas de construcción por exuberancia, se codea ya con los procesos enunciativos que operan por repetición. Estudiamos más abajo las peculiaridades del uso enmanueliano de estos procesos, así como la pertinencia de su atribución específica a un autor, toda vez que ciertas teorías los consideran aún rasgos diferenciales únicos de todo discurso poético. Ahora nos limitaremos, por tanto, a proporcionar una muestra pleonástica del discurso de Emmanuel, como son estos versos extraídos de Sophia:

"Majoritaire  
Publicitaire  
Pléonasme innombrablement usiné  
Gadget unique aux voluptés nickelées dans ton harem de gadgets  
étalé  
Supermarché pour concupiscences uniques"<sup>36</sup>.

La descripción de un objeto pleonástico de suyo (en general, el objeto publicitario) así iniciada, y concluida en una decena de frases más, emplea el instrumento que lógicamente le corresponde, es decir, la estrofa pleonástica también, que despliega su semantismo en torno a un par de contenidos significativos básicos.

### I. 2. 2. Operaciones retóricas basadas en la repetición.

Una larga tradición retórica que se remonta al siglo XVIII (1778, Robert Lowth<sup>37</sup>), y que en nuestro siglo tuvo su mayor portavoz en Jakobson y sus numerosos discípulos, ha consagrado como principio básico del discurso poético la recurrencia, la repetición: "...nous devons constamment tenir compte de ce fait irrécusable qu'à tous les niveaux de la langue l'essence, en poésie, de la technique artistique réside en des retours réitérés"<sup>38</sup>, afirma el gran lingüista ruso.

Nuestra caracterización de la discursividad enmanueliana por este rasgo precisamente, debe pues especificarse y justificarse, mostrando cómo la redundancia en nuestro autor adquiere una idiosincrasia propia por el hecho esencial de su frecuencia.

Si es un axioma de la crítica que no hay silencios en la escritura, el discurso enmanueliano, por razones extratextuales, lo cumple con especial rigor<sup>39</sup>. Por lo mismo, una abundancia fuera de lo común de figuras redundantes debe ser síntoma de una especial idiosincrasia discursiva, y no sólo adecuación de variable cuantitativa al modelo de 'poeticidad'. El hecho de que muchas estrofas de nuestro autor puedan servir de ejemplos particularmente útiles para el comentario jakobsoniano del poema, se convierte por sí mismo en distintivo personal. La siguiente estrofa de La liberté quide nos pas, por poner un ejemplo, nos proporcionaría numerosos 'paralelismos', que de inmediato especificamos:

- 1 "Sur la rumeur esclave et la Voix d'elle née  
 Sur tant de chair bourrelle et martyre à la fois  
 Sur tant d'étals de haine où jouit la victime  
 Sur tant de corps en rut que couvre le tyran  
 5 Et sur tant de tyrans assoiffés d'une image  
 Où laper quelque flaque infâme de leur sang,  
 Que la Colombe inscrive une courbe de fête  
 Que sans aile, étonnée de planer, soutenue  
 Par le souffle anxieux de la liberté nue  
 10 Voici, son premier vol tressaille sur l'abîme  
 Un grand vol pitoyable et mutilé, sublime  
 D'audace, et déchirant de son Ombre le sang  
 Pour le second partage et la nouvelle aurore  
 Où les plus sombres eaux seront pacifiées"<sup>40</sup>.

- Elección de parejas de rima coincidiendo con categorías gramaticales idénticas (participios verbales), en los versos 8-9 y 1-14, que abren y cierran la estrofa.

- Paralelismos iniciales en los cinco primeros vsos, sobre la preposición 'sur', y en una gradación ascendente cuyo culmen viene marcado por la conjunción que introduce el quinto verso.
- Equivalencia asimétrica de parejas de sustantivos ('esclave'/'Voix', 'bourrelle'/'martyre') propiciada por una categoría gramatical, la conjunción 'et'.
- Bipartición estrófica subrayada por el paralelismo de los versos 6 y 14, últimos de la primera y segunda sección respectivamente (generadores, diría Jakobson, de la contraposición semántica entre ambos bloques versificados).
- En el plano fónico, destaca el empleo de las líquidas, tanto de la lateral /l/, que "acompaña elocuentemente"<sup>41</sup> el chasquido de la lengua al beber ("laper quelque flaque") y el silbido del vuelo ("sans aile, étonée de planer"- "grand vol pitoyable et mutilé, sublime"), como de la vibrante /r/, en los versos 2 y 4, 'imitando' el rugido de la bestialidad y de la injusticia.

En fin, otros complicados cálculos métricos y gramaticales podrían completar el análisis jakobsoniano de esta estrofa, y, por cierto, sin dar cuenta de matices que, en el mismo plano formal, señalaría por ejemplo la lingüística de la enunciación. Pero nos interesa también subrayar otras cuestiones respecto del análisis de las redundancias. Podríamos empezar recordando la necesidad de ampliación del análisis a otros niveles discursivos (semántico, psicosenso-rial) que desde un primer momento manifestaron los propios formalistas, o la posibilidad de incluir aquel en perspectivas que lo engloben, como algo más tarde también ha señalado la crítica (tematismo estructural, semianálisis, teorías interaccionistas...). Pero la disonancia más grave de la propuesta jacobsoniana con las hipótesis que aquí esbozamos brota más bien de la imposibilidad de ceñirnos a la inmovilidad formalista, a la ausencia de progresión, en general, que el lingüista ruso proclamada como axioma incontrovertible. Por el contrario, nuestro estudio se adhiere a esas otras teorías<sup>42</sup> que ven en el texto una constante evolución, ya de los conjuntos analógicos, ya de las estructuras actanciales, haciendo progresar a la escritura en un

movimiento creador de nuevos ámbitos referenciales. Finalmente, en Emmanuel se da la especial circunstancia de que el aspecto redundante presenta una singular transparencia y armonía con estructuras significativas y metadiscursivas conspicuas. En nuestro autor, la abundancia de procesos retóricos recurrentes no se limita a servir de ejemplo ilustrativo para un 'ars poetica', sino que se concierta con todo un proyecto poético-existencial.

Y del mismo modo que, al desvelar la existencia de un organigrama común a la trama narrativa de todas las producciones enmanuelianas, descubriremos los correlatos extraformales de esa estructura, debemos reconocer en el análisis retórico una presencia similar, que en este caso dibuja todo un entramado de pleonasmos temáticos y semánticos cuya clara huella metadiscursiva es el concepto de 'tópico' (cf. III.3.4.). Hacia el final de nuestro recorrido estaremos, no obstante, en mejor situación para definir el objetivo conceptual último al que apuntan los procesos enunciativos. Por el momento nos limitaremos a constatar la presencia de éstos y su variedad.

A.- Pocos recursos fonéticos son tan frecuentes como la anáfora, que, a solas o prelujiando construcciones sintagmáticas paralelas, se transforma en verdadero detonador de grandes parrafadas como la que sigue:

"Je n'écris que pour Toi Seigneur  
 Pour t'irriter pour Te séduire  
 Pour Te présenter ma douleur  
 Puis de ce tribut Te maudire

Pour ton courroux pour ta pitié  
 Pour m'accuser et pour me plaindre  
 Pour m'échapper pour me lier  
 Pour te fuir pour T'atteindre (...)"<sup>43</sup>.

No juzgamos necesario citar el poema entero, que se continúa a lo largo de otros trece versos, estableciéndose un baremo total de catorce que comienzan por la misma preposición "pour" sobre veintiuno que componen el total. El resultado es lo bastante significativo como para merecer ningún otro comentario.

B.- Menos frecuente es la epífora, aunque no dejamos de encontrar tampoco ejemplos en la poética de nuestro autor:

"Où  
Expulsé explosant  
Maintenant où  
Suis-je  
Maintenant où"<sup>44</sup> .

Reforzada con paronomasia y anáfora, esta estrofa recrea el desconcierto, la perplejidad de Jacob al nacer a un mundo desconocido, mediante un discurso en el que, excepcionalmente y por mimesis referencial, se ha desarticulado la estructura frástica.

"Dit et non dit, soupir ou syllabe du Nom  
Qui est Ce - si ce n'est l'Homme - Qui dit ici  
L'Homme! Ici: Où dit-Il l'Homme, Celui qui dit?"<sup>45</sup> .

Por su parte, en esta tríada de versos de extrema complejidad significativa y sintáctica el participio "dit" recoge la dislocación y la resume semánticamente, apuntando, si no describiendo, a 'Aquel que dice', por encima de cualquier otro,

C.- La derivación se encuadra igualmente entre las figuras discursivas basadas en la repetición léxica; veamos la siguiente muestra, en la que el semema 'incertitude' remata la serie de acumulaciones dinámicas:

"Identité  
Qui t'effaces reprends t'écris te romps t'effaces

Certitude incertitude d'être né..."<sup>46</sup>.

Además, por supuesto, pueden encontrarse en la obra de Emmanuel multitud de derivaciones simples: "Pour passer à d'autres un savoir inutile dont j'étais la passeoire", "[je] savais mes prières sans savoir Te prier", "le tramail de notre mémoire/ les mailles en sont mal nouées", "mille jours dans ma journée", etc.<sup>47</sup>.

D.- La abundancia de paralelismos resulta, como quizá se haya observado a lo largo de este capítulo, uno de los rasgos definitorios del discurso enmanueliano en combinación con otros procedimientos enunciativos. Daremos ahora cuenta de su tipología mediante varios ejemplos, que encabezamos con el que sigue, muestra simple de correspondencia sintagmática a principio y final de verso:

"Il viendra, le Jour!  
Il est en nous, le Jour!  
Chaque jour en est la custode  
Chaque jour un rayon"<sup>48</sup>.

Las recurrencias léxico-semánticas de este tipo pueden alcanzar incluso una mayor complejidad y extensión, combinadas con estructuras anafóricas:

"Mais le cœur labouré par le cœur de la guerre  
Mais les mains traspérçées par le vent de la guerre  
Mais les yeux engouffrés sous les eaux de la guerre  
Mais le front incendié par les cris de la guerre  
Mais le corps entassant l'orchestre des nuées"<sup>49</sup>.

En fin, ocasionalmente el paralelismo penetra también en la interioridad del verso, y allí se instala, generando cesuras de fuerte carga conceptual:

"Plus nous parlons plus nous nous rendons sourds

Plus nous voyons plus la vue nous aveugle  
 Plus nous pensons plus la pensée nous fuit  
 Plus nous savons plus se défait l'esprit"<sup>50</sup> .

E.- Respecto de las aliteraciones, son introducidas periódicamente en el discurso en su doble su vertiente vocálica y consonántica; reproducimos como muestras de la primera un juego palatal/velar y un caso de recurrencia vocálico-nasal:

"Et que tous en chacun l'écoutent  
 Jusqu'à ce que ce Où? se soit t  
 Dans la douce finale iniziale  
Où le Tout en toute chose soit T"

"La seule lune  
 Rechauffe l'or cendreuse et sonne, cor perdu  
 Dans la mélancolie du sombre sang et l'Ombre"<sup>51</sup> .

La aliteración consonántica, por su parte, encontrará cumplida representación en este juego de fonemas nasales y silbantes:

"Ses pierres calcinées par la ténèbre sont  
 Des coeurs, ses marbres bleus des mers, ses eaux des palmes  
 Et ses essaims de sang se suspendent aux arbres"<sup>52</sup> .

No desaprovecha Emmanuel, en suma, ninguna ocasión para su combinatoria fonética, aun en un solo verso y tratándose de varios sonidos fuertes como el de la consonante vibrante:

"Eglise! et que mon coeur reprenne en ton repos"<sup>53</sup> .

F.- Muchos son los textos en que sobran ejemplos de encadenamientos estróficos. Sin embargo, hemos preferido ceñir las referencias a uno sólo de ellos, Una et la mort la vie. Y lo hemos hecho así porque, al presentar una gran densidad de nexos de ese tipo, Una servía muy bien

al propósito de reflejar la poética acumulativa y a la vez hilada de nuestro autor. Los poemas de esta obra se hallan perfectamente relacionados entre sí no sólo por su temática sino también por esa multitud de vínculos formales que se establecen entre ellos, y que se distribuyen ordenadamente hacia un objetivo final. Así, el análisis de Una descubre varios tipos de nexos:

- Encadenamiento por repetición simple de versos.

Los poemas 61 a 65 muestran, por ejemplo, una progresión temática subrayada por la repetición de un primer verso idéntico o muy parecido, de clara inspiración bíblica. Así, si el poema 61 comienza con

"Qu'il me baise des baisers de sa bouche",

los dos siguientes introducen una levisima variación morfológica que conlleva sin embargo ciertas modificaciones de orden temático:

"Qu'il te baise des baisers de sa bouche".

El sujeto de la enunciación desde ahora se desplaza a un tercer personaje, haciendo avanzar el contenido significativo del bloque poemático. Algo semejante ocurre en la estrofa 64, en que desaparece el relativo que inauguraba el verso, y así tenemos

"Il te baise des baisers de sa bouche".

Por último, la variación más importante es introducida en el último de los poemas, que clausura el tematismo del grupo introduciendo una matiz semántico de valor conclusivo. Y lo hace fundamentalmente mediante la substitución del verbo anterior por "sceller", que comporta dicho matiz, pero también por el encabalgamiento a que obliga la transitividad de este nuevo verbo: ahora el primer par de versos forman un conjunto sintáctico y conceptual y cerrado por completo.

"Il scelle en toi d'un baiser de sa bouche  
Ce pacte chaque jour renouvelé".

- Encadenamiento por anadiplosis.

Asimismo, buena parte de la obra está construida por este tipo de enlaces. Desde el principio encontramos, en efecto, *sememas* situados en final de estrofa que son inmediatamente recogidos por los primeros versos del poema siguiente, acompañados, al igual que en el caso anterior, de ligeras variaciones significativas. Citemos a continuación algunos ejemplos ("U." indica último verso de estrofa, "P." primero de la siguiente):

U. "Mais le grave demi-sourire de Sophie"(2).

P. "Que ton demi-sourire Poésie..."(3)

U. "Caresse aun hanches féminines du néant"(3).

P. "La passe qui s'ouvre vers le néant  
Si ronde et mélodieuse de hanches(sic)"(4).

U. "L'ultime étant le seuil la seule inviolée"(4).

P. "Le seuil où la grâce d'être un enfant..."(5).

Estas recurrencias no sólo muestran la intención de continuidad temática en la obra, de constancia en la escritura, sino que contribuyen a crear la imagen global de recommienzo incesante, tan fundamental en la poética enmanueliana por las causas que se han esbozado anteriormente y que se explicitarán en su momento.

- Encadenamiento por epanadiplosis.

Remedando en nuestro discurso crítico el proceder del poeta, como acaso aconsejan ciertos autores, podríamos tomar del último verso que hemos mencionado el modelo para este otro tipo de procedimiento

retórico. Porque en la misma estrofa se produce una epanadiplosis si no pura, sí lo bastante clara, al repetirse las alusiones al umbral y a la gracia: "Mais là-bas la très-douce chante qui du seuil / Par grâce le rappelle au sein dont il va naître".

En general, los enlaces por esta reduplicación doble se acogen a esta distribución, en la que si bien se reproduce el semema, no lo hace exactamente al final del último verso. El poema nº 51, por ejemplo, vuelve al semema inicial en el penúltimo verso:

- P. "Comment saisir la truite par l'ouïe"  
 F. "Comme ses doigts que ne séparait de la truite  
 Qu'une eau mince que cette peur faisait vibrer".

También puede darse la disposición inversa, es decir, que sea el primer verso el que desplace el semema común hacia atrás. Por ejemplo, en los poemas 15, 30, y de modo más ostensible, 26. Reproducimos a continuación los tres:

- P. "Mais qui est-tu, Bèl Cavalier, Sophie?"  
 F. "Ne cabre un gouffre entre tes cuisses, Cavalier?"(15).

- P. "Efface, vent! Que même l'avenir..."  
 F. "Et que déjà s'apaise à l'entendre le vent"(30).

- P. "Pour conquérir le droit de dire Je"  
 F. "Que le Rien seul a le pouvoir de dire Je"(26).

De cualquier modo, sería ocioso exigir al discurso de nuestro autor reduplicaciones puras o de exactitud perfecta. Bástenos con constatar la presencia de otro enlace formal que viene a engrosar la lista de encadenamientos y, con ella, a dar fe de una particularidad en la poética enmanueliana.

Un apartado especial merecerían, dentro de las ligazones

retóricas, los poemas-plegaria y los poemas-himno. Ambos agrupan un número variable de composiciones, bien sea bajo el andamiaje de una oración litúrgica, para los primeros, bien desde la presencia de un verso inicial común, para los segundos. Así, por ejemplo, la serie que compone la advocación al Espíritu Santo en Tu consta de doce extensos poemas encabezados por sus correspondientes respectivas citas latinas; y en el 'Angelus' y la 'Missa solemnis' de Sophia, son los versos del del 'Ave María' y del 'Credo' los que estructuran el conjunto de nueve y veintidós poemas, respectivamente. En cuanto a los poemas-himno, sirva como muestra el 'Hymne à la déesse' de Sophia, configurado como una 'variatio' en torno a un encabezamiento semejante para los veinte poemas que forman el compuesto: "Hymne qui est Conscience en toutes choses / Réverence à toi". El atributo de la proposición se irá modificando hasta la oda final, epifonema que recoge las anteriores variaciones en una retahíla enumerativa de las mismas.

### I. 2. 3. Operaciones retóricas basadas en la oposición.

Ya nos hemos topado con ejemplos de estas operaciones al hilo de la enumeración de las anteriores, dado que difícilmente se dan ejemplos puros de una determinada figura retórica. Hemos intentado, sin embargo, evitar en lo posible la mención de todos los recursos empleados en cada estrofa de las citadas, por evitar que el razonamiento se desgranase en explicaciones discursivas que bien podrían perpetuarse hasta el infinito. Pero llega el turno de emprender el examen de uno de los grupos operativos más claramente referenciales en Emmanuel, y también de mayor riqueza; sin duda merecería un espacio y una profundidad de análisis superior al que aquí, por circunscribirnos a nuestro objetivo específico, le concedemos.

Sobre una obvia instancia referencial se asienta, en efecto, este proceso enunciativo, que no es sino la naturaleza humana misma. El pseudónimo de nuestro poeta es el primero en acoger el juego paradójico, libre y conscientemente, puesto que es

"...signe d'amour et d'angoisse, car la pierre tend toujours à l'inertie, et se referme une fois possédée"<sup>54</sup>.

El conflicto substancial comienza anida en todos los corazones, porque ha comenzado con la creación del hombre:

"Depuis toujours la terre est divisée contre elle-même  
Depuis toujours l'homme est divisé contre lui-même"<sup>55</sup>.

Siempre sin ánimo de querer descubrir secretas afinidades entre la forma discursiva y el referente (como tampoco entre aquél y el contenido significativo), señalemos que no es difícil hallar una correlación entre ambos que lleva más allá del ejemplo individual la concatenación antitética; leemos en un monólogo puesto en boca de la

divinidad:

"J'en ai fait une espèce de conscience, un noeud féroce de contradictions

Qui tirent à hue et à dia mais le chaos ne craint pas qu'on l'écartèle,

L'Homme! (...)

Le principe du désordre est en lui: l'Autre moi que j'oppose à moi-même.

Etranger à toute mon oeuvre, chaque chose ayant sa place excepté lui,

Plein de ressentiment d'être étranger, et pourtant il ne voudrait pas ne pas l'être"<sup>56</sup>.

Los campos semánticos de la reducción y de la extensión se contraponen a lo largo de este fragmento, generando un continuo enfrentamiento antitético que culmina con la negación de la negación, última fase de la lógica paradójica ("ne pas être", negación de "il ne voudrait pas" que es a su vez negación de "il voudrait").

Si la biografía enmanueliana pone sobre la pista de esta influencia referencial en el uso de las antítesis, también desvela una de las canteras discursivo-temáticas que mayor influencia debieron tener en el discurso de nuestro autor. Se trata de la larga tradición poética que arranca de los primeros cristianos y alcanza su cumbre con los místicos españoles del siglo XVI, tradición que gusta de las figuras retóricas a que aludimos y que las emplea precisamente para expresar la 'coincidentia oppositorum' en el hombre. Así, en frases como la que ahora reproducimos parece escucharse el lastre paulino-sanjuaniano de siglos (al que se añade, además, el eco nervaliano y, quizá, la metáfora de P.-J.Jouve "agneau de feu noir"):

"Le soleil noir qu'il porte en lui habite au coeur  
Du soleil jaune qu'il ignore"<sup>57</sup>.

El juego de verticalidades, sumamente frecuente en la mística, también imprime un sello característico en la paradoja enmanueliana:

"En bas diurne la noirceur, la noireté  
Limpide en haut: entre les deux l'âme indécise"<sup>58</sup> .

Con todo, los mejores poemas antitéticos de toda la producción enmanueliana quizá sean los que conforman la serie "Etre ou fenêtre", en G.O., cuyo título mismo ya pone sobre la pista del contenido. Porque uno de los símbolos que más agradan a nuestro autor para expresar el extrañamiento del hombre ante sí (previo a la posible reconciliación), empleada profusamente desde antiguo<sup>59</sup> y hoy revivida por la hermenéutica con fines metafísicos, es la del espejo o su variante, la ventana. En la imagen especular contempla la persona de forma especialmente clarividente el desdoblamiento de su ser e incluso, multiplicándose al infinito, su fragmentariedad (cf. parte tercera de esta tesis para la correlación entre este último aspecto y su referente temporal). Pero si decimos que "Etre ou fenêtre" resulta sumamente tipificador no es sólo porque asuma este simbolismo, sino porque además lo trasvasa al ámbito tipográfico: todos los versos de la serie se desdoblán en una simetría casi perfecta que figura justamente el reflejo especular.

"Des deux côtés de la fenêtre  
suis-je je suis  
Dehors Dedans".

Por ende, y para mayor complicación ("la contrainte fait libre"...), el último de estos poemas se estructura como una progresión versificada por bloques antitéticos, que avanzan contraponiéndose ("si de seuil en seuil/ elle creuse une issue en deçà d'elle-même", "Ou bien si fidèle à l'étoile/(,,,) l'âme en se resserant sur son gouffre", etc) hacia la esperanza, al menos, de la unión final ("ta prunelle fenêtre/ peut-être ou bien miroir").

La disposición tipográfica puede verse modificada, asimismo, cuando dos contraposiciones semántico-formales se dan cita en un mismo verso; de este modo, la separación lineal llega a ser substituida por una cesura conceptual y grafémica (el segundo hemistiquio conserva la mayúscula inicial):

"J'y vois la nuit Le jour m'est un fantôme  
Je parle au vent Je me tais chez les miens"<sup>60</sup>.

Sabemos, por otra parte, que de remontarnos también en la historia de la estética, sorprenderíamos a los albores del arte occidental forjando un concepto de belleza que implica la unión de contrarios (y que, por cierto, los románticos se limitan a resucitar): "Ita quasi ex antithetis quodammodo, quod nobis etiam in oratione iucundum est, id est ex contrariis, omnium simul rerum pulchritudo figuratur", dice, por ejemplo, San Agustín en De ordine<sup>61</sup>. De modo que el empleo enmanueliano de las figuras por oposición no tiene en sí nada de original, encuadrado como lo está en el arte de Occidente.

Existen otras instancias referenciales que se expresan igualmente por medio de procesos antitéticos. En primer lugar, la oposición fundamental entre movimiento e inmovilidad que impulsa el ritmo del discurso enmanueliano. La configuración de poemas como "Les volets fermés", en V.N., resulta una muestra patente de ello: tras varias estrofas sustentadas en una constelación semántica de quietud mortuoria, irrumpe una conclusión contrapuesta en que "La terre/ Reprend ses droits", con un semantismo dinámico predominante que da paso al ímpetu vital:

"Midi chante aux cuivres  
De la batterie  
Joyeux les volets  
Claquent aux façades"<sup>62</sup>.

El segundo de los núcleos referenciales a que nos referimos

pertenece al ámbito plenamente metadiscursivo. Porque para Emmanuel, si la persona es un perpetuo conflicto, también lo serán su labor creadora y, en fin, sus mismas creaciones:

"Ce livre n'est qu'un long dialogue à plusieurs hauteurs, ou plutôt un embrasement qui est un combat, celui (...) de la parole humaine et de la Parole du Dieu"<sup>63</sup> .

No queríamos haber llegado a este punto en un análisis como el que perseguíamos, de carácter primariamente formal, pero también de este modo se hace cierta la afirmación de una constante y recíproca influencia entre las estructuras ideológicas y formales; en palabras de Jouve, "c'est aussi dans le mystère actif de la Poésie qu'il faut replacer le principe (...) qui conditionne le rapport entre le fond et la forme- le principe du langage en poésie"<sup>64</sup> . Las operaciones retóricas nos han traído, en suma, hasta el tema del lenguaje en sí y del quehacer escritural, que abordaremos asiduamente en adelante, pero cuya explicación global reservamos para los últimos capítulos de esta tesis.

A continuación nuestro análisis se centra en las estructuras narrativas de la obra emmanueliana, desviando la trayectoria iniciada hacia el ámbito de la poética de los géneros; hallaremos, en ambos espacios, la vinculación constante que se establece entre ellos y los aspectos conceptuales o metapoéticos.

NOTAS A LA PARTE PRIMERA.

1. AUT., p. 167.

2. J.Majault, J.M. Nivat, Ch. Geromini: Littérature de notre temps, Bélgica, ed Casterman, 1967, p. 281. No pretendemos demostrar que todo discurso con abundancia de procesos retóricos conlleve obligatoriamente movimiento (el prototipo del caso contrario es Flaubert), sino que así ocurre efectivamente en nuestro autor.

3. Se observará, por tanto, la ausencia de algunas de las que Fontanier llama 'figuras de elocución', o de las que el 'grupo mu' engloba entre los metaplasmas y metataxis, etc. (Réthorique générale, París, Larousse, 1970).

4. Babel, p. 18.

5. Ibid.

6. P.CH., p. 13.

7. T.O., p. 33.

8. G.U., p. 91. El subrayado es nuestro.

9. Ibid.

10. G.U., p. 92.

11. Ibid.

12. Cf, por ejemplo, P. Fontanier, Les figures du discours (París, Flammarion, 1977, 1ª ed. 1821), que define el 'armonismo' como "...un

choix ou une combinaison de mots, dans une contexture et une ordonnance de la phrase ou de la période, telles que (...) l'expression s'accorde avec la pensée ou le sentiment, de la manière la plus convenable et la plus propre à frapper l'oreille et le coeur"(p.392). En donde objeto de la razón y objeto del sentimiento son los referentes textuales. No queremos decir que Emmanuel compartía plenamente todas las circunstancias y axiomas de este tipo de retóricas, pero sí que se vincula a ellas en el caso específico de la motivación lingüística, en contra de las teorías simbolistas, entre otras (cf. parte tercera de esta tesis).

13. N.N., p. 89.

14. P.CH., p. 45.

15. N.N., p. 10.

16. Respectivamente, V.A. p. 12 y 17.

17. T.O., p. 14.

18. M.I., p. 92.

19. T.O., p. 50.

20. Babel, p. 246.

21. N.N., p. 92.

22. S., p. 217.

23. Babel, p. 243.

24. G.O., p. 207.

25. Babel, p. 175.
26. A. Bosquet, Pierre Emmanuel, París, Seghers, 1959, p. 14.
27. H.O., p. 140.
28. A. Bosquet, o.c., p. 8.
29. AUT., p. 23.
30. G.U., p. 80.
31. T.O., p. 22.
32. H.O., p. 151.
33. Cf. H. Lausberg, Manual de retórica literaria, Madrid, Gredos, 1975, pp. 340-341.
34. G.O., p. 30.
35. S., p. 342.
36. S., p. 305.
37. Cf. R. Jakobson, Questions de poétique, París, Seuil, 1973, pp.235 y ss.
38. R. Jakobson, o.c., p. 234.
39. Son razones de tipo esencialmente ético: "Jusque dans une querelle de virgules (...) je vois une affirmation morale très haute"(AUT., p.103), que trataremos también en la parte tercera de esta tesis.
40. L.F., p. 109.

41. Cf. el análisis jakobsoniano de "Les chats" de Baudelaire, contenido en los Essais de linguistique générale, París, Les éditions de Minuit, 1963, p. 408.

42. Cf, p.e., J. del Prado: "Ecrit sur Neiges", Cáceres, Anuario de estudios filológicos, Univ. de Extremadura, 1988. A.J. Greimas señala con acierto, en el mismo sentido (y aunque su camino siga después cauces distintos del nuestro), el postulado básico de que "[la clôture du discours], arrêtant le flot des informations, donne une nouvelle signification à la rédonance, qui, au lieu de constituer une perte d'information, va au contraire valoriser les contenus sélectionnés et clôturés" (Du sens, París, Seuil, 1970, p. 272).

43. CH.D.C., p. 176.

44. Jacob, p. 57.

45. G.O., p. 191.

46. S., p. 354.

47. Respectivamente, Tu, p. 307. *ibid.*, Ev. p. 130, S. p. 279.

48. G.O., p. 380.

49. Elégies, en L.F., p. 49.

50. Ev., p. 152.

51. Elegies, en L.F., p. 197.

52. *Ibid.*

53. Tristesse ô ma patrie, en L.F., p. 88.

54. AUT., p. 197.

55. G.O., p. 339.

56. Babel, p.183-184.

57. Babel, p. 68.

58. S., p. 299.

59. Cf., por ejemplo, para la estética occidental, J. Frappier, "Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève", en Histoire, mythe et symbole, Ginebra, Droz, 1976.

60. Ev, p. 226. La preferencia enmanueliana por un tipo de discurso amplio probablemente tiene que ver también en esta conjunción versificatoria; cf. también, por ejemplo:

"Je suis Celui qui suis Je suis Celui qui suis  
Dit l'aveugle à tâtons Se rappelant sa Face  
Et malgré l'homme S'entêtant à rester Dieu"(Babel, p. 160).

61. "De este modo, como con ciertas antítesis, por la combinación de cosas contrarias, que en la oratoria agradan tanto, se produce la hermosura universal del mundo"(Obras Completas de la B.A.C., Madrid, 1970, tomo I, p. 612).

62. V.N., p.18.

63. F.H., p. 21.

64. Apologie du poète, en Oeuvres, París, Mercure de France, 1987, vol. I, p. 1182.

SEGUNDA PARTE

## II. POETICA DEL GENERO.

### II. 1. La estructura del poema. Ciclos épicos.

"Cycle psychique et symbolique à la fois (...) de la liberté en esprit"(G.U., p 152).

Con anterioridad hemos mencionado la preocupación por el 'muthos' como uno de los rasgos que conforman la poética de nuestro autor<sup>1</sup>. Conviene hacer, antes de nada, una precisión que agradará a los lectores menos pasionales, o quizá más apasionados por la razón, y que sitúa en su lugar a la técnica de construcción del poema, sin quitarle importancia pero sin otorgársela tampoco en demasía.

Para ello debemos remontarnos muy atrás en el tiempo, nada menos que a la Poética de Aristóteles. Porque la fascinación clásica por esta obra y por las reglas que en ella se veían (o se creían ver) parece haber sido substituida en nuestros días por un no menor desapego, que se basa en general sobre el argumento anti-logístico, es decir, sobre el rechazo de la hermenéutica moderna a una forma de crear o de pensar monopolizada por la lógica discursiva. Y aunque quizá ese monopolio merezca los oprobios que soporta ahora, lo cierto es que no debe atribuírsele en exclusiva al texto aristotélico. Es bien conocida la transformación que sobre éste efectúan los teóricos del siglo XVII, y también se han escrito muchas páginas tanto acerca de la falacia que supone reducir el concepto aristotélico de 'razón' a la mera razón discursiva<sup>2</sup>, como preconizando la rehabilitación del concepto aristotélico de 'mímesis', ya ampliando su alcance<sup>3</sup>, ya delimitando su significado<sup>4</sup>. Del mismo modo, respecto de la intriga en general, que es lo que aquí más nos interesa, se le ha acusado de acaparar la atención, impidiendo que se atendiera al carácter específicamente 'estético'<sup>5</sup> de la tragedia y, por extensión, de cualquier discurso poético. Fuerza es, no obstante, esbozar ciertos matices en este

estado de la cuestión. Porque la trama preocupa a Aristóteles en el discurso dramático y en el épico, por supuesto, dado que en ellos adquiere mayor importancia que en otros tipos de discursividad poética. Pero para aquéllos como para éstos menciona el griego otros elementos, cuales son los objetos, medios y modos de escribir. Y si tenemos en cuenta que epopeya enmanueliana está intensamente comprometida con tales elementos, no podremos desconocer la relevancia que adquieren al lado de la anecdótica. En otras palabras, si los poemas de nuestro autor se estructuran en torno a una intriga, no por eso desciende la importancia de lo más 'estrictamente poético' en ellos.

Y decimos 'estrictamente poético' tomando los términos en el sentido que tradicionalmente se les atribuye y que el metadiscurso desde el siglo pasado refuerza, es decir, como calificaciones que valoran el juego o el revulsivo semántico-lingüístico sobre otras características discursivas. Tiempo tendremos de estudiar la conformidad o disconformidad de nuestro autor sobre esta axiología textual, pero de momento preferimos tomarla como fundamento de nuestro propio argumentar. De cualquier modo, no se encamina esta tesis a dilucidar en qué consista la especificidad o la naturaleza del lenguaje poético (aún imprecisa, y en tanto en cuanto la reflexión sobre el objeto estético no se acompañe de otra sobre el juicio estético). Nos bastará con indagar por la especificidad del discurso poético enmanueliano, cuya mixtura narrativo-poética asoma esgrimiendo una nueva forma de escritura, y arrastrando tras de sí las consecuencias que tampoco dejaremos de examinar.

Hecha esta salvedad, consideremos ahora cómo se establecen las estructuras narrativas en los textos enmanuelianos escritos en verso o prosa poética.

La obra cumbre de nuestro autor, o al menos la que él tiene por obra puntera ("ce fut Babel, que j'émonderais aujourd'hui, mais que je considère comme mon livre" ) lleva el sello de la anecdótica de modo muy especial. No se trataba en ese momento de escribir una historia

cualquiera en verso, sino<sup>7</sup> de desarrollar nada menos que una epopeya espiritual de la humanidad, un recorrido por todas las épocas de la civilización y sus trascendencias; el mismo argumento simboliza también la construcción y caída de Babel, así como, de forma más solapada, el desarrollo del movimiento nacionalsocialista durante los años de la guerra. Una diacronía triple, una anecdótica triple yuxtapuesta entrelaza sus hilos narrativos en este recorrido desde las primeras edades ("L'Avènement"), a través de las construcciones humanas, físicas o simbólicas ("Le bâtisseur", "L'orage sous la terre"), hasta la destrucción de éstas ("Commencement de l'homme", "La chute de Babel").

Un esquema dialéctico semejante es el que adoptarán la gran mayoría de las obras enmanuelianas.

Sodome, escrita en 1944, es decir, siete años antes que Babel, anuncia ya la misma estructura narrativa, y lo mismo ocurre con Prière d'Abraham, de 1942. Las dos obras se basan en una misma anecdótica, recreación libre de los pasajes bíblicos del pecado original y el castigo de los sodomitas. En ambas se introduce también, al comienzo de cada parte, un breve resumen del argumento, que para P.A. se concreta como sigue: en la primera parte, un comienzo "in media res" nos cuenta cómo Abraham conoce su naturaleza humana en perpetuo conflicto y evoca el pecado original que lo causó; en la segunda parte, Lot asiste al castigo divino que se abate sobre los sodomitas. En cuanto a Sodome, no es sino una ampliación del anterior relato que, junto a poemas ya aparecidos en P.A. ("Seigneur l'âme sans nom la plaie ouverte en toi", "Mort, éclair de chaleur aux temps de la ville", etc) incorpora los episodios de la errancia de Lot hasta su redención por la Palabra. Estos resúmenes argumentales no sólo son destacables por la ayuda que prestan a la comprensión del contenido, sumamente denso, sino, evidentemente, por lo que suponen en cuanto a la concepción del poema en forma de intriga.

Los desarrollos narrativos que acabamos de esbozar, aunque enfocados desde una perspectiva individual (vida interior de Abraham y

de Lot), conciernen a toda la humanidad. No obstante, las producciones de Emmanuel no alcanzan desde un principio esta amplitud universal. Es necesario, justamente, esperar a Sodome para que el conflicto personal del poeta se exteriorice y adquiera dimensiones de conflagración general, para que la escritura se haga "éclairage réciproque du mythe et de la réalité psychique le signifiant"<sup>8</sup>. En las obras de juventud, por tanto, encontramos una trama limitada al devenir de la personalidad del autor; citemos como ejemplos la catábasis del héroe clásico en Tombeau d'Orphée, generosamente modificada por Emmanuel (volveremos sobre el tema), o el paralelismo de las dos resurrecciones de Cristo y Lázaro, en Le poète et son Christ. Estas tres figuras plantean una problemática puramente singular, aunque paradigmática de lo que más tarde será la condición humana colectiva. En cualquier caso, los avatares narrados reproducen, a menor escala, el guión de Babel.

La transición a la madurez poética y psicológica marca, pues, un cambio de rumbo en los textos emmanuelianos que proyecta la persona hacia la colectividad, a veces, no obstante, a expensas de la cohesión narrativa absoluta que hasta ahora encontrábamos. Porque una de las dos obras más significativas de esta bisagra existencial pone el acento en esa extensión de perspectiva, y precisamente en ella deberá ahora buscarse el hilo anecdótico que enlaza las diferentes partes. Visage nuage, que a ella nos referimos, articula una estructura más diluida que la de otras producciones de nuestro autor, pero en la que pueden distinguirse varios bloques temáticos. Encabeza la serie un bloque de reflexiones en torno a errores personales, enlazado con otro grupo de poemas que amplían este semantismo al ámbito de la humanidad (errores colectivos inducidos por la ciencia). Sigue otro bloque significativo en marcado contraste, ligado a la presencia de lo espiritual personal (tema de Dios, antífonas a la Virgen y a los santos), y remata un conjunto final que comunica este último grupo con la redención global de todos los hombres. El paso del individuo al colectivo humano parece aún asegurar, por tanto, la cohesión buscada.

Versant de l'âge reafirma, por su parte, la intención narrativa

enmanueliana, ya vuelta aquella página juvenil de la vida. El desarrollo actancial de este texto contempla de nuevo la dialéctica 'presentación/ actuación humana/ desenlace', en cuyas tres partes se inscriben, respectivamente, la recreación de ciertos pasajes del Antiguo Testamento (Génesis, cap. 37 a 50 y Exodo, cap. 1 a 14), un conjunto temático de poemas de guerra, y un grupo de poemas acerca de la gracia y redención ("Interrogatoire", "Le pain et le sel", "Sagesse", "Versant de l'âge"). Como vemos, la obra integra, además de una conspicua trama narrativa, dos ámbitos de reflexión cuales son el de la guerra mundial y el de la redención. En cuanto a este último, ya ha hecho su aparición en Sodome y, sobre todo, en Visage nuage, y estará presente desde ahora en la práctica totalidad de las restantes obras enmanuelianas; por otra parte, su importancia como actante objeto sobrepasa paulatinamente el área referencial de la colectividad para penetrar en instancias metadiscursivas, como veremos. En cuanto al primer tema de reflexión, se encuentra con anterioridad en compilaciones desgarradas como Jour de colère, o las series de Cantos, luego refundidas bajo el título de Chansons du dé à coudre. Versant de l'âge recoge este capítulo histórico-temático bajo títulos lo suficientemente reveladores por sí mismos: "Nous enfants d'Hiroshima", "Dies Irae", "Armagedon"... Presenta este libro, además, la particularidad de abrir y cerrar su ciclo poemático con una alusión específica al renacimiento espiritual continuo en el hombre, asunto que también desde este momento inaugura Emmanuel, y que, por ese matiz de recurrencia 'ad infinitum', de constancia dinámica, constituirá uno de los grandes motores de su quehacer poético. Como en las épicas medievales, cada texto enmanueliano cierra un ciclo vital personal y lo abre para la posteridad de los hombres y, a su vez, el conjunto de los textos forma un único "macrociclo" en el que se narra la historia de la colectividad humana.

La obra que viene a engrosar a continuación la larga lista de producciones de nuestro autor es Evangélique. En ella se narra, como en un libro de miniaturas también medievales (pp.20 y 233), la vida de Jesucristo, desde su nacimiento hasta su muerte y resurrección; entre

los poemas que la componen hallamos títulos como "Annonciation", "Adoration des bergers", "Jean Baptiste", "Tu est Petrus", "La Cène du Seigneur", "Golgotha", "Noli me tangere", etc, que se siguen en una cuidada disposición cronológica. Podría hablarse, en cierto sentido, de técnica rimbaldiana, pero con la fundamental novedad de presentar un orden y concierto que el poeta de las Illuminations precisamente destruía. Veremos más adelante, en conexión con el ordenamiento epopéyico, la radical importancia que adquiere esta construcción cuando se introduce en una época histórica en la que es ella la que resulta revolucionaria. En su momento, la narratividad emmanueliana es tan revulsiva como la fragmentación de Rimbaud (o en otros momentos y autores, cf. parte tercera de esta tesis).

La nouvelle naissance sigue la misma disposición que la obra precedente. Y no resulta extraño, si consideramos que su función era similar a la de Evangélique: debía también acompañar, respaldar, en este caso a un poema de Loys Masson (p.9). Al igual que en la compilación anterior, los nuevos poemas "illustrent un thème à la fois tout neuf et très ancien pour moi: celui de la seconde naissance"; se cumple, por tanto, esa inclusión del tema del renacimiento espiritual que veíamos inaugurada explícitamente en V.A. Añade Emmanuel que "Naître à nouveau constitue l'acte unique du triple Mystère de l'Homme Dieu: Incarnation, Rédemption, Résurrection"(p.9), en donde vemos repetirse el guión tripartito que caracteriza la discursividad del autor. Encontramos, en fin, al igual que en V.A., el cierre del ciclo, esta vez con el motivo de la natividad ("Annonciation" - "Nativité"), pero con el mismo fin de abrir la perspectiva existencial en cada renacimiento del espíritu.

No debe extrañarnos, por otra parte, que el amplio tematismo de la obras anteriores se haya restringido aquí a la narración de una sola vida. Porque cuando esa vida es la de Cristo, queda justificada plenamente para Emmanuel, siendo así que resume todas las existencias humanas e incluso la existencia total de la humanidad:

"Christ est le levain d'une histoire tout autre que celle que jalonne la chronologie.

De l'Annonciation au matin de Pâques il l'a toute vécue et résolue en lui.

La vie de tout homme en est un raccourci depuis l'origine jusqu'à la Pâque éternelle"<sup>9</sup>.

Cristo es pues, en la dinámica narrativa de nuestro autor, actante modélico o microcondensatorio. A su debido tiempo, examinaremos este movimiento de ósmosis y su relevancia en la temática enmanueliana.

Llegados a la década de los setenta, cumple constatar que sus primeras producciones se ciñen por completo al esquema que venimos diseñando. Jacob retoma otra vez la misma estructura narrativa, que ya casi parece innecesario especificar: creación del mundo y del hombre ("Origine"), vida de Isaac y engendramiento de Jacob ("Genèse du combat", "Isaac", "La grande mère"), combate de Jacob con el ángel ("Nuit de Jacob"), extensión de esta lucha individual a la humanidad ("Jacob n'importe qui") y alabanza a Dios ("Tu es", y los poemas intercalados de "La sainte face").

Por su parte, Sophia se encuadra en la tradición retórica que desde tiempos antiguos hasta su consagración clasicista identifica la 'dispositio',<sup>10</sup> u organización textual, con una arquitectura versificatoria. La obra de Emmanuel se estructura, así, de acuerdo con la distribución arquitectónica de una catedral, como mimesis de todo aquello que ésta representa. En primer lugar, del simbolismo institucional catedralicio, es decir, de un ámbito espacial y matérico ("Porche", "Thympan", "Abside", etc. son epígrafes que lo significan); en segundo lugar, del Cuerpo Místico de Cristo, entendido en su doble dimensión de ente que existe y de ente colectivo organizado:

"Le matériau est du tout-venant: l'humanité en est la seule

carrière.

Pour pierres d'oeuvre les coeurs intrépides, le cailloutage est  
entre eux de tessons

Ames qui servent seulement par morceaux, témoins détruits de  
libations idolâtres"<sup>11</sup>.

Y en tercer lugar, de la trascendencia espiritual:

"Les murs endiguent leur blocaille d'humains qui tient ensemble  
uniquement par sa masse

Mais porte aussi la poussée vers le haut, la sainteté  
détritique et hardie"<sup>12</sup>.

Sophia es un edificio textual con triple dimensión espacio-temporal y espiritual. Edificio que, por si fuera poco, conserva además la progresión narrativa característica de la poética emmanueliana: comienzos del mundo y del hombre/ desarrollo de la dialéctica espiritual en la historia y extensión de aquella a la humanidad/ final redentorio, que aquí juega con la dicotomía semántica 'Mujer/Sabiduría' contenido en el término "Sofía".

Pertenece también a esta etapa uno de las obras más extensas de Emmanuel (y de título más corto, en contraste). Nos referimos a Tu, con cerca de quinientas páginas en las que se narran, como viene siendo costumbre, los avatares de diversas figuras bíblicas y la vida de Cristo, continuando con la consabida extrapolación de conflicto humano a todos los hombres, y concluir con un grupo de cortísimos poemas de esperanza de salvación, titulado significativamente "La porte". Reproducimos aquí el penúltimo de estos textos, que revela lo profundamente enraigado que se encuentra ya el tema de la liberación, provisoria o final, en Emmanuel, y de apertura, por tanto, a otros momentos vitales, a nuevos ciclos épicos:

"Ta Face sera la gifle du Vent

Qui soudain se plaquera sur ma face

A l'autre orée de moi  
 Sera la sainte hâte du Vent  
 Qui soudain se déracinera de ma face  
 Aveugle en vue de Toi"<sup>13</sup> .

Por su parte, el nombre del tríptico que cierra esta década de los setenta, Le Livre de l'homme et de la femme, sugiere ya ciertas modificaciones en la temática a que estábamos acostumbrados. Emmanuel vuelve de nuevo a aquella reducción de sus primeros poemas que confinaba la problemática humana al individuo o, más concretamente, a la pareja. Este retorno presenta, no obstante, un matiz original que consiste en la proyección diacrónica del tema, en su reenvío hacia el pasado para enlazarlo con los innumerables tratamientos que a lo largo de la historia ha recibido. Es la propia trama, pues, la que atrae hacia sí un alcance universal: "[une thématique] dont la continuité (...) n'en est pas moins l'un des éléments de l'histoire universelle de l'esprit"<sup>14</sup>; la trilogía es una narración de la historia humana desde uno de sus modos, el amor entre los sexos. Más aún, y como en otros casos, Emmanuel admite la simultaneidad de varias interpretaciones ("...un récit énigmatique, une tragédie de l'amour, le fantasma d'un impossible retour à la Mère, l'espérance (...) de posséder la vérité dans une âme et un corps"<sup>15</sup>), lo cual equivale a decir que las intrigas van a yuxtaponerse y alternarse bajo los mismos símbolos. En Una es particularmente visible este fenómeno, dado que el texto progresa en torno a tres bloques temáticos alternos: el bloque psicoanalítico, el metadiscursivo y el trascendental, que se van recogiendo y enlazando sucesivamente a lo largo de un complejo hilo narrativo.

Muchas son las razones que nos hacen insistir sobre la recurrencia estructural de los textos emmanuelianos; hemos precisado algunas anteriormente, como son sus vínculos con el dinamismo discursivo, con la estructura anecdótica o con la proyección metafísica. Cumple ahora también anunciar otro de los nexos, no menos importante, que integra la repetición de guiones narrativos en la metapoesía de nuestro autor, a través de la rehabilitación de los

tópicos, de la escritura como recreación perpetua, etc. Y hemos dicho anunciar y no explicar para que, aun teniendo en mente esa relación, no pierda su unidad el presente capítulo; no obstante, remitimos igualmente a la tercera parte de esta tesis, en la que se tratará la cuestión extensamente.

Llegamos, en fin, a la última época de nuestro autor, a la que pertenece Le grand oeuvre, uno de los textos emmanuelianos más monumentales y al mismo tiempo más elaborados, junto con Tu y quizá con Jacob. Demos la palabra al escritor para describir su contenido argumental:

"Ce livre qui commence avant l'homme  
 Dans le rêve indéchiffrable de Dieu  
 S'achève sur la plus grande guerre de l'homme  
 Où Dieu est enrolé malgré lui"<sup>16</sup>.

En efecto, inician el compendio una serie de poemas de inspiración netamente hindú que describen la creación del mundo, en ese "sueño de Dios"; y lo cierra, tras un interludio de himnos, la narración del díptico que ya se abría en Jacob: vida de ciertos personajes del Antiguo Testamento y salto a nuestro tiempo, "la plus grande guerre de l'homme". Por encima de esta apocalipsis descuella, no obstante, aquel optimismo imbatible que Emmanuel cultiva desde su madurez. En este texto, el último que escribiera el poeta, una ventana se abre hacia la parusía y unificación final, otra "porte de l'homme" que recoge las postreras esperanzas de nuestro autor. Así termina su fecunda producción, con otro ciclo épico inmenso y omnicomprensivo que recuerda, una vez más, la historia de la humanidad.

Por nuestra parte, terminaremos este capítulo con el análisis de un poema perteneciente asimismo a Le grand oeuvre, y especialmente significativo, por cuanto ejemplifica una puesta en abismo perfecta que abarca desde los horizontes narrativo-históricos hasta los puramente metadiscursivos. Se trata del tercer fragmento de la citada serie

"Porte de l'homme"(pp.362-363), en el que veinte versos libres resumen la vida de la Iglesia, desde que el "petit troupeau de Pentecôte" comienza a propagar la doctrina hasta nuestros días, en que el cristiano "[se dresse] avec d'autres pour défendre les Droits de l'homme". Se trata de una visión de conjunto responsable, que reconoce los errores históricos del cristianismo ("il fallait de se hâter d'accomplir l'histoire et dans cette urgence tout moyen semblait bon", "on tuait, on brûlait en chantant des hymnes", "nous cherchions l'ivresse dans le moût des chantiers"), replanteándose una cuestión de actualidad candente en el seno de la religión:

"Comment témoigner que le Christ est vivant sans nous accuser d'avoir tant tué en son Nom?"

Recogen estas palabras el tema de la solidaridad y corresponsabilidad universales, a que nos hemos referido anteriormente y que centrará nuestra atención más adelante. Pero también rumbea la frase hacia el objeto metadiscursivo, es decir, hacia la palabra poética misma. Porque sólo asumiendo la culpa en la historia y actuando en consecuencia, puede el artista volver a plantearse la veracidad y autenticidad de sus creaciones:

"Et comment racheter tant de sacrifices humains pour que notre parole devienne authentique?"

Si le Verbe ne la renouvelle en nos actes, rien ne la rend vraie, pas même mourir pour lui".

Pasemos ahora al examen de algunos campos semánticos especialmente significativos en la obra de Emmanuel, y en cuyas transformaciones encontraremos la razón y efecto de una predilección genérica.

NOTAS A LA PARTE SEGUNDA, CAPITULO PRIMERO.

1. Pionera en el estudio de la dinámica narratológica del discurso poemático es la tesis doctoral de L. Carriedo, La metáfora espacio-temporal en la poesía de Jules Supervieille, Madrid, Universidad Complutense, 1987.
2. Cf. p.e. J. Maritain, L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie, en Oeuvres complètes, Friburgo, Eds. Universitaires, 1984, vol. VI, pp. 69 y ss.
3. Cf. entre otros Paul Ricoeur, La méthapore vive(París, Seuil, 1975), Temps et récit, París, Seuil, 1983, W. Tatarkiewicz, Historia de seis ideas, Madrid, Tecnos, 1987.
4. Cf. J. Maritain, o.c., y Art et scolastique, o.c., vol. I.
5. Cf. por ejemplo, H. Bremond, Prière et poésie, París, Bernard Grasset, 1926, pp. 26-27.
6. A. Bosquet, o.c., p. 16.
7. Ibid.
8. Sodome, p. 7.
9. G.O., p. 370.
10. Cf. P. Missac, "Aspects de la 'Dispositio' rhétorique", en Poétique, nº 55, 3 tr. 1983, pp. 319-341.
11. S., p. 247.

12. Ibid.
13. Tu, p. 443.
14. Duel, prefacio, p. III.
15. Una, prefacio, p. IV.
16. G.O., p. 353.

## II. 2. Transformaciones semánticas.

"L'épopée y prendra plusieurs formes, mais ne perdra jamais son caractère"

(V.Hugo, Préface de Cromwell)

Analizar el espacio de la significación en el discurso enmanueliano reviste la mayor importancia. Las modificaciones o, si se quiere, las transgresiones semánticas que rigen desde un principio la marcha de la poética, han de desvelarnos otra brillante originalidad que lleva a la obra de Emmanuel más allá del puro quehacer individual.

En los capítulos precedentes hemos comprobado hasta qué punto una ideología, una metafísica, podía tomar parte activa en la formación del discurso enmanueliano. Ahora también veremos, y con cuánta mayor razón, cómo el semantismo puede conducirnos hasta estos mismos presupuestos a través del intrincadísimo campo de los géneros literarios y, más concretamente, del género épico. Partiendo de una redescrición del semema [héroe] de acuerdo con los cánones contemporáneos, cruzaremos las vastas extensiones de la epopeya francesa, sobrevolando su evolución histórica, hasta llegar a un nuevo espacio de definición de la épica cristiana actual que Emmanuel forjó, quizá en solitario, a mediados de nuestro siglo. Intentando un modo épico válido para entonces, que incorporara a los rasgos omnipresentes de la epopeya tanto los recientes cambios en las estructuras de la heroicidad, como el aliento cristiano renovado desde finales de la pasada centuria, nuestro poeta labró esos cientos de versos para narrar las "gesta Dei per homines" en todos los tiempos.

### II. 2. 1. Qué es la heroicidad enmanueliana.

Emmanuel nace y vive en uno de los momentos más conflictivos de la historia mundial. Cuando emprende la redacción de sus primeras obras, Europa está removiendo escombros y gestando un movimiento que va a suspender (el tiempo dirá si es transitoriamente) las nociones tradicionales de heroicidad, valentía, acción. Hacía ya tiempo que la novela había impuesto sus reglas especiales en cuanto a la heroicidad, pero ahora además recibía otro nuevo empuje, mucho más radical, hacia la definitiva destrucción del personaje clásico. Nuestro autor se encuentra en una difícil situación literaria: no puede cantar las glorias pasadas, y mucho menos presentes, en las que ahora nadie cree y que ni siquiera él comparte. Pero tampoco desea confinar al hombre en el espacio del absurdo o de la indistinción; pretende reservarle aún en su individualidad, al menos, y en lo que él tiene por dignidad, a pesar de la guerra reciente.

En el corazón de este dilema se genera la transformación del semema [héroe]. La obra emmanueliana va a recoger las características específicas del personaje heroico contemporáneo, sin privarle tampoco de esa seriedad en la trascendencia que distingue a la épica. Le ayudan el psicoanálisis, las remodelaciones teológicas de su tiempo y sus especiales circunstancias históricas y literarias<sup>1</sup>, fundidas y armonizadas en su personal concepción de la epopeya.

Dos rasgos fundamentales distinguen al héroe de Emmanuel: la contemporaneidad y la cotidianeidad. En cuanto al primero de ellos, convengamos en que puede resultar extraño e incluso paradójico el calificar a un Jacob o a un Pilatos de "contemporáneos". No lo son, desde luego, en el sentido estrictamente cronológico. Pero sí creemos que merecen ese apelativo en un sentido evolutivo-literario, tal y como se desprende de las explicaciones más convincentes que la crítica ha hecho al respecto<sup>2</sup>, así como en la propia configuración temporal del pensamiento de nuestro autor. Hallamos, en primer lugar, y dentro de esas explicaciones a las que hemos aludido, una determinación de la contemporaneidad por el nivel de contacto con el presente, referente

temporal que vincula al lector con el relato y al relato con su época<sup>3</sup>. Dentro de este esquema las épicas anteriores al siglo XIX, y especialmente las nacionales, se oponen diametralmente al referente actualizador, dado que su temática, ubicada en el "pasado absoluto" les distancia del aquí y ahora, y que por esto mismo les imposibilita el unirse vivencialmente con sus receptores. No obstante, el siglo pasado opera en la estructura epopéyica unas modificaciones que más adelante analizaremos en profundidad, y que se perfeccionan y amplían con Emmanuel. Las épicas románticas no dieron el paso definitivo en cuanto a las cronotopías simultáneas, pero sí facilitaron en gran medida su formación, porque fue la epopeya humanitaria la que propuso, por vez primera, una heroicidad extensible a todos los mortales y a todas las épocas. Ciertamente conservó algunas preferencias por determinados mortales y por momentos históricos específicos, pero ya su incipiente renovación abrió la vía para el ulterior cambio enmanueliano. En nuestro autor, para todo héroe existe un pasado que es una acción y un compromiso existencial, tal que puede equipararse con las vivencias y elecciones libres de cualquier sujeto que existe, ha existido o existirá. Todo héroe es contemporáneo a la humanidad entera.

De ahí, por tanto, que podamos hablar con total propiedad de "contemporaneidad" en la épica enmanueliana, después de dos siglos de lentas remodelaciones del género. Hecho este que, por otra parte, le vincula con el segundo de los aspectos que hemos consignado como específicos del héroe en nuestro autor, la "cotidianeidad"<sup>4</sup>. Frente a la epopeya tradicional y, salvo excepciones conflictivas, esta vez también frente a la épica decimonónica, el personaje enmanueliano se hace heroico en su vida diaria y rutinaria. No debe entenderse por esto que el personaje luche, a la manera heideggeriana o existencialista, contra una vida sin finalidad ni sentido alguno, sino que diariamente se esfuerza en adquirir una dignidad y libertad para este mundo, para sí mismo y para los demás, al modo cristiano. Tampoco el protagonista de Emmanuel "se rebaja" a la condición humana, como en el pensamiento romántico, sino que simplemente "baja" de las alturas titánicas en que estaba confinado, para su bien o para su mal. Ahora puede alcanzarlas,

si es su deseo, al precio de un cotidiano combate. En realidad, en este punto radica quizá una de las intuiciones fundamentales de nuestro autor: en la integración del sentido aristotélico de lo virtuoso a la morfología heroica. Porque si convenimos en que el rasgo distintivo del héroe es la virtud, no en su significado de 'fortaleza' (física, intelectual) o de 'excelencia', sino en su valor de 'hábito'<sup>5</sup>, bien podremos diseñar una caracterización que ensalce justamente ese esfuerzo habitual, cotidiano, del personaje con aspiración a la heroicidad. Es lo que hace Emmanuel, acorde con los postulados de su metadiscurso (rehabilitación de los tópicos) y de su configuración temporal (cf. parte tercera de esta tesis), y de forma consecuente, por otra parte, con su propio concepto de libertad y de determinismo. Pero no podemos ahora extendernos más en esta cuestión, que desborda el marco del presente trabajo.

Sucede, asimismo, que si la heroicidad se amplía a cualquier hombre, implícitamente se está atribuyendo a la humanidad toda. El conjunto de las individualidades debe formar un grupo cohesionado que luche conjuntamente en su camino hacia el heroísmo, y nadie está legitimado para proclamarse por encima de este compacto grupo. No existen héroes aislados, genialidades solitarias: guardemos esto en la memoria, porque más adelante recibirá el debido tratamiento.

Todo lo dicho conlleva igualmente otras consecuencias de importancia para la mentalidad épica. Para empezar, debe haber quedado claro que Emmanuel de ningún modo idealiza el pasado histórico, como sucedía en la épica tradicional. Puesto que el pasado es también el presente, y con toda evidencia no puede éste idealizarse, tampoco aquél goza de especiales prerrogativas; las guerras espirituales y materiales de Abraham son las mismas que las del ciudadano del siglo XX. Cuando estudiemos el mundo psicosensorial emmanueliano comprobaremos hasta qué punto esta nivelación horizontal del heroísmo se desplaza o interacciona con la ensoñación espacial, basada igualmente en la valoración del paisaje horizontal. Ni las verticalidades temporales ni el apriorismo fisionómico tienen correlatos benéficos en el imaginario

de nuestro autor.

Hay de cualquier modo una base para que esto sea así, que de nuevo emparenta a la heroicidad emmanueliana con la contemporánea; se trata de la mezcla de cualidades y defectos en el personaje. Lo grotesco, en el sentido hugoliano, bulle en la insoslayable condición, universal y eterna, del 'homo duplex'. Desde Orfeo hasta "Jacob n'importe qui", todos soportan la bipolaridad consubstancial al hombre, imaginada por Emmanuel bajo los esquemas del psicoanálisis adaptados al pensamiento cristiano. Pronto veremos en qué difieren y cómo se dilatan esos esquemas, pero de momento nos ceñiremos a esa idea de mixtura de coordenadas psicológicas.

En conexión con esto último descuello otra nueva aclimatación heroico-novelesca al discurso emmanueliano. Nos referimos a la presencia de un minucioso análisis de las conciencias a lo largo de la obra de nuestro poeta, que la enlaza con lo que se ha considerado factor decisivo en el surgimiento de la novela. En efecto, como es sabido, el estudio del devenir psicológico de los personajes cobra, desde el Renacimiento, importancia singular para el despliegue y éxito del género de la modernidad. "Bien des romans, parmi les meilleurs, sont un compendium, une encyclopédie de toute la vie spirituelle d'un individu (...)", dice F. Schlegel a finales de la época ilustrada<sup>6</sup>. Comprender los pensamientos y reflexiones de las almas parece haber sido el objetivo fundamental, o casi, de las narraciones noveladas francesas. Objetivo que, como decimos, adopta Emmanuel, tanto más cuanto que en la corriente de renovación católica del siglo boga con fuerza el neoagustinianismo, de conocida tendencia espiritual "hacia dentro".

Fuerza es reconocer que el héroe épico ha cambiado mucho desde su primitiva formulación hasta su moderna fisionomía con nuestro autor. Los semas que describían al semema [héroe] han variado, se han mezclado con los del [protagonista] novelesco y han acogido otros pertenecientes al [hombre] cristiano. Si antes lo [perfectivo], lo [excepcional] y la

axiología pura, maniquea, definían al personaje épico, ahora los temas deben buscarse en el polo opuesto. La instancia referencial se acerca cada vez más a su ensoñación en el objeto textual, difuminando la amenaza del 'espejismo semiológico'<sup>7</sup>.

## II. 2. 2. Qué es la épica enmanueliana.

Nunca una transgresión semántica es inocua. En el mejor de los casos, indica un cambio de estructura global en el texto que la cobija, y en los casos más graves, conlleva una subversión absoluta de la escala de valores sociales.<sup>8</sup> No podemos afirmar que en nuestro autor la transgresión del semema [héroe] constituya un ejemplo más de estos últimos, entre otras cosas porque, como hemos intentado hacer ver anteriormente, su personalidad se forja en un hervidero histórico de ideologías y contraideologías, y, en el terreno artístico, de ítsmos o vanguardias, haciendo difícil todo ello la apreciación aislada del valor subversivo de los textos enmanuelianos. Creemos, sin embargo, que tampoco puede restringirse esa transgresión al espacio cerrado de los mismos, porque es la épica entera la que va a resentirse del nuevo semantismo. La reestructuración significativa de Emmanuel apunta, en efecto, al género épico en su totalidad.

La opinión crítica contemporánea respecto del género aludido no ha sido, sin embargo, muy halagüeña. Se le ha llegado a calificar de "dinsaure de la littérature" o "forme indigeste d'archéopoesie"<sup>9</sup>, limitando así su vigencia a épocas antiguas, o clásicas pero alejadas del moderno sentir. Olvidan, sin embargo, estas tesis, que gran parte de los esfuerzos literarios no ya del medievo, sino de los siglos XVII, XVIII y XIX se dirigen a componer un texto épico para Francia, un paradigma aún inexistente del género en ese país. Y que esos esfuerzos dieron numerosísimos frutos, algunos mejores que otros. Hagamos notar, por otra parte, que la calidad de estos últimos depende en buena medida del momento en que fueron compuestos. En general, los intentos del

medieval y los del siglo pasado sobrepasan en valor a los restantes, lo cual debe hacernos pensar no sólo en que la producción épica no se detiene en los "remotos" tiempos medievales, sino que alguna evolución ha debido sufrir, puesto que podemos establecer comparaciones entre los distintos textos. Ciertamente la noción de epopeya es una noción fluida, que varía con el ritmo de la historia e incluso, para el pasado más reciente, con el ritmo del siglo <sup>10</sup>. La épica francesa comienza en tiempos antiguos, se continúa a través de la historia y llega hasta nuestros días bajo la pluma de autores como Pierre Emmanuel; habrá que estudiar, pues, en qué radican las semejanzas y diferencias entre el discurso épico emmanueliano y las anteriores tentativas épicas.

Antes de abordar esta cuestión puede surgir, sin embargo, una pregunta que parece obligada después de todo lo dicho: si la épica de nuestro poeta adopta rasgos de la novela moderna, y puesto que difiere de las anteriores formas del género, ¿no será que se trata de un discurso pseudo-épico, acomodado a características secundarias del género y distinto en cuanto a sus peculiaridades esenciales? Creemos que la respuesta es negativa. En la obra de Emmanuel confluyen factores de índole épica fundamental que bastan con mucho para clasificarla entre las representantes del género.

En primer lugar, su pretensión de totalidad. El hecho de querer ser el reflejo de una cosmovisión íntegra supone para los textos emmanuelianos el cumplimiento de una condición básica, la de constituirse como historia de la humanidad, como "metáfora de grandes afanes", en palabras de Hölderlin <sup>11</sup>. Supone, en segundo lugar, la intervención de lo trascendente, de lo "maravilloso" en el esquema clásico. Ni siquiera en sus ataques más furibundos a los misticismos lingüísticos (cf. parte tercera de esta tesis) reniega Emmanuel de ese sentido del misterio que no puede faltar en la composición épica. En tercer lugar, la forma y nivel discursivos de la epopeya: verso <sup>12</sup> y narración, respectivamente. En cuarto lugar, el tono que llamaremos "combativo", luchador, distinto tanto del meramente optimista romántico, como del pesimista de tipo lecontiano (cf. II.2.4.). Y por

último, la epopeya emmanueliana conserva esa función escritural hoy reducida a su mínima expresión, pero que alienta las producciones heroicas de casi toda la épica occidental: la función didáctica. Emmanuel quiere expresar la verdad de su "Weltanschauung", enseñar su evidencia y persuadir de su autenticidad.

Las coordenadas que hasta aquí hemos expuesto permiten, en fin, emplazar los textos emmanuelianos bajo la definición más razonable y completa de la épica, incluida a nuestro juicio en el diccionario de la Real Academia de la Lengua española, que reza lo siguiente: "Poema narrativo extenso, de elevado estilo, acción grande y pública, personajes heroicos o de suma importancia, y en el cual interviene lo sobrenatural o maravilloso". Extensión, heroicidad, sobrenaturalidad, dan sentido en los poemas de Emmanuel a la grandeza y carácter público de la acción narrada; por su parte, para la justificación del 'estilo elevado' acudiríamos al texto original de Aristóteles, en el que el 'lenguaje sazonado', antecesor de aquel, se describe tan sólo como el que "tiene ritmo, armonía y canto"<sup>13</sup>, cualidades de las que sin duda participa el discurso de nuestro autor.

Hechas estas precisiones, pasemos a considerar la idiosincrasia de la epicidad en nuestro autor. Para ello la confrontaremos primero con las épicas medieval y clásica, que comparten algunos rasgos, y a continuación con las épicas humanitaria y parnasiana de la pasada centuria, cuyas afinidades permiten igualmente agruparlas en un único capítulo.

## II. 2. 3. Las épicas medieval y clásica.

Pocos cambios materiales han resultado tan revolucionarios para la literatura como la invención de la imprenta. Desde el Renacimiento, a la par que se acrecenta la alfabetización, comienza a darse un fenómeno que modifica profundamente todas las producciones textuales y

las funciones de la mismas: el oyente se ve substituido paulatinamente por el lector. No vamos aquí a abundar en los efectos que sobre cada género causó la transformación, pero sí queremos señalar la importancia especial que en el caso de la épica revistió esa aparición de nuevos destinatarios y de nuevos canales comunicativos. En la Edad Media se recitaba la obra épica ante un conjunto de personas no sólo para entretenerlas, sino para agruparlas en un núcleo cerrado, compacto y solidario. A la fuerza natural de cohesión que proporciona la oralidad en la transmisión del texto se unía una capacidad socializadora, integradora del individuo en la comunidad<sup>14</sup>. Pues bien, todo esto se pierde desde que el oyente se transforma en lector. Se pierde para los siglos posteriores y también para Emmanuel, de modo que el mensaje de solidaridad deberá hermanarse en lo sucesivo, y si pretende triunfar, con causas más universales.

Se han indicado igualmente otros factores conexos con la pérdida de la oralidad que colaboraron a la rápida desintegración del modo épico tradicional. S. Himmelsbach, recopilando esos factores, señala especialmente las imposiciones burguesas, cuyo 'modus vivendi' y cuyos objetivos dificultaban el éxito de la epopeya (porque el género implicaba una ociosidad identificada con la nobleza, porque las largas lecturas suponían una conducta asocial en la vida de la Corte, porque su ética radical contravenía el ideal de moderación burgués, etc)<sup>15</sup>. Todas estas circunstancias transforman el género, pero incorporan por esto mismo otras tentativas al legado épico que pervive hasta nuestro siglo.

Al período clásico del género pertenecen también dos rasgos que sobresalen más por sus efectos nocivos que por sus virtudes, ya que imponen a los textos unos condicionamientos y unas estructuras difíciles de combinar con la libre creatividad en el caso de la epopeya. Hablamos de las conocidas reglas clásicas, por una parte, creadas arbitrariamente desde las reflexiones aristotélicas y calcadas, más arbitrariamente aún, sobre el género épico. Y, por otra parte, aludimos a la concepción de los tipos de discurso como conjunto

cerrado, bien estructurado, en el que la épica ocupaba el lugar más excelso, debiendo integrar toda la sabiduría del occidente<sup>16</sup>. Ambos requisitos hacen de la epopeya una producción bien difícil e incómoda, con el agravante de confinarla prácticamente al rango de mera noción metadiscursiva<sup>17</sup>. Hay que esperar al Romanticismo para que caigan bajo el pulso irrefragable de la liberación formal y temática.

Por último, añadiremos una coacción más que se le impone a la narración de gestas antes del siglo diecinueve. Se trata de la sujeción a un acontecimiento puntual, concreto, a un hecho de importancia nacional, y si afecta particularmente a los textos medievales y clásicos es porque nunca estuvo la épica tan ligada a la contingencia histórico-nacional como entonces, nunca el subgénero patriótico se cultivó tanto. De ahí que la vigencia de tales textos venga predeterminada, en última instancia, por el grado de presencia de ese suceso histórico en la conciencia nacional. El subgénero no sobrevivirá, sin embargo, a la Revolución. Vamos a comprobar inmediatamente cómo los años que siguen a la derrota napoleónica asisten a la lenta desaparición de esta épica y a su reemplazamiento por un nuevo retoño, el del humanitarismo romántico.

#### II. 2. 4. La épica decimonónica.

"L'épopée n'est plus nationale ni héroïque, elle est bien plus, elle est humanitaire" (Lamartine, Jocelyn).

##### A. Características generales.

Sólo existe un tipo de epopeya que pueda considerarse antecesora de la enmanueliana con toda justicia, la humanitaria romántica. Dejemos que Vigny nos exponga una de las razones por las que

debe afirmarse esto:

"Théogonie chrétienne.- (...) Tel peut être le sujet d'un poème immense qui acheverait l'oeuvre de Dante et de Milton, continuée par Chateaubriand , c'est à dire la création de machines poétiques de l'ère chrétienne. Il y a là une belle place vacance pour un grand poète"<sup>18</sup> .

Tal va a ser el proyecto de los mejores poetas románticos: construir una obra ciclópea que exponga los principios genésicos e históricos del cristianismo. A Emmanuel el planteamiento le llega casi intacto y también él se plantea, como hemos visto, la narración de una Historia de la humanidad cristiana. Si en algo difiere es únicamente en la meta autorial, dado que ni él se atreve ni los años le han convertido en sucesor de Dante o Chateaubriand.

Permitamos que de nuevo Vigny muestre la segunda confluencia de intenciones. Porque el objetivo del poema épico-bíblico puede definirse como

"... une pensée philosophique (..) mise en scène sous une forme épique"<sup>19</sup> .

Y del mismo modo las obras de Pierre Emmanuel muestran esa cosmovisión, esa metafísica cristiana de la que hemos hablado y que se gobierna por una concepción temporal determinada.

Otra circunstancia que podría englobarse entre aquellas que rigen la historia de las mentalidades, y en cualquier caso la historia de la literatura, acerca también a las épicas romántica y enmanueliana. Hacemos referencia al rumbo de la conciencia francesa hacia la interiorización, hacia el análisis psicológico, rumbo cuya brújula viene a ser de nuevo la novela, pero que tampoco la épica desconocerá; una "tendance à l'intériorisation et à l'intimisation de l'épique"<sup>20</sup> parece alentar, en efecto, la producción heroica desde principios del siglo XIX. No es que una introspección descriptiva vaya a substituir

por entero a la narración en la epopeya, con lo cual ésta perdería uno de sus rasgos constitutivos fundamentales, sino que el género se deja impregnar por las transformaciones sociológicas y culturales. Aceptar la presencia de cierto grado de reflexión y estudio anímicos significa dar cabida a los cambios del momento, sin renunciar por ello a la idiosincrasia propia de la épica.

Por otro lado, existe una razón por la cual el centro de atención puede desplazarse sin riesgos de la colectividad al yo. Porque si se hace gravitar el destino de la humanidad sobre cada individuo, fuerza es justificarlo, y qué mejor modo de hacerlo que el considerar precisamente la evolución de cada hombre como análoga a la de la colectividad:

"L'histoire d'un homme, c'est l'histoire de l'homme. L'histoire d'un peuple, c'est l'histoire de tous les peuples; c'est enfin l'histoire du genre humain; et l'histoire du genre humain lui-même, c'est l'histoire de chaque homme"<sup>21</sup>.

Formulaciones como ésta son comúnmente aceptadas en el romanticismo, y no tardaremos en encontrar otras semejantes en boca de nuestro autor. Sucede, sin embargo, que Emmanuel añade un grano de arena más a la evolución épica en este punto. Sus predecesores ya habían recorrido el camino del grupo o de la nación al yo en la temática heroica, y nuestro poeta les acompaña, pero vuelve después sobre sus pasos: vuelve a la solidaridad y corresponsabilidad. También aquí reaparece la huella de la conflagración bélica mundial, que impone a nuestro poeta un replanteamiento absoluto de las acciones humanas. Al romántico le consta que un hombre puede realizar su libertad y su destino, Emmanuel afirma que sólo puede hacerlo con los otros hombres, asumiendo su parte de responsabilidad en unos hechos históricos que incumben a todos. La gestación de esta idea fue lenta y laboriosa, pero creemos que constituye una de las aportaciones originales y de mayores secuelas para el género épico y para toda la poética emmanueliana (cf. parte tercera del presente trabajo, en que se desarrolla el concepto).

Tampoco parece superfluo mencionar nuevamente la liberación romántica en cuanto a las reglas del clasicismo, dado que, como hemos sugerido más arriba, si éstas se adaptaban, mal que bien, al esquema actancial de la tragedia (centrado en un hecho central y único), no podía ser lo mismo en una estructura radicalmente opuesta a la trágica. La propia dispersión de la acción épica, el desarrollo regular de su anecdótica, que no se condensa en un momento privilegiado, y todos los requisitos que de ello derivan, sólo encuentran vía libre en el siglo pasado (y paradójicamente, desde una previa revolución dramática). Ya el estudio formal de los textos enmanuelianos nos ha mostrado hasta qué punto se benefician éstos de la emancipación decimonónica.

Por otra parte, entre las reglas clásicas hay una que merece especial atención, la referente a lo "maravilloso". No sólo por la importancia que, dentro del ámbito de la verosimilitud, adquirió en las disputas de los siglos anteriores, sino porque supone el colofón que permite definitivamente la escritura de una epopeya cristiana, al modo en que Vigny la imaginaba. Las discusiones sobre lo verdadero y lo verosímil parecían haber llegado a un callejón sin salida, ese que hizo exclamar a Voltaire: "Le merveilleux doit être sage". Sin embargo, la épica romántica recupera para sí ese transfondo maravilloso, sobrenatural, del que no soporta privarse, mediante una idea de la más estricta teología católica: la intervención de la divinidad a través de las conciencias humanas<sup>22</sup>. De este modo, no sólo se reintegra sin problemas al género una presencia que repugnaba a la mentalidad ilustrada, ya fuera por los excesos en que se había caído (especialmente en el teatro, pero también en la epopeya), ya por convicciones contra-trascendentes típicas de esa etapa; también se procuraba a la épica una base religiosa acorde con la tendencia a la interiorización a que antes nos hemos referido. La base que va a permitir a Emmanuel presentar las conductas y pensamientos humanos directamente relacionados y orientados por la Providencia divina.

Hasta aquí baste lo dicho en cuanto a las deudas contraídas por nuestro autor con sus antepasados. Ha llegado ahora el turno de detenernos a examinar aquellas diferencias específicas que van a grabar en la épica enmanueliana un sello personal y original. Y vamos a hacerlo 'via negativa', enumerando las características del género que van unidas a presupuestos ideológicos románticos, pero que por lo mismo se alejan de la concepción de la épica en nuestro siglo.

### B. Discrepancias específicas.

Si tuviéramos que citar las bases metafísicas a que fue sometida la épica a principios del siglo XIX, sin duda no faltarían en nuestra enumeración dos condiciones importantes que por su mismo enfrentamiento generan una contradicción sustancial. Contradicción que precipita a la epopeya por tortuosos senderos de los que difícilmente iba a salir intacta, y que irían minando progresivamente la integridad del género, rasgando sus vestimentas y condenándolo a cubrirse, para el resto el siglo, con jirones. En otras palabras, el iluminismo y el mito de la perfectibilidad, pues tales son las dos condiciones encaradas, transforman a la epopeya en un discurso fragmentado como, de hecho, era también la tónica para el resto de las producciones literarias.

Los estudios de Hunt y posteriormente de Cellier sobre textos de Ballanche, Quinet, Soumet, Laprade, Constant y Lamartine mostraron ya hasta qué medida imperaba un "engouement pour l'illuminisme"<sup>23</sup> entre los románticos. Todas las épicas de la primera mitad del siglo XIX obedecen en su estructuración actancial al esquema dualista de la caída, prueba y rehabilitación en el espíritu, con el consiguiente desprecio por la materia; se trataba de pasear por el exilio terrestre a "un voyant délivré des chaînes du corps", más que de narrar su afincamiento glorioso en este mundo<sup>24</sup>. No es este, empero, el tipo de mentalidad que más favorece al héroe occidental, y en todo caso, no es

el que Emmanuel aceptará. Como afirma Gilbert Durand, "les trois instances 'gnostiques' (...) illustrent bien la faillite du mythe romantique de Prométhée (...)"<sup>25</sup> .

Por otra parte, semejantes ideas habían de chocar indefectiblemente, como ya hemos apuntado, con el otro rasgo de la mentalidad decimonónica: la confianza en el progreso y perfectibilidad humanas. Desde 1814 hasta 1830 el providencialismo religioso parece mantener a flote el proyecto épico, y lo mismo ocurrirá cuando tomen el relevo un mesianismo y providencialismo laicos. Pero a partir de 1848, nadie parece dispuesto a fiarse por más tiempo de estos optimismos que los hechos han desmentido repetidamente. Es entonces cuando surgirán los últimos vástagos de la épica en la pasada centuria, no sin un gran esfuerzo por parte de sus progenitores y, probablemente, sin el éxito que hubieran deseado: el siglo entero les había afincado en un callejón sin salida. Lo que antaño ocurrió con la tragedia clásica se repite en nuestra literatura, porque, como afirma certeramente C. García Gual, "no es la indagación psicológica lo que destruye al héroe, aunque lo modifique y lo complique (...), sino esa desesperanza en los valores heroicos lo que sintomáticamente corroe el núcleo básico del drama antiguo"<sup>26</sup> y, añadimos nosotros, de la épica moderna. En efecto, mal podía sostenerse la factibilidad de un progreso humano si paralelamente se desterraban las condiciones mismas de ese progreso: la existencia terrena. Un héroe no puede vencer si no se le deja actuar en y para su mundo. Paradójica situación, la que encuentra el protagonista de la epopeya, cuando se le instala en épocas en las que "todo vale"<sup>27</sup> ...

"The nineteenth century seems to have placed its faith in a false god", concluye Hunt<sup>28</sup> , el mundo decimonónico apuntaba hacia un dios ficcional y quebradizo. Un dios con trasfondo, que más que designar un proyecto vital, ocultaba unos anhelos sublimes; los románticos no fueron optimistas, sino idealistas, no creyeron en el progreso humano, sino en la Idea de progreso. En esta privilegiada atalaya se afinca Hugo para contemplar su epopeya humana, "âpre, immense, écroulée"<sup>29</sup> ; nuestro poeta, en cambio, elegirá vibrar al ritmo

del proceso, de una continuidad histórica inquebrantable y tenaz.

Por otra parte, las circunstancias sociales venían imponiendo a la literatura condiciones desde mucho antes. Se dio entonces la curiosa circunstancia de que aquellos que podían haber escrito épica sin esas coacciones no la escribieron, mientras que los que lo intentaron, es decir, los románticos "oficiales" o "mayores", fueron los principales interesados en que se aplicaran (con la excepción, y sólo parcialmente, de Hugo). Se trataba de crear, como venía proyectándose desde que el poder pasara a ser absoluto y centrado en la persona del rey, un tipo heroico muy singular. Un personaje que se adaptase a una poesía de la pasividad y resignación, y que no plantease problemas al poderío del monarca<sup>30</sup>. De ahí que el tradicional ensalzamiento del protagonista en su fuerza individual fuera substituido por una alabanza de su capacidad de sufrimiento silencioso, o de su "sensibilidad", reforzadas por un fondo religioso preparado 'ad hoc'.

Semejantes restricciones, combinadas con una estructura ideológica contradictoria, no podían proporcionar una tipología viable al personaje heroico. Habremos de esperar a los renuevos vitalistas para que pueda gestarse un protagonista que gobierne sus acciones y su destino con una meta definida y factible. Tal es el caso de la epopeya enmanueliana, regida por un héroe luchador que es capaz de combinar la acción externa con una vida interior ni resignada ni melancólica.

Pasemos ahora a estudiar cómo se concreta la fragmentación para la épica romántica, pues sin duda nos mostrará un organigrama muy opuesto también al que hemos hallado en los textos de nuestro autor.

El primero<sup>31</sup> de los grandes poetas de la epopeya humanitaria, Alfred de Vigny, es también el primero en componer un poema incompleto. Su obra épica se limita, en conjunto, a recrear ciertos pasajes bíblicos e inventar otros tantos, sin que pueda hallarse una cohesión más que teórica entre ellos, una ilación cronológica que sobrepase la

mera intencionalidad. En su caso, no obstante, obraron factores de índole muy particular para que esto ocurriera, factores que pertenecen al ámbito de la reflexión filosófica y que le son propios a este poeta concretamente. Aludimos al estoicismo de Vigny, desarrollado como voluntariosa postura frente al clima existencial e intelectual de su época. Fue su filosofía estoica la que le condujo tanto a exaltar la figura del misántropo, bien distinta a la del héroe tradicional (aunque presente alguna característica común con éste), como a rechazar la intervención de la Providencia en el decurso anecdótico, sin encontrarle (y de ahí la gravedad de la cuestión) un sustituto de talla épica. Respecto al primer rasgo, los textos del poeta hablarán mejor que cualquier explicación:

"[Moïse] ne sert que de masque à un homme de tous les siècles et plus moderne qu'antique: l'homme de génie, las de son éternel veuvage et désespéré de voir sa solitude plus vaste et plus aride à mesure qu'il grandit"<sup>32</sup> .

En un alarde de omnicomprensión, aún podrían tenerse por épicas la incomunicación y la soledad, pero nunca se ha visto a un héroe desesperado. Desde los antiguos ciclos epopéyicos hasta las formulaciones enmanuelianas, no parece haber existido ningún personaje heroico como el de Vigny, descorazonado por su suerte, y mucho menos que debiese su genialidad a esa misma desesperanza. Y precisamente serán las obras de Emmanuel las que rechacen en bloque ambos aspectos, en un único intento de superación de la mentalidad romántico-iluminista.

En cuanto al segundo de los factores que hemos reseñado, la negación de la Providencia como orden que rige el cosmos, no sólo pone en un difícil equilibrio al género literario, sino que lo diferencia igualmente de sus formulaciones en Emmanuel. En efecto, el héroe de Vigny se ve maltratado por la divinidad (los amantes del diluvio, la hija de Jephthé, Eloa, en cierto sentido); sus escrespadas réplicas parecen no llegar a oídos de un Dios ausente:

"La mort de l'Innocence est pour l'homme un mystère;  
 Ne t'en étonne pas, n'y porte pas tes yeux;  
 La pitié du mortel n'est point celle des cieux"<sup>33</sup>.

El personaje enmanueliano, por el contrario, se cuestiona la justicia de los acontecimientos de modo diferente. No basta con tomar una perspectiva humana para intentar explicarlos, sino que deben ser contemplados desde lo alto, desde un campo visual amplísimo, en el cual se aparece la inconmensurabilidad histórica como terreno de acción de la justicia de Dios. La razón humana, de restringido alcance, no puede sentenciar las omisiones ni las acciones de Dios situado en su instante vital particular, del mismo modo que no puede juzgar de la valía global de una persona por un acto concreto y puntual; todo enjuiciamiento implica una extensión de perspectiva hacia la Historia:

"La raison s'interroge en vain. Nulle explication ne l'apaise, tant elle est mécontente de soi.

Le compas de sa justice est trop court: elle compute le seul éphémère, non le discours des générations"<sup>34</sup>.

De este modo, mientras Emmanuel recupera la providencia en un esfuerzo de comprensión histórica, Vigny cierra las puertas a un poema épico íntegro; en palabras de Cellier, "le pessimisme foncier du poète de la Fatalité, de la Cruauté divine, de la Désillusion, sa vision tragique de l'univers lui interdisait les solutions apaisantes, et à la limite 'un poème épique sur la désillusion'<sup>35</sup> selon ses propres termes, était, pour un romantique, contradictoire".

En Lamartine, el segundo de los románticos que escribe épica versificada, encontramos otra mentalidad, aneja a la que hemos descrito como "oficial", pero la estructura fragmentaria de los textos es la misma que en su predecesor. Los poemas bíblicos lamartinianos son fragmentos de una amplia epopeya simbólica que tampoco él llegó a

escribir<sup>36</sup>, y que plantea el tema del sufrimiento, redentor y voluntariamente aceptado. Jacob, Eloim y los demás héroes padecen en un mundo torturado y culpable, como los héroes de Vigny, pero toda revuelta contra la situación resulta no sólo inútil, sino incluso pecaminosa, un desviamiento del verdadero camino hacia Dios:

"Ainsi dans les ombres du doute  
L'homme, hélas! égaré souvent,  
Se trace à soi-même sa route,  
Et veut voguer contre le vent;

Mais dans cette lutte insensé,  
Bientôt notre aile terrassée  
Par le souffle qui la combat,  
Sur la terre tombe essoufflée"<sup>37</sup>.

Ya hemos explicado, y volveremos sobre ello, hasta qué punto difiere la concepción enmanueliana de este prototipo, y cómo en nuestro autor el combate se hace necesario, cómo forma parte constitutiva y esencial de la propia naturaleza humana.

Pero quizá el más representativo de los románticos sea Victor Hugo. Porque aunque sus figuras poéticas responden a la caracterización nostálgica, no ocurre lo mismo con sus héroes épicos, es decir, con los protagonistas de La légende des siècles, Dieu y La fin de Satan, y, sin embargo, tampoco esta trilogía escapa a la regla de la fragmentariedad. Ciertamente, debe reconocerse aquí tanto el peso del ocultismo como lo que parece ser característica general del siglo, es decir,<sup>38</sup> la incapacidad radical de (o el desinterés por) concluir un texto. Así, en el tríptico hugoliano encontramos, en primer lugar, que sus dos últimas tablas están incompletas; en segundo lugar, que no existe una vinculación entre ellas más que tardíamente; en tercer lugar, que la estructuración de la Légende no obedeció a un proyecto definido "a priori". En efecto, es bien sabido que el título que Hugo les atribuyó en un principio fue el de "Petites épopées", es

decir, pequeños relatos heroicos sin cohesión específica entre ellos; de ahí que el poeta se refiriera a ellos como "une série d'empreintes, vaguement disposées dans un certain ordre chronologique", "une galerie de la médaille humaine"<sup>39</sup>. La idea de combinarlos y trazar una historia de la humanidad surgió tarde y a instancias del editor, aunque Hugo la aceptara con entusiasmo. Con razón afirma Hunt que se trataba de ciertas "legends of the ages in mosaic patterns"<sup>40</sup>, y no falta quien atribuya esa característica a la excesiva ambición temática (tesis que estamos lejos de compartir): "...la démesure quantitative entraîne la fragmentation en 'petites épopées' plus proches du lyrisme, et la rupture de l'ancienne syntaxe des actions héroïques, comme dans La légende des siècles de Victor Hugo (...)"<sup>41</sup>.

Ciertamente, Hugo fue el último de los visionarios. Después de él, las postrimerías del siglo verán acuñarse un nuevo tipo de épica que, aunque se sitúa lejos de las contradicciones románticas, adopta unos fundamentos tan poco o menos adecuados para el género que la de sus antecesores. Fundamentos que no sólo se remiten al terreno existencial (decadentismo, nihilismo, teoría de las 'épocas de penuria'), sino que se reflejan igualmente en la concepción literaria de la obra de arte (en la estela de T. Gautier, descriptivismo y depuración lingüística); fundamentos que eliminaban bien la existencia de lo maravilloso -rasgo básico de la épica, como se ha indicado más arriba-, bien la evolución narrativa de que precisa la epopeya. No podían esperarse, por consiguiente, resultados demasiado afortunados en un género que se constituye como trama anecdótica íntegra y cohesionada.

Así parece demostrarlo, especialmente, el más ilustre de los parnasianos, Leconte de Lisle. Exceptuando algunos poemas antiguos que aún gozaban de salud positivista y conquistadora, el resto de la producción lecontiana se recrea en la descripción detallada del declive humano, de la sunción en las tinieblas: los poemas bárbaros, especialmente, comienzan por la errancia trágica de Caín, para continuar dibujando cientos de terribles peripecias y, como colofón,

obsequiarnos con cuatro poemas milenaristas, cuatro anatemas dirigidos al siglo arruinado y al fin de la humanidad. Como explica Hunt, "such a conclusion may be valid for all we know, but poetry cannot live on it for long, and certainly not epic poetry"<sup>42</sup>. Este pesimismo combinado con el gusto por lo descriptivo, acaba por agrietar y fragmentar los textos del parnasiano que, aunque siguen una progresión cronológica, sólo se atienen a ella como a un extenso molde en el que se acoplaron poemas descriptivos aislados entre sí<sup>43</sup>.

Por su parte, José María de Heredia representa uno de los intentos más voluntariosos por componer una epopeya. Su "souffle épique" es bien distinto del de su mentor, acercándose al del naciente vitalismo: los héroes de los Trophées vencen siempre a la adversidad, sus acciones son con frecuencia hazañas; no desentona en absoluto encontrarse incluido en el volumen la odisea de Les conquérants de l'Or, cuyo aguerrido protagonista resulta tan animoso como los jefes mitológicos. Cabía, pues, la posibilidad de que hubieran sobrevivido estos poemas a la ley de la diseminación... Y sin embargo, no hay tal. De nuevo las circunstancias socio-históricas y los presupuestos formales imponen su ley, como bien se aprecia en estas palabras con que Heredia prologa su obra, y dirigidas precisamente al maestro Leconte:

"C'est pour vous complaire que je recueille ces vers épars. Vous m'avez assuré que ce livre, bien qu'en partie inachevé, garderait néanmoins aux yeux du lecteur indulgent quelque chose de la noble ordonnance que j'avais rêvée"<sup>44</sup>.

Dispersión, inacabamiento, orden ensoñado pero imposible, ¿qué mejor definición puede pedírsele a una obra de la modernidad? Nuevamente citaremos la opinión autorizada de Hunt a este respecto: "The guiding conception behind the sonnets remains underdevelopped, (...) the poet's unifying vision is latent and potencial rather than tangible and compelling"<sup>45</sup>.

Aún menor es, en fin, el temperamento epopéyico de otros

parnasianos. Sully Prudhomme, por citar a uno de los comúnmente considerados poetas épicos, ha legado en Les destins una muestra de relato o, más bien, de parlamento, de cariz genésico, en el que pocos vestigios pueden asimilarle al género que comentamos. Y Théodore de Banville no hace sino aunar en sus Exilés tanto la dispersión temática (repertorio de personajes mitológicos grecolatinos, poemas-blasones, artes poéticas, textos desesperados al estilo de Vigny, odas y relatos medievales) como un pesimismo que sólo salva el vago anhelo de una futura rehabilitación de 'los dioses':

"Homme, vil meurtrier des Dieux, es-tu content?  
 Les bois profonds, les monts et le ciel éclatant  
 Sont vides, et les flots sont vides: c'est ton règne!  
 Cherche qui te console et cherche qui te plaigne!"<sup>46</sup> .

En fin, con todo lo dicho quedan establecidos los cimientos de la épica enmanueliana. Veamos ahora cómo se concreta su fundamento referencial y qué formas privilegiadas de expresión alcanza.

NOTAS A LA SEGUNDA PARTE, CAPITULO SEGUNDO.

1. Especialmente la obra de Patrice de La Tour du Pin: D'un Roi, L'aventure de Jean de Flatterre, La vie recluse en poésie, L'enfer, etc., en Une somme de poésie, París, Gallimard, 1946.
2. M. Bakhtine, "Récit épique et roman", en Esthétique et théorie du roman, París, Gallimard, pp. 441-473.
3. M. Bakhtine, o.c., p.448 y ss.
4. Cf. los comentarios de L. Cellier al Jocelyn de Lamartine, en (L'épopée romantique, París, PUF, 1954), que estamos lejos de compartir(y cf. nota 24).
5. Contrariamente a lo que vienen estableciendo algunos críticos, cf. por ejemplo F. Savater, La tarea del héroe, Madrid, Taurus, 1981.
6. Fragments critiques, nº 78. Citado en Ph. Lacoue-Labarthe y J.-L. Nancy, L'absolu littéraire, París, Seuil, 1978, p.90.
7. Cf., a este respecto, J. del Prado, "Del héroe ético, del héroe estético y del héroe cosmético", en J. del Prado (ed.), Sevilla, 1992.
8. Cf. J. del Prado, "Lectura de Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut" en Cómo se analiza una novela, Madrid, Alhambra, 1984, pp. 81-128.
9. Son expresiones que comenta D. Madélenat en su artículo "Epopée" (Dictionnaire des littératures de langue française, París, Bordas, 1984, p.759).

10. Cf. H. Hunt, The epic in Nineteenth-Century France, Oxford, Basil Blackwell, 1941, p. IX. Sigue siendo el texto básico para el estudio de la épica decimonónica, junto con el de L. Cellier, ya citado, que lo compendia y remodela. Respecto a la fluidez del género épico, puede resultar interesante citar las palabras de un investigador de nuestros días, en las que se trasluce la confianza, aún, en la dinamicidad de la epopeya cristiana (y precisamente por el cristianismo):

"Le goût classique français a blâmé le plan de l'épopée, jugé disproportionné et sans rigueur: il n'a pas su voir que, par tout un système de correspondances entre la terre, le ciel et l'enfer, entre le macrocosme et le microcosme, l'espace du poème trouve une cohérence dynamique qui n'affirme que mieux l'unité donnée par la présence et la puissance de Dieu"(J. Gillet, Le 'Paradis Perdu' dans la littérature française. De Voltaire à Chateaubriand, París, Klincksieck, 1975, p.9).

11. Sobre los géneros poéticos.

12. Se suelen tener por épicos ciertos textos en prosa, como Les Martyrs y Les Natchez de Chateaubriand, que quizá respondan a este apelativo. Pero ya desde el siglo pasado se hace difícil la separación neta entre novela épica y épica novelada, con lo que hemos preferimos reseñar como característica del género la forma versificada, evitando una incursión en el terreno de los híbridos que nos alejaría excesivamente de nuestro tema.

13. Sólo una magnificación exagerada de la teoría de los estilos podía dar definiciones como la de Vossius, en el siglo XVII: "Est epopeia poesis carmine hexametro personarum illustrium illustres actiones illustri narrans oratione"(cit. en el art. "Epique" de Pierre Moreau, Dictionnaire des lettres françaises, XIX siècle, París, Librairie Anthème Fayard, 1971, p. 368).

14. Cf. S. Himmelsbach: L'épopée ou la case vide, Tubinga, Niemeyer, 1988, pp. 236-256 y p. 254.

15. S. Himmelsbach, o.c., pp. Hasta bien entrado nuestro siglo se atribuye la decadencia del género al declinar análogo de la civilización: "L'épopée ne peut naître, ne peut se développer qu'au sein d'une nation primitive, rude, guerrière (...) Quand la bureaucratie paraît à la porte, l'épopée s'en va par l'autre; l'épopée n'est pas la poésie des peuples en décadence, des époques de raffinement et de corruption"(L. Gautier: Les épopées françaises, Paris, Victor Palme, 1865, vol.I, p. 448). En el mismo sentido, cf., en el prefacio a Jocelyn: "Nous sentons bien, par instinct comme par raisonnement, que le temps des épopées héroïques est passé. C'est la forme poétique de l'enfance des peuples"(Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 27).

16. Cf. R. Bray, La formation de la doctrine classique en France, Paris, Nizet, 1963.

17. Cf. el artículo "Genres littéraires", en O. Ducrot y T. Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil, 1972, pp. 193-201.

18. Oeuvres complètes (Bib. de La Pléiade), Paris, Gallimard, ed. de F. Baldensperger, 1948, vol. II, p. 876. Es Chateaubriand, como se sabe, el primero en reivindicar para la epopeya las creencias cristianas: "J'ai avancé, dans un premier ouvrage, que la religion chrétienne me paraissait plus favorable que le paganisme au développement des caractères et au jeu des passions dans l'épopée. J'ai dit encore que le 'merveilleux' de cette religion pouvait peut-être lutter contre le 'merveilleux' emprunté de la mythologie"(Prefacio a las ediciones primera y segunda de Les martyrs, Paris, Garnier, 1908, p. 1).

19. Prefacio a los Poèmes antiques et modernes, (Oeuvres Comp. Paris, Seuil, 1965)

20. D. Madélénat, o.c., p. 761.

21. P.S. Ballanche, La ville des expiations, cit. por Cellier, o.c., p.72.

22. Salvo en el comienzo de Les visions de Lamartine, en que un 'Espíritu' va mostrando al poeta las ruinas de la civilización.

23. L. Cellier, o.c., p.17. Cf. también A.Viatte, Les sources occultes du Romantisme. Illuminisme- Théosophie (1770-1820), París, Honoré Champion, 1928. Y las que transcribimos ahora son palabras de Cellier (o.c., p. 226): "Les auteurs d'épopées humanitaires ont écrit pour des initiés, et la raison en est que la vision du monde qu'impliquait l'épopée nouvelle était impruntée à l'illuminisme. Hugo n'est pas étranger à cette tradition et sa trilogie (...) [illustre] un agglomérat de traditions occultes hétérogènes".

24. La cita es de L. Cellier, o.c., p. 266. Incluso el 'heroísmo cotidiano' que Cellier (o.c., p. 145 y ss.), entre otros, pretende descubrir en Jocelyn, no es sino un protagonismo angélico (el del ángel encarnado en una de la 'Époques' de Les Visions); su historia es la de una falsa promesa y su renuncia al amor resulta un sinsentido. Con razón lo que fascinó a los lectores fue la tragedia amorosa, más que esa presunta redención por la vida abnegada.

25. Figures mythiques et visages de l'oeuvre, col. "L'île verte", París, Berg International, 1979.

26. C. Garcia Gual, "El héroe clásico", en la compilación de J.del Prado, Sevilla, 1992, p. 53.

27. La expresión es de L. Cellier, o.c., p.48. Podría también pensarse que el siglo XIX repite para la épica lo sucedido en el Renacimiento, otra de los momentos históricos eclécticos.

28. O.c., p. 405.

29. La légende des siècles, París, Garnier, ed. de J. Gaudon y A. Dumas, 1974, p. 13.

30. Cf. P. Bénichou, Morales du grand siècle, París, Gallimard, 1948.

31. El primero, cronológicamente, en escribir una obra épica: sus Poèmes antiques et modernes son de 1826, seguidos del Jocelyn de Lamartine escrito en 1836 (excluimos, claro está, las obras de Chateaubriand).

32. Oeuvres complètes, l.c.

33. En el poema "Le déluge", en Oeuvres complètes, o.c., p. 49

34. Jacob, p. 33.

35. L. Cellier, o.c., p. 64.

36. Incluso Jocelyn, aparentemente concluso, pero que su autor consideraba como mero capítulo: "Ce n'est point un poème, c'est un épisode" (Prefacio, o.c., p. 27).

37. A. de Lamartine, Oeuvres complètes (Bib. de La Pléiade), París, Gallimard, ed. de M.-F. Guyard, 1963, p.113. Ciertamente, el optimismo político de Lamartine motiva acentos más alegres en poemas como la Ode sur les Révolutions, la Réponse à Némesis, etc., e incluso en el seno de las obras épicas (es el caso de la "Caravane Humaine" incluida en Jocelyn). No obstante, estas efusiones, que no son tampoco constantes a lo largo de su vida, no afectan al núcleo de la concepción epopéyica ni a su fragmentariedad de hecho.

38. Entendiendo por 'texto' lo que en ese momento se tiene por tal, es decir, un escrito acabado formal y anecdóticamente, y por tanto con el desarrollo retórica.

39. V. Hugo, prefacio a la primera serie de La légende des siècles, o.c., p. 4.
40. O.c., p. 278.
41. D. Madélénat, o.c., p. 760.
42. O.c., p. 339.
43. Cf. también H. Hunt, o.c., p. 326: "Any visible coherent plan, any clear scheme of historical categories such as are found in Hugo's epic work, scanty and arbitrary though they be", o E. Pich (introducción a los Derniers poèmes, p.XIX):. "...les Derniers Poèmes devraient de la même façon exprimer la décrépitude et le raffinement d'une civilisation et d'un individu".
44. Trophées, París, Belles Lettres, ed. de Simone Delaty, 1984, vol. I, p. 22.
45. O.c., p. 354.
46. Oeuvres, París, ed. Alphonse Lemerre, 1890, p. 14.

### II. 3. Dos temas míticos en la épica emmanueliana.

En nuestra aproximación a las épicas anteriores al siglo XX hemos querido destacar, por contraste, la radical idiosincrasia de los textos de Emmanuel, haciendo ver las transgresiones semánticas que establecía respecto de sus predecesores, y que afectaban tanto a la noción de [heroicidad] como al propio género literario. Igualmente, en el transcurso de nuestra argumentación se ha hecho inevitable la mención de los proyectos existenciales que parecían gobernar o, al menos, alentar la producción épica de cada período. Porque es sabido que toda creación humana, y quizá la literatura más que cualquier otra, establece estrechos vínculos entre 'las circunstancias', en el sentido orteguiano, y la propia necesidad y potencialidad creativas. Que esas circunstancias coarten o liberen la voluntad del artista, no es una cuestión que vayamos a desarrollar aquí; sin embargo, sí pretendemos ahora señalar la estructura metafísico-teológica que fundamenta las transgresiones semánticas del mensaje emmanueliano. Lo haremos brevemente, pasando a continuación a ilustrar con un ejemplo concreto la franca interrelación que debe establecerse, muy especialmente en el caso de nuestro autor, entre los grupos referenciales ideológicos y las contrucciones sémicas.

Es la renovación de la teología cristiana, desde principios de nuestro siglo, la que alimenta las reflexiones de Emmanuel y la que le va a permitir adaptar la épica a las categorías de pensamiento de la presente centuria, conservando sin embargo lo esencial del mensaje religioso. Y no sólo por la superación del esquema ontológico dualista (con la inapreciable ayuda del psicoanálisis), que parecía consubstancial al catolicismo desde las primeras filosofías del espejo y, sobre todo, en Francia, desde la ética jansenista. También, y particularmente, por una nueva concepción de la temporalidad, en los límites de la ortodoxia cristiana. En lo que al género épico concierne, exclusivamente (los demás aspectos serán tratados en profundidad a lo largo de la tercera parte de esta tesis), la

temporalidad enmanueliana aporta dos aspectos básicos.

El primero de ellos enlaza los rasgos que antes hemos citado como distintivos de los textos enmanuelianos; se trata de la revalorización de la cotidianeidad, con todo lo que ello implica para el heroísmo, y por consiguiente del presente, que se transforma en algo único e irrepetible, en un momento inintercambiable para cada sujeto. El presente se alzarán, además, como espacio de la libre decisión del individuo, espacio en que se libra el combate incesante del ser consigo mismo.

El segundo aspecto que trastoca los esquemas tradicionales de la epicidad consiste en el doble engranaje que se establece entre ese mismo presente con el tiempo histórico, por un lado (espacio de la acción terrena, en correlación con el pasado y en el futuro), y con el tiempo revelado, por otro (espacio de la Gracia y de la eternidad). De este modo, el carácter puntual de lo vivido 'ahora' no sólo cobra importancia en sí mismo, frente a los esquemas cíclicos de las epopeyas gnósticas, sino que redundan en la historia global, pública, de la humanidad y en su dimensión trascendente, frente a los héroes 'visionarios' o individualistas, y frente a los intentos de epopeya inmanentista.

En los capítulos que prosiguen se desarrollarán las cuestiones expuestas en dos direcciones. La primera de ellas nos lleva al estudio del mito de Orfeo, uno de los motivos enmanuelianos más queridos, que constituye un ejemplo singularmente ejemplificativo de la subversión semántica en nuestro autor. En efecto, el tratamiento dado a este mito implica una concepción distinta por completo de la tradicional o, al menos, de la romántica, toda vez que remite a unas estructuras ontológicas acordes con la ideología y, en concreto, con la conciencia temporal enmanueliana.

La segunda dirección encamina, por su parte, al examen de la gestación de una intencionalidad universalista en Emmanuel. Hemos de

entender que nuestro autor no ha elegido temas bíblicos sólo por su adhesión religiosa literal o por afán proselitista, del mismo modo que no escoge temas mitológicos por pura estética. Por el contrario, es evidente que si existe cierta predilección en nuestro autor, ésta se focaliza sobre objetos temáticos que han demostrado y deben seguir demostrando su capacidad de trascender al individuo aislado para simbolizar a toda la humanidad. Así, según lo que hemos dicho respecto de la épica, ciertas figuras bíblicas o míticas (mitos, después de todo, para explicar el destino universal) pueden ampliar su campo referencial al conjunto total de los hombres, y ejemplificar de ese modo la suerte de cada uno de éstos y, simultáneamente, la de todos juntos. Asimismo, en el estudio de esta extensión del referente veremos lo mucho que debe la conciencia ecuménica enmanueliana tanto al psicoanálisis (sobre todo al jungiano) como a personalidades de la talla de Paul Claudel o Charles Péguy.

### II. 3. 1. Mitología clásica: el tema de Orfeo.

El objetivo del análisis que prosigue radica, por tanto, en traer a la luz el peculiar uso que del acervo mitológico clásico y, en especial, de la figura de Orfeo, hace Pierre Emmanuel, para lo cual se tomará como referencia 'a quo' el período romántico. Y escogemos de nuevo este momento porque es entonces cuando los ejemplos literarios muestran una tipología más cercana y, a la vez, más opuesta, a la obra de nuestro autor. Cercana, teniendo en cuenta las deudas de la épica enmanueliana respecto de la humanitaria romántica; opuesta, dado que los esquemas ontológicos de ambos divergen paulatinamente. Centraremos, por tanto, el estudio en cotejar la concepción de los mitos heredada de los gnosticismos orientales, de la que se nutre el siglo XIX, con la recreación (re-creación, también) que realiza Emmanuel, privilegiando la versión dionisiaca, pero sin desconocer la apolíneo-ocultista, para hacer brotar una historia cotidiana de la redención del cuerpo y del espíritu.

A) Orfeo ocultista y Orfeo emanueliano: levedad y adensamiento.

Tracemos, por consiguiente, como paso previo y a grandes rasgos, el sentido y alcance histórico del Orfeo ocultista, dado que éste constituye el núcleo mítico en torno al cual giran y se cargan de semantismo otros mitos adyacentes.

Los cultos herméticos llegan al occidente, como se sabe, de las regiones orientales y, recorriendo la historia de Europa a través de los pitagóricos, neoplatónicos, iluministas medievales, cátaros y otros muchos grupos, pasan a engrosar las filas de los ocultismos a finales del siglo XVIII. Y de ellos se alimentan, a su vez, la gran mayoría de los románticos franceses; diversas investigaciones han descrito esta influencia que cada vez se descubre de mayor envergadura:

"En France, l'oeuvre des gnostiques et des théosophes allemands inspira les romantiques. Est-il besoin d'évoquer ici le panthéisme de Guérin, le martinisme de Baudelaire, l'orphisme de Nerval, l' 'alchimie du Verbe' de Rimbaud, le taoïsme de Mallarmé? On ne peut saisir l'évolution spirituelle d'un Hugo, d'un Vigny, d'un Lamartine, si l'on néglige l'influence qu'exercèrent sur eux les oeuvres de Swedenborg et de Claude de Saint-Martin"<sup>1</sup>.

Inevitablemente, la narración que del mito órfico hagan todos ellos responderá al dualismo emanado de su fuente de origen; de acuerdo con ello, el Orfeo romántico se transforma en símbolo del espíritu, que desprendiéndose de su envoltura carnal, se adentra en los misterios del Hades para arribar al corazón de lo Absoluto, de las Ideas. No es otro el viaje de Nerval tras las ebúrneas puertas del sueño:

"Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron:  
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée

Les soupirs de la sainte et les cris de la fée"<sup>2</sup>.

Y un mensaje semejante contienen los textos que, sobre el mismo personaje, escriben Hugo, Leconte, Ballanche, Banville... No nos proponemos enumerar ahora, sin embargo, todos los textos decimonónicos presididos por Orfeo; para tan enjundiosa tarea nos remitimos al completísimo estudio de Brian Juden, en el periodo que abarca desde el prerromanticismo hasta mediados del siglo XIX<sup>3</sup>.

Con todo, si pretendemos captar el carácter prístino de Orfeo debemos liberarlo de sus seculares ropajes, retrotrayéndonos a un momento muy anterior, primigenio, de la Historia, a las fuentes ignotas del germinar mítico. Sólo allí podremos vislumbrar los albores de un mito que nace no como leyenda de una aventura mística, sino como narración genésica:

"Il s'ensuit que le chant orphique aurait été en premier lieu cosmogonique. De là découlent de nombreuses façons de concevoir la genèse du monde. Parmi les premiers principes, retenons la Nuit, mère universelle et génératrice de la Lumière; le Chaos auquel Amour ou Eros imposa la forme et l'ordre; puis Héraclès, Kronos et Chronos, désignant le Temps éternel et la durée insatiable"<sup>4</sup>.

El primer orfismo reconoce principios materiales: la Noche, corporeidad oscura y luminosa a la vez; el Caos, matérico, puesto que en él se modelan los cuerpos; el Tiempo coexistiendo con el mundo, y no como entidad separable de él. Y en esta génesis Orfeo desempeña, a su vez, un papel nada despreciable, consistente no sólo en cantar los fundamentos de su existencia, sino en mediar la involución del mundo hacia su armonía primera (excuso la mención de concomitancias con diversas religiones):

"C'est néanmoins l'enfant-dieu qui, démembré d'abord, puis restauré à l'unité, semble le mieux représenter la défaite de la Discorde, le retour de l'harmonie et de l'âge d'or, terme de la

Palingénésie du monde revenu au point de départ"<sup>5</sup> .

Notemos bien, además, la forma de instrumentalizar a Orfeo, es decir, la fragmentación del cuerpo (también común, por lo demás, a varias religiones antiguas), porque Emmanuel le va a dar un significado temporalizante que más abajo estudiaremos.

Al retornar a momentos remotos del mito comprobamos, por lo tanto, que éste surge como explicación de la materia, más que como explicación de un misterio abstracto, incorpóreo. Poco más tarde, el personaje de Orfeo revivido será doblado en la imaginación mitológica por Dionísos, que conserva exactamente el mismo apego de su predecesor por lo sensible, elevándolo además a nivel de pura idolatría; en los rituales del dios báquico se descubría el propio cuerpo y sus potencialidades físicas, excluyendo todo gobierno del espíritu en menoscabo de ellas. Esta variante del mito órfico pudo muy bien llegar así hasta épocas pre-parmenídeas, coexistiendo con la versión hermética. Y pudo hacerlo porque hasta entonces convivían pacíficamente un modelo ontológico de tipo monista- hilozoista, integrador de materia y "alma" (halo vital) en una sola entidad, y el esquema maniqueo<sup>6</sup> ; la avenencia de ambos modelos sólo se vino a pique con el ascenso paulatino e intransigente de los dualismos ocultistas, que modificaron el mito en la manera que hemos visto:

"Dans la révision imposée à l'histoire d'Orphée, J.Heurgon reconnaît une influence éleusienne transformant la légende de manière à souligner l'interdiction de jeter un regard profane sur les mystères de l'au-delà"<sup>7</sup> .

Desde entonces, los avatares de Orfeo se trasforman en búsqueda de griaes espiritualizados, y, por otra parte, ya en estos momentos el héroe queda identificado con el poeta; de aquí surge el linaje de trovadores inspirados contra el que, consecuentemente con su oposición al sistema gnóstico global, Emmanuel sostendrá una encarnizada controversia.

Pero la leyenda del Orfeo maniqueo no sólo afecta al mundo grecolatino, sino que de él se trasvasa, como la 'paideia', la morfosis y tantos aspectos conexos, a la cultura del occidente cristiano. Los Padres de la Iglesia recogen el mito y hacen de Cristo un Orfeo redivivo, vencedor de las fuerzas demoníaco-corporales mediante una virtud desencarnada<sup>8</sup>. Pues bien, lo que hace precisamente Emmanuel en su interpretación del mito es oponerse a esta versión y, dentro de los cauces que su época y maestros le señalan, dar un nuevo rumbo al periplo órfico. Nuestro poeta<sup>9</sup> retorna, sin saberlo (no nos consta ninguna precisión al respecto), al viejo saber pre-parmenídeo, y desde aquí reelabora un tipo de experiencia vital y poética que integra el cuerpo de Orfeo y su alma, pues ambos se internan juntos entre las llamas infernales. "Ne fuyons pas ce qui nous exile, mais réintégrons-le pour que cesse notre exil"<sup>10</sup>, clama incensantemente el mensaje emmanueliano, "la dualité de la conscience et de la vie, si forte qu'elle puisse paraître, n'est pas inscrite dans l'essentiel"<sup>11</sup>.

Tan singular interpretación mítica no fue, sin embargo, obra de un instante. Su génesis y desarrollo recorren un laborioso camino no exento de regresiones y saltos irregulares cuyas causas son, como hemos sugerido, tanto vivencias personales como, vinculadas con ellas, los avances de las ciencias humanas que marca el propio ritmo de la época. El mismo Emmanuel comenta este proceso evolutivo que dibuja su itinerario escritural:

"[Le caractère gnostique] s'atténue à mesure que je m'éloigne du lyrisme de souche mythique ou du 'christisme' viscéral de mes débuts"<sup>12</sup>.

Y sería injusto desconocer en la evolución emmanueliana el gran peso, la gran ayuda del psicoanálisis, especialmente a través de Pierre Jean Jouve. Señala P. Albouy, refiriéndose a ambos poetas, que "le mythe d'Orphée s'épanouit, dans notre littérature,<sup>13</sup> en s'intériorisant et non sans l'aide de la psychanalyse freudienne". Pero también es

cierto que la visión que aporta Emmanuel es genuina, original, que "poursuit jusqu'à une synthèse que Jouve n'a guère précisée"<sup>14</sup>. No es nuestra intención, sin embargo, rastrear en detalle la transición que se opera en el pensamiento emmanueliano, sino hacer notar que la meta final, el objetivo alcanzado, es la superación de una tendencia interpretativa muy arraigada, y de las implicaciones que conlleva.

Pasemos ahora a examinar el otro lado del mito, es decir, el de la relación amorosa, que en nuestro poeta va a revestir especial conflictividad pero también, por contrapartida, especial resolución. Latentes en este tema hallamos los problemas más acuciantes tanto del conocimiento poético como de las nociones temporales que buscamos. Por lo mismo, y tras una breve introducción a la teoría de la "erótica"<sup>15</sup> del bearnés, que juzgamos imprescindible para la buena comprensión de lo que seguirá, estudiaremos ahora los motivos que, en el mito órfico, escoge Emmanuel para ensoñar su versión. Al hilo de dicho estudio veremos, en primer lugar, cómo en la integración de la sexualidad se focaliza uno de los modos de acceso a lo espiritual, y, en segundo lugar, asistiremos a la proyección de esos motivos sexuales en el ámbito de la temporalidad. Finalmente, y a manera de esbozo que en otra parte se desarrollará, indicaremos las semejanzas de la teoría erótica y la naturaleza de lo poético, cuyas acciones sobre la unificación temporal del hombre dibujan parejos contornos.

## B) 'Paradisus amoris'.

Poco le costaría a la psicocrítica explicar la generación de la escritura emmanueliana de acuerdo con los esquemas del complejo edípico, y seguramente nuestro autor no se opondría a ello. Porque "sans être orphelin, je manquais de père et de mère"<sup>16</sup>, nos dice Emmanuel, y en varias ocasiones se refiere a la nostalgia del afecto maternal que no tuvo. Pero si a esto añadimos una educación extremadamente severa en cuestiones sexuales ("Dans mon milieu

familial, l'angoisse devant le sexe était telle que nul euphémisme ne semblait assez lointain" <sup>17</sup> ), y que proyecta esas obsesiones sobre la vivencia religiosa ("Pour moi, l'hiver fut jadis le jansénisme dégénéré d'une religion méfiante envers l'homme et terrorisée par Dieu, religion sans amour, donc athée" <sup>18</sup> ), podrá comprenderse hasta qué punto va a desencadenarse en el joven poeta una lucha interna de difícil resolución, en cuanto a la propia constitución ontológica, desde luego, pero también en cuanto al yo en su relación amorosa.

Un estudio psicoanalítico muy probablemente se detendría aquí. Pero nos interesa a nosotros indagar más allá del conflicto, reconocer su superación (no su sublimación, como veremos) y asunción en una visión amplia del encuentro con el otro en toda su riqueza corpórea y espiritual. Desconocer estos aspectos sería no haber comprendido la inextricable cohesión que vincula a la escritura con el trasfondo ideológico.

Porque en efecto, nuestro autor va a evolucionar con el paso del tiempo. Partiendo de su problema existencial y a través de la obra de Jouve descubrirá, en primer lugar, la necesidad de un conocimiento consciente del mal para enfrentarse a él, y en segundo lugar, la parte real que la sexualidad toma en este enfrentamiento:

"Je fus lavé de mes fausses pudeurs et de mes imaginations lascives: dans Sueur de sang, dans La Scène capitale, je connus la violence tragique d'un combat où l'énergie spécifique se joue" <sup>19</sup> .

Puede decirse, y ya lo hemos sugerido con anterioridad (cf. cap. II.1.), que no se asienta por completo esta nueva visualización del amor hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, coincidiendo precisamente con la apertura del yo hacia la humanidad que pronto examinaremos con detenimiento. Todos los vectores de la originalidad emmanueliana se orientan, en efecto, al mismo objetivo, y casi siempre entremezclan sus trayectorias. Veamos, por tanto, y siquiera

someramente, qué papel desempeñan los mitos greco-latinos en esa primera etapa de la evolución enmanueliana.

Porque no sólo Orfeo escudriña los confines del misterio sexual. También otros personajes que, como él, acabaron pronto sus vidas, recorrían los aledaños de lo prohibido. Acteón, por ejemplo, llegó a contemplar a la diosa cazadora en su baño, y pagó cara la osadía, porque fue devorado por sus perros. Este motivo permite, al mismo tiempo, identificar al ciervo-Acteón con las pulsiones sexuales, como en la poética jouviana:

"Des ombres à l'orée du mystère s'échangent  
 puis s'enfoncent à ciel perdu dans l'iréel:  
 c'est la biche qui boit l'angoisse au coeur des mâles  
 le cerf qui couvre en eux la femme encore ensommeillé,  
 c'est Diane surprise à l'ombre des fontaines  
 et le pâle Actéon par les chiens déchiré"<sup>20</sup>.

Otros pasajes similares esclarecen también la oposición de partida entre espíritu ("raison", "esprit") y materia ("sang", "bête"):

"Verte raison! la sombre ardeur de tes forêts  
 Rayonne un jour profond que nul soleil n'offense (...)  
 Et Diane  
 Chantant parmi l'aboi des chiens... Ah je voudrais  
 Ensanglanté paître mon sang, être la bête  
 Folle de mort, qui va bramant dans ton regard,  
 Déesse  
 O l'esprit, ce cruel fourré..."<sup>21</sup>.

Por su parte, Narciso indagaba por el significado de una tranquila fontana mientras su corazón quedaba prendado de la propia belleza.

"Il [le coeur] a fleuri tout blanc

Près d'un étang de lune  
 Narcisse ton odeur  
 M'emplit de nuit le coeur"<sup>22</sup> .

Emmanuel tiene sus motivos para acudir a este otro mito. En primer lugar, porque focaliza claramente el problema del narcisismo erótico, del ensimismarse corporal que define al primer Orfeo enmanueliano; en segundo lugar, porque comparte dos elementos comunes con el anterior: el agua y la muerte, conectados entre sí mediante el catalizador de transgresión sexual. La semejanza de ambos héroes resulta tan obvia en el imaginario de nuestro autor que, en ocasiones, quedan fundidos en un mismo acontecer:

"Diane qui mire  
 Quel ennui lointain  
 Son regard en vain  
 S'épuise à se lire

Trop bel Actéon  
 Crois-tu l'en distraire?  
 Vois comme te flaire  
 sa meute d'éons"<sup>23</sup> .

Estos versos, pertenecientes a Visage Nuage, muestran una Diana 'anarcisada' que acecha las aguas tratando de vislumbrar su yo interno.

Al Orfeo en estado puro le aguarda, pues, como a sus compañeros mitológicos, una muerte solipsista en el rechazo de lo femenino. Pero sabemos lo efímero que es tal estado en nuestro autor; sabemos que el descenso a las cavernas de la muerte va a metamorfosearse pronto en expedición hacia el conocimiento y asunción de la naturaleza humana. Paulatinamente, una fuerza creciente, una nueva pujanza se desarrolla en las entrañas del héroe; la ensoñación andrógina deja paso a la vivencia real del amor que, por ende, remite a Dios (nótese, de paso, la introducción de un personaje bíblico):

"Je ne courrai Diane au bois  
 Ni plantive Eurydice  
 Mais suspendrai comme le Roi  
 Ma harpe entre tes cuisses

Plus que David en tes parvis  
 J'entre la tête haute  
 Car loin de crier Peccavi  
 En lamentant la faute

Nos corps scellés par le milieu  
 S'offrent comme l'azyme  
 Tandis que monte dans mes yeux  
 Ta prière en abîme"<sup>24</sup> .

Todos los elementos que pudieran marcar la trayectoria vital de Emmanuel se dan cita en este fragmento: renuncia al espíritu puro, a la conciencia sin mancha, aceptación de la imperfectibilidad humana y de la necesidad de un esfuerzo redentor conjunto en la pareja. La experiencia sexual se trasciende, por la transgresión de los sememas [cuerpo] y [espíritu], hacia la creación del [amor] que los engloba y que es, simultáneamente, acercamiento a Dios. Recordemos, en fin, que la aplicación de esta primera idea a la poética no es original de Emmanuel, como él mismo reconoce:

"Depuis Tombeau d'Orphée, cette érotique, inséparable de la quête religieuse, fut le moteur de la poésie de l'auteur, qui en cela n'est pas un isolé, mais un maillon d'une chaîne originelle"<sup>25</sup> .

En suma, mediante la integración en el desarrollo espiritual del hombre, el encuentro amoroso pasa a erigirse contra la concepción jansenista del cuerpo; en contra, finalmente, de la versión órfica maniquea:

"L'opposé de la mystique de la chute est l'affirmation de la valeur absolue de l'autre et de l'amour comme chemin vers lui: le rapport co-essentiel est possible, sans qu'il exclue la possibilité de la chute, tentation permanente contre laquelle l'amour doit lutter"<sup>26</sup>.

Ya dijimos antes de dar comienzo al capítulo, no obstante, que la teoría de la erótica en Emmanuel nos llevaría de la mano, a través de los mitos, hasta los problemas del tiempo. Internémonos ahora en la densa maraña de los instantes para descubrir dónde habita realmente la persona.

### C) El tiempo de los héroes.

Dos de los personajes míticos que hemos estudiado comparten un último rasgo, que caracteriza justamente la agonía final. Orfeo es descuartizado por las bacantes, encolerizadas al ver que el héroe desprecia sus ritos, y en cuanto a Acteón, sabemos que una jauría lo despedaza ferozmente. Ambos, por tanto, sufren muerte por desmembramiento, por dispersión de sus cuerpos troceados; puede decirse que el sema nuclear del semema [muerte] sería, para estos dos casos, la [fragmentación]. Ahora bien, para cualquier individuo del siglo XX este término tiene múltiples resonancias que se prolongan y repercuten en todos los ámbitos existenciales. Aquí nos interesa, empero, sólo el terreno de la ontología y el de la creación literaria que con él se emaprenta desde la pasada centuria. El primero, porque intentamos hallar la vinculación entre esa muerte -y existencia- dividida en innumerables 'pedazos' o, en el plano temporal, instantes, inconexos y sin finalidad alguna; el segundo, porque hemos de trasladar esta dispersión entitativa a su correlato artístico, es decir, al texto fragmentado.

Para explicar la idiosincrasia de nuestro autor en el tratamiento de estas cuestiones, tracemos un puente hacia la discursividad, hacia el análisis formal que hemos llevado a cabo en la primera parte de este trabajo. Porque allí vimos y comprobamos reiteradamente cómo los rasgos discursivos se correspondían estrechamente con determinados hilos de la reflexión ideológica. Comprobamos, en concreto, que la acumulación discursiva respondía a una voluntad temporalizadora durativa, imponiendo en cualquier caso una profusión verbal sobre la ausencia, el vacío o la angustia de la hoja en blanco. Pues bien, esta tendencia discursiva obedece igualmente al rechazo tanto de un tipo de escritura fragmentaria (cf. parte tercera de esta tesis) como de un tipo de temporalidad que es, justamente, el que corresponde a las interpretaciones ocultistas de la mitología<sup>27</sup>. En otras palabras, si Emmanuel zanja de raíz la posibilidad de una poética fragmentaria y de una escritura 'diseminada', es porque también se está oponiendo drásticamente a la victoria de una temporalidad dispersa, formada de instantes inconexos sin ordenamiento alguno.

De este modo, nuestro autor saca provecho de ese elemento anecdótico común a los mitos para recrear su noción del ser y de la unidad temporal, engarzándolos además fácilmente con la idea de la erótica: el mero contacto sexual, sin hondura amorosa, abocará inevitablemente en dispersión anímico-corporal, en un "tourbillon qui nous éparpille et nous creuse- vertige d'un double néant: notre faute et notre fuite"<sup>28</sup>, mientras que su inversa, la relación de amor entre dos seres, resulta fructífera para ambos, porque catapulta hacia la unificación durativa de cada uno:

"Ils ne mourront pas, ils ne mourront pas, car chacun sera l'éternité de l'autre"<sup>29</sup>.

Y al mismo tiempo el amor, en el polo opuesto del atomismo espiritual, es una voluntad de unificar la temporalidad del ser:

"...l'amour est une forme qui se fait, une durée vive"<sup>30</sup>.

Detengamos ahora las reflexiones sobre la temporalidad ontológica, que podremos prolongar más adelante. De momento fijaremos nuestra atención sobre otro de los aspectos temporalizantes, que afectaba también al discurso y que encontramos presente en la vivencia amorosa. Nos referimos a la necesidad, en la poética emmanueliana, de un comienzo continuo, incesante, que se emparejaba con su carácter acumulativo. Pues bien, la relación de amor se somete a las mismas reglas de renovación, al mismo principio iterativo, incluso cuando el que lo protagoniza es el malogrado Acteón:

"Il erre chaque soir dans le sommeil  
 Chasseur forcé dans les grands bois par ses chiens mêmes.  
 Le petit jour le mue en cerf devant l'orée  
 Il meurt à la lueur des dents selon le rite  
 D'un songe remontant plus loin que la pensée.

Il meurt laissant sa mort indemne, plus terrible  
 D'être dès aujourd'hui demain recommencé  
 En l'honneur de Diane intacte au fond du rêve

De Diane à jamais rêvée jamais rêvée"<sup>31</sup>.

Fácilmente se reconoce en estos versos, por ende, la conexión de esa dialéctica recurrente con el tema del nuevo nacimiento, que desde las mitologías más antiguas llega al cristianismo, y que Emmanuel retoma explícitamente a partir de la conversación de Jesucristo con Nicodemo.

Y por último, mencionemos esa característica que se sobreentiende en todo el encuentro amoroso, pero que no debe por ello desconocerse: la fisionomía dinámica, la índole cinética que, como en todos los aspectos textuales emmanuelianos, rige tal encuentro.

"Car l'amour est marche, progrès,<sup>32</sup> qui se mesure au perfectionnement de l'être intérieur".

### II. 3. 2. La humanidad como objeto temático.

Páginas atrás habíamos señalado la segunda dirección que iba a tomar nuestro estudio de la épica, dentro de esos lazos que se establecían entre las estructuras semántica e ideológica. Decíamos que se trataba de examinar la gestación de una solidaridad universal en el pensamiento de Emmanuel, y de analizar el papel que desempeñaba la elección de unos actantes pertenecientes a la mitología clásica o bíblica. Empezaremos ahora, pues, por escudriñar ese proceso originario, y continuaremos acompañando su evolución hacia una conciencia universalista estrechamente ligada, de nuevo, a la configuración temporal de toda la poética emmanueliana.

#### A) Las estructuras imaginarias de la colectividad.

Si en la conformación del intercambio amoroso nuestro autor se había apoyado en Freud, cuando se trata de ampliar el campo de acción de las fuerzas inconscientes va a acudir, naturalmente, a Jung. Las nociones de psiquismo colectivo y personal, de conciencia 'rodeada' por el inconsciente, de arquetipo como respuesta a situaciones fundamentales, y de dinamismo psíquico<sup>33</sup>, aparecen casi inalteradas en el discurso emmanueliano. Tomemos, por ejemplo, las siguientes frases, donde nuestro poeta expresa estas ideas en relación con la labor de escritura:

"Dans la majorité des cas (...) l'image est trop pauvre, ou trop personnelle, pour que son énergie se transmette à d'autres qu'à celui qui la mûrit en soi (...).

Mais il arrive que l'image déborde celui qu'elle affecte, qu'elle vienne de plus loin que son être individuel -

de ces régions où l'espèce trame ses rêves, où sur un fond commun de pensée non différenciée, surgissent des symboles incarnant l'aspiration, l'angoisse, les conflits de l'homme éternel"<sup>34</sup>.

Afirman estas palabras, en primer lugar, la inmersión del psiquismo individual en el colectivo, de acuerdo con las tesis jungianas. En segundo lugar, definen el arquetipo de la especie como un fondo de pensamiento indiferenciado, es decir, en el que aún se mezclan las actividades razonante e imaginaria con arreglo -añadiría Jung- a su posterior aplicación conjunta al mundo exterior. Todo ello implica una tercera cuestión claramente sugerida en este texto, que constituye la parte original agregada por Emmanuel. Se trata de la merma del valor de una imagen personal cuando no logra 'hacer vibrar' al lector, de suerte que sólo cuando se rebase a sí misma más allá de la mera repercusión individual podrá considerarse verdaderamente poética. En otras palabras, la universalidad es condición indispensable de la auténtica imagen literaria. Ciertamente, esta formulación resume el alcance de la teoría solidaria de nuestro autor.

Todo esto no significa, sin embargo, que la prevalencia de una estructura antropológica común coarte la libertad individual en el pensamiento y poética emmanuelianas. Porque si bien ese esquema colectivo le marca unas líneas de desarrollo definidas, sólo frente a ellas afirma el hombre su personalidad propia, su íntima originalidad. De un lado, "l'homme est pris<sup>35</sup> aux jeu des immenses forces vitales dont le microcosme est sa psyché"; del otro, "l'écrivain n'est pas que le témoin de cette présence humaine au monde"<sup>36</sup>; en el equilibrio entre las tendencias universales y la psique individual reside la creatividad.

Tiene esta idea, por supuesto, fecundas correspondencias con los ámbitos estético (conjunción de la singularidad y universalidad), ontológico (problema de la repetición y la diferencia), epistemológico (existencia del nóumeno)... Pero dada la amplitud de sus

ramificaciones, aquí sólo hemos de ocuparnos de aquellos aspectos de la cuestión que afecten directamente al texto y al metadiscurso enmanueliano, en conexión siempre con la cosmotemporalidad.

Volviendo al dinamismo psíquico, que hemos citado como rasgo constitutivo de la ideología jungiana, señalemos que va a convertirse también en piedra clave de la poética de nuestro autor. La cinética del caos psíquico hace de éste "un univers de figures où la matière en métamorphose jouait le rôle principal"<sup>37</sup>, un substrato que orienta los primeros pasos de la creación artística, una causa material del acto versificatorio. La energía psíquica es, además, un "lieu commun dont le sens qui s'y révèle dynamiquement de proche en proche oriente vers une cime cachée"<sup>38</sup>, es decir, lugar común, en su doble sentido de 'tópico' y de 'universalmente válido', que apunta al misterio del ser sugerido en la palabra.

Por otra parte, esa cinemática psíquica no sólo va a definir también los arquetipos imaginarios enmanuelianos, penetrados de un 'élan vital' orgánico ("ce sont des réalités vivantes, non des mécanismes"<sup>39</sup>), sino que inspiran la teoría crítica de nuestro autor. En efecto, Emmanuel parece decirnos que una crítica estructuralista, psicoanalítica, sociológica o de cualquier otro tipo aplicada sin sin flexibilidad no puede llegar a captar la obra en toda su amplitud significativa:

"L'analyste procède souvent par la réduction à certaines idées maîtresses, dont il tente de montrer les perspectives communes ou les rapports fondamentaux. Cette méthode, lorsqu'on l'applique à la poésie, dessèche l'élément spécifique du verbe: elle superpose une démarche fausse, allant de l'idée à l'idée, à la démarche poétique véritable, qui développe l'énergie mentale en images tantôt simultanées, tantôt successives, mais selon sa logique propre, qui ne relève pas de celle du discours"<sup>40</sup>.

Este parecía ser, además, el sentir de la crítica que no compartía, por una u otra razón, los presupuestos del estructuralismo, tanto lingüístico como figurativo. En realidad Emmanuel pudo muy bien fundamentarse, para sus ataques contra el estatismo arquetípico, en su maestro Jouve, que declara lo siguiente en el prefacio de Sueur de sang (cf AUT., pp. 101 y ss.):

"L'univers, sous la personne de M.Durand, est la puissance qui cherche à devenir étale jusqu'au moment de s'effondrer et de l'abandonner. Les dieux, les mythes font partie de sa réalité et forment aussi son gigantesque château de cartes (...). Cependant l'homme s'efforce dans la bataille de l'abîme (...). S'il n'a pas été réduit à une sorte de mort préalable dans le mécanisme, il pense"<sup>41</sup>.

Es de sobra conocido hasta qué punto se defendería posteriormente Gilbert Durand de estas objeciones, alegando que "une structure n'est pas, n'a jamais été, cette forme statique et vidée volontairement de sens qu'un certain structuralisme admet seule à la dignité de structure"<sup>42</sup>. Pero en la época en que Jouve escribe aquellas palabras el mitocrítico aún no ha contraatacado con la ampliación o aclaración de sus doctrinas.

De cualquier modo, la idea enmanueliana de arquetipo y, con ella, las de psique e imaginario, no coinciden totalmente con las que su mentor tiene al respecto, a pesar de sus evidentes semejanzas. Abriremos aquí un paréntesis en el que comprobaremos los distintos derroteros que toman ambos poetas, confirmando la especificidad del mensaje enmanueliano desde su intertextualidad con Jouve.

Ya hemos apuntado anteriormente la fuerte deuda que nuestro autor contrae con Jouve en lo que a la rehabilitación de la psique concierne. Palabras como las que siguen debieron repercutir profundamente en la incipiente teoría enmanueliana del discurso poético, puesto que integran el ámbito del inconsciente (desde la

perspectiva psicoanalítica freudiana) en el proceso de creación artística:

"Par delà les structures instinctuelles définies, en elles et en dehors d'elles, on devait pouvoir supposer l'existence d'une zone d'images que j'appelais inconscient poétique, zone génératrice et lieu d'inspiration, selon les deux schémas fondamentaux éros et mort"<sup>43</sup> .

Ni Jouve ni Emmanuel, sin embargo, iban a llevar tan lejos como el psicoanálisis el trabajo del inconsciente. Quizá su condición de poetas influyó en ello, igual que había influido en el propio surrealismo. Porque ni siquiera A. Breton, tan firmemente partidario de los módulos freudianos, llegó a admitir su aplicación puramente científica a los textos:

"...le surréalisme demande essentiellement à ceux-ci d'apporter à l'accomplissement de leur mission une conscience nouvelle, de faire en sorte de suppléer (...) à ce que laisse d'insuffisant la pénétration des états d'âme dits 'artistiques' par des hommes qui ne sont pas artistes mais pour la plupart médecins"<sup>44</sup> .

Quizá su fe en la palabra, como la de casi todos los poetas, le impedía verla reducida a un conjunto de datos o a un mero cuadro clínico. Por otra parte, el símbolo quedaba reducido e incluso suprimido en la eliminación ordinaria del conflicto, mientras que no sucedía lo mismo en la creación poética. Como indica Jouve<sup>45</sup>, durante el proceso de escritura el símbolo debe ser utilizado conscientemente para expresar, a su través, las obsesiones o problemas del poeta. Y quizá sea ésta, junto con la transcendencia que se le otorga a esa misma expresión, la aportación básica del maestro al discurso enmanueliano. En efecto, ya hemos señalado que en Jouve nuestro autor descubre la profundidad que puede adquirir el lenguaje surrealista si se consagra a declarar, llanamente y sin reticencias, los conflictos

más íntimos en su dimensión sobrenatural. Conflictos que adquirirían entonces rango de normalidad, frente a la naturaleza enfermiza en que, a decir Emmanuel, quería confinarlos el psicoanálisis:

"Malgré le danger d'équivoque présenté par la psychanalyse, ne peut-on parler d'un complexe de tendances mal connues de celui qui les enferme, et qui se libèrent par le truchement de l'image?"<sup>46</sup> .

Los 'complejos' no sólo dejan de ser obsesiones del individuo, sino que deben conocerse y dirigirse hacia un objetivo más amplio.

Es más, si esos complejos son tan frecuentes es porque caracterizan a todos los seres humanos, es decir, porque son universales, grupos de psiquismo en germen. Al magma imaginario de Jouve le faltó dar el salto hacia la humanidad (¿quizá porque nunca resolvió de manera satisfactoria su preocupación individual?); su discípulo se arroja hacia ella.

Obviaremos aquí otras cuestiones de interés que nos ayudarían a comprender mejor las causas de esta discrepancia entre discípulo y maestro, desde sus respectivas concepciones ontológicas; un examen pormenorizado de ambas personalidades implicaría el riesgo no ya de trastocar el objetivo y el orden de esta tesis, sino incluso de convertirla en un 'face à face' comparatista que, aunque no exento de atractivo, queda fuera también de nuestra intención primera. Haremos notar simplemente que las tendencias místicas de Jouve, su ensoñación metafórica (predominantemente espacial) y su teoría lingüística, consecuente con las anteriores, le llevan muy lejos de un autor que, como Emmanuel, desconfía de los sanjuanismos y centra todo su discurso en una conciencia eminentemente temporal.

**B) Universalidad de los actantes.**

"Chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition"(Montaigne, Essais, III,2)

Entre las grandes personalidades de comienzos de nuestro siglo descuella también Paul Claudel, quien además de inspirar o justificar con su ejemplo la amplitud discursiva enmanueliana, proporcionó a nuestro autor el fundamento reflexivo de su predilección actancial.

En efecto, Claudel suministra, en primer lugar, un ejemplo actancial del tránsito del yo al nosotros, para la mitología clásica, en su traducción de la Orestíada de Esquilo. El análisis psicológico de los héroes de esta obra muestra, ciertamente, cómo en la Grecia antigua puede descubrirse la comunión de la conciencia individual con la colectividad humana:

"La Trilogie est une psychanalyse bouleversante, qui modifie non seulement la couche individuelle de l'être obscur, mais le fond universel où il communique avec la collectivité toute entière"<sup>47</sup> .

Pero la poética claudeliana posibilita asimismo la regresión desde estos personajes clásicos hasta la mitología bíblica, puesto que ambos ecosistemas heroicos se asientan en el psiquismo común:

"Ce fond universel, c'est par lui que la continuité est assurée du monde païen au monde chrétien et moderne"<sup>48</sup> .

El héroe griego trágico, al volverse contra los hados, está también luchando contra el ángel, librando batalla contra un destino que ya no es el suyo propio, sino el de toda la humanidad ("Tout homme est une histoire sacrée", dice La Tour du Pin).

"...ses aspirations, ses souffrances, sa faiblesse et jusqu'à sa folie devenant des actes universels, des formes privilégiées et souvent cruelles de participation au destin de l'humanité et

de manifestation de ce destin, les Grecs ne l'auraient peut-être pas conçu intellectuellement, mais ils l'ont imaginé"<sup>49</sup> .

En una palabra, Emmanuel escoge figuras del acervo legendario porque son las que más fácilmente pueden reducirse a símbolos, a emblemas de una historia integral que los hombres vienen tejiendo desde el principio de los tiempos y que es la Verdadera Historia, es decir, la crónica de sus relaciones con la trascendencia:

"Le héros tragique -et le poète qui se profère par lui-remplissent une fonction religieuse (...); par eux l'obscur pressentiment de la lumière, qui couve même chez les plus esclaves du destin, devient une passion ardente, une conquête de la Vérité"<sup>50</sup> .

De lo dicho se deduce asimismo esa idea de contemporaneidad que más arriba se ha explicado, y que alcanza momentos históricos muy remotos, extendiéndose en la vertical del tiempo ora hacia el pasado, ora hacia el futuro. El actante clásico, del mismo modo que revivía su historia de tiempos bíblicos pretéritos, se reconoce hoy en cada uno de los habitantes de la tierra. Para el individuo actual no se trata, sin embargo, de renegar del momento presente, sino de recuperar la densidad espiritual, la comunidad de voluntades que recorre la historia:

"Parce que nous ne cherchons plus dans la Grèce antique un impossible modèle pour l'opposer à notre temps et écraser celui-ci d'une grande ombre, nous désirons trouver avec l'esprit grec un rapport fécond qui nous en rende les contemporains éternels sans nous enduire à renier le présent que nous faisons et qui nous fait"<sup>51</sup> .

En suma, la lección de la épica emmanueliana se asemeja a la que hemos visto para la epopeya humanitaria del romanticismo (el paso del yo al nosotros, la reproducción a escala microcósmica de la historia en cada individuo), pero también difiere de ésta en un punto

importante, que antes hemos definido como la 'vuelta' del nosotros al yo. Vuelta que significa, no sólo la revalorización de cada persona en el conjunto, frente al peligro de alienación en la masa (tema candente desde el primer cuarto de siglo):

"Mettre au monde est une expression magnifique: un être de plus, et non pas un individu surnuméraire, accroît la création et en est le miroir vivant"<sup>52</sup>,

sino la asunción personal de la responsabilidad en la trama de la Historia. Porque las voliciones, plegarias o injurias del hombre actual conmueven al mundo tanto como lo hacían las del personaje griego:

"Quoi que nous fassions, nous sommes au centre de tout: sans le savoir, nos moindres gestes commandent selon d'imprévisibles rapports le cours entier de l'universelle Destinée"<sup>53</sup>.

No era evidente este último aspecto, en concreto, para una sociedad azotada por incontables conflictos como la de Emmanuel. En múltiples ocasiones su discurso poético da fe de ello:

"...condamné  
à chercher le sens d'une histoire  
dont la trame est si fort usée  
qu'à peine tenté-je d'y croire  
elle craque en mille pennsées<sup>54</sup>  
effilochées en la nuit noire".

Pero también la conciencia universalista ayuda a aceptar la corresponsabilidad histórica integral, a escuchar el latir con que 'el gran corazón de los hombres palpita extendido', cuando más difícil parecía. Lamentarse de los errores políticos, de las catástrofes nacionales, es tanto como escrutar la condición humana:

"...le péché des nations n'est point différent de celui des personnes,- il ne fait que projeter sur l'écran de l'histoire, en les grossissant, des angoisses et des contradictions, des erreurs et des échecs portant sur le fond commun dont se nourrit notre différence singulière"<sup>55</sup> .

En realidad, es esta misma situación comunitaria del individuo la que justifica de alguna manera el concepto de heroicidad enmanueliano. Cuando se afirma lo cotidiano del personaje, no se está pervirtiendo el rango extraordinario de sus acciones, sino que se le hace ver, simultáneamente, la importancia capital de éstas para toda la colectividad y, por tanto (dentro de las coordenadas enmanuelianas), su importancia heroica. Todo ello, por supuesto, desde la perspectiva ecuménica católica, cuyas líneas básicas enseguida analizamos, pero para cuyo tratamiento en profundidad remitimos a otros capítulos del presente trabajo en los que se presenta vinculada más estrechamente con la reflexión sobre el lenguaje.

Con todo, probablemente en nuestro autor se está cumpliendo la ley que otorga mayor conciencia solidaria a las épocas de grandes problemas, dejando para los momentos más fáciles el desinterés por el grupo, por la política o por cualquier forma de actuación conjunta. La guerra mundial y sus secuelas marcaron, para bien o para mal, la personalidad enmanueliana con el sello de la preocupación histórica:

"...nous avons traversé tous ensemble une époque historique où la solidarité spirituelle s'inscrivait si profondément dans notre chair, que je ne saurais jamais plus me placer, en regard de ce monde et des hommes, dans l'attitude de celui qui s'en lave les mains"<sup>56</sup> .

Nos extenderemos en el tratamiento de esta cuestión, que plantea los grandes interrogantes del siglo y aboca de lleno en la ideología temporal, cuando examinemos ésta en el cap. III.2.

Conviene adelantar, no obstante, la carga teológica básica que subyace en el esquema temporal de nuestro autor. De un lado, no era sino el dogma de la Comunión de los Santos el que, como veremos, iba a informar ese esquema y la poética que de él deriva. Y de otro lado, ningún ser viviente mostraba con mayor claridad la contemporaneidad que Cristo, figura ubicua en la Historia, anacronía y ucronía de la humanidad: "Par Jésus, tout homme est le contemporain de tout autre, quelle que soit entre eux la distance de temps"<sup>57</sup>. Y a la inversa, en la Sagrada Cena no sólo los apóstoles le acompañaban, sino todos los hombres del mundo:

"Pas un homme qui ne soit là  
Présent infiniment au-delà  
De l'infime présent qu'il croit vivre"<sup>58</sup>.

La Biblia mostraba, además, "le caractère synoptique de l'histoire", su naturaleza bipolar: "elle peut être lue tout ensemble comme une suite d'événements et comme un drame simultané"<sup>59</sup>. Por otra parte, estas lecturas lineal y simultánea o sinóptica recogían, en consonancia con la simpatía que profesa Emmanuel hacia el medievo, la cuádruple hermenéutica de esta época (interpretaciones literal alegórica agrupadas bajo la temporalidad lineal, anagógica y moral bajo la concepción simultánea).

La propia conciencia de catolicidad enmarcaba, por ende, la estructura de los textos emmanuelianos. La poesía religiosa debía ordenarse como la humanidad a la que servía, al modo en que había mostrado Charles Péguy, otro de los grandes precursores:

"La poésie de Péguy (...) est - en plein XXe siècle! - un édifice de communauté, une poésie d'Eglise"<sup>60</sup>.

En pleno siglo veinte... La observación asombrada de Emmanuel habría de aplicársele a su propia obra, cuya estructura ha demostrado ser un conjunto bien distribuido de narraciones completas ligadas entre

sí y al fin que las gobierna. Los poemas enmanuelianos son imagen perfecta del Cuerpo Místico, y quizá sobre todo Sophia que, como sabemos, yuxtapone la representación espacial y temporal de la Iglesia, en tanto que como edificio y en tanto que comunión de los hombres en Cristo ("Je crois l'Eglise apostolique en chacun s'il se partage et se donne à manger/ Dans la maison aux grand bras en croix il n'est personne qui soit étranger").

En fin, no se insistirá nunca lo suficiente en el peso que estas ideas hasta aquí expuestas tuvieron para la la gestación de la teoría poética de Emmanuel. El fundamento del metadiscurso de nuestro autor está aquí, en la nueva idea de Historia y de Tiempo que incluye la contemporaneidad y la corresponsabilidad universales, y que ha generado también ese otro concepto de épica para nuestro siglo. La interacción entre las reflexiones históricas y trascendentes permitió, como ya vimos, el nacimiento de una epopeya cristiana actual; la ósmosis continua de esas reflexiones y la labor poética hará brotar una nueva noción de la funcionalidad o, incluso, de la esencia poética.

Pero antes de analizar el metadiscurso poético dedicaremos cierto espacio al estudio del universo psicosensorial enmanueliano, confiando en que pondrá de manifiesto nuevamente la omnipresencia de la ideología temporal.

NOTAS A LA PARTE SEGUNDA, CAPITULO TERCERO.

1. G. Cattaoui: Orphisme et prophétie chez les poètes français (1850-1950), París, Plon, 1965, pp. 233-234.
2. G. de Nerval, "El desdichado" (Oeuvres complètes, París, Garnier, ed. de H. Lemaître, 1958, p. 693).
3. Traditions orphiques et tendances mystiques dans le Romantisme français, París, Klincksieck, 1971.
4. B. Juden, o.c., p. 30.
5. Ibid.
6. Cualquier texto elemental de historia de la filosofía da fe de esta idea; cf. por ejemplo H. Heimsoeth, Los seis grandes temas de la metafísica occidental, Madrid, Revista de Occidente, 1974, esp. pp. 93-131.
7. B. Juden, o.c., p. 18.
8. Es el sentir común de los mitólogos; cf. por ejemplo J. Chevalier y A. Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, París, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 712.
9. No es tan extraña a un escritor esta relación entre filosofías antiguas y creación poética, dentro de la reflexión de la postmodernidad: podemos encontrarla, por ejemplo, en Saint-John Perse: "La philosophie même du 'poète' me semble pouvoir se ramener, essentiellement, au vieu 'rhéisme' élémentaire de la pensée antique - comme celle, en occident, de nos Pré-Socratiques" (Obras completas, París, Gallimard, 1972, col. La Pléiade, p.563).

10. G.U., p. 133.

11. AUT., p. 118.

12. L.F., p. 20.

13. P. Albouy, Mythes et mythologies dans la littérature française, Paris, Armand Colin, 1969, p. 190.

14. P. Albouy, o.c., p. 199.

15. Utilizamos este término por ser el preferido de Emmanuel, frente al manipulado vocablo "erotismo"; cf. G.U., p. 134.

16. V.T., p. 19.

17. AUT., p. 118.

18. F.H., p. 16.

19. AUT., p. 119.

20. P.A., p. 14.

21. Le poète fou, cit. en L.F., p. 58. Cf. también, en el mismo sentido, S. p.277-278:

"L'humide rose lustrale  
Et ma face tout au fond  
Entre ses cuisses vestales  
Ces géantes verticales  
Trop hautes pour ma prison  
Trop hautes pour ma raison (...)

Qui la blesse au coeur il se perd

Car Diane surgit de la bête [le gibier]  
Et change le chasseur en cerf".

22. CH.D.C., p. 78.

23. V.N., p.65. No deben descartarse las influencias, en este personaje femenino, tanto de la 'Héroïade' mallarmeana como de la 'parque' de Valéry, primer poeta que lee Emmanuel; el Narciso y el Orfeo de Valéry también pudieron tener su importancia en el esbozo del primer Orfeo emmanueliano.

24. V.A., p. 106.

25. Duel, prefacio, p. 3.

26. V.T., p. 50.

27. Aclaremos, desde un principio, que las equivalencias que establecemos entre 'discurso amplio- discurso continuo (opuesto a la fragmentación)- proyección hacia una cosmología y esquema temporal cristianos', si bien son evidentes en Pierre Emmanuel, no se dan forzosamente en todos los poetas. Podemos encontrar sin dificultad textos fragmentarios escritos en verso o prosa desbordantes, siendo o no cristianos, o bien textos de conciso discurso que forman un todo íntegro; no obstante, seguimos insistiendo en que nuestro autor hace coincidir de forma espectacularmente armónica aquellos ingredientes, y únicamente esto es lo que nos proponemos analizar.

28. G.U., p. 161.

29. V.T., p. 75.

30. V.T., p. 70.

31. Jacob, p. 215-216.

32. V.T., p. 71.

33. Cf., especialmente, "Sobre los arquetipos del inconsciente colectivo", en Arquetipos e inconsciente colectivo, Buenos Aires, Paidós, 1970.

34. M.I., p. 135-136.

35. M.I., p. 89.

36. M.I., p. 17.

37. V.T., p. 21.

38. V.T., p. 22.

39. G.U., p. 80.

40. M.I., p. 134.

41. Prefacio a Sueur de sang, París, Gallimard, 1966, p. 141.

42. Figures mythiques et visages de l'oeuvre, "L'Ile Verte", París, Berg International, 1979, p. 87.

43. P.J. Jouve, En miroir, journal sans date, París, Mercure de France, 1954, p. 40.

44. "Second manifeste du surréalisme", en Manifestes du surréalisme, París, Gallimard, 1985, p. 110.

45. En miroir, o.c., p. 132.

46. M.I., p. 135.

47. M.I., p. 96.

48. Ibid.

49. M.I., p. 233-234.

50. M.I., p. 109.

51. M.I., p. 234.

52. V.T., p. 232.

53. "L'annonciateur du corps mystique", pref. a Léon Bloy, Neuchâtel, La Baconnière, 1958, p. 49.

54. Cantos XXX, p. 21.

55. AUT., p. 157.

56. AUT., p. 165.

57. "L'anonciateur du corps mystique", o.c., p. 50.

58. V.N., p. 107.

59. AUT., p. 152.

60. M.I., p. 200.

## II. 4. EL UNIVERSO PSICOSENSORIAL.

El análisis que emprendemos a continuación tratará de desvelar el modo de percepción sensible emmanueliano. Creemos que la captación de lo corpóreo responde en nuestro autor a las mismas directrices que han gobernado tanto su discursividad como su transgresión semántica, es decir, a una configuración específica de la temporalidad.

Así, partimos del estudio de la ensoñación del tríptico clausura/ruptura/apertura, paralelo al problema del re-nacimiento espiritual y sus correlativas dimensiones temporales del movimiento continuo, durativo, y del comienzo incesante. A continuación analizamos dos importantes catalizadores de la apertura, el elemento aéreo- el viento y el éxodo (en su faceta sensible, es decir, la marcha 'hacia', el movimiento). Finalmente, consignamos un lugar al desarrollo de la ensoñación genésica, por ser una de las cuestiones que más alejan a nuestro autor de otras estructuras psicosenoriales literarias, y en la que más claramente se aprecia la influencia del esquema ideológico temporal.

### II. 4. 1. Espacios cerrados.

El primero de los espacios de la clausura que debe llamar nuestra atención es la cavidad, el 'creux'. Emmanuel es, en este caso, una de las excepciones al imaginario del régimen nocturno, a las ensoñaciones del reposo terrestre (nunca este mundo fue llanura de Asfodelos para un cristiano, y menos para nuestro belicoso poeta), dado que escapa al complejo metafórico del seno materno, del lugar cálido y protegido, del recinto aislado y connotado positivamente. El discurso poético emmanueliano presenta, en principio, un morfología de la reclusión opuesta por completo a aquella:

"L'oubli est une grotte basse  
 Mes cris reviennent des parois"<sup>1</sup>.

Grutas, oquedades, refugios, incomunican al hombre y le privan de todo punto de orientación:

"...ce bruit de vague au fond  
 De l'oreille et ce creux dans la poitrine  
 Coque de noix dont se jouaient les eaux"<sup>2</sup>.

Tal y como hemos sugerido más arriba, y ahora confirmaremos, la ensoñación de la clausura debe enviar a referentes distintos del puramente matérico, habida cuenta del objetivo poético transtextual enmanueliano; nos referimos en concreto a los referentes nocional y metadiscursivo. De momento nos compete hablar del primero, dado que se integra directamente en la estructura metafórica mediante la imagen de la herida, la 'plaie'.

Ocurre, en efecto, que el catalizador de lo cóncavo se relaciona estrechamente, en la poética enmanueliana, con dicha imagen, cuya doble funcionalidad radica en enfocar igualmente hacia ambas instancias referenciales real y existencial. Consistente esta última, por su parte, en el problema ético del pecado, que la religiosidad de Emmanuel entiende como dificultad para salir de la mismidad, de la concentración en sí. Fácilmente puede apreciarse, por tanto, la fusión que en el imaginario del poeta debía necesariamente realizarse entre sendas ensoñaciones de la clausura y de la herida. Debe, en fin, tenerse en cuenta que el simbolismo del pecado se extiende no sólo a todo contacto con el otro, sino también y sobre todo a la relación sexual, ligada estrechamente a la problemática de la existencia en nuestro autor. De este modo, la trayectoria imaginaria de la 'plaie' puede seguirse desde los primeros escritos que abordaban el tema de la erótica, hasta la última trilogía; leemos, por ejemplo, en Una:

"La femme n'est que pour être remplie  
 Etant la plaie première au flanc de l'homme  
 Le creux que son absence laisse en lui"<sup>3</sup>.

La falta o pecado consiste, por tanto, en este hueco desubstancializado de cada persona, expresado mediante las metáforas del 'creux' y del 'recreux', de la 'brèche' o del 'trou'. Paralelamente, otro grupo viene a agregarse como apéndice de este anterior y estrechamente conectado con él, de forma que, si habitualmente no se asocia con los espacios de la clausura, en el imaginario enmanueliano queda vinculado a ellos por constantes sémicas comunes. Se trata del ámbito analógico del vaciamiento, que comprende las imágenes del 'vide', 'gouffre', 'abîme', 'ouverture', etc:

"Quels signes suffiraient à son néant  
 Voulant que tu le vides lui te vide"<sup>4</sup>,

"Cette cité est la cancer qui me dévore  
 Son feu sans fond creuse ma face de damné"<sup>5</sup>,

"Toi dont l'attente nulle est en lui un abîme  
 Toi qui hurlant que tu n'est rien le rends béant"<sup>6</sup>.

A su vez, este grupo metafórico remite al tenebroso mundo chthoniano, haciéndonos descender nuevamente al espacio de la mitología, al círculo vertiginoso de la voracidad infernal:

"Tu fais hurler d'angoisse sous la lune  
 La faune des vieux rêves qui ne sort  
 De l'épaisseur de ses gîtes nocturnes  
 Que pour planter ses crocs dans le rêveur  
 Ces chiens lâchés par toi ont oublié leur maître"<sup>7</sup>.

La persistencia de este espectro sémico en la producción enmanueliana es muy notoria y, frente a otras constelaciones

imaginarias cuya importancia decrece en la evolución del autor, ésta se extiende hasta los poemas más recientes. Los versos que ahora citamos pertenecen, por ejemplo, a T.O.; en ellos Acteón sigue siendo despedazado a cada minuto por los monstruos de su conciencia, y Orfeo escucha con pavor el rechinar de unas quijadas:

"...des dents d'une blancheur si dure et d'un accent  
si farouche, que la seule haine peut comprendre  
la morsure de ces dents au coeur de tout"<sup>8</sup>.

Los fantasmas chtonianos no son los únicos seres vivos del Hades órfico. Multitud de plantas e insectos entrelazan también sus ramas, creando una atmósfera sofocante y angustiosa, un espacio de clausura biológico. Los infiernos son turbión de crueldad, piélago asfixiante en que se unen la materia del Leviatán y la materia en descomposición de la sexualidad psicoanalítica:

"...orchidées se putréfiant en ocre et pourpre,  
et, couvrant tout, l'hallucinante floraison  
des gouffres bleus des bouches roses des phalènes  
des papillons suffocant l'air de leurs couleurs (...);  
dans les lointains les défilés mangeurs de mortes  
aux dents stridentes d'appétit et de froideur"<sup>9</sup>.

Pero la ensoñación espacial de la clausura encuentra su muestra más frecuente y representativa en el catalizador del muro, del emparedamiento, que, en principio, puede realizarse sobre sí mismo:

"Je me suis donc murée de haut en bas  
Dalle scelée à l'entrée de mon être"<sup>10</sup>,

y por consiguiente conllevar aquel aislamiento vital de que hablábamos al comienzo del capítulo:

"Ai-je vraiment scellé mes douleurs pierre à pierre



Un regard de marbre poli scelle l'entrée"<sup>15</sup> .

Incluso el pseudónimo del poeta indica la importancia de este 'leit-motiv' en la ensoñación material enmanueliana. En el momento de abrazar su vocación poética, Noël cambia su nombre por el de Pierre, piedra, dureza de corazón que habrá de ser animada espiritualmente:

"Je fus nommé Noël et choisis d'être Pierre  
J'ai fait de moi ma tombe avant de m'être né"<sup>16</sup> .

En sus poemas de guerra se plasma de igual modo, y con una nitidez especial, la profunda imbricación de volición e inmovilidad en el ser del hombre. Leemos, por ejemplo, en el grupo de poemas escritos entre 1939 y 1944 y agrupados bajo el título "De ma prison j'entends", la siguiente imagen de la clausura bajo el catalizador del anudamiento:

"Arbre d'artères  
En moi planté  
Un oiseau-lierre  
T'a ligoté"<sup>17</sup> .

Tampoco se echan en falta trazas de la ensoñación a la que venimos aludiendo en ciertos fragmentos genésicos que recrean la formación del universo, y cuya funcionalidad no dejaremos de estudiar más adelante; en estos casos la materia que constriñe toma forma de pasta, de viscoso entorno:

"Dans l'huile ocellée impensablement dense la surface  
gauche qui est masse sans fond  
Embryon du regard obturant la naissance cécité interne  
durcissant sa glu"<sup>18</sup> .

Citar todas las ocasiones en que Emmanuel ensueña negativamente la clausura requeriría, en fin, un espacio mayor del que nos cumple consagrarles aquí. Con este rápido vuelo sobre los espacios cerrados

sólo hemos pretendido mostrar cómo, en el imaginario enmanueliano, la figuración dimensional apunta hacia una valoración positiva de lo extenso, de acuerdo, por otra parte, con muchos organigramas psicosenoriales de la poesía moderna.

Todo lo dicho no obsta para que, dentro del confinamiento mismo, Emmanuel encuentre una vía hacia la apertura. Porque ya reparamos, con ocasión del análisis formal de su obra, en una característica poética fundamental, cual era la del frecuente empleo de antítesis y paradojas, decíamos, cuya función más directa consistía en acelerar el movimiento del poema. Arguíamos también que la predilección por tal figura del discurso respondía a un objetivo transtextual, es decir, a la afirmación de un Absoluto religioso cuya definición resultaba imposible utilizando categorías lógicas. En otras palabras, si aquel absoluto resumía en su esencia los contrarios, el discurso poético que intentara nombrarlo debía emplear una lógica paradójica de la mayor riqueza posible. Pues bien, si la argumentación que precede se aplica a la explicación del hombre, hallamos que ésta, por la naturaleza de su objeto, el ser dialéctico por antonomasia, debe servirse de una técnica similar. El 'homo duplex' abriga en su corazón los principios contrarios del bien y del mal, que es tanto como decir que de la conciencia misma del mal puede brotar la voluntad de bien:

"Le vent qui souffle véhément de la blessure  
le vent comme un visage à soi-même arraché  
c'est l'âme libre enfin au poing de la Ténèbre"<sup>19</sup>.

El problema nos incumbe especialmente, como todo lo que nos incumbe en Emmanuel, por su transparencia al ámbito metadiscursivo. Porque la pugna humana por quebrar la oclusión del yo se transforma sin tardanza en combate poético, en enfrentamiento del poeta con su palabra:

"Captif  
L'oiseau s'épuise

A battre les barreaux

Mais libre

Il vient mourir

Contre la cage vide

Et toi

Que fais-tu d'autre

Esclave de tes mots?"<sup>20</sup> .

El verbo poético invade de nuevo el terreno de la religiosidad, impregnándose de una densidad metafísica difícilmente superable. Aplacemos, como de costumbre, su estudio a la parte metadiscursiva de la presente tesis.

#### II. 4. 2. Espacios de la ruptura.

"Cette chose, moi, cette bogue  
hermétique, fais-moi qu'elle éclate: ouvre,  
engouffre ce rien!"<sup>21</sup> .

Consignemos ahora un breve espacio a la ensoñación de la ruptura que, como se ha podido advertir, equivaldrá para Emmanuel al comienzo de una libertad, de una responsable autonomía en el movimiento sin trabas del cuerpo y del espíritu. Asumir la libertad no resulta, sin embargo, tarea fácil, y el primer movimiento frente a ella es nuevamente de angustia, en varias ocasiones simbolizada, al modo baudeleriano, por el acoso de un cielo agobiante:

"L'énorme rien crève sur lui

Autant d'éclairs que cet homme a de fibres

Sans que bouge un seul pli du bleu ah je suis seul

A briser le soleil à me rompre"<sup>22</sup> .

Sabe el hombre, sin embargo, que destrozarse su caparazón de aislamiento es el único camino para acceder a la vida o al menos, de momento, al umbral de la franqueza y del anhelo:

"Que veut ce Coeur? être perçu enfin  
Et par le trou qu'il fait aux apparences  
Boulet qui brûle et détruit pour ouvrir  
Laisser tout l'être en ruine et en désir"<sup>23</sup> .

Porque lo que, pieza a pieza, ha consolidado el armazón infranqueable y constriñe ahora la voluntad es ésta misma, y su decisión también perfectamente libre de negarse a pensar a Dios. Pensarlo de nuevo significa, por eso, quebrantar la volición misma de la voluntad, romper esa coraza que con mimo y paciencia se había construido:

"Toi seul sais quelle force  
Il lui faut pour perçer  
Nuit de corne, l'écorce  
Des mauvaises pensées"<sup>24</sup> .

Sólo hay una manera, en efecto, de comunicar con Dios, y aun con el otro, como constata sin asombro el personaje femenino de Duel:

"Or ce besoin d'être frayée hors de moi-même  
D'être rejointe mais par brèche dans ma chair"<sup>25</sup> .

En el tema de la ruptura se dan cita, por ende, numerosas imágenes que hemos señalado a lo largo de este estudio. Haremos mención a una de ellas, dejando el resto para el párrafo siguiente, en el que se tratarán englobadas en la ensoñación de la apertura. El motivo al que aquí nos referimos es el de la tumba, varios de cuyos ejemplos nos remitían a la dureza de la piedra y, especialmente, al amor. Pues bien, otra vez vemos al sepulcro fusionado causalmente con el amor cuando de su quebrantamiento se trata; las barreras de la muerte pueden

entreabrirse mediando el amor, y dejar salir algún morador celosamente custodiado: reconozcamos aquí el tema de Eurídice, y vuelta a las metamorfosis de la poética en Emmanuel:

"Dans cet éden pascal où fleurit l'aube  
Un tombeau vide un amour descellé"<sup>26</sup> .

Metamorfosis que no podían, claro está, dejar de lado el problema del verbo. Descubrir el amor provoca, al tiempo que un desemparedamiento mutuo, el despliegue de sentidos oscuramente celados hasta entonces en un hermetismo hostil; hallar al otro significa desvelar la esencia del lenguaje y la propia esencia:

"Qu'à toute fourche de l'arbre sa bouche  
Migratrice par tous tes mondes ait un nid  
Par tous tes mondes que sa bouche te révèle  
Puisqu'il en dit les noms comme autant de baisers  
Dans l'aube originelle où s'ouvrent bouche à bouche  
Deux êtres joints et l'un par l'autre descellés"<sup>27</sup> .

Paso a paso, se van consolidando y haciéndonos familiares los conspicuos nexos que a cada momento se establecen entre la erótica, el metadiscurso y cualquier ensoñación matérica, impulsados e informados en el fluir del tiempo.

Pero la ruptura tiene igualmente una conexión directa con el discurso poético. Abrirse a la existencia y hablar parecen, en efecto, vincularse con fuerza:

"Vivre c'est briser  
Sinon  
La parole se gâte  
Dans la coque du moi"<sup>28</sup> .

Lázaro, esa figura neotestamentaria a la que antes nos hemos

referido, es un importante catalizador temático del vínculo entre palabra y apertura. Su resurrección, su salida fuera del sepulcro, es el símbolo perfecto, a decir de Emmanuel, del nuevo nacimiento que el poema opera sobre el escritor:

"Il n'y a nul blasphème à rapprocher le Verbe divin  
ressuscitant Lazare de la parole naissante érigeant l'être hors  
de son mauvais sommeil"<sup>29</sup> .

La elección de este lance bíblico iba a resultar, en suma, muy afortunada. Hay que añadir que el personaje simboliza también la victoria sobre el tiempo cronológico puro, porque Cristo, al llamar a Lázaro, le hace volver a contrapelo del acompasado latir infernal:

"Or Lazare premier fendant les infécondes  
contrées où la pression du temps est infinie"<sup>30</sup> .

Una sencilla regla de tres, que nosotros haremos al final de esta tesis, mostraría el casi temerario alcance de estas premisas. Pero pasemos ahora a analizar la morfología de los espacios de la apertura, verdaderos paraísos de la ensoñación emmanueliana.

#### II. 4. 3. Espacios de la apertura.

"...seul l'esprit est sans frontière"<sup>31</sup> .

Con sólo echar un vistazo a las primeras líneas de la que nuestro autor considera su obra cumbre, podemos vislumbrar cuál va a ser el espacio de positividad imaginaria en él:

"En poésie, j'ai toujours aimé les grands espaces. Ils sont aux dimensions vraies de l'esprit. En les créant, il s'élargit lui-même: il se projette, s'explicite, s'épanouit, sans sortir de soi et en intégrant tout à soi. Il y éprouve ainsi ses limites,

le centre, l'infini. Il y est, souvent en plein vol, comme happé par l'Incommensurable"<sup>32</sup>.

Sería difícil imaginar un testimonio más preciso de las dimensiones preferidas por un escritor. Pueden hallarse también, sin embargo, ciertas excepciones, en lugares muy concretos, que tornan algo más compleja esta clarísima profesión de amplitud. Pero comencemos explicando la regla, para sólo después confirmarla con ejemplos que la eluden.

Porque en efecto, desde sus primeros textos Emmanuel concede un especial valor a la llanura, a los horizontes dilatados en los que mora el Espíritu:

"Qui sait se taire à la mesure des montagnes  
et pleure face aux plaines calmes où l'attend  
pour se lever le vent des siècles dans les arbres,  
mérite d'être élu de ces contrées"<sup>33</sup>.

Inclinación que permanece inalterable hasta las más recientes producciones literarias; leemos por ejemplo en el 'Hymne à l'ouvrière des mondes', de Tu, el siguiente retrato de una cosmificación femenina:

"Et ta face dont l'ombre est ce vent se contemple  
Dans l'ondulation des plaines sous le bleu  
Où vibre une blondeur d'invisibles cheveux"<sup>34</sup>.

Los versos que acabamos de citar son un claro ejemplo de lo que en numerosas ocasiones hemos señalado como detalle constante en Emmanuel, como impulsor de su versificación y temática. Aludimos a ese tan fundamental dinamismo, que en la ensoñación espacial también va a imprimir también su cadencia, ondulando suavemente las reposadas extensiones; la meseta se transforma, bajo el peine del viento, en rítmico paisaje oscilante:

"On y est seul entre le ciel et soi  
 Au large des collines moutonnantes  
 Où le mistral fait écumer les bois"<sup>35</sup> .

De hecho, este cuadro imaginario revierte, como a menudo sucede entre los poetas, a un claro referente autobiográfico, y como ocurre aún más a menudo, dicho referente pertenece a las correrías infantiles. Es la campiña bearnesa en que se crió nuestro autor la que vibra en los retazos paisajísticos del pincel emmanueliano, una tierra "d'un mouvement vaste et doux"<sup>36</sup> y de cerros "[qui] ondulent mollement de toutes parts"<sup>37</sup> .

De sus memorias infantiles perdura, así, la imagen de un suelo feraz, templado y verde, que inspira también la recreación de un mundo sumergido en el misterio divino. Asimismo, encontramos esta idea en Babel, como vimos, magnífica muestra de la percepción histórica en nuestro poeta. Pues bien, antes del derrumbamiento de la transcendencia que narra la obra, y en un momento que no creemos necesario datar con mayor exactitud, ubica Emmanuel el espacioso vergel de su niñez:

"Sais-tu même  
 Qu'il fut jadis des hommes libres et foulant  
 Avec des enjambées à rendre fous les arbres,  
 Le sol, le sol puissant qui vous monte au poitrail  
 Et vous assaille d'herbe humide, vous inonde  
 D'immensité vague après vague contre vous?"<sup>38</sup> .

Sólo cuando los hombres de Babel, léase nuestros contemporáneos prácticamente, alzan sus muros contra Dios, comienza a agostarse la fértil llanura, llegando a convertirse en desierto. De ahí que encontremos también imágenes de vastos yermos en los que señorea la muerte, pero que, insistimos, no invalidan la existencia prevalente de ese otro concepto positivo de lo extenso:

"A perte de futur la plaine. Pas un pli  
 D'oiseau. Le ciel est lisse. A peine quelques pierres  
 (Ou crânes) pointillant la courbe d'un futur  
 Sur la courbe des peuples morts - la page blanche.  
 Les morts sous les déserts sont bien tassés: gommé  
 L'arête des destins échus"<sup>39</sup> .

La riqueza significativa de esta estrofa obliga, no obstante, a detenernos un instante en ella, como con frecuencia viene ocurriéndonos, y no por innecesaria meticulosidad de nuestra parte, sino por causa de la propia escritura que, escasa en significaciones unívocas, reclama constantemente precisiones que esclarezcan y reflejen su intrínseca densidad. En el fragmento citado, por ejemplo, resulta imposible eludir el comentario a esos destinos que han recaído sobre los muertos, o que han expirado con ellos (puesto que la polisemia del vocablo admite esta doble interpretación), y remitirlo a la mengua y desaparición casi de toda perspectiva temporal para los que viven aún: el futuro queda apenas marcado por unas piedras que se asientan sobre los cadáveres. Parece forzoso mencionar también la presencia de esa "página blanca" destacada a final de verso con evidente intención, y cuyo análisis ampliaremos más abajo contraponiendo su simbolismo con aquel otro del jardín libre y fecundo para la palabra.

Por otra parte, el binomio esterilidad/sequedad no resulta exclusivo de la espacialidad; Emmanuel lo emplea, asimismo, para caracterizar la interioridad humana, "puits et désert autour du puits"<sup>40</sup> . Pues bien, la interacción que exista entre ambos elementos puede claramente explicarse ahora según lo que venimos diciendo: el hombre extrae de sí el agua que le fecunda espiritualmente, que riega la sequedad de su espíritu. Tampoco es nueva esta idea, pero Emmanuel siempre desconfía de las originalidades.

"Moi dont l'âme est un puits sec gorgé de pierres  
 Je suis le creuseur de puits dans le désert"<sup>41</sup> .

Y si la constitución humana incumbe ontológicamente al espacio, con mucha mayor razón reclamará el poeta amplitud para describir ese mismo ser del hombre:

"En fait, nous avons besoin d'espace: et moins notre étendue de vision s'encombrera d'objets, plus nous aurons de chances de définir les constantes véritables de l'être"<sup>42</sup>.

Privarse voluntariamente de horizonte - o de horizontes- es, correlativamente con lo dicho respecto a la clausura, cerrarse al espíritu y a Dios. Escuchemos de qué modo magistral llegan a aglutinarse, bajo un mismo y sepulcral ambiente que sigue a la crucifixión y muerte de Cristo, las tres ideas de finitud:

"Le mince horizon mourut  
Comme un rais en bas de porte  
Le monde fut de nouveau chez lui entre ses murs  
Les hommes dans leurs maisons et les corneilles  
Sur les gibets"<sup>43</sup>.

Finalmente, fijémonos en la ensoñación que Emmanuel desarrolla cuando buscar hablarnos de aquello que quizá más le intriga en su calidad de escritor 'religioso-místico' (con los matices que daremos al al término, cf. cap. II.3.3.). Porque para describir la morada superior del alma, aquel lugar en que definitivamente respira la divinidad, el poeta elige también la espacialidad abierta, a pesar de calificarla simultáneamente como "Cella Dei" y en contra, por lo mismo, de toda asociación lógica... Como quizá el propio Emmanuel constatará, el poder del inconsciente ha brotado, inesperado e intenso, desde las simas del alma.

"Une plaine par temps clair  
L'horizon partout visible  
La lumière indivisible  
Du recueillement de l'air"<sup>44</sup>.

Por último, y antes de pasar a otro asunto, no queremos concluir el presente análisis de la espacialidad sin una nota específica que muestre cómo en el pensamiento del poeta conviven y combaten las tendencias dimensionales opuestas a que venimos refiriéndonos, sumergidas en una muy pauliana dinámica de la voluntad:

"Je mets ma foi dans l'eau limpide  
 Dans le pain blanc  
 Dans les plaines grand ouvertes (...)

Pourtant je bois l'eau des flaques  
 Je laisse le pain moisir  
 Je hante les grottes hostiles (...)  
 Sur mes déserts  
 Toutes les nuits d'enfer  
 De son soleil m'éclaire"<sup>45</sup> .

Retomaremos aquí la cuestión, dejada antes en suspenso, del lenguaje en su relación con el discurso de la espacialidad. Vimos cómo la imagen del desierto era correlativa, para el metadiscurso, con la página blanca, que en nuestro autor significa, por razones en las que ahora no nos vamos a detener, más que la falta de inspiración en un momento dado, la ausencia de material, de materia prima espiritual, que es la única expresable mediante la escritura. Los poetas de Babel no carecen de aptitudes versificatorias, sino de conceptos, de contenidos que verter en la forma. Por el contrario, y asimismo en paralelo con la recreación positiva de la llanura, la época en que todavía existía el Misterio disfrutaba de un espacioso marco verbal con características semejantes a las observadas para el lugar biológico:

"La terre elle aussi était neuve, toute vernie de vert.  
 La lumière juste, l'ombre précise (...).

Les mots s'étendaient au soleil de l'esprit comme les choses en plein midi d'été (...).

Et les hommes se délaissaient en commun sous les grandes palmes du langage (...).

Tels étaient les mots de la terre: un verger de langage pour tous.

En vue de la plaine aux herbes, où l'ombre flue et reflue"<sup>46</sup> .

Cuando los habitantes de la ciudad orgullosa se vuelven tímidamente a Dios, cansados de su mentira, creen escuchar precisamente una palabra que "sabe" a espacio. Y ¿qué mejor sinestesia podría expresar la esencia del mensaje divino, de aquello que no se aventuran a decir - que tampoco Emmanuel osa nombrar?

"Cette saveur d'espace et de miel sur la langue  
Si c'était... Mais il faut se taire, apprendre enfin  
A respirer sans bruit le cristal du mystère  
Ne briser l'infini d'aucun nom incertain"<sup>47</sup> .

La palabra poética precisa también de anchurosos firmamentos para desplegar en ellos toda su fuerza. Incluso cuando el escritor, por rigor profesional, confina su verbo a una métrica corta, parece lamentarse a un tiempo de ello, tal y como se desprende de esta estrofa (corroborada más tarde por declaraciones expresas, cf. el prólogo de 1967 a T.O., p.13) en que la palabra del hombre es metonimizada por el "guijarro", sencillo y pobre como ella:

"Caillou fait d'astres concentrés  
Léger léger  
Avec tes espaces énormes  
Mais de toutes parts pénétrés  
Par d'innombrables météores  
Plus déliés que la pensée

Pourquoi te veut-On prisonnière  
O Energie"<sup>48</sup> .

Ceñirse a cánones estrictos no es un procedimiento poético ausente en Emmanuel, pero en todo caso no responde al verdadero ritmo de su imaginación. Si en ocasiones lo adopta, debemos buscar la causa en esa exigencia de humildad que el escritor se impone, de comunión con un "esprit de pauvreté" y de acercamiento a lo cotidiano (cf. cap.I.2.1. y III.1.3. de este trabajo).

Tampoco podíamos dejar de encontrar, estrechamente asociado con el tema de la apertura, ese otro que nos sale al paso cada vez que emprendemos el análisis concreto de una imagen, la permanencia temporal, que se halla en perfecta consonancia con las planicies del alma:

"Il y a des désirs (...) qui se déploient dans la certitude comme d'emblée, avec la majesté calme des plaines. Cette paix aussitôt fait tomber la hâte de l'instant: le voyageur, d'abord ébloui de tant d'espace, est gagné par le sentiment de l'éternité. Il s'arrête et contemple: il fait sienne la permanence qui l'entoure"<sup>45</sup>.

Estas líneas nos muestran por fin lo que hasta ahora sólo habíamos vislumbrado en el discurso de la temporalidad: que eternidad y contingencia, estabilidad y movimiento no son, como pudiera pensarse, temporalidades excluyentes. Muy al contrario, la una subyace a la otra, le imprime su sello y le dota de esa unidad tan anhelada en nuestro autor; por el momento baste para comprobarlo la estrofa que ahora transcribimos, en que se dan cita ambos niveles en una estelar metáfora del lenguaje, o del poema:

"- Je dis: le ciel. Et c'est pour le regard d'en-bas  
Un dôme constellé de nombres. O mon âme,  
Le ciel? C'est un envol innombrable de mots  
Nés des muettes profondeurs où Dieu s'ignore,  
D'oiseau tirant vers l'infini d'un vol si dru

Qu'ils ne font qu'un seul aigle à l'envergure immense  
Et dont le coeur est le soleil"<sup>50</sup> .

El vuelo de las palabras-pájaros queda en esta estrofa compensado por la inmutabilidad del cielo y de las profundidades originarias de la Palabra; aquellas parecen emanar de un magma central para volver al lugar donde mora Dios, al firmamento. Así vemos, por otra parte, que tanto como en el dinamismo, el imaginario enmanueliano opone en el eje de la verticalidad uno y otro sentido. La ensoñación de la búsqueda ontológica en forma introspectiva, a que nos hemos referido con anterioridad, se empaña igualmente de esta bipolaridad complementaria, y por lo mismo podemos leer, sin que ello suponga una contradicción en la lógica del poeta:

"Ainsi se cherche à l'infini vers le dedans  
L'Un en quête de ses confins qui sont au centre"<sup>51</sup> .

La infinitud puede buscarse en profundidad, hacia dentro en vez de hacia fuera, porque la catábasis no es negación de lo extenso; no podía serlo después de todo lo dicho acerca de su prevalencia imaginaria. Desde luego, las razones que motivan el uso de un discurso paradójico son numerosas, y no nos compete estudiarlas aquí. Simplemente señalaremos que en Emmanuel debe añadirse, a la mirada propia del poeta y a la resurrección, en su época, de los lenguajes primitivos, de los pensamientos salvajes, la impregnación de un poetizar que gusta de las antítesis: el lenguaje místico. Emmanuel, como muchos escritores de su misma veta, es lector asiduo de San Juan de la Cruz, de San Francisco de Sales y de autores afines a ellos. De ahí que abunden en su obra tantos tropos del tipo que señalamos, cuyo estudio llevamos a cabo con anterioridad, y cuyo objetivo, también paradójicamente, es ya metalógico, se sitúa más allá del razonamiento humano.

Pero por nuestra parte, volvamos a consultar a nuestra razón, que de momento es la que nos guía en la malla metafórica enmanueliana.

Encontraremos así el elemento matérico que guía la ensoñación de nuestro autor, el aire o mejor, el viento.

#### II. 4. 4. El otro hombre del viento.

A decir verdad, el aire era quizá el tipo de materia que mejor se adecuaba a la apertura espacial enmanueliana, el menos adensado y, por tanto, el más extensible. Además podía dinamizarse fácilmente, convirtiéndose en viento, con lo que reunía las dos características fundamentales de la percepción sensorial de nuestro autor. Veamos estos dos rasgos focalizados en una estrofa por ese elemento:

"L'heure est encore aux pensées vastes sur les plaines  
Et le verger guidant les astres vers la mer  
Fait halte dans le vent pour éprouver sa force"<sup>52</sup>.

Llanura, incluso mar, que la continúa, marcha del pastor con sus ovejas, y vigoroso viento se concentran en estos versos de claro trasfondo religioso (el referente evangélico contribuye grandemente a la elección de ese elemento por Emmanuel). En el vértice opuesto al gran maestro Rimbaud, nuestro poeta merece tanto como aquél el calificativo de 'homme aux semelles de vent', al que alude el título de este capítulo.

Por otra parte, el movimiento enmanueliano viene con frecuencia asociado a la marcha, como veremos más adelante. Caminar hacia un lugar concreto será, pues, un estado habitual en el que el hombre siente la presencia del viento.

"Tout me traverse  
L'air me remplit  
Je suis la route  
Et les galoches"<sup>53</sup>.

Sentir el viento en la ruta llega a ser algo tan entrañable que se convierte en consubstancial al ser; el elemento aéreo y la extensión a la que acompaña se interiorizan, forman de nuevo un conciliábulo entre exterioridad e interioridad.

"Humblement, fièrement, comme des arbres, les âmes singulières bruissent, et l'étendue se recueille en elles tel le vent dans les frondaisons"<sup>54</sup> .

Por ende, y conforme a la simbología bíblica, Emmanuel ensueña el viento como meta existencial, como objetivo que justifica el proyecto vital y que no es otro que obtención de la Gracia divina:

"Les ruisseaux suivent mes routes  
Pour consoler les pieds du voyageur (...)  
Là-haut le vent  
Sera ma récompense"<sup>55</sup> .

En concreto, la obra que lleva por título Tu se dirige, precisamente, a una triple instancia referencial formada por la trinidad cristiana, en la que una de las personas es evidentemente el Espíritu. A él se dedican además, en esa misma obra, una serie de poemas encabezados por versos del 'Veni Creator', en la que se enhebran igualmente los temas del viento y de la Gracia ("Qui pénètre à travers les esprits? la semence/ Du vent", o.c., p.104), cuya percepción o posesión conjunta otorga la unidad ontológica:

"S'ajustent les moitiés  
De la tessère  
L'homme alors est un.  
L'homme a l'idée  
Du vent"<sup>56</sup> .

No en vano el abate Monchanin, una de las dos personalidades

más admiradas por el joven Emmanuel, le predijo que sería "le poète du Saint Esprit"<sup>57</sup>. No le indicó, sin embargo, aunque era previsible según las categorías imaginarias cristianas, que también iba a ser el poeta del Espíritu aéreo. Porque hasta las altas moradas de la trinidad son ensoñadas como espacios libres, etéreos, contruidos con viento y cielo:

"La chambre haute  
A pour murs le vent  
Pour toit le ciel"<sup>58</sup>.

Con todo, este tipo de la ensoñación material reviste también su importancia en cuanto al problema del lenguaje. Sabemos ya que Emmanuel, como todos los poetas religiosos, considera la verbo humano fiel trasunto de la Palabra, su reflejo o intención mimética. Por tanto, la guía del escritor será ese Viento divino al que quiere nombrar y cuyo influjo escapa, en ocasiones, a la consciencia del poeta.

"Laisse aller la parole  
Avec le vent  
Ne souffle pas dans le vent  
Ce n'est pas toi qui le portes"<sup>59</sup>.

Asimismo, en sus invocaciones al Espíritu, nuestro autor pide justamente que sus versos se tornen amplios y dinámicos, de nuevo respondiendo a las connotaciones básicas de la ensoñación espacial:

"Fais ô Verbe que mes vocables  
Soient nus comme l'eau du torrent  
Comme la neige délectables  
Vastes et vifs comme le vent"<sup>60</sup>.

Pero el propio viento con minúscula, como mera substancia corpórea, tiene gran alcance en los esquemas discursivos enmanuelianos.

Puede transformarse, por ejemplo, en instrumento heurístico privilegiado, que logra descifrar los signos de un mundo criptogramático (y remitirlos a una instancia superior):

"Les livres sont pleins de mots (...)

Et nul jamais

N'en sut les règles

Hormis le vent

Hormis le vent"<sup>61</sup> .

Puede convertirse, también, en sonda de la ontología humana:

"Ce coeur sera le tranchant de la flamme

Ton juste fil examinant mon âme

O vent lucide ô mortel créateur"<sup>62</sup> .

Hemos observado más arriba, por otra parte, que existía un equilibrio estable entre la fuerza cohesionante de la comunidad y la vitalidad de cada individuo aislado, del mismo modo que hemos descubierto la nivelación o compatibilidad de interioridad y extensión. Pues bien, también en el campo imaginario de lo aéreo se produce esta compensación. Cuando Emmanuel recrea la colectividad en una extensión acunada por el viento, se produce exactamente esa proporción tan buscada del yo y el nosotros:

"Dans l'océan aérien, les êtres les plus infimes gardaient leur part de liberté. Ils résistaient au brassage élémentaire, pour s'en intégrer le mouvement. De la mousse au plus haut nuage, tous jouaient leur partie singulière dans la mélopée de l'espace universel. J'entendais cette phrase totale et tout ensemble tel ou tel harmonique: doué d'une ouïe plus subtile, sensible aux correspondances infinies, je serais devenu la conscience même du vent"<sup>63</sup> .

Es preciso reconocer en estas palabras una manifestación más

del ritmo que aúna todas las voluntades y que las hace corresponsables en un único destino. Es preciso destacar esa comprensión universal del mensaje divino en el seno de la historia. Y es preciso, en fin, señalar el nivel sensible que gobierna toda la ensoñación, incluida la melodía trascendente, porque es este nivel el que rige asimismo las nociones metadiscursivas enmanuelianas (cf. parte tercera de esta tesis).

La omnipresencia del viento en la poética de nuestro autor ha revelado, en suma, aspectos de la percepción y ensoñación material que coinciden con los señalados para la tripartición clausura/ruptura/apertura. Indicaremos, concluyendo el capítulo, que en este caso nuevamente se cumple la ley que remite el tema a la temporalidad. Las afirmaciones de Emmanuel son tan claras al respecto, que preferimos cederle la palabra directamente y, con ello, dar paso al simbolismo de la ruta:

"..ce qui me fonde et sur quoi je me fonde n'est pas la terre ferme, mais le vent. Le vent est la seule force qui dure. Bienheureux qui (...) a conscience d'en être la proie! Il durera, il durera, sans que son être vieillisse"<sup>64</sup> .

## II. 4. 5. Una temporada en el exilio.

"Pourtant tout mène à Dieu tout est pèlerinage"<sup>65</sup>.

En el tratamiento del tema de la marcha, Emmanuel sigue de nuevo los cauces teológicos, y alumbra todo el acontecer humano desde sus comienzos prehistóricos con una dirección muy precisa. Dirección que dota de significado y confiere valor simbólico a los hechos; que impele, en suma, a toda la historia en un acto unánime:

"...le mouvement de l'histoire en cours est un arrachement et un exode (...). Comme pur mouvement, l'histoire serait absurde: comme exode, chaque événement prend valeur symbolique, et notre participation relève du regne spirituel"<sup>66</sup>.

Los escritos bíblicos enseñan, en efecto, que la estancia en la tierra no sólo de cada hombre, sino de la humanidad toda, es una larga marcha hacia metas que la orientan y compensan:

"A côté du thème de l'Exil, ceux de la Promesse et de l'Envoyé font partie de l'histoire intérieure de notre espèce transhumante"<sup>67</sup>.

Objetivo lejano, inalcanzable desde la índole terrenal del hombre, pero que por esto mismo obliga a perpetuar la andadura religiosa 'ad infinitum', correlativamente a la configuración de la temporalidad emmanueliana:

"Tout est Exode tout déjà Terre Promise.  
Même celui qui sentà force de marcher  
Que sa route n'est rien que sa paralysie  
Et va pourtant, sans avancer d'un pas vers lui,

Tout au bout du discours de l'âme extenuée  
De son piétinement pave un seuil infini"<sup>68</sup> .

Dios, tierra prometida, eternidad, Espíritu, este fin puede recibir toda suerte de apelativos, sin descartar ese, suficientemente ambiguo, de 'absoluto', que en la frase que transcribimos parafrasea el título de una obra de L. Bloy:

"Pèlerin de son identité perdue, pèlerin de l'absolu, l'homme de foi se reconnaît en tout homme, il assume l'histoire entière comme la sienne propre"<sup>69</sup> .

Junto con la idea de marcha, se reconoce sin dificultad en este párrafo la conciencia solidaria que habíamos visto nacer y expandirse en la poética emmanueliana ("...quand je dis : 'nous', je pense aux êtres en marche"<sup>70</sup> ). Conciencia que también va a aplicarse 'en movimiento' cuando la ensoñación del camino dinamiza algo tan sólidamente afincado en tierra como un edificio, una Iglesia de arena y piedra. La construcción parece retornar, en el imaginario de nuestro autor, al sentido etimológico del término, a la 'ecclesia' o reunión, a menudo itinerante, de los primeros cristianos:

"Les pierres de l'Eglise aspirent: la vraie voûte  
Crevée est l'oraison béante sur le ciel (...).  
Tout l'édifice n'est qu'un lent pèlerinage  
Une forêt en marche un seul chant des montées"<sup>71</sup> .

Es bastante probable, por ende, que la propia biografía de Emmanuel actuase como causa de esta ensoñación errática. En efecto, un somero rastreo de su anecdótica biográfica muestra que aunque Emmanuel nace cerca de Pau, casi de inmediato es trasladado a América por tres años; que estudia en Lyon y peregrina, como todo miembro del cuerpo docente, por la geografía francesa hasta que el régimen de Vichy le confina en Dieulefit, refugio sureño de varios intelectuales de la resistencia. Que acude a París, a los Balcanes, a varios lugares de

Estados Unidos, en un recorrido fijado ya por obligaciones laborales, ya por interés político o estético, ya, en fin, por lazos familiares o de amistad. Parecen físicamente verosímiles, por tanto, confesiones como ésta (recordemos, además, la importancia del viento como catalizador sensible unido al movimiento, y que aquí caracteriza ontológicamente a la persona):

"Moi l'errant moi le volage  
 Je suis donc fol à lier  
 Mon élément c'est la brise  
 Ma pensée est un duvet"<sup>72</sup>.

En suma, Emmanuel tenía no pocas razones de hecho para centrar en la marcha o, de modo más general, en el movimiento, el generador de su producción poética. No nos asombre por tanto esa propensión tan acendrada y quizá tan cismática, que aparecerá también en su metadiscurso, a hacer del medio un fin, del instrumento un objetivo, del camino una meta:

"La route  
 à pas comptés  
 c'est toute  
 l'éternité"<sup>73</sup>.

Lejos de su intención estaría, no obstante, tomar este substrato palpable como materia prima única del producto poético. Junto a las circunstancias físicas que alimentan el tema del éxodo bullen otras igualmente relevantes del ámbito transcendental. Porque las singladuras del individuo deben orientarse de acuerdo con su vocación, entendida en sentido amplio, orteguiano (afortunadamente para la posteridad, Emmanuel no tuvo ningún Weimar, que nos conste), y entendida también como dirección inexcusable hacia Dios. Por todo lo cual también la vocación será capaz de reunificar y guiar al hombre en los avatares de su jornada vital:

"La pensée prend corps 'dans une vocation déterminée': elle ne vaut dans l'homme qu'incarnée tout entière. Elle est donc le contraire d'une dérive: l'intégration d'un être à son sens, la germination du sens dans un être"<sup>74</sup> .

Frente a las 'derivadas' existenciales (y discursivas) de la modernidad, Emmanuel quiere informar su proyecto biográfico (y también poético, cf. más adelante) con una intención vital muy precisa. Escuchar la llamada de la vocación implica lanzarse a la aventura, respondiendo a una auténtica invitación al viaje:

"Pars d'ici. Un matin d'automne au point du jour  
Lie d'amitié avec le brouillard: c'est ton âme"<sup>75</sup> .

Quizá estos versos trajeran a la mente de algún lector la conocida serie de los 'Voyages' de Baudelaire. Y es cierto que pocos poetas, entre los que no se cuenta el nuestro, se sustraen a la influencia del indiscutible predecesor. No obstante, si la temática emmanueliana a este punto se deduce del pre-simbolista (y de Rimbaud), no ocurre lo mismo con su instancia referencial. En efecto, nuestro poeta, toda vez que se desmarca de las coordenadas de la modernidad literaria, no podía coincidir con el poeta que las inaugura. Respecto del tema del viaje hallamos, en concreto, una apreciable distancia entre el "n'importe où" baudeleriano, la indiferencia finalista, y el clarísimo objetivo trascendente de Emmanuel. Es impensable escuchar en boca de nuestro autor formulaciones como la que sigue:

"Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas, et cette question de démenagement est une que je discute sans cesse avec mon âme"<sup>76</sup> .

Emmanuel recoge, sin embargo, la gran lección de la poética baudeleriana: la aspiración infinita del verbo humano. Aspiración que, consecuentemente con lo que llevamos diciendo, toma en nuestro autor la forma del movimiento; la búsqueda por la palabra camina con el hombre:

"La poésie, marche vers son au-delà, est la marche de son au-delà"<sup>77</sup> .

Y el objetivo o el más allá es, para Emmanuel, como para todos los escritores religiosos, la Palabra (que en Baudelaire sería la Belleza):

"Oui tu es bien le songe de Jacob, venue à lui qui ne sait encore que tu es: il se met en marche dans la sobriété d'un long jour et voici qu'au soir il te reconnaît ô Parole"<sup>78</sup> .

Por otra parte, el problema del finalismo tiene sus debidas repercusiones en la concepción de la temporalidad. No fijarse metas (léase metas espirituales) significa marchar en círculo, sin progresar nunca y, lo que es peor, dejándose sojuzgar por el tiránico tiempo cronológico. Es la suerte de los nómadas falsarios de Babel, que deambulan en una odisea alucinada y patética contra una temporalidad flemática, invencible:

"Or, chaque soir, en faisant le point, ils constataient qu'ils n'avaient pas bougé. La même absence de paysage: le même cercle de néant (...). Le temps les précédait toujours: quand ils croyaient l'avoir distancé, ils le retrouvaient à l'étape"<sup>79</sup> .

Frente a ellos y en la ladera opuesta del acontecer histórico, no olvida Emmanuel a los verdaderos protagonistas del éxodo, al pueblo judío, tan desconcertante y admirable, cuyo genocidio está por entonces comenzando a suscitar airadas protestas, y que, en el caso de nuestro autor, despierta igualmente ese sentimiento de culpabilidad universal del que ya se ha hablado y sobre el que volveremos de nuevo. Cómo no buscar, y con mayor razón que cualquier raza del mundo, arguirá Emmanuel, una tierra en cualquier parte, un lugar o un terruño

entrañable donde poder incubar al fin la ilusión de permanecer, de "être pierre au fond de la durée"<sup>80</sup> .

A modo de preludio de lo que líneas más abajo analizaremos, advirtamos que parte importante en el peso de la noción de éxodo lo otorga justamente su coimplicación con un punto de llegada, con un mojón en el horizonte que impide volver la mirada hacia atrás y que impele a marchar, afirmando su prevalencia sobre cierto oasis prístino de tentador aspecto:

"La loi d'exode était justement cette quête de l'universel dans le divers: loi non de retour, mais de convergence, vers l'Un qui marche en avant et guide la quête"<sup>81</sup> .

Podríamos hacer alusión, de igual modo, a otro lazo que vincula la ensoñación espacial bajo la vertiente de ruptura, en que nos hemos centrado más arriba, y el tema de la diáspora aquí estudiado. En efecto, según las palabras que a continuación transcribimos, el hombre debe aprehender los pensamientos y actos humanos bajo la función renovadora que suscitan, como quebrantamiento y al tiempo como éxodo hacia ese fin absoluto del que hablamos,

"...en termes de dépassement et de rupture, à saisir en ses propres valeurs la loi d'exode qui les substantifie"<sup>82</sup> .

Finalmente, por una inversión del sentido lógico de los términos, si el movimiento da el saber, también éste es, constitutivamente, dinamismo. Una magnífica metamorfosis de medios y fines proporciona a la andadura cierta insospechada densidad gnoseológica:

"Connaître c'est pérambuler  
A la crête de la fracture  
Sans voir le trou"<sup>83</sup> .

Baste por nuestra parte con lo dicho para comprobar cómo el espacio emmanueliano se ensancha desde un principio para dar paso al movimiento. Consignaremos a continuación un capítulo para acompañar a la cinética espacial en su trayecto inverso, hacia los señeros cerros del tiempo que, desde su atalaya genésica, contemplan los afanes del hombre.

#### II. 4. 6. La génesis y el Génesis.

"...l'affreuse nostalgie qui défait la  
84  
matière" .

El vocablo 'génesis' significa engendramiento, producción de una extensión, de una corporalidad y de una temporalidad mediante un primigenio e irrepetible movimiento; así, en efecto, parecen concebir el término la mayoría de las culturas y sus correspondientes imaginarios. Basándose asimismo en esta noción, pero modificándola en aspectos claves, va a ensoñar Emmanuel la creación del mundo y del hombre. Porque, en primer lugar, su poética desequilibra la balanza genesiaca hacia el platillo temporal, en vez de hacerlo, como suele ser más frecuente entre los poetas, hacia el espacial, y porque en segundo lugar multiplica el movimiento con el fin de que rebrote incansablemente. De tal suerte que la Creación se convierte en cinemática creativa, en un incesante afloramiento de tiempo y de vida. Leemos, encabezando una de las obras más extensas del poeta, una cita sobradamente tipificadora de esta idea, cuya procedencia nos muestra además la línea de fuentes que sigue la inspiración del autor a este respecto:

"Celui qui monte ne s'arrête jamais, allant de commencements en commencements par des commencements qui n'ont pas de fin -  
85  
Grégoire de Nysse, Vie de Moïse" .

Los párrafos que siguen estudian, sin embargo, el problema de la génesis exclusivamente en relación con la espacialidad; las referencias a su formulación lingüística son sólo ocasionales, dado que ésta se trata profusamente en la parte tercera del presente trabajo. Recordemos también que, de acuerdo con lo explicado más arriba, ninguna de las epopeyas emmanuelianas tiene como objeto único una narración genésica, sino que ésta preludia el desarrollo de todo el relato poético subsiguiente; nuestro análisis se dirige por tanto a aclarar ciertos aspectos de la escritura en Emmanuel acordes con las ideas que hasta aquí venimos explicando.

La Creación divina consistía, decíamos, en perpetuo movimiento, y esto es patente no sólo cuando de modo simbólico, con metáforas muy cósmicas, se habla del origen del universo, sino incluso cuando se nos describe el Edén, cuyas vistas, en verdad paradisíacas, resultan muy del gusto de nuestro autor. En este idílico lugar, todo recomienza a cada amanecer:

"Tout s'endort avec le jour  
Et s'éveille au soleil levant de l'origine.  
Chaque matin est le premier"<sup>86</sup> .

Y el sexto día supone para Dios la ardua faena de recoger y remodelar todos los modos de ser, categorías temporales incluidas, asegurándoles perpetua mudanza en la condición humana:

"Saisir toutes métamorphoses en un seul prisme omniprésent  
Tout ce qui fut est et sera le lier d'une haleine humaine  
Qui fasse tout lever ensemble tout sans cesse changer en  
[soi]"<sup>87</sup> .

Como hemos indicado, Pierre Emmanuel no hace aquí sino retomar, de nuevo, los frutos que la teología le ofrece. Puede afirmarse, por deducción de toda su poética y por declaraciones bastante explícitas de nuestro autor al respecto, que este concepto de origen incesante marcha

por la misma vía de la idea cristiana de 'creación continua'. Ya nos hemos referido con anterioridad a esta noción del esfuerzo personal y actual que cada hombre está moralmente obligado a hacer para acrecentar y continuar el plan divino, la 'economía de la plenitud de los tiempos'. En el ámbito discursivo genésico, no obstante, es donde más claramente se manifiesta su influencia, por obvias razones etimológicas y significantes; así, toda acción humana reemprende o recomienza una labor creativa acorde con la divina, que no quedó en modo alguno cumplida con la 'novitas mundi', el comienzo del mundo (cf., para estas cuestiones, C. Tresmontand, Estudios de metafísica bíblica, Madrid, Gredos, 1961) . En otras palabras, la Creación retorna a cada instante, pues es éste y no otro el sentido que debe darse al 'eterno retorno' enmanueliano.

"Mais O Genèse tu commences chaque jour  
 Et chaque jour le vent écrit sa page d'herbe  
 La phrase initiale et finale du verbe  
 L'immense alleluia de l'éternel retour" <sup>88</sup> .

El concepto de retorno como incesante principio resulta fundamental para ubicar la obra de nuestro autor en un marco axiológico adecuado y coherente con lo expuesto a propósito del tema de la erótica. Porque si allí decíamos que las ideas enmanuelianas acerca del amor diferían con mucho de las filosofías gnósticas, debemos también aquí argumentar de modo similar: el pensamiento genésico del poeta es de urdimbre distinta de las ocultistas, aunque parezca entretrejer con ellas hilos comunes.

Cumple hacer, por tanto, una primera distinción que afecta a la idea de pecado o carencia en el hombre. Emmanuel, dentro de la orientación cristiana, no deja de tener presente en ningún momento la incompletitud humana, ni pone tampoco en duda la existencia de un pecado original que además da razón de aquella, aspectos ambos que por supuesto hallamos en todos los gnosticismos. Pero al contrario que ellos, no dirige desde su presente situación la mirada hacia atrás,

hacia un estado primigenio idéntico al perdido, sino que escudriña otros horizontes. La naturaleza caída del hombre no motiva un nostálgico deseo de regreso, sino una base desde la cual proyectarse hacia el futuro. Precisión ésta que distingue sutilmente las tendencias opuestas a que nos referimos, y que a menudo pasa desapercibida entre la jungla imaginaria y la verba desbordante de nuestro autor<sup>89</sup>; leemos en su autobiografía:

"L'image de l'unité perdue, de la division créatrice du langage, de l'incessante dualité que la seule conscience peut combler, et non le retour en arrière, me fournit un principe de jugement"<sup>90</sup>.

La creencia o la ensoñación siquiera de una mítica edad a la cual se desea volver queda descartada, por lo mismo, de la poética enmanueliana:

"Ni dans le passé, ni dans le futur, je n'ai d'âge d'or à regretter ou vers quoi tendre"<sup>91</sup>.

Este tiempo desde luego existió, y persiste en el recuerdo del hombre; de hecho, se escucha con frecuencia su eco desde el fondo escindido de la conciencia. Pero la 'verdadera vida' se encuentra en el presente, que se inclina sobre el balcón del tiempo:

"Un arriéré mystique de sommeil  
 Depuis toute origine le fatigue  
 Tant la science est vieille qui lui vient  
 De la genèse en lui avant les ères (...)  
 Son aujourd'hui n'est pas ce jour mais le grand vent  
 Dont l'horizon est le lasso prenant les temps"<sup>92</sup>.

Encontramos la expresión directa de este sentir más que en los primeros escritos, que, como indicamos, participan todavía de ciertas tendencias maniqueas, en las obras posteriores al giro del pensamiento

enmanueliano. Porque aunque en aquellos se describa perfectamente la tentación del retorno al origen, debemos esperar a épocas más recientes para verla injertada en una teoría existencial desarrollada y completa. De ahí, por ejemplo, que nuestro autor pueda autocomentarse, y aun parcialmente autorechazarse, al evocar la recreación del retorno a una androginia primitiva, narcisista, en los poemas del período órfico: mientras escribe Tombeau d'Orphée o Sodome,<sup>93</sup> las ambiciones del "hermaphrodite d'un âge d'or retrouvé" se ciñen exclusivamente a la indefinición sexual, a la supresión de la diferencia que divide al hombre y le arrebató su unidad; más adelante, sin embargo, enriquece al personaje descubriendo en él ansias metafísicas de primera magnitud, anhelos de remontarse hasta el propio origen para crearse a sí mismo sin la intervención de ningún Dios entrometido:

"Nostalgie de l'androgyné scellé sur soi, auto-suffisant dans la contemplation de son essence: androgyné non d'avant la plaie sexuelle, mais s'étant reconquis, ayant aboli la création; libéré de l'origine dans un statut autre de l'être, celui d'un contre-absolu (...), s'élever au-dessus du Créateur en lui ravissant le pouvoir de l'avoir créé"<sup>94</sup>.

Otra de las derivas temáticas cuya interpretación se aleja de la ocultista, de temprana aparición bajo la influencia de P.J.Jouve, consiste en la ambivalencia con que se conciben la memoria y el olvido, esas dos caras del Jano intratemporal. Una y otra propiedad de la mente se distinguen en su tratamiento de cualquier tipo de reminiscencia, tanto primitiva (vuelta a la edad dorada) como platónica (vuelta al mundo primero de las Ideas), y del implícito corolario que consiste en el desprecio y substitución de la vida actual por aprecio de la anterior, "car c'est uniquement grâce à ce souvenir qu'on arrive à 'brûler' son passé, à le maîtriser, à l'empêcher d'intervenir dans le présent"<sup>95</sup>. Por el contrario, la anamnesis enmanueliana se despliega sobre el tiempo anterior inmediato, el pasado próximo cuyo recordatorio resulta doloroso pero imprescindible. Doloroso, porque al fin y al cabo la memoria de la existencia pretérita es la memoria de los pecados

cometidos en su transcurso; imprescindible también, dado que sólo siendo asumidos esos pecados pueden después redimirse. Ya los primeros versos auténticos, con decidido referente autobiográfico, de Emmanuel anuncian esta dualidad, englobados por el tema de la catábasis crística; el 'descensus ad inferos' de Cristo lleva al origen del mundo, umbral de la salvación:

"ô corps plus lourd que le monde ô blancheur  
insoutenable et crispée sur l'origine  
jusqu'à ce que la nuit même soit calcinée  
et terrible la nudité de la mémoire!"<sup>96</sup> .

Aceptar la gravedad de los actos realizados equivale, pues, a asentir al destino o, mejor, a la providencia, y cooperar con ella. Lo cual exige como condición de posibilidad saber integrar el pecado original en la actual condición, aprendiendo además a luchar contra él, a liberarse de él en cada acto, esto es, comprender la constitución dialéctica del hombre y su calidad de amalgama bisubstancial. Problema ontológico y tema del génesis parecen, en fin, caminar al unísono hacia un ideal al que se arriba que no por las arcaicas y cristalinas aguas del espíritu puro, sino enfangándose en el turbio caudal del compuesto humano con que se condena o se salva la persona:

"Claire eau! Obsession du plus lointain retour (..)  
Une sans mouvement sur la vase ici-bas  
Où l'âme est prête à perdre pied pour passer outre  
Mais mourir sans troubler cette eau ne se peut pas"<sup>97</sup> .

La maniobra del pensamiento emmanueliano reside, como vemos, no sólo en transformar el aspecto genésico de perfectivo en imperfectivo e iterativo, sino además en conciliar las diversas vertientes de una teopoesía bajo un mismo vector existencial. Arbitrio que le ha permitido, por otra parte, trasladar a la Creación en la vertiente macrocósmica las estructuras básicas de su homóloga individual, que corría desde un principio por las roderas del renacimiento espiritual

al que se ha hecho mención en repetidas ocasiones. Y aun conociendo la predilección de nuestro autor por la humanidad, no debe extrañarnos que a ella se acceda a través de lo singular, cuando menos según los axiomas cardinales de la psicología, que afirman la primacía perceptiva del propio cuerpo como fundamento de nuestro conocimiento. Pero la misma propensión agustiniana de Emmanuel parecía indicar la dirección que iba a seguir su gnoseología; el movimiento de la interioridad iba necesariamente a preceder a la dinámica externa en un poeta no sólo explorador del inconsciente, sino vagabundo en el espíritu. De lo dicho no se desprende, sin embargo, una ulterior escala axiológica coincidente con los peldaños epistemológicos; antes bien, el orden que en ella se establezca dependerá en muchas ocasiones del contexto y, por qué no, del hipertexto ('l'architexte').

Consignemos, así, el presupuesto inicial de la cinética enmanueliana en la analogía que hermana al hombre con la Naturaleza:

"Multiple autant que les naissances d'un seul homme  
 Qui n'est le même que de naître à tout instant  
 Et qui une fois né reste toujours à naître"<sup>98</sup> .

Era previsible, desde esta óptica, que Emmanuel cultivase poéticamente y como correlato personal del retorno al mundo mítico el complejo de nostalgia del seno materno; igualmente oportuno resultaba que el hombre se liberase entonces al romper el eslabón tentador, ahora materializado en cordón umbilical, que une a la madre:

"Quitte quitte le corps vorace de la Mère  
 cherche le styx en ton vrai sang, et dans tes eaux  
 la soif!"<sup>99</sup> .

Por otra parte y tal como acostumbra, pues precisamente de eso se trata, nuestro autor hace compatibles renovación anímica y 'regressus ad uterum', de acuerdo con esa paradigmática unión de inconsciente y espiritualidad que hemos presenciado al estudiar la

ensoñación del amor. Armonizar factores tan substancialmente distintos tiene, además de las consecuencias poéticas que conocemos, innegables ventajas heurísticas. Y aunque no es aún llegado el momento de abordar las nociones simbólicas de Emmanuel, señalaremos para la comprensión cabal de lo que sigue ciertas ideas que globalizan un sector de la cuestión. Queremos referirnos esencialmente al desajuste que existe entre la evidente intención conciliadora y respetuosa de la exégesis emmanueliana, que como veremos propende a aceptar lecturas múltiples para un mismo texto, y el hándicap que limita esta misma exégesis, arropada por directrices unívocamente cristianas. De ningún modo puede, en efecto, soslayarse la vinculación religiosa de nuestro poeta, que, para bien o para mal, impone determinadas condiciones a la hora de desvelar el significado de un símbolo cualquiera, eso sí, siempre proteiforme y opaco a la penetración racional. La lectura de un poema lleva por eso, de manera tajante, al universo espiritual, y lo que es aún de mayor importancia, la producción poética se enfoca hacia él, pese a los resquicios que la airean. No nos sorprenda, dadas las circunstancias, que Emmanuel aproveche encrucijadas temáticas como la que ahora estudiamos para sacar a colación esa intencionalidad ecléctica que suaviza un tanto la contundencia del substrato ideológico. No nos sorprenda leer declaraciones tan moderadas al respecto como la que sigue:

"Il est loisible (...) de voir dans leur continuité brisée un récit énigmatique, une tragédie de l'amour, le fantasme d'un impossible retour à la Mère, l'espérance (...) de 'posséder la vérité dans une âme et un corps'. Ou même, avec les meilleurs raisons, d'y chercher une réponse à la question de Nicodème: 'Comment un homme peut-il naître, quand il est vieux?'"<sup>100</sup>.

Hacemos notar, de paso, una observación del propio poeta que destaca no sólo porque tal género de anotaciones autoreferenciales sean escasas en el gremio, ni porque además dé con tino en una cuestión crucial, sino sobre todo porque apunta a la problemática que se ha tratado en la primera parte, esto es, a la forma poética como sustento

y reflejo del metadiscurso. Aludimos a esa "continuité brisée" que está describiendo el ritmo narrativo del quehacer literario, y que encuentra su paralelo nocional en el tema de la génesis precisamente, como constante interrupción y recomienzo del movimiento creador. Allá desde donde se mire, en la mente y en el imaginario enmanueliano parecen operar, fundidas en un mismo movimiento, abstracciones y materialidades: "...genèse et succession obéissent à une dynamique d'ensemble"<sup>101</sup>.

Alianza ésta que la crítica tarda en advertir, y cuando lo hace es de modo general o al hilo de otras cuestiones, si bien se ha ocupado con asiduo y casi fervoroso interés por la vertiente cosmogónica de Emmanuel, sea por su interés mítico-antropológico, sea por la conexión de éste con la búsqueda de raigambre cultural que precede y sigue a la confalgración mundial, sea, en fin, simplemente por su atractivo y rentabilidad interpretativa. En cualquier caso, lo cierto es que contadas veces hallamos observaciones que consignen las tanpreciadas correspondencias, cuando de poesía se trata, entre forma y fondo; digna de mención en este asunto resulta, excepcionalmente, la lectura de C.Jordens en su Pierre Emmanuel, poète cosmogonique. Amigo personal del escritor y buen conocedora del interés creciente que éste prestaba a las doctrinas hindúes o, cuando menos, a las nociones que de ellas se divulgan, Jordens confía a sus propios conocimientos sobre el tema un esbozo de los puntos de fricción y de armonía entre estas teorías y los fundamentos cristianos. La hermenéutica aplicada resulta ser, en efecto, de la máxima fortuna, por cuanto amplía en primer lugar las propias intenciones enmanuelianas de infundir savia nueva al filón genesíaco mediante la incorporación de postulados ajenos a los consabidos católicos, y en segundo lugar porque viene a confirmar la afinidad básica de las estructuras antropológicas universales, problema de la mayor magnitud, como hemos estudiado, en la poética de nuestro autor. Hubo de ser el mismo Emmanuel, en fin, quien señalara el acierto de una labor que enfoca la ensoñación genésica desde el punto de vista del movimiento perpetuo:

"Il a compris que le terme de 'work in progress' (...) était le seul qui lui fut applicable, et qu'il fallait l'accepter comme une genèse, sous le triple aspect d'une puissance à l'oeuvre, d'une forme d'ensemble en partie, et d'un énorme substrat irréductible à l'intellect"<sup>102</sup>.

Y es sin duda una intuición semejante la que expresa una formulación teórica de Jordens, que sienta las bases del posterior análisis cosmogónico, y que podría muy bien coincidir con la hipótesis que este trabajo expone:

"Dans cette ligne il [Emmanuel] développe une poétique du mouvement, du faire, du 'poiein', une étiologie des puissances. D'où chez lui la présence d'une dynamique qui se concrétise dans la mise en branle, dans la motion, dans la poussée, dans le jaillissement..."<sup>103</sup>.

Estas líneas reflejan claramente, creemos, la función no sólo motriz de la cinemática emmanueliana, sino incluso generadora de temas como pueda ser el de la Creación, y como veremos será también el de la escritura y sus metamorfosis.

Ponemos aquí punto final al tratamiento de la ensoñación espacial, y con él a la parte segunda de la presente tesis, para dar paso a nuevas perspectivas sobre la poética emmanueliana que, respondiendo a un encuadramiento histórico del problema, mostrarán cómo nuestro autor obedece a su vez muy poco a las teorías metadiscursivas contemporáneas e, incluso, coetáneas suyas.

NOTAS A LA PARTE SEGUNDA, CAPITULO CUARTO.

1. CH.D.C., p. 169.
2. Una, 49.
3. Una, 102.
4. Una, 115.
5. Sodome, p. 133.
6. Sodome, 114.
7. Una, 132.
8. T.O., p. 82.
9. T.O., p. 64.
10. Duel, 100.
11. Sodome, p. 135.
12. G.U., p. 33.
13. P.CH., p. 89.
14. S., p. 377.
15. Duel, 38.

16. Ev., p. 213.
17. CH.D.C., p. 9.
18. Tu, p. 12.
19. Sodome, p. 103.
20. CH.D.C., p. 40.
21. Tu, p. 27.
22. Ev., p. 236.
23. Duel, 24.
24. CH.D.C., p. 158.
25. Duel, 69.
26. Una, 159.
27. Una, 62.
28. S., p. 409.
29. G.U., p. 33.
30. P.CH., p. 21.
31. Duel, 79.
32. Babel, p. 9.
33. Sodome, p. 163.

34. P. 89.

35. Una, 22.

36. Prefacio de P. Emmanuel en A. Bosquet: Pierre Emmanuel, París, Seghers, 1959, p. 7.

37. Una, 23.

38. Babel, p. 112.

39. Babel, p. 103.

40. G.U., p. 49.

41. Jacob, p. 72. La imagen proviene de los Salmos bíblicos.

42. AUT., p. 170.

43. N.N., p. 71.

44. Ev., p. 41.

45. CH.D.C., p. 28.

46. Babel, p. 38-39.

47. Babel, p. 47.

48. CH.D.C., p. 28.

49. C.E., p. 13.

50. Babel, p. 53.

51. Jacob, p. 90.
52. Babel, p. 52.
53. V.N., p. 20.
54. Babel, p. 300.
55. CH.D.C., p. 155.
56. Tu, p. 36.
57. V.T., p. 166.
58. Tu, p. 38.
59. V.N., p. 47.
60. V.N., p. 84.
61. CH.D.C., p. 42.
62. Jacob, p. 255.
63. C.E., p. 79.
64. V.T., p. 73.
65. Jacob, p. 208.
66. M.I., p. 10.
67. G.U., p. 124.

68. Jacob, p. 209.
69. "L'annonciateur du corps mystique", o.c., p. 55.
70. F.H., p. 15.
71. Jacob, p. 96.
72. V.N., p. 27.
73. Cantos XXX, p. 10.
74. V.T., p. 173.
75. Jacob, p. 284.
76. Ch. Baudelaire, Petits poèmes en prose, "Anywhere out of the world".
77. F.H., p. 164.
78. Jacob, p. 102.
79. Babel, p. 58.
80. Jour de colère, p. 34.
81. V.T., p. 183.
82. V.T., p. 189.
83. Tu, p. 49.
84. P.A., p. 45.

85. Citado en Tu, p.5.

86. Jacob, p. 22.

87. Tu, p. 14.

88. V.A., p. 18.

89. Cf. por ejemplo al respecto J. Onimus, "Un rêveur de genèses", en Expérience de poésie, París, Desclée de Brouwer, 1973, cuyo análisis de conjunto es sin embargo muy notable.

90. AUT., p. 205.

91. V.A., p. 12.

92. Una, 40.

93. G.U., p. 157.

94. Sodome, p. 8.

95. M. Eliade, Aspects du mythe, París, Gallimard, 1965, p. 112.

96. P.CH., p. 45.

97. Tu, p. 92.

98. Tu, p. 87.

99. T.O., p. 52.

100. Una, prefacio, p. IV.

101. T.O., p.15.

102. Presentación de P. Emmanuel a C. Jordens, Pierre Emmanuel, poète cosmogonique, Lovaina, eds. de la Universidad Católica, 1981.

103. O.c., p. 3.

TERCERA PARTE

### III. 1. 1. Por qué preguntarse por el entorno histórico.

En nuestros días, sólo las tesis historicistas pueden permitirse grandes despliegues de datos y y amplias muestras de una erudición trabajosamente diseñada. Por el contrario, los trabajos sincrónicos parecen estar recluidos en un coto vedado en que no se espera un estudio de fuentes ni una aproximación o, como antes se llamaba, un "marco" histórico, bastando el análisis pormenorizado de ese terreno y, si acaso, de sus aledaños más inmediatos. Sin embargo, una desvinculación tan radical en nuestra investigación era imposible. Con gusto hubiéramos permanecido en nuestro coto propio, evitando arriesgadas incursiones en los ajenos, si la obra de Emmanuel nos lo hubiera permitido: pero no fue así. Su discurso y, muy especialmente, el metadiscurso que lo avala, contenía reflexiones de importante alcance que llegaban incluso a configurar una singular poética, bien definida, cuya originalidad sólo se apreciaba al confrontarla con las estéticas anteriores y contemporáneas. De esa especial poética participaban precisamente la forma discursiva y los temas empleados, como hemos querido hacer ver desde un comienzo, pero no se agotaba en ellos. Presuponía además la existencia de ciertos conceptos básicos, cuyos efectos en el proceso escritural justificaban el retrotraerse a etapas primarias en la evolución de la conciencia lírica. Todo ello hizo que juzgáramos preciso el breve acercamiento intertextual y comparatista que sigue, y en el que, sin embargo, deben puntualizarse dos aspectos.

El primero de ellos es que, con todo, esta tampoco es una tesis historicista. Quiere ello decir que no se encontrará aquí un inventario exhaustivo de ideas o corrientes literarias: sólo se intenta proporcionar una perspectiva general de la curva que trazan ciertas reflexiones teóricas y sus consecuencias prácticas desde el arranque de la poética moderna, y que culmina en nuestro siglo con el enfrentamiento de dos opciones escriturales opuestas. Trataremos, por

tanto, de limitar las citas a aquellas que muestren claramente aspectos característicos de uno u otro movimiento literario, de uno u otro régimen poético.

Y el segundo de los aspectos a señalar es que somos conscientes de que mucho de lo que aquí se diga son ideas completamente conocidas y aceptadas por la crítica o la filosofía, pero hemos optado por insistir en ellas e incluso en su demostración porque su justa comprensión resulta imprescindible para situar a nuestro autor en el ámbito literario que le corresponde.

### III. 1. 2. Complejidad de la cuestión.

Puede comprenderse, sin embargo, que la empresa no es sencilla. Interrogarse sobre los antecedentes históricos del metalenguaje emmanueliano significa, para empezar, separar conceptos que no aparecen claramente definidos en aquél, y para continuar, descubrir las conexiones que existen entre ellos y con sus anteriores formulaciones en la historia. En esta tarea, quizá lo que más destaque sea un leitmotiv de nuestro poeta, un asunto tratado insistentemente en todas sus obras ensayísticas y que puede describirse como la preocupación por la 'identidad creativa' o, en otros términos, por el binomio intuición/razón. El tema tiene un lastre de siglos, pero nunca ha cesado su vigencia, y menos aún en la época en que comienza Emmanuel a escribir. Porque esto sucede cuando todavía está candente la controversia de la poesía pura que enardece a la élite literaria del momento. El abate Bremond, Roland de Renéville, Jacques y Raissa Maritain, Albert Béguin y muchas otras mentes pensantes se embarcan con entusiasmo en una disputa sobre la naturaleza y la originalidad de la creación estética, y tras ellos reflexiona Emmanuel acerca de la "poésie, raison ardente", según reza el título de una de sus obras. El papel que desempeñen la intuición o el intelecto en el proceso creativo es una cuestión que nunca dejará de preocuparle. A ella dedica buena

parte de sus esfuerzos, y no sólo por el atractivo evidente que conlleva para todo poeta, sino también, y de forma esencial, por lo que presupone, condiciona y engloba con respecto a la teoría poética en general. Pero antes de abordar estas implicaciones, veamos qué significa exactamente la intuición poética.

En el discurso emmanueliano, y aun en el de muchos otros autores, existe una noción de intuición poco delineada que mezcla dos facetas distintas de la misma. El esclarecimiento de ambas es, empero, de suma importancia, porque determinará una u otra dirección teórica. Se trata concretamente de los conceptos que pueden rebautizarse como 'inspiración' y 'epifanía'. El primero de ellos alude a un especial 'raptus' en el acto mismo de la creación poética, con o sin la participación consciente del escritor; el segundo se refiere a la posibilidad de conocimiento de nuevas realidades por medio de la escritura, y a él se adscriben tanto los diferentes tipos de alquimia verbal como el problema de la creación de nuevos referentes. Fácilmente puede entenderse que ambos aspectos de la intuición estética no sólo siguen hoy replanteando serias reflexiones, sino que prolongan sus resonancias hasta ámbitos metafísicos y gnoseológicos que, por supuesto, no será nuestra tarea examinar. Nos limitaremos a trazar los avatares de esa noción, y sobre todo de su vertiente de inspiración, por ser la primera en gestarse dentro de la conciencia poética moderna y por ser la que recibe el tratamiento más conspicuo en Emmanuel.

Por otra parte, y al igual que procedíamos en nuestro tratamiento de la épica, no hemos de retroceder más allá del siglo pasado para examinar el problema. Nuevamente hallamos aquí el primer tratamiento amplio de la noción de inspiración para la literatura francesa, si bien no debe desconocerse el germen que del 'furor divinus' brota en el Renacimiento, entre los ilustres herederos del mundo poético clásico que formaron la Pléiade. Recordaremos asimismo que examinar las visicitudes de este concepto desde un principio conllevaría sumergirnos en la nebulosa de los tiempos primitivos y, muy particularmente, de las ceremonias luego llamadas órficas, mezcla de

bacanal y 'entusiasmo' divino sobre un fondo de ontología gnosticista. De sobra conocemos, no obstante, las profundas discrepancias que mantiene Pierre Emmanuel frente a este tipo de creencias y sus secuelas. Tanto esto último como la complejidad que ahora supondría ocuparnos de una lejanía tan extrema nos inclina a abandonar esos tiempos en su remota época.

Otras causas colaboran igualmente a centrar la cuestión partiendo del Romanticismo. La configuración del universo que las nuevas ciencias continúan fraguando, por citar una causa de amplio alcance, no es indiferente a la poética; con ella habrá de descartarse el antiguo ideal de la mimesis, tanto en su sentido platónico de imitación, como en el aristotélico de representación, que hasta ahora guiaba a la estética occidental: no puede imitarse una realidad si no se sabe cuántas ni cuáles son las realidades que existen. También la búsqueda de una respuesta existencial no trascendente coadyuva a la gestación del concepto de inspiración, dentro de la emancipación poética; lo transconceptual substituirá a lo trascendente en la gran mayoría de los literatos si no románticos, sí inmediatamente posteriores a ellos. Los llamados 'hijos del ateísmo', en efecto, continúan la tradición de sus predecesores en cuanto a los problemas creativos, pero atribuyendo a la naciente poética cualidades impensables hasta entonces. No abundaremos en las consecuencias funcionales del tema; tan sólo queremos recordar que la reflexividad poética, la toma de conciencia de la poesía en tanto que poesía, no debe desconocer este origen, del que es testimonio la indagación epistemológica y ontológica del verso, también hoy. Como afirma Bénichou, "la poésie n'a pu revendiquer une telle fonction qu'à partir du moment où elle s'est considérée comme une concurrente, ou une héritière moderne, de la philosophie spéculative et de la foi religieuse, seules qualifiées jusque-là pour passer les limites de la nature"<sup>1</sup>. Otro factor decisivo, en fin, del cambio de conciencia lírica debe situarse en la adopción decimonónica de una estética de la diferencia, y resulta casi ocioso recordar hasta qué punto la inspiración era instrumento de disparidad entre los hombres. Hechas

estas consideraciones, y excusando otras que podrían avalar la elección del momento de arranque elegido, pero que recibirán adecuado tratamiento en otros capítulos del presente trabajo, pasaremos a estudiar directamente la idea de inspiración o intuición poética.

Comenzaremos situando el tema, por tanto, a finales del siglo XVIII. Porque aunque la problematicidad de la intuición como medio primero y exclusivo del conocimiento se plantea desde que Sócrates inventa la razón 'en las plazuelas de Atenas', como diría Ortega, la controversia no alcanza el ámbito propiamente poético hasta que una serie de pensadores, en el ocaso de la Ilustración, comienzan a forjar una nueva filosofía y, sobre ella, una nueva estética. Se trata, por una parte, de los precursores germanos románticos (Herder, Hamann, Novalis, Tieck, los hermanos Schlegel, Hölderlin y otros) que ponen las bases de una original concepción de la escritura, como labor personalísima y genial del autor<sup>2</sup>. Ellos sientan el precedente de la espontaneidad creativa, de su origen divino o misterioso y de sus virtualidades gnoseológicas. Pero, por otra parte, también los idealistas alemanes van a ocupar un lugar de relevancia en el despliegue de estos temas<sup>3</sup>. Menos inmediatamente influyentes sobre sus contemporáneos franceses, pero bastante más a la larga en toda la filosofía occidental, nutren a la reflexión estética con un fundamento ideológico más riguroso, al menos en su progresión especulativa. La metafísica de estos hombres partía de los conceptos kantianos de intuición y símbolo, muy moderados todavía. Kant sostenía, en efecto, que el símbolo era uno de los modos de la representación intuitiva, pero también que la intuición siempre es empírica, vehiculada por la sensibilidad: "Todas las intuiciones que se ponen bajo conceptos 'a priori' son 'esquemas' o 'símbolos', encerrando los primeros exposiciones directas de conceptos; los segundos, indirectas"<sup>4</sup>; en el idealismo trascendental kantiano la intuición precisa además de los conceptos producidos por el entendimiento para actuar en el juicio<sup>5</sup>. Sin embargo, los idealistas postkantianos, por causas que no se examinarán aquí, llegan a hacer de la intuición una facultad autónoma, admitiendo la existencia de intuiciones intelectuales, es decir, que

permiten conocer entidades no sensibles. Bastará con trasladar a este modo de pensar lo dicho a propósito del símbolo en Kant para percatarse de cómo va a formularse la teoría de una poesía absoluta, de una 'eidestética'<sup>6</sup>: uno de los medios para adquirir el conocimiento intuitivo directo, al que ya se había dado carta de naturaleza, era el símbolo; consecuentemente, el lenguaje poético era capaz de proporcionar un tipo semejante de intelección: "Comment donc l'infini peut se trouver porté à la surface, accéder à la manifestation? Uniquement de manière symbolique, en images et en signes", "Car je suis convaincu que l'acte suprême de la raison, celui par lequel elle embrasse toutes les idées, est un acte esthétique", "la facultad poética es en la primera potencia la intuición originaria"<sup>7</sup>.

De la intuición filosófica pura surgió, pues, una teoría de la intuición estética ("Ce qui fait l'artiste, ce n'est pas l'art ni les oeuvres, mais le Sens, l'inspiration et l'instinct"<sup>8</sup>), que no fue difícil apuntalar para el futuro de la poesía con nociones como la intransitividad, coherencia, sintetismo, esencialidad de la lengua poética, etc.<sup>9</sup> Todas ellas presuponen, por ende, la moderna variante de la ideología romántica a la que en otras ocasiones hemos aludido, la motivación del signo lingüístico. Y siendo tan frecuente su presencia en la poesía y crítica de nuestro siglo, cabría esperar una pequeña discusión acerca del tema, o una mención siquiera, en el metadiscurso de Pierre Emmanuel. Pero no ocurre así, y ello por motivos que se abocan de lleno en el complejo entramado de su ideología poética.

El silencio absoluto que mantiene nuestro autor respecto del candente problema de la motivación no puede explicarse, en efecto, más que acudiendo al conjunto de sus postulados metadiscursivos. Los ataques a la noción de genialidad, inspiración, anti-utilitarismo y demás conceptos románticos, que más abajo examinaremos en detalle, debían incluir consecuentemente el rechazo del cratilismo por parte de Emmanuel. Consecuentemente, es decir, de acuerdo con una lógica coherente. Pero nuestro autor es también poeta y, como tal (pues lo que ahora afirmamos parece ser el común denominador de la poesía

contemporánea), tiene dificultades para sustraerse al hechizo de las palabras. Sus reflexiones respecto de la motivación muy bien pudieron enfrentar, al igual que las de Claudel, dos tesis contrapuestas, la aceptación racional de la hipótesis arbitraria y la fascinación poética por un mimologismo secundario<sup>10</sup>. De hecho, las ocasionales indecisiones del discurso emmanueliano cuando se trata de definir el límite lingüístico, o su vacilación, a veces, en enmarcar las funciones ontológica y epistemológica del verbo, están estrechamente relacionadas con el problema mimológico.

Pero si Emmanuel 'no fragua hipótesis' respecto de la motivación del signo, sí lo hace con otras cuestiones que, como las anteriores, se vinculan con ella. Más arriba hemos visto, por ejemplo, cómo la mentalidad emmanueliana era completamente refractaria a la tesis de un paraíso lingüístico original, y si hemos de creer palabras como las que siguen de Meschonnic, u otras de similar autoridad, dicha tesis estaba en completo acuerdo con la cratilista:

"Ce problème des rapports entre le son et le sens est bien un faux problème, fomenté 'aux temps incubatoires' par une théologie du langage (...), que, chez Mallarmé (après Fabre d'Olivet et Court de Gébelin ou le Président de Brosses) supplante un sens initiatique du langage comme paradis perdu ('absolue signification tantôt devinée, tantôt méconnue par les hommes'(...)) -avatar nouveau de l'ancienne foi"<sup>11</sup>.

La existencia de un protolenguaje no arbitrario desentona, como sabemos, con el pensamiento de nuestro autor, del mismo modo que ha de chocar con su configuración de la temporalidad. Al mito del origen debe añadirse, además, el de su génesis intuitiva:

"L'invention du langage ne fut point le résultat d'un long tâtonnement, mais d'une intuition primitive, qui révéla à chaque race la coupe générale de son discours"<sup>12</sup>.

De este modo, la intuición poética nos reconduce a una problemática existencial y, por ende, nos lleva de ahí al problema del tiempo. No es que exista, desde luego, una necesaria e ineludible inferencia de la primera a las dos siguientes en todos los ejemplos poéticos<sup>13</sup>, pero sí parece establecerse a lo largo de la historia una regla general que vincula creencias inspiradas con nostalgias de una Edad Dorada y, en definitiva, con filosofías gnósticas. La "voluntad de desrealización"<sup>14</sup> parece, justamente, presidir los afanes espiritualistas del lenguaje:

"...mysticisme et sacré constituant des formes (...) de l'inspiration poétique (...). L'homme éprouvera sans doute toujours le besoin incoercible de créer avec des mots un monde qui échappe au réel"<sup>15</sup>.

Las raíces occidentales de esta identificación, como es sabido, se descubren en el neoplatonismo o, para ser más exactos, en el plotinismo<sup>16</sup>, primer movimiento filosófico con una base estética de este tipo bien delineada. El Renacimiento italiano no hace sino resucitar las ideas de la luz interior o Belleza intelectual a la que se accede mediante una purificación, sazónándolas con el arrebató que se precisa en el momento de la elevación anímica artística. La época medieval, por otra parte, había conservado la idea de inspiración tanto a través de su forma estrictamente mística, como mediante la doctrina de la iluminación agustiniana; sin embargo, la subordinación de la estética a la metafísica y la concepción formalista del arte<sup>17</sup> impidieron el desarrollo de una idea original de 'intuición poética'.

A su vez, el Romanticismo heredó las nociones acrisoladas por sus predecesores renacentistas, respondiendo su poesía "à la nostalgie de l'être qui souhaite d'échapper au temps", y apoyándose "sur un sentiment qui est de nature mystique"<sup>18</sup>. Las que a continuación citamos son palabras de A.W. Schlegel, en sus Leçons sur l'art et la littérature: "Mais puisque, aux dires de l'entendement, l'esprit et la matière sont dans une opposition totale, en sorte qu'aucun passage

graduel de l'un à l'autre ne se produit, la question est de savoir comment nous en venons à vouloir une révélation matérielle du spirituel, et inversement une reconnaissance du spirituel dans la matière?"<sup>19</sup>. Y estas son preguntas formuladas en el seno de una reflexión sobre la literatura...Frente a todos ellos, Pierre Emmanuel se sitúa entre los que defienden ideologías no dualistas, contrarias a una noción de lenguaje prístino hoy corrompido, no redimible, y posturas conciliadoras respecto de la inspiración poética. Se comprenderá ahora la relación que hemos tratado de establecer desde un principio entre las diversas aproximaciones a nuestro autor, y que continuaremos definiendo bajo otras perspectivas.

Se comprenderán asimismo las dificultades que debió encontrar Emmanuel para sostener nociones contrarias a una tradición poética tan arraigada, y no sólo por figuras decimonónicas, sino en su propio tiempo por hermeneutas de valía. La tónica general de los primeros lustros de nuestro siglo solía valorar, en efecto, los procesos creativos inspirados sobre aquellos que, a igualdad de perfección estética, creía basados en un trabajo racional y consciente<sup>20</sup>. Recordemos, por ejemplo, la contraposición que el celebrado Claude Vigée establece entre dos poetas especialmente adecuados para nuestro problema, Paul Claudel y Saint-John Perse, ambos prototipo de la poética amplia y dinámica. Pues bien, todo su comentario acerca de una conversación mantenida por ambos privilegia injustamente el conocimiento 'espontáneo' de Perse, frente a los intentos racionalizadores de su compañero: "...éclairs et coups de tonnerre le persuadent mieux encore de la puissance du dieu caché au coeur des choses que l'argument de San Anselme"<sup>21</sup>. Y así, espontáneamente también, nos diría nuestro autor que Vigée borra los esfuerzos de media humanidad y los desvelos de la otra media.

Otro ejemplo, más tardío pero igualmente significativo en cuanto a la permanencia de esas inquietudes se refiere, se encuentra en la figura de Maurice Blanchot. Llama ya la atención su enfoque de la crítica literaria, puesto que no se hace de otro modo que reflexionando

sobre la temporalidad, tema que hemos conectado explícitamente con el de la inspiración (cf. especialmente L'espace littéraire, París, Gallimard, 1955), aunque por su naturaleza genérica no nos sirva como prueba concluyente de las inclinaciones de Blanchot. Sin embargo, sus ulteriores consideraciones acerca del momento de gestación poética se presentan en unos términos que recogen exactamente los que antes hemos conectado o que en breve conectaremos tanto con el problema del tiempo como con el de la inspiración, avalando no sólo la hipótesis de esta vinculación, sino la propia continuidad tendencial a privilegiar, aun 'a contrario', la espontaneidad creativa sobre la reflexión consciente. Así, coinciden en el proceso escritural, junto con la acción de una intuición órfica<sup>22</sup>, el mito del retorno al origen y la instantaneidad ("Cette soudaine éclipse est le lointain souvenir du regard d'Orphée, elle est le retour nostalgique à l'incertitude de l'origine", o.c., p.232), la fragmentariedad, en esa dialéctica imposible de la captación/desaseimiento del ser y de la libertad ("...dans le chant aussi, Eurydice est déjà perdue et Orphée lui-même est Orphée dispersé", o.c., p.230), y, en fin, la prevalencia de un halo misterioso-gnóstico sobre la claridad ("[Orphée] ne veut pas Eurydice dans sa réalité divine et dans son agrément quotidien, [il] la veut dans son obscurité nocturne, dans son éloignement", o.c., p. 228). En cuanto a las categorías temporales, no sólo presiden de manera insistente las reflexiones sobre la escritura, como hemos dicho, sino que justamente esas reflexiones exigen su inmediata anulación. Acuña una frase como "écrire, c'est se livrer à la fascination de l'absence du temps" (o.c., p.22) indica que la lectura, habiéndose imbricado en las meditaciones temporales, acoge sus mismas conclusiones; en Blanchot la lectura es acto existencial y existencialista simultáneamente. Nos interesa este hecho por constatar que una cavilación vinculada con los problemas que antes hemos examinado ha abocado, necesariamente, a la refutación del tiempo o a su negación. Y sucede esto de modo consciente, al formular la teoría crítica, pero también de modo inconsciente, según parece desprenderse de palabras como las que se citan a continuación:

"Rien de plus proche, semble-t-il, que la poésie de l'écriture automatique, puisqu'elle nous tourne vers l'immédiat. Mais l'immédiat n'est pas proche, il n'est pas proche de ce qui nous approche, il nous ébranle"(o. c., p. 236).

En general, cuando se habla de la inmediatez del automatismo, ¿no suele hacerse alusión a la dimensión temporal, al escaso lapso de tiempo que media entre la producción imaginaria y su escritura? Pero Blanchot no lo entiende así, y se muestra muy dispuesto a transformar las categorías normalmente temporales en espaciales: lo inmediato no está cerca, porque no se corresponde con nuestras cotidianas vivencias, y de ahí su carácter sorpresivo. Otros ejemplos similares mostrarían igualmente la predilección del crítico por el ámbito espacial y su rechazo de la cuarta dimensión en el proceso poético, características básicas de la forma de pensamiento que venimos estudiando y que sabemos antónima de la enmanueliana <sup>23</sup>.

Aun con todo, el mayor problema que debió presentársele a Emmanuel en sus intentos, no siempre afortunados, de definir la intuición poética, debió proceder de las ambigüedades terminológicas. También aquí residen las dificultades más importantes que se nos presentan a nosotros a la hora de trazar su recorrido histórico. Y si es cierto que el motivo, la metáfora o el tema sólo pueden interpretarse en su contexto, más lo será cuando de trate de un concepto tan polisémico como el de "intuición" y sus ideas anexas. Tomemos la siguiente frase, no diremos de quién para no revelar su afinidad ideológica:

"L'ivresse intellectuelle (...) que procure à l'esprit le mouvement d'un poème, se compose à la fois d'une joie rythmique, associée à l'éclosion des réalités infiniment pures, que nous nommons images, parce qu'elles projettent sur les lacs de la pensée l'ombre d'une essence dont la notion n'est guère accessible qu'aux puissances de notre cœur" <sup>24</sup>.

Este breve comentario puede interpretarse, en efecto, de dos maneras totalmente opuestas. De acuerdo con la primera, diríamos que la creación poética produce un especial estado de embriaguez, y que en ella se liberan o se generan realidades puras, "esenciales", a las cuales puede desde luego accederse, pero sólo mediante la intuición espiritual. En el polo opuesto, la segunda opción interpretativa, a la que se adscribiría nuestro poeta, afirmaría que el pasaje muestra al poema como creación en movimiento, cuyas imágenes dejan entrever la trascendencia divina. A ella no podría accederse por un esfuerzo exclusivamente especulativo, pero sí por la combinación de las actividades intelectual y espiritual (las "puissances de notre coeur", habida cuenta del significado que Emmanuel atribuye a este último término). El entorno enunciativo habrá de decidir, pues, en última instancia, del sentido global de la frase.

No acaban en esto, sin embargo, las pequeñas trabas que entorpecen el curso del estudio de las consabidas nociones. Otra contrariedad añadida es la mezcla de los sentidos literal y figurado que presentan, en buena parte forzados por el tema mismo, los escritos acerca de las virtualidades poéticas. Pongamos de nuevo un ejemplo de nuestro siglo, aún más reciente que el anterior:

"Pour qu'il puisse s'accomplir, l'acte poétique suppose d'abord un état particulier, état de participation, d'indistinction entre le sujet et l'objet, et qui, réduit à l'émotion pure (...), permet au poète d'appréhender le monde en sa réalité subjective, proche, présente, savoureuse, de l'éprouver en lui-même et de s'en impregner comme un enfant"<sup>25</sup>.

En este párrafo pueden perfectamente tomarse en sentido literal "estado de participación", "emoción pura" e incluso "realidad subjetiva", y, sin embargo, debemos leer en sentido figurado (y bastante ambiguo, por cierto), "indistinción entre sujeto y objeto", "impregnarse del mundo", o "aprehenderlo". Con esto no pretendemos negar la pertinencia de tales usos, sino tan sólo poner de manifiesto

ciertos impedimentos que a todo estudioso del tema han de chocarle, cuando menos, o incitarle a redefinir y aclarar los términos.

Pero volvamos de nuevo a nuestro autor. Hemos querido adelantar en las páginas precedentes la idiosincrasia de una postura que se aleja singularmente del metadiscurso poético más extendido desde el siglo XIX. Llega ahora el momento de establecer cómo y por qué surgen en la mente de Emmanuel unas ideas que se desmarcan intencionadamente de sus contemporáneos. No podía nuestro poeta adherirse al concepto romántico de inspiración, dados su corolario iluminista y sus implicaciones teológicas, y dada también, dicho sea de paso, su vinculación directa con el advenimiento de un poder espiritual laico que entronizaba al Poeta-Filósofo como nuevo guía de la humanidad<sup>26</sup>. Tampoco podía Emmanuel compartir teorías como la surrealista, por razones ideológicas y metapoéticas similares. Volver la mirada atrás en el tiempo suponía una retrogresión imposible, a estas alturas de la historia: ni las tímidas insinuaciones medievales, ni una concepción ingenua de 'lo natural' o 'lo espontáneo', ni la noción ilustrada de 'genio' podían satisfacer, por causas muy distintas, a una mente de las postguerras mundiales y literarias. Sin negar la parte que de voluntario tuviera la elección, puede decirse que Emmanuel se vio de algún modo 'dirigido' por las circunstancias a escoger, de entre las opciones que se le ofrecían, la más moderada y ecléctica. Ya veremos que esto, lejos de perjudicarlo, personalmente le favoreció, en cuanto que le permitió, dentro del sincretismo, diseñar un modelo metadiscursivo flexible y adaptable a las distintas coyunturas poéticas. Estudiaremos en detalle ese modelo en la parte dedicada al metadiscurso de nuestro autor; no obstante, queremos precisar a continuación ciertas ideas claves, ciertos mojones que señalen y alumbren el camino que desde ahora seguiremos a través de los dos últimos siglos.

Digamos, para empezar, que esa postura sincrética a la que nos hemos referido englobaba naturalmente, como instrumentos de la creación poética, tanto a la razón como a la inspiración, si bien entendidos de un modo muy peculiar. Y vamos a permitírnos aquí una injerencia que

creemos justificada por el tono global del metadiscurso enmanueliano.

Pronto se vislucrará, si aún no ha sucedido, la profunda comunidad de ideas que a ciertos respectos existe entre las mentalidades enmanueliana y medieval. Se comprende esto no sólo por una evidente simetría teocéntrica, sino por aspectos mucho más concretos que nuestro autor pudo conocer a través de sus lecturas, ya de autores del medievo (San Agustín, Santo Tomás, Gregorio de Nisa), ya de contemporáneos adscritos al neoagustinianismo o al neotomismo. Pues bien, entre los representantes de esta última escuela de pensamiento se halla una figura autorizada que reflexionó de modo muy especial sobre los temas poéticos y sobre la intuición, probablemente por causas semejantes a las enmanuelianas. Nos referimos en concreto a la persona de Jacques Maritain, quien defiende posiciones moderadas muy próximas a las de nuestro autor<sup>27</sup>. Parte Maritain de conceptos metafísicos y ontológicos como son el conocimiento poético por connaturalidad afectiva de tipo operativo, la experiencia poética por modo de resonancia en el sujeto, la ley de transgresión, la experiencia del sujeto en tanto que sujeto, la "emoción-forma" o emoción intencional y otros que no nos compete examinar, entre otras cosas porque con toda certeza quedaron fuera del ámbito de lectura enmanueliano. No obstante, sí conoció Emmanuel, con casi total seguridad<sup>28</sup>, las tesis poéticas básicas de Maritain, que muy bien pudieron constituir una prueba especulativa de sus conclusiones como escritor y como crítico. Y significaban esas tesis un respaldo filosófico, especialmente, de la unión entre intelecto e inspiración:

"[Or ne peuvent percevoir les premiers principes] ni la connaissance scientifique, ni la sagesse pratique, ni la sagesse philosophique: il faut donc que ce soit la raison intuitive qui saisisse les premiers principes",

dice Maritain, parafraseando a su manera la Ética a Nicómaco aristotélica (libro VI, cap.6, 1141a 2-8). La 'intuitus rationis' conciliará, pues, dos facultades separadas en otras metapoéticas,

erigiéndose como nueva virtud del intelecto distinta tanto de la razón conceptual como de la inspiración pura. Se trata de

"...faire descendre l'inspiration platonicienne au dedans de l'intellect uni à l'imagination, où l'inspiration jaillie de plus haut que l'âme devient inspiration jaillie de plus haut que la raison conceptuelle"<sup>29</sup> .

La semejanza entre estas ideas y los presupuestos ermanuelianos es, sólo con lo que llevamos dicho, tan evidente que merece que las hayamos traído a colación. Más patente aún se hará esta similitud cuando analicemos en profundidad el metadiscurso de nuestro autor, pero recordaremos ahora alguna de las múltiples citas que la ejemplifican:

"Pour atteindre les 'eaux supérieures' d'où viennent et où m'entraînent ces signes, une conscience est requise, apparemment non rationnelle mais fortement attentive et active, bien que saturée de la lymphe de l'inconscient. Cette conscience aimantera de proche en proche une connaissance qui veut être un sens - la lente poussée germinale du savoir total et un"<sup>30</sup> .

Emmanuel substituye aquí, de acuerdo con los avances psicológicos y modas literarias de su tiempo, el concepto de inspiración por el de inconsciente, si bien deja claro la interpenetración de éste con la razón en un proceso asimilativo gradual y continuo, al ritmo que le es grato a nuestro autor. Puede, asimismo, emplear para designar la inspiración otros términos generalmente tenidos por sus sinónimos:

"Peu à peu l'imagination se pénètre du sens de l'ordre, et l'entendement développe en soi l'instinct de l'analogie: si bien qu'on peut parfois attribuer à la raison l'invention de certaines images, et leur ordonnance à l'imagination"<sup>31</sup> .

Pero siempre quedará clara la intención sincrética y el rechazo de posiciones excluyentes en el tratamiento emmanueliano del tema.

Tratamiento que, por otra parte, resulta aún más moderado que el su colega; y si hemos de buscar una causa, sin duda la hallaremos en la actitud compensatoria que alienta todo el metadiscurso de nuestro poeta. Emmanuel ha de cargar las tintas sobre una opción estética si quiere que sobresalga respecto de las otras, aunque esto le suponga traspasar una línea de objetividad que cabalmente habría respetado. Así, cuando Maritain nos habla del estado poético, no puede evitar la mención de ese minuto exultante posterior al pacífico, pero en el que actúa también la inspiración; la creación poética es entonces

"une concentration de toutes les énergies de l'âme, mais concentration pacifique, tranquille, qui ne suppose aucune tension; l'âme entre dans son repos, dans ce lieu de rafraîchissement et de paix supérieurs à tout sentiment. Elle meurt, mais c'est pour revivre dans l'exaltation et l'enthousiasme, dans cet état que l'on nomme à tort inspiration, parce que l'inspiration c'était déjà ce repos lui-même, où elle a passé inaperçue"<sup>32</sup>.

Por el contrario, Emmanuel puede llegar a afirmar una noción de inspiración nada transida, sino concentrada pacientemente en su tarea escritural (y nótese que las palabras que ahora transcribimos están juzgando nada menos que a San Juan de la Cruz, poeta místico si los hay):

"Cette élaboration, toute inspirée qu'elle peut être, n'était pas, comme l'imaginait une carmélite, un don immédiat lu à même les lèvres divines, mais un effort patient, presque mot après mot, d'attention spirituelle à son objet"<sup>33</sup>.

Las anteriores reflexiones tienen, por supuesto, sus correspondientes paralelismos discursivos, que motivan en buena parte el interés que se ha puesto en esclarecerlas. Corregir o dejar

intactas las obras, prolongar su extensión o acortarla son, con otras, consecuencias formales que implica la adopción de una u otra estética. En el capítulo que sigue estudiaremos su recepción en las dos poéticas que hasta ahora hemos contrapuesto.

### III. 1. 3. El estado poético y sus implicaciones discursivas.

#### A. La longitud del poema.

Una rápida ojeada al corpus textual emmanueliano muestra que la gran mayoría de sus escritos son obras largas, densas de contenido y bien terminadas. Hemos tenido ya ocasión de comprobarlo al examinar las estructuras narrativas y temáticas, pero ahora enfocaremos este hecho desde una perspectiva distinta. Porque no cabe duda de que la especial remodelación que Emmanuel hace del concepto de intuición poética viene también a reforzar este aspecto de la escritura, abierta y casi provocadoramente expuesto, que aboga por un tipo de creación "alargado" en el tiempo y en el espacio. Oigámosle hablando de sus textos órficos con palabras que bien podrían aplicarse al resto de su producción:

"...les textes qui le[s] composent sont longs, échappant à cette loi du premier coup d'oeil à laquelle, depuis Baudelaire, on voudrait réduire l'intuition poétique du créateur comme du lecteur"<sup>34</sup>.

Primera afirmación: mi discurso es extenso y por lo tanto contrario al moderno. Segunda afirmación: la intuición poética definida por la modernidad se adapta a un tipo de discurso breve. Tercera afirmación: pero mi discurso es también intuitivo, luego debe existir un modo intuitivo diferente, verdadero, que anima producciones como la mía. De nuevo volvemos al crisol de esa nueva inspiración, surgida consecuentemente de la poética adoptada, y que viene a inscribirse en la estela de los grandes ciclos de Péguy y Claudel.

Otras voces se alzaban en tiempos de Emmanuel defendiendo posturas afines desde el campo de la crítica textual; escuchemos las siguientes palabras de A. Béguin, especialmente perspicaces en lo que al tema concierne:

"La répugnance de notre temps, auteurs et lecteurs, pour le poème de vaste envergure, est révélatrice, ainsi que, depuis Baudelaire (...) le préjugé bien ancré selon lequel il n'est de perfection que dans la brièveté. Sommes-nous devenus insensibles à tout ce qui n'est pas éclair, brusquement jailli et disparu, d'une image-météore?"<sup>35</sup>

También el hoy olvidado Jean Paulhan se refería con añoranza a la restauración de un tipo de texto largo, que la conciencia moderna había proscrito. Hablando de Saint-John Perse, comentaba Paulhan<sup>36</sup> el cambio de perspectiva que la Anábasis y demás epopeyas suponían, al restituir con ellas el viejo significado del poema: obra en verso, de cierta extensión, en la que van unidos deleite y belleza. Otro tanto cabría decir para Emmanuel en lo que concierne a las dos primeras condiciones (entendemos que dentro del "verso" Paulhan incluye el poema en prosa); en cuanto al 'docere cum delectatione', mucho daría que hablar el análisis semántico de ambos términos, pero en principio nuestro autor no se adhiere al 'delectare' sino más bien exclusivamente al 'docere'. Todo ello no obsta para que ambos poetas formen en este nivel frente común contra el otro modelo textual "inharmonieux, désespéré et (...) plutôt bref"<sup>37</sup>.

Y en efecto, el fin de la era clásica vino determinado no ya por la brevedad textual, sino por la ausencia misma de necesidad de longitud, síntoma inequívoco de una nueva axiología. Se ha explicado el hecho por varias causas, como son el ansia de perfección formal y su correlativo rechazo de las estrofas "flojas" inevitables en toda composición larga, la función órfico-profética concedida al verbo, o la exclusión de una razón discursiva en la escritura automática e irracional<sup>38</sup>. Los ciclos épicos emmanuelianos suponen, en cualquier caso, una contrapropuesta a todas ellas, al abogar por un concepto renovado y fecundo de la extensión, un concepto que trata de "restaurer l'art monumental, le Temple, en un temps qui confond protéisme et jouvence"<sup>39</sup>.

Existe además otra práctica poética directamente vinculada con la

longitud del texto. Se trata de una técnica, costumbre o efecto, según el origen que se le atribuya, sobre el que sí se ha reflexionado y escrito con profusión. Aludimos a la continuidad y a su reverso, la fragmentariedad de las creaciones literarias.

#### B. 'Membra disjecta'.

El asunto de la integridad o fragmentariedad textual resulta uno de los más complejos que puedan abordarse, no sólo por la abundante literatura crítica existente al respecto, sino también y sobre todo por la propia evolución de ambos conceptos a lo largo de los dos últimos siglos en que se gestan y transmiten. Porque es bien sabido que el empleo del fragmento como 'texto' propiamente dicho no surge antes del primer Romanticismo; sólo entonces se constituye como tal, recogiendo dos valores fundamentales: el de la variedad temática, que perdurará hasta nuestros días, y el de la función evocadora de un sistema, intrínsecamente ligado a la época. Respecto de este último, es evidente que para los albores del Romanticismo el fragmento se considera síntoma de individuación, por supuesto, pero siempre dentro de un conjunto determinado, de una unidad preexistente: "C'est pourtant dans son rapport à l'oeuvre qu'il faut saisir son individualité propre"<sup>40</sup>. En la red de relaciones que establece el fragmento con la obra matriz, y no en su aislamiento, se captará la identidad substantiva del texto fraccionado.

Ha de esperarse prácticamente medio siglo para que el fragmento adquiera su calidad de índice de inacabamiento. Rimbaud, Corbière y otros artífices de la dislocación literaria inauguran el proceso que lleva a proclamar a lo incompleto, a lo carencial, en suma, no sólo como una estructura incomunicada, sino como un valor en sí mismo; acaso pueda hablarse, desde este momento, del paso de la dispersión a la diseminación.

En fin, no podríamos omitir en este rápido reconocimiento de los avatares fragmentarios al modelo textual que se alza como emblema de ellos, es decir, al poema en prosa. Este y no otro es el que escoge uno de los prototipos de esteta finisecular y modernista: "De toutes les formes de la littérature, celle du poème en prose était la forme préférée de Des Esseintes", nos dice Huysmans. Las manifestaciones evolucionadas de este género bastardo representaban, además, la síntesis textual más lograda de la brevedad y el fragmento; entre ellas destacan, por supuesto, las Illuminations rimbaldianas, que sorprendieron a sus lectores tanto por su presentación y temática como también, y en buena medida, por su escasa extensión. En efecto, la brevedad se esperaba y se conocía ya en el verso, pero aún resultaba inesperada para la prosa. Por otra parte, esa revolucionaria concisión se asoció de inmediato con lo fulgurante, con el relampagueo momentáneo, porque éste "traduisait cette brièveté en rapidité et faisait écho a une signification du titre"<sup>41</sup>; detengámonos aquí un momento, porque la analogía nos interesa extraordinariamente.

En el capítulo anterior comprobamos cómo ciertas coordenadas metapoéticas se presentaban formando frente común; inspiración, lenguaje original, cratilismo y otros aspectos debían ubicarse en un mismo grupo axiomático, al que acabamos de añadir las características discursivas de la brevedad y el fragmento. Pero, como también hemos sugerido en numerosas ocasiones, unos y otros componentes se hallan asimismo informados por un andamiaje temporal cuya conformación se infiere fácilmente, tras todo lo dicho. Se trata de una idea doble del tiempo constituida, en su cara ontológica, por una agrupación de instantes inconexos, y en su cara histórica, por un vector cíclico e irreversible. Más abajo nos ocuparemos de ambas vertientes, pero ahora subrayamos la primera, dado que la asociación 'breve y fragmentario - fulgurante' se apoya justamente sobre ese soporte del compuesto temporal: el texto corto, el texto fragmentario, se corresponde con el predominio del instante sobre la duración, y arrastra consigo la creencia en una intuición poética especial. Ya los románticos alemanes avanzaron esta identificación, mediante el acercamiento del 'Witz' al

'Blitz', de la chispa genial al relámpago, pero con el descubrimiento de lo fragmentario el binomio se generaliza en el ámbito metapoético<sup>42</sup>.

Lógicamente, la solución enmanueliana tiene que diferir de dicho tratamiento temporal, pero no puede borrarse la historia de un plumazo, y nuestro poeta es deudor, a pesar suyo, de varios siglos de pensamiento. En este caso, como en otros, optará por una postura ecléctica, que sintonice tiempos distintos para poéticas y metapoéticas diferentes. No podía ser de otra manera, cuando ya el mismísimo Claudel había concedido que "On ne pense pas d'une manière continue, pas davantage qu'on ne sent d'une manière continue. Il y a des coupures, il y a intervention du néant"<sup>43</sup>. De hecho, en los escasos momentos de flaqueza en que Emmanuel mitiga la dureza de sus críticas, rápidamente se filtra el rastro que su pensamiento ha dejado, desde una primera juventud aún marcada por influencias fragmentatorias nostálgicas (de raíz en parte romántica, en parte surrealista), hasta una madurez caracterizada por una noción omnicomprendensiva de la composición rapsódica. La deriva metapoética enmanueliana parte, entonces, de una consideración lastrada del fragmento: "une oeuvre cesse d'être finie, devient un reste d'infini"<sup>44</sup>, para acabar reconociendo en él sobre todo su esencial virtualidad, su potencial cinético irrefragable, que además devuelve la integridad al poema:

"Ce que j'ai fait depuis un quart de siècle (...) n'est au sens originel [es decir, primario, imperfecto] que fragment, "ici-bas chu d'un désastre obscur"; au sens final, c'est un foyer organique, partie vivante en travail de son tout, qu'elle réintègre, qui la réintègre"<sup>45</sup>.

Con todo, es curioso observar cómo los propios ejecutores de la textualidad fragmentaria quedan sometidos a la tentación de conjunto que parece presidir, por más que se quiera evitar, cualquier actividad humana. En efecto, bajo la inicial voluntad de inconexión late a menudo una necesidad de constitución grupal; los poemas que se han escrito aislada y separadamente tienden a publicarse juntos bajo un mismo

título, y quizá no sólo por razones económicas. Esta antinomia que se registra claramente incluso en Rimbaud ("L'inachèvement est le principe du recueil, mais pourtant c'est le recueil, le fait même du rassemblement qui compense la fragmentation des textes"<sup>46</sup>), por no mencionar todo el elenco de escritores cuya ensoñación primaria es la creación de una obra descompuesta en su interior, pero unida en un proyecto común: es el caso de los Petits poèmes en prose baudelerianos, el 'Libro' de Mallarmé o, por citar algún ejemplo actual, Rayuela de Cortázar. El primero de los textos citados representa, por ende, una muestra clara de la fusión entre fragmento y contranarratividad (o en otras palabras, fulguración, concisión), dadas las aclaraciones que su autor se molesta en hacer:

"...je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni tête ni queue, puisque tout au contraire, il est à la fois tête et queue, alternative et réciproquement"<sup>47</sup>.

Hasta aquí no hay novedades; Baudelaire explica el posible intercambio de las vértebras de su 'tortuosa fantasía'. Pero oigámosle continuar:

"Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superflue"<sup>48</sup>.

Puesto que el lector se muestra remiso a los textos largos, acortémoslos. Y puesto que los acortamos, suprimamos el hilo narrativo que entorpece y constriñe nuestra escritura (y su recepción). Es la misma idea que late en esa coartada tan lúcida de A. Arthaud alegando: "Et comme je ne raconte pas une histoire mais j'égrene simplement des images, on ne pourra pas m'en vouloir de n'en proposer que des morceaux"<sup>49</sup>.

Muy distinta sería la argumentación de Emmanuel que justificara el uso del poema en prosa dentro de los ciclos épicos: aunque el lector rehuya la longitud textual, ofrezcámosela, y si hemos de amenizarla, introduzcamos un relato y varios niveles discursivos. Evidentemente, la elección emmanueliana contraviene todos los axiomas del poema en prosa moderno, pero no deja de ser una contrapropuesta original: nada de parcelamientos intercambiables, sino progresión lógica, que abra sus propios horizontes y engendre su propio dinamismo: "...j'ai constamment rêvé non du Livre, mais des vastes ensembles humains: mythe, histoire, cité. Rêve actif, générateur d'espace, de mouvement..."<sup>50</sup>.

Sabemos ya que en Emmanuel esta toma de posición obedece no sólo a sus preferencias poéticas, sino a sus presupuestos ideológicos. Conocemos su afición a los ideales clásicos de continuidad, armonía y, sobre todo, perfección textual, de acuerdo con la fórmula que requiere para la belleza "en primer lugar, integridad o perfección (pues lo que está incompleto, es feo por ello mismo)"<sup>51</sup>. Porque en efecto, la categoría de lo bello sigue existiendo para nuestro autor en su forma original, al menos en lo que respecta al requisito de la integridad. Sobre la base de semejantes premisas, no podíamos sospechar por su parte más que una conclusión: "Ne pas savoir finir un poème est signe d'incohérence et de démesure"<sup>52</sup>. Conclusión que nos sitúa en las antípodas de la famosa 'boutade' flaubertiana: "La suprême bêtise, c'est de vouloir conclure", y también en el polo opuesto de una modernidad y postmodernidad que admiran erróneamente, a decir de Emmanuel,

"non pas le Hoelderlin des grands hymnes, mais celui des anées de la folie: qui ne s'exprime plus qu'en fragments, et présente une parole rare et énigmatique, rompue..."<sup>53</sup>.

Por nuestra parte cabe, en fin, hacer una pequeña objeción a los textos fragmentarios que repercute también sobre las críticas emmanuelianas. Juzgar los hechos desde nuestra perspectiva histórica implica un distanciamiento significativo; no existen contingencias

temporales, y si Emmanuel pudo escribir contra unos ismos estéticos subversivos, no ocurre lo mismo hoy. Las vanguardias que revolucionaron el terreno artístico en su época ya no son tales, su fuerza de ruptura ha cesado, y la sedición de lo fragmentario también. Como expresan unas clarividentes palabras de R. Heyndels, "la première difficulté qui marque la réception de la discontinuité (...) est peut-être qu'une fois admise l'esthétique qui préside à son avènement (...) on en revient à une conception mimétiste qui annule tout effet censément rupteur (et donc aussi: toute la force significative)"<sup>54</sup>.

De cualquier manera, en nuestro trabajo nos ceñiremos a lo que constituía el clima intelectual a mediados de siglo y en la década de los sesenta aproximadamente, etapas en las que se consolidaron de forma definitiva las ideas enmanuelianas respecto de la literatura. Ideas que no sólo atañen al tipo y consideración del discurso, sino además, como inmediatamente estudiaremos, a la noción misma de lenguaje analógico.

### C. Naturaleza de la analogía.

El examen del discurso que emprendimos a comienzo del presente trabajo nos puso sobre la pista de lo que aquí queremos mostrar, es decir, de la prevalencia, en los esquemas poéticos enmanuelianos, de una idea dinámica en lo concerniente a la analogía. Pues si en los primeros capítulos descubriamos a los textos de nuestro autor en su fecundidad retórica y cinética, también explorando los metatextos hallaremos el apoyo teórico de tal opción escritural. Así, el concepto de analogía en movimiento, en acción constante, será el que gobierne la ensoñación abstracta enmanueliana, secundando (o liderando) los otros presupuestos que ya hemos considerado anteriormente: amplitud textual, integridad en la extensión, crítica de la 'scintilla animae' en la creación del poema, y de su correlato de instantaneidad temporal, etc.

Frente a ellos se alzan las teorías que describen al lenguaje analógico como cristalización, como 'congelación' de un vocablo en el crisol de una nueva referencia. Ni que decir tiene que esta explicación debe forzosamente chocar con una poética que, como la emmanueliana, cifre en la duración la esencia de la poeticidad. Desde el momento en que se propone una escritura basada en la condensación de una 'substancia', cualquiera que ésta sea, también se vetan indirectamente dos de las figuras que hemos considerado claves en el discurso de Emmanuel: las que proceden por acumulación de términos y las que operan por su adición. Nuestro siglo es testigo del segundo o tercer plano al que éstas han sido relegadas, mientras que los mayores desvelos de la crítica se han dirigido a esclarecer la esencia de la metáfora<sup>55</sup>.

A este respecto, nos vemos obligados a recordar y quizá ampliar una explicación que dábamos en el primer capítulo. Porque el caso emmanueliano se torna más complejo de lo que aparenta si la atención del lector se focaliza en el periodo juvenil de su producción literaria o, dicho en otros términos, en la época de predominio metafórico: ¿cómo es que concedía entonces tanto crédito a la metáfora, que más tarde refrenaría y arrumbaría en el cajón de los instrumentos secundarios? Intentamos dar respuesta a esta cuestión imaginando que, en consonancia con su posterior evolución poética y con la propia constitución de los textos juveniles, lo atractivo de la analogía no era para nuestro autor su estética fulminante, sino su abundancia, su profusión: la analogía servía a la abundancia, se ensoñaba como 'ancilla copiae'. De ahí que no pueda hablarse con rigor de un surrealismo emmanueliano ortodoxo; más que de filiación bretoniana, el surrealismo de nuestro autor es de raíz jouviana: lo cual explica que, una vez pasada la fiebre del automatismo, Emmanuel conservara tan sólo aquello que le atraía de verdad en Jouve, la integración del psicoanálisis al cristianismo, y que su discurso se encauzara, por el contrario, en el camino abierto por Claudel y sus seguidores (Charles Le Quintrec, Jean-Paul de Dadelsen, Jean Grosjean, Emmanuel Eydoux, etc.). Oigamos, así, las siguientes explicaciones de Emmanuel, escritas durante el periodo de transición que media entre el orfismo y el apogeo de los ciclos:

"Entre temps m'avaient impressionné les critiques mes reprochant mon excès verbal et mon art du discours, qu'une certaine esthétique proscrit. Quant à l'excès, il avaient raison: quant au discours, je regrette d'avoir, pour obéir à leur critère de l'art, mis frein à ma passion rhétorique"<sup>56</sup>.

La 'pasión retórica' a que nuestro autor se refiere aquí consiste, si observamos los textos en que falta, en la amplitud del verso y la abundancia de esas figuras que hemos consignado como prototípicas del discurso emmanueliano. Por el contrario, el 'exceso verbal' describe justamente la abundancia léxica generada por el fárrago de analogías de los textos más juveniles. Y el bearnés conviene en depurar éstas, pero no en suprimir la retórica. A esta evolución de los elementos discursivos adscribimos las palabras de A.Béguin:

"...on peut voir ici, à l'héritage vigoureux, mais décidément brut, de Hugo, s'ajouter comme un heureux correctif tout le labeur des poètes postbaudelairiens"<sup>57</sup>.

Quiere indicar sin duda el crítico esa transformación de abundancia imaginaria (la herencia hugoliana en bruto) en plétora retórica, en trabajo del verso con la correlativa contención metafórica. El 'correctivo' de los postbaudelerianos frena justamente la profusión de una locuacidad metafórica excesiva y, por ende, caótica; recordemos que en Emmanuel no hay abundancia sin regir, que todo proceso enunciativo en su discurso está, o pretende estar, informado: "cohérent, orienté, où le sens engendre et ordonne les formes"<sup>58</sup>. La escritura deviene, por tanto, término medio entre la cantidad y la calidad, a todos los niveles. Será una tarea concienzuda a mitad de camino entre la mera yuxtaposición de figuras emergentes y su condensación extrema, su excesiva polarización hacia unas metas sobrenaturalistas:

"L'art auquel je pense diffère grandement de celui qui prévaut

à notre époque: ce n'est ni un système de procédés élevé à la hauteur d'une philosophie, ni au contraire un jeu de hasard fût-il heureux"<sup>59</sup> .

Hasta qué punto el movimiento está comprendido en esta concepción discursiva, frente a las teorías de la cristalización, es algo que se aprecia con claridad en las líneas que citamos a continuación, fruto de la admiración enmanueliana por Claudel:

"Irrécusable comme une force naturelle, tel est le dire claudélien. (Tout le contraire d'une concrétion énigmatique, close dans son immobilité formelle, que le mot de l'énigme scellerait)"<sup>60</sup> .

La concreción, la reducción de la imagen a su mínima expresión posible (en la teoría y también en la práctica, mediante la metáfora pura o 'in absentia'), no hace sino privarla del dinamismo que le es consubstancial. Y si en última instancia hay que crear un hermetismo, que sea éste analítico, al menos, que muestre la densidad ontológica del vocablo junto a la revelación de su realidad externa, más que sobre su ocultamiento:

"L'hermetisme dont il célèbre ici la vertu et dont son oeuvre offre tant d'exemples, n'est pas, comme chez les maîtres symbolistes, une raréfaction apparente du sens par escamotage de son contenu explicite, ce qui produirait une énigme synthétique, un diamant artificiel"<sup>61</sup> .

Con certeza nuestro autor habría compartido el asombro de Perse al verse éste englobado bajo las teorías de congelación de la imagen: "...je m'étonne grandement de voir des critiques favorables apprécier mon art comme une cristallisation, alors que la poésie pour moi est avant tout mouvement - dans sa naissance, comme dans sa croissance et son élargissement final"<sup>62</sup> .

Busquemos, en fin, denominaciones, etiquetados, en la obra enmanueliana, y tropezaremos con una mayoría de 'símbolos', cuya definición y delimitación engloba y aun anula el concepto de 'imagen' cristalizada. Paradójicamente, el símbolo enmanueliano desbanca e invalida al propio simbolismo decimonónico. Las imágenes, símbolos y por supuesto, metáforas de este último ceden su nombre y lugar a otros tipo de figuras, muy distintas en su contenido y función. El etiquetado enmanueliano se aplica al trasfondo de una teopoesía que da sentido a la actividad escritural de nuestro autor, colocando al lenguaje en su posición originaria de 'signo' de Dios, y signo auténtico, pero limitado. Así, la palabra humana es rigurosamente 'símbolo' en su sentido etimológico, es decir, mitad de la tésera, por lo que su tarea consistirá en, incluso remitiendo a su propia esencia, mostrar su imperfección. Indicar abiertamente su naturaleza incompleta para que resplandezca la otra mitad, lo trascendente. Las palabras son los síntomas de la espiritualidad, y en su repetido diagnóstico reside la función del poeta.

Son estos temas que enseguida estudiaremos en profundidad. Pero permitámonos, por última vez, demorar la cuestión del metadiscurso poético unos párrafos más. Los que empleemos para una definitiva incursión en la temporalidad.

NOTAS A LA PARTE TERCERA, CAPITULO PRIMERO.

1. P. Bénichou, "Sur Mallarmé", en Le surnaturalisme français, vv.aa., Neuchatel, La Baconnière, 1979, p. 99.
  
2. La idea de escritura colectiva, además de ser coyuntural e individual, responde en última instancia a la exaltación del sujeto, cf. Ph. Lacoue-Labarthe/J.-L. Nancy, L'absolu littéraire (París, Seuil, 1978), al que nos referiremos en numerosas ocasiones a lo largo de este capítulo.
  
3. Para la relación entre romanticismo e idealismo alemán, cf. por ejemplo la historia de la filosofía de F.Copleston, vol.VII, p.24 y ss., W. Benjamin: El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán(Barcelona, Península, 1988), y P. Szondi, Poésie et poétique dans l'idéalisme allemand(París, Eds. de Minuit, 1975).
  
4. Crítica del juicio, Madrid, Espasa Calpe, 1977, p.261.
  
5. "Nuestra naturaleza conlleva el que la intuición sólo pueda ser sensible, es decir, que no contenga sino el modo según el cual somos afectados por objetos. La capacidad de pensar el objeto de la intuición es, en cambio, el entendimiento. Ninguna de estas propiedades es preferible a la otra: sin sensibilidad ningún objeto nos sería dado y, sin entendimiento, ninguno sería pensado. Los pensamientos sin contenido son vacíos; las intuiciones sin conceptos son ciegas" (Crítica de la razón pura, Madrid, Alfaguara, 1978, p. 93: A 51/B 76).
  
6. Es un término acuñado por Ph. Lacoue-Labarthe, o.c., p.76. Es indudable que las teorías de los pensadores idealistas estimularon la reflexión estética ulterior y facilitaron su desarrollo; no obstante, en su formulación existen matices divergentes. Para J.G. Fichte, por ejemplo, la intuición del yo puro o absoluto no precisa de una visión

mística privilegiada, sino de la reflexión trascendental. Las expresiones más radicales de la poesía absoluta deben buscarse autores como Schelling: "Esta objetividad de la intuición intelectual (...) es el arte mismo (...). Sólo la obra de arte me refleja lo que de otro modo no sería reflejado por nada" (Schelling, Sistema del idealismo trascendental, Barcelona, Anthropos, 1988, p.423.

7. Respectivamente, A.W. Schlegel, "Leçons sur l'art et la littérature", cit. por Lacoue-Labarthe, o.c., p. 343; "Le plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand"(de autor desconocido), o.c., p. 53; Schelling, Sistema..., o.c., p. 423.

8. A.W. Schlegel, Fragments critiques, cit. en Lacoue-Labarthe, o.c., p. 88.

9. Cf., por ejemplo, T.Todorov, Théories du symbole, pp. 161 y ss.; G. Genette, Mimologiques, París, Seuil, 1976; J-M. Schaeffer, "Romantisme et langage poétique" y N. Ruwet, "Malherbe: Hermogène ou Cratyle?", ambos en Poétique, nº42, 2º tr. 1980, pp. 177-224.

10. Cf. G. Genette, o.c., pp. 329 y ss. Pero Emmanuel no llega a establecer, como Claudel, un mimologismo 'ficticio'.

11. Pour la poétique, París, Gallimard, 1970, p. 87.

12. A. Renan, "De l'origine du langage", cit. por G. Genette, o.c., p.241.

13. Son excepciones representativas Saint-John Perse e Yves Bonnefoy, aunque pueden hallarse más.

14. V. Crastre, Poésie et mystique, Neuchâtel. La Baconnière, 1966, pp.8.

15. V. Crastre, *ibid.* En sus análisis de Baudelaire llega Emmanuel a

consideraciones muy similares; cf., por ejemplo: "De cette conscience [la conscience dans le mal], l'art est un des modes: il est l'attention suscitatrice de tout ce qui rappelle en figure la vie antérieure dans l'Un (...). Ce monde-ci est la grotte de Platon, ou encore le lieu de l'exil tel que le conçoivent les gnostiques. L'érotisme réfléchi de Baudelaire est une gnose de la déchéance"(V.T., p. 48-49).

16. Cf. J.M. Valverde, Breve historia y antología de la estética, Barcelona, Ariel, 1987. Pese a sus lagunas y partidismos, esta obra proporciona una clara concepción de las ideas platónicas sobre la belleza, subordinadas siempre a la teoría de las Ideas, y traídas a colación sólo como contra-ejemplo de ésta: de ahí que hasta el Renacimiento, descubridor de Plotino y del Pseudo-Longino, no pudiera forjarse la identificación a que nos referimos para la conciencia occidental.

17. Hablar del pensamiento estético de diez siglos exige mucha cautela, pese a la persistencia de sus ideas. No obstante, puede decirse que en general prevaleció la tesis de la producción artística como habilidad, como ciencia, sometida a determinadas reglas; este concepto, completamente ajeno a la mentalidad actual de "creatividad", hace que incluso las posturas más afines a la moderna acerca de la inspiración deban ser interpretadas con el tiento y matices que precisan. Ver al respecto W. Tatarkiewickz, Historia de la estética II: La estética medieval (Madrid, Akal, 1990) y J. Cerquiglioni, 'Un engin si subtil'. Guillaume de Machaut et l'écriture au XVIe siècle (Genève-Paris, Slatkine, 1985), cap. II: "Le métier d'écrivain". Citemos asimismo las palabras de Marie de France, en el prólogo de sus Lais (Paris, Lib. Honoré Champion, 1981, p.1):

"Ki Deus a duné esciënce  
E de parler bone eloquence  
Ne s'en deit taisir ni celer,  
Ainz se deit voluntiers munstrer".

18. A. Béguin, L'âme romantique et le rêve, o.c., p 354.

19. Cit. por Lacoue-Labarthe, o.c., p. 343.

20. Nos referimos a la valoración crítica. El trabajo del verso, por el contrario, sigue existiendo en la mayoría de los poetas. El propio colofón de las teorías intuicionistas, Mallarmé (el primer Mallarmé), combina el esculpido parnasiano, la epifanía referencial y el platonismo absoluto (cf., p.e., Symphonie littéraire).

21. En las obras completas de P. Claudel editadas por Gallimard, bib. de La Pléiade, París, 1967, ed. de Jean Petit, p. 1303. Críticos como V. Crastre han visto en Claudel a un paladín de la inspiración (Poésie et mystique, Neuchâtel, La Baconnière, 1966, p. 150 y ss.). No es de nuestra incumbencia dilucidar la cuestión, pero en cualquier caso la influencia claudeliana sobre Emmanuel se dirige más bien a enfocar la poesía hacia la celebración divina, a convertirla en liturgia literaria.

22. Bajo este concepto engloba Blanchot estado poético ("Regarder Eurydice, sans souci du chant, dans l'impatience du désir qui oublie la loi, c'est cela même, l'inspiration", op. cit., p.231) y proceso gnoseológico ("le saut est la forme et le mouvement de l'inspiration", op. cit, p.235); ninguna de las dos facetas otorga las percepciones deseadas (cf. pp.299 y ss.), pero esto no interfiere en absoluto sobre el hecho de que, efectivamente, en ese deseo confluyan todos los factores a que nos referimos a continuación.

23. T. Todorov se ha ocupado de demostrar la vigencia de otros postulados romántico-simbolistas en la obra de Blanchot, ejemplo entre cientos de la persistencia de aquéllos en la crítica actual ("La réflexion sur la littérature dans la France contemporaine", en Poétique, nº 38, 2º tr. 1979, pp. 131-148. Y diversos autores han señalado la importancia de aceptar unos u otros postulados al emprender la lectura crítica de un texto; U. Eco, por ejemplo, ha subrayado

(Signo, pp. 114 y ss.) las consecuencias nefastas que las teorías románticas pueden tener para el semianálisis.

24. R. de Renéville, L'expérience poétique, Ginebra, La Baconnière, 1948, p. 43 .

25. Guy Michaud, L'oeuvre et ses techniques, París, Nizet, 1957, p. 30.

26. Cf. el excelente estudio de P. Bénichou, Le sacre de l'écrivain, 1750-1830, París, José Corti, 1973, y declaraciones emmanuelianas como la que sigue: "Telle est ma conviction et mon expérience, d'où découle mon hostilité à l'égard de la poésie entendue comme néo-spiritualité, comme ersatz de la réalité religieuse"(F.H., p. 17).

27. Les degrés du savoir (en Oeuvres complètes, Friburgo, Eds. Universitaires, 1982 para el vol. IV), Frontières de la poésie (o.c., vol. V, 1983), Situation de la poésie y L'expérience du poète (ambos en o.c., vol. VI, 1984), L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie (o.c., vol.X, 1985).

28. Porque le conoció personalmente, y este tipo de encuentros siempre iban seguidos de intercambio intelectual en Emmanuel: "Aux Nouvelles lettres (...) je rencontraí Supervieille, Bergamin, Maritain"(pref. a su biografía en Alain Bosquet, París, Seghers, 1959).

29. L'intuition créatrice..., o.c., p. 83.

30. G.U., p. 174.

31. G.U., p. 86.

32. J.Maritain, Situation de la poésie, o.c., p. 865.

33. Prefacio a Jean de la Croix, poésies complètes, Les cahiers d'obsidiane, 1983, p.9.

34. T.O., p. 15.

35. A. Béguin, Création et destinée I, col. 'Pierres Vives' París, Seuil, 1973, p. 134.

36. "Enigmes de Perse", reproducido en la obras completas de S.-J. Perse editadas por Gallimard, col. de La Pléiade, 1972.

37. J. Paulhan, en las obras completas de Perse, o.c., p. 1.307. Ciertamente, el resquebrajamiento de las tríadas clásicas (ars-docere-res, ingenium-delectare-verba), tanto como las contradicciones manifiestas en las mezclas de sus elementos, muestra la profunda remoción de los postulados poéticos que se opera a partir del siglo pasado. La modernidad parece despreciar tanto el deleite alienante como la enseñanza concebida al modo tradicional, es decir, como adoctrinamiento en el sistema sociopolítico imperante; sin embargo, no deja de filtrar subrepticamente su propio código de valores. La modernidad escoge el "ingenium" frente a las reglas retóricas, pero no prescinde completamente de éstas e incluso llega a recuperarlas en parte (el Parnaso da buena muestra de ello). En fin, la modernidad adopta la "res" como substrato epistemológico imprescindible del poema, pero sin oponerle a la profusión verbal (véanse los ejemplos de Rimbaud y el surrealismo). De estas contradicciones debe brotar, por su parte, el discurso enmanueliano, acogiendo o relegando unos y otros elementos con sus nuevos matices.

38. Se trata de causas vinculadas unas con el tema que más arriba hemos estudiado, semejantes otras a lo que veremos en el desarrollo de este capítulo.

39. G.U., p. 92.

40. Ph. Lacoue-Labarthe/ J.P. Nancy, L'absolu littéraire, o.c., p. 64.

41. A. Guyaux, Poétique du fragment, Neuchâtel, La Baconnière, 1985, p. 191. Guyaux afirma con justicia que "Historiquement, c'est avec les Illuminations que se fait la rencontre d'un genre, constitué principalement par Baudelaire, le poème en prose, et d'une forme, qui n'est pas réservée à la seule littérature, le fragment"(p.7). Pero quizá debiera también considerar las aportaciones de otras figuras que no menciona, como M. de Guérin o, sobre todo, A. Bertrand.

42. Por cierto que, en estrecha relación con este aspecto, resulta interesante considerar el papel que la imagen, en todas sus formas, desempeña en la evolución del poema en prosa. Ya el célebre adagio del Athenaeum: "Pareil à une petite oeuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson"(Fragmento 206, cit. en Ph. Lacoue-Labarthe/J.L. Nancy, L'absolu littéraire, o.c., p. 126), proclamaba las similitudes entre el poema en prosa y la pintura, similitudes de las que la crítica hoy se ocupa con asiduidad y dedicación. Pero la cuestión de las interferencias entre la cinematografía, cuya rapidez impone una nueva forma de concebir el discurso, y las vanguardias de nuestro siglo, no ha recibido aún el debido tratamiento. Porque ciertamente el Cornet à dés y otros textos afines deben mucho a la asimilación de la celeridad del séptimo arte, ya de la mano del surrealismo, ya del simultaneismo o del cubismo.

43. "Réflexions et propositions sur le vers français", en Réflexions sur la poésie, París, Gallimard, 1963, p. 7.

44. L.F., p. 9.

45. L.F., p. 10, el subrayado es nuestro.

46. A. Guyaux, Poétique du fragment, o.c., p. 189: cf. también p. 76 y ss.

47. En la dedicatoria a Arsène Houssaye de los Petits poèmes en prose, París, Gallimard, 1973, p. 21.

48. Ibid., el subrayado es nuestro.

49. L'ombilic des limbes, París, Gallimard, 1984, col. 'Folio', p. 61.

50. L.F., p.12.

51. Tomás de Aquino, Summa Theologica, I q.39 a.8.

52. G.U., p. 96.

53. M.I., p. 39.

54. R. Heyndels, La pensée fragmentée, Bruselas, ed. Pierre Mardaga, 1985, p. 9).

55. No compartimos, a este respecto, el uso que a menudo se hace del término "dinámico" como indicativo de cierto tipo de discurso, opuesto al de nuestro autor. Un ejemplo significativo de esta apropiación cinética lo constituye la obra de M. Eigeldinger, Le dynamisme de l'image dans la poésie française (Neuchâtel, La Baconnière, 1943), en donde encontramos a Mallarmé encabezando la lista de los autores dinámicos, frente a todos los anteriores al Romanticismo, que el crítico considera, en bloque, 'estáticos'. Bien clara queda la predisposición de Eigeldinger por lo que denomina símbolo 'sintético', es decir, la metáfora pura, centrada en el juego con el significado. Pero es que, además, tras esta querencia nocional se despliega una topografía temporal muy particular y especialmente interesante en lo que nos concierne. Citaremos para ilustrarla una frase del texto entresacada entre otras similares: "[La poésie moderne cherche] abolir l'existence au profit du devenir, c'est-à-dire (...) exclure de l'art le stable et le statique au profit du dynamique"(p. 202). Entendamos estas palabras de la única manera que es posible, es decir,

identificando a la 'existencia' con la temporalidad anterior a la moderna y, más aún, con el estatismo (puesto que se opone a lo dinámico): conjunción harto difícil desde todos los puntos de vista. Nos parece, por el contrario, que un concepto del 'devenir' como el de la poesía de los dos últimos siglos tiene más de fugacidad y, por tanto, de deseo de aprehensión y fijación en el instante (es el conocido "saisir l'éternel dans le transitoire"), que de verdadero dinamismo. La predilección por la metáfora no confiere de suyo una cinética especial al poema, quizá ni siquiera una cinética imaginaria, y menos aún cuando esa preferencia viene acompañada de una metapoética cristalizadora.

56. T.O., p 13, líneas ya citadas en este trabajo, cf. parte primera, cap. primero.

57. "Présentation de Pierre Emmanuel", en P.CH., p.116.

58. L.F., p. 34.

59. Ibid.

60. M. I., p. 92. Son líneas ya citadas en este trabajo, cf. parte primera, cap. primero.

61. Ibid.

62. Saint-John Perse, Oeuvres complètes, o.c., p. 563.

### III. 2. Recapitulando.

A lo largo de este trabajo hemos querido mostrar cómo un modelo temporal específico es capaz de influir en la poética enmanueliana, y no sólo a gran escala (temática o estructuralmente), sino incluso determinando la elección de procedimientos discursivos concretos. Hemos estudiado, así, de qué modo los procesos enunciativos sintonizan con las ideas de abundancia y acumulación de niveles temporales, por un lado, y de dinamismo temporal constante, por otro. Hemos tratado de descubrir la importancia del devenir cronológico en la elección de un género y nivel discursivo narrativos, así como en la renovación del concepto tradicional de éstos; también hemos hallado huellas conspicuas de una predilección temporal en el imaginario espacial de nuestro autor. En fin, hemos inaugurado un nuevo ámbito de reflexión al relacionar cierta corriente metapoética tanto con un modo discursivo peculiar, cuanto con una vivencia temporal que se le empareja sin dificultades.

Y hemos de detenernos ahora en ese ámbito reciente. Las consecuencias estético-teológicas de la temporalidad enmanueliana van a constituir el tema de análisis de nuestros últimos capítulos, no sólo porque constituyen el eslabón terminal de la lectura que hemos propuesto, sino por su propia relevancia como causa final de la escritura en nuestro poeta. La original subsunción del lenguaje en el conjunto de formas redentoras vivamente encarnadas en el tiempo es, en efecto, la hipótesis motriz que rige toda la producción poética enmanueliana. Hay texto porque así lo imponen un deber vocacional y una necesidad salvífica real; la escritura es una colaboración genuinamente palpable a la Comunión de los Santos.

Pero antes de devanar el complejo ovillo metadiscursivo de

Emmanuel debemos hacer una pausa, un paréntesis que explique cuál es, en definitiva, ese esquema temporal al que nos referimos con tanta asiduidad. Al cerrar ese paréntesis estaremos por fin en condiciones de estudiar la última modulación cronológica en la poética del bearnés.

### III. 2. 1. Sincretismo de la temporalidad emmanueliana.

"Je  
Clignote à l'extrême pointe  
De la vide ubiquité  
Mon aveugle intermittence  
T'innerve ô Eternité"(S., p. 407)

Señalaba Béguin, hablando de su colega Georges Poulet<sup>1</sup>, la existencia de dos líneas claras de reflexión en torno a la temporalidad: aquella que exploraba los abismos de la interioridad, o línea de la "mémoire", y aquella que revertía sobre los acontecimientos externos, la de las "Mémoires". Pues bien, ambas secciones van a recibir un amplio tratamiento en los textos emmanuelianos. Y como en otras ocasiones, nuestro autor va, aquí también, a ampararse en un sano eclecticismo que agrupe aportaciones tanto del medievo, como de momentos posteriores en el pensamiento occidental.

En cuanto a las contribuciones medievales, tienen todas ellas su fuente primera en lo que páginas atrás llamábamos "creación continua", y que gobernaba entonces la ensoñación genésica emmanueliana. Concepto éste que engloba no sólo la continuidad de la labor creadora divina a través de los tiempos ("Mi Padre sigue obrando todavía", leemos en Juan 5, 17), sino el papel co-creador otorgado al hombre tanto a nivel histórico como a nivel individual. Recordemos, respecto al primero de estos niveles, lo que ya se dijo a propósito de la responsabilidad histórica (cap. II.3.6. y ss.); en lo que concierne

a la vertiente personal, por su parte, señalaremos que encuentra una formulación nítida en la idea de renovación espiritual, de paso del hombre viejo al nuevo, a la que tanta relevancia concedía Emmanuel. Testimonio de ello es el eco del 'kainós' neotestamentario que resuena en tantos versos y, más específicamente, en expresiones que resumen el alma de una obra, su intención última; así ocurre, por ejemplo, en Una, cuyo prólogo expresa la plausibilidad de buscar en la obra el mensaje concreto de renacimiento al espíritu: "Ou même [il est loisible], avec les meilleures raisons, d'y chercher une réponse à la question de Nicodème: 'Comment un homme peut-il naître, quand il est vieux?'".

Pero será más interesante para nuestro propósito buscar las consecuencias directas que tenga la 'creación continua' para la temporalidad. Consecuencias que quedan perfectamente compendiadas en el siguiente párrafo de Francisco Suárez, citado por Poulet en sus Etudes sur le temps humain<sup>2</sup> y que aquí reproducimos según el original latino:

"...creatio autem et conservatio sunt una actio indivisibilis; unde eius unitas maior est, eiusque duratio non est per successionem nec per veram continuationem, sed per eiusdem indivisibilis actionis permanentiam".

El hombre medieval (y más aún, puesto que estas líneas datan de fechas más tardías) no admite, pues, la idea de instantes deshilvanados, inconexos, de categorías vacías, sino que integra necesariamente los momentos existenciales en una trama durativa. No quiere ello decir, sin embargo, que le fuese ajena la posibilidad de un conjunto de instantes; de hecho, precisamente la sucesión se constituía como uno de los rasgos distintivos del tiempo frente a la eternidad, especies ambas de la duración (entiéndase todo ello en su contexto):

"Sic ergo duobus notificatur aeternitas. Primo, ex hoc quod id quod est in aeternitate, est interminabile, idest principio et fine carens (ut terminus ad utrumque referatur). Secundo, per hoc quod ipsa aeternitas successione caret, tota simul

existens"<sup>3</sup>.

Pero de ninguna manera se trataba de una amalgama de lapsos vivenciales como se concebirá desde la Reforma (cf. más adelante). Los instantes medievales discurren sumidos en una duración continuada:

"Dans sa pensée comme dans son corps, l'homme, pour substituer une position à une autre, devait nécessairement parcourir un milieu intermédiaire qui était le temps continu"<sup>4</sup>.

Lo dicho hasta aquí lleva fácilmente a deducir otra de las características del pensamiento temporal en el medievo. Se trata de la indistinción bastante marcada que se establecía entre las dos variantes a que aludíamos al comienzo de este capítulo, es decir, entre el tiempo ontológico y el tiempo histórico. De hecho, la existencia personal únicamente podía realizar su tiempo interno al asumir el tiempo del mundo, que le proporcionaba, por ende, una dignidad suplementaria:

"La vie éphémère et insignifiante de chaque individu se déroulait sur le fond du drame historique universel, dans lequel elle s'imbriquait et dont elle recevait un sens nouveau, supérieur et immuable"<sup>5</sup>.

Evidentemente, esta idea no nos es ajena: hemos visto ya su planteamiento y desarrollo al tratar el paso del yo al nosotros en la temática enmanueliana (cf. cap.II.3.6. y ss.). El paralelismo de ambas temporalidades debe ahora extenderse a su constitución interna, de manera que en las dos encontraremos simétricas estructuras, formadas por una doble composición continua y discontinua a la vez (idea, sin embargo, que no afecta al medievo, sino exclusivamente a Emmanuel):

"Du conflit intérieur qui oppose la discontinuité des instants successifs et la permanence morale de l'esprit, au drame universel qui fait paraître, dans la trame anarchique des faits, le filigrane d'un dessein pressenti sans être connu, il

n'y a pas de différence substantielle"<sup>6</sup> .

En la persona de L. Bloy, que guía las reflexiones temporales de nuestro autor, encuentra éste la manifestación más clara del inextricable vínculo entre las cronologías comunitaria e individual:

"Car Bloy vivait non point dans le temps vers l'éternité, mais l'éternité dans le temps, c'est-à-dire une durée qu'il soutenait dans sa simultanéité inimaginable. Toute l'histoire se lovait dans son âme au présent, se centrait autour d'un axe immuable dont sa propre vie était l'un des points"<sup>7</sup> .

Si, como vimos, la interpretación humana de la Historia era, cuando menos, incompleta (cf. cap.II.2.4, cf. también G.O., p. 371: "L'absurde logique de l'histoire des hommes, qui est et n'est pas la logique de Dieu"), tal circunstancia se debe precisamente a la doble fisionomía de aquella. Porque si bien pueden observarse los hechos en su anecdótica externa, más difícil resulta ver a su través la fuerza de la continuidad:

"Ainsi l'histoire se déroule dans un double espace, celui du temps extérieur à lui-même, celui de la durée poursuivant son involution. Sous son premier aspect, l'histoire est claire, logique même, se résolvant en des faits successifs: sous le second, elle est chaotique, épaisse, parcourue d'inextricables mouvements"<sup>8</sup> .

La creación continua implica asimismo una meta, un objetivo concreto que explica en buena parte su potencialidad durativa y que el hombre, en su visión sesgada, pretende abolir junto con la duración:

"Ceux qui prophétisent l'histoire n'ont cure qu'elle ait une fin

Ils mettent une fois pour toutes l'espèce en marche vers le Rien (...) pour dilater l'étendue et rompre le corset de la

durée"<sup>9</sup> .

Una visión semejante de la Historia tenía que chocar, forzosamente, con otras teorías históricas como pudieran ser la idealista o la positivista, ya en trance de superación durante la época en que Emmanuel escribe. A ellas aluden párrafos como el que sigue:

"[L'homme] ne sait qu'inventer pour en sortir: sa dernière invention  
[est l'Histoire (...)].

Un Janus à la double grimace, l'une pétrifiant les hommes réels  
L'autre souriant à l'Homme abstrait par-dessus les générations  
abolies"<sup>10</sup> .

La Ratio histórica que endereza el rumbo del mundo es, esta vez sí, aportación del medievo a los cánones temporales enmanuelianos. Esta idea recoge, como es sabido, el mensaje judeo-cristiano, y efectivamente implica tanto un esquema lineal de la Historia (frente al cíclico, clásico y primitivo) como una cohesión ontológica opuesta a la discontinuidad heracliteana<sup>11</sup> . Por otra parte, la realidad de un objetivo informador conlleva otro de los rasgos fundamentales del sentir medieval (heredado también, y con notable satisfacción, por Emmanuel). Porque cada momento del tiempo cristiano se hace único, irrepetible e inintercambiable. No es indiferente que Jesucristo naciera cuando lo hizo, ni que el tiempo para la siega "no se haya cumplido aún"; en la historia bíblica todo tiene su momento exacto. La poética enmanueliana abunda en afirmaciones semejantes, que contribuyen a crear el clima de temporalización determinante de la misma<sup>12</sup> .

Parece redundante aludir, asimismo, al enfoque 'sub specie aeternitatis' que el medievo confiere a la temporalidad, y que encontramos perfectamente reproducido en nuestro autor. La eternidad constituye, en efecto, el estrato superior de las duraciones; desde él se juzgan y hacia él concurren los demás tiempos:

"Père Tu est le Temps

Père Tu est le Cycle où s'étend où s'éteint le Temps  
 Père Tu est le Rythme avant le Temps dedans le Temps après le  
 [Temps"<sup>13</sup> .

En el hombre medieval, las experiencias temporales personal y colectiva eran escatológicas, respondiendo a su inmersión en ese territorio trascendente de irrefragable presencia ("Antes de que los montes fuesen y fuesen paridos la tierra y el orbe, eres Tú, desde la eternidad hasta la eternidad"- Salmos 90,2). Sí era posible, por lo tanto, vivir simultáneamente tiempo y eternidad, puesto que, en palabras de Emmanuel, "Le feu ne se distingue pas de soi-même: entre étincelle et brasier, continuité"<sup>14</sup>; es también suya la afirmación siguiente:

"Comme lui [le Christ], chacun peut vivre dans le temps la présence de l'éternité, son action méta-temporelle, sans cesser de vivre le temps dans les exigences de chaque jour"<sup>15</sup> .

Con todo ello no ha de entenderse, sin embargo, que el tiempo humano pudiera vadearse de un salto en ningún momento (salvo quizá en el éxtasis místico), rozando las profundidades de la intemporalidad divina. Pues si bien ésta existía de forma real y como 'desideratum', de ninguna manera se proponía al modo en que los neoplatónicos pudieran posteriormente hacerlo, es decir, como objetivo y medio simultáneos para abolir el tiempo. La misión del cristiano consistía en realizarse dentro de su tiempo, más que en evadirse de él, y si no todas las corrientes de pensamiento medievales coincidieron en ello<sup>16</sup>, lo cierto es que aun queriendo, no podía el hombre soslayar la historia, que se encarnaba profundamente en su ser y en las cosas:

"Tout ce qu'il y avait donc de naturellement spontané et instantané dans la vie spirituelle, l'acte de comprendre, l'acte de sentir, l'acte de vouloir ou de jouir, tout cela ne s'accomplissait en l'homme qu'à travers le temps, qu'à l'aide du temps, que porté par le temps vers son achèvement"<sup>17</sup> .

La importancia que van a revestir estos datos en la poética enmanueliana es, como pronto veremos, absolutamente crucial. Que el acto de escritura devenga, en última instancia, instrumento redentor, depende de su impregnación absoluta en el tiempo.

Pasemos ahora a examinar las nociones que de la Edad Moderna toma nuestro autor, y que conforman el segundo panel de su díptico temporal. Nociones que han asomado ya a nuestro discurso al exponer las teorías medievales, pero que nos compete examinar con más detalle. Nos referimos, en concreto, a las diversas formulaciones de la multiplicidad ontológica, de la fragmentación en instantes, que comienzan a cuajar en la conciencia occidental cuando surgen las primeras fallas reformistas en la topografía cristiana. En efecto, la confluencia de varios factores (que no nos compete examinar aquí) origina pronto la fractura de la continuidad medieval, resolviéndola en una sucesión de instantes sin duratividad de fondo (recuérdese, por ejemplo, la célebre sentencia de Montaigne, "Je ne peins pas l'être, je peins le passage") y sin más valedor, en un primer momento, que la intervención de la Gracia. Antes de llegar a los enunciados optimistas de la siguiente centuria, la era de las reformas eclesiásticas dejará sus angustiados tormentos inscritos en líneas como éstas:

"Je me vois continuellement m'écouler: il ne se passe aucun moment que je ne me voie sur le point d'être englouti"<sup>18</sup>.

Son de sobra conocidas, en fin, las variantes cartesiana y sensualista que, participando del mecanicismo recién surgido, encontrarán en la fragmentación ontológico-temporal una fuente inagotable de afirmación de sí ("L'intensité de la sensation fonde l'instant, la multiplicité des sensations fonde la durée"<sup>19</sup>). No serán, empero, estos últimos los modelos que compartía Emmanuel. Su imagen de la multiplicidad temporal es, como se ha dicho en otras ocasiones, francamente negativa, más cercana a la romántica o incluso a la de nuestro siglo, de modo que, aun conservando el concepto de duración

medieval, capaz de informar la existencia, admite una cara oscura en el tiempo, la dispersión en instantes <sup>20</sup> :

"Alors ils prirent en horreur la multiplicité de leur nature: chacun se découvrait innombrable, peuplé de larves qui le foraient" <sup>21</sup> .

En este sentido puede afirmarse, con S. Siegrist <sup>22</sup> , que nuestro autor propone el equilibrio entre el tiempo de estabilidad desmedida, "caractérisé par un excès de conservation", y el tiempo discontinuo, "caractérisé par un excès d'innovation"; la duración auténtica sería, entonces, "le passage continu d'un instant à l'autre où innovation et conservation ont toutes les deux leur place". Idea ésta perfectamente correspondida con la ensoñación enmanueliana del movimiento espacial (cf. cap. II.4. de este trabajo), en la que el proteísmo fructífero se veía avalado por un centro informador. Siegrist se refiere a la duración en términos anejos, calificándola de "métamorphose incessante, lente mais inexorable où le renouvellement l'emporte finalement sur le vieillissement".

La reflexión enmanueliana sobre la diseminación ontológica y temporal va a seguir dos vías muy cercanas, casi gemelas, cuales son la de la fragmentación propiamente dicha, y la de la crítica al instante. Tuvimos ocasión de referirnos a aquella al analizar las causas de la elección de ciertos actantes (cf. cap II.3.1.), y a ésta, cuando en capítulos inmediatos examinábamos el concepto de 'intuición' poética. Pero ambos vectores afectan igualmente a la visión existencial global de nuestro autor, a su concepción del ser. Concepción que, dicho sea de paso, sabemos se trasciende para alcanzar cotas más genéricas de la temporalidad:

"Mon équilibre n'est donc pas dans l'instant: la convergence et l'irradiation se poursuivent à travers la durée. Et, sans doute, cette même simultanéité qui malgré le flot du temps me fonde, se retrouve-t-elle dans tout le cours de l'univers" <sup>23</sup> .

En efecto, bajo estas palabras late de nuevo el paralelismo entre la configuración de las dos temporalidades, que se establece ahora mediante el contraste lapsos alienantes / permanencia enriquecedora<sup>24</sup>. Mas, como decimos, las cavilaciones en torno a los o el instante afecta, en mayor medida, al hombre en sí, a cada individualidad. Resulta revelador, por otra parte, comprobar cómo Emmanuel se aparta de las interpretaciones que, desde uno u otro camino de los indicados, aboca en una filosofía alienadora del ser, ya desde dentro del mundo, ya desde su periferia:

"L'homme n'est plus rien, selon les uns: plus personne n'a de nom, de destin, d'identité individuelle. Tout être est une poussière de moments discontinus: les objets durent plus que les hommes. Selon d'autres, seul subsiste l'espace du dedans: nous n'avons plus contrôle sur l'univers extérieur, pour nous il cesse d'être. Mais dans la solitude intime, parfois un accord fortuit avec l'apparence fait savourer la beauté de l'instant.

Ces deux attitudes témoignent d'une même carence de la signification [sic]"<sup>25</sup>.

Ni disolución en una fugacidad temporal, ni súbita iluminación: ambas posturas olvidan la existencia de una forma, de un destino, de una finalidad permanente y real. La crítica emmanueliana del instante de nuevo apunta, por tanto, a reafirmar el enraizamiento constante del hombre en las cosas. De otro lado, quiere así nuestro autor disponer una base sobre la que asentar un concepto de disponibilidad (conscientemente muy cercano al de libertad) que las filosofías censuradas recaban para ese estado de enajenación del sujeto:

"L'isolement, c'est la discontinuité même; isolé, je suis tout extérieur; je puis entrer dans toute combinaison d'éléments interchangeables, sans leur être autre chose que contigu. (...)...je suis la matière protéique de l'instant: ce n'est pas

l'exubérance de la forme, mais son absence qui me rend plastique"<sup>26</sup> .

Por el contrario, nos dirá Emmanuel, dejarse llevar por la corriente de la dispersión temporal, no oponer resistencia existencial ni moral, significa abandonarse a los rasgos no específicamente humanos del ser. Oigamos a nuestro autor expresar este sentir en líneas de un loable, aunque particularmente fogoso, humanismo:

"L'homme de l'instant, l'homme discontinu, qu'est-il d'autre qu'une chair animale? La discontinuité, c'est le chaos, non le possible: le possible est ce que je puis"<sup>27</sup> .

Las incursiones en el terreno de la ética resultan tan frecuentes en el bearnés como cabría esperar en un modelo de pensamiento cristiano. A la hora de explicar los peligros de la discontinuidad temporal, Emmanuel recurre incluso a originales analogías con otros campos del saber (admitiendo, claro está, que la poesía sea uno de estos):

"Les psychologues pourraient dire que la conscience, en se diversifiant à l'infini, se fragmente de plus en plus dans ses actes, ce qui augmente ses risques d'agir par omission, et la prévient de se concentrer fortement sur les décisions essentielles"<sup>28</sup> .

Los reproches al flujo heracliteano hacían casi inevitable, en fin, la apropiación del tradicional simbolismo del navío. Tanto la imagen del barco a la deriva o del resto del naufragio ("Tant que ce centre ne nous leste pas, être au courant c'est être une épave"), como la del bajel amarrado a los anclajes de la tibieza ("Esau: une barque amarrée dans la baie"<sup>29</sup>) encuentran su formulación en los textos emmanuelianos.

No censuremos, empero, la recaída en estos motivos, que no será



objetivo último de los surrealistas. La técnica del automatismo pretende, en última instancia, "reproduire artificiellement ce moment idéal où l'homme, en proie à une émotion particulière, est soudain empoigné par ce 'plus fort que lui' qui le jette, à son corps défendant, dans l'immortel"<sup>31</sup>. Bastantes muestras nos ha dado y nos dará Emmanuel de su disconformidad con este tipo de enajenaciones transitorias, que conllevan además la supresión del tiempo cotidiano. De ahí que afirme sin ambages:

"Ce fut pourtant l'ambition surréaliste de développer méthodiquement la coenestésie psychique, dans le double but de multiplier ces figures et d'atteindre par elles une origine où toute contradiction serait abolie, tous les possibles éprouvés simultanément"<sup>32</sup>.

La procreación sin orden de imágenes poéticas no se justifica, a decir de Emmanuel, más que por un deseo de dismantelar las construcciones temporales que constriñen (y simultáneamente liberan) al ser, impidiendo su reconciliación con el absoluto originario.

"L'espoir d'en finir avec le temps, selon l'expression d'André Breton et de tant d'autres avant lui sous d'autres formes - est un rêve d'immanence totale, d'ubiquité, d'unité"<sup>33</sup>.

A decir verdad, todo movimiento artístico con pretensiones más o menos exigentes de absoluto cae bajo la maza implacable de la crítica enmanueliana; como pronto comprobaremos, sus condenas sólo excusan cierto tipo de funciones ontológica y epistemológica moderadas. De sobra conocemos las razones de todo ello: ninguna manifestación poética puede trascender su filiación temporal, ni siquiera de manera precaria, adivinando la proximidad a lo eterno. La belleza se capta, entonces, a través de sus manifestaciones encarnadas en la realidad, y no en un evo angélico, en una acerada cuña del tiempo humano que estuviese hundida en la eternidad, como proponen estos conocidos versos baudelerianos:

"Un éclair... puis la nuit! - Fugitive beauté  
 Dont le regard m'a fait soudainement renaître,  
 Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?"<sup>34</sup> .

Se entenderá, desde semejante punto de vista, esa segunda conexión que el metadiscurso enmanueliano realiza entre el Romanticismo y la fragmentación temporal. La lógica de nuestro autor vincula solidariamente al movimiento romántico tanto con los anhelos de infinitud y atemporalidad como con la multiplicación incausada de imágenes de la sensibilidad. Pueden leerse, en efecto, en los textos de Emmanuel palabras nada halagüeñas dedicadas a los 'lyriques purs' o románticos sensibles, fascinados por la resonancia espiritual de lo que no viene a ser, en definitiva, más que eso, resonancia sin amarras en la realidad: se gozan tales poetas en "s'éparpiller dans l'écume des vagues, tout en gardant l'illusion que cette désagrégation scintillante témoigne de l'agilité souveraine de l'esprit"<sup>35</sup> . El trabajo de la mente es otro muy distinto, generador de un movimiento continuo y fructífero al compás de la duración y sentido de la vida humana.

"Seul les esthètes du discontinu s'amuse de cette écume scintillante, vaine poussière de l'imagination. L'imagination, c'est autre chose: c'est la substance humaine en mouvement (...)"<sup>36</sup> .

Deshagamos ahora por un momento el camino andado, y retornemos a los comienzos de nuestro siglo. Porque es entonces cuando surgen nuevas figuras en el horizonte de la filosofía europea que dan un vuelco al complejo temporal y que evidentemente influyen en la formación de la conciencia enmanueliana; no había de faltar en ésta la huella de Bergson, como no está tampoco ausente en Claudel, Supervieille, Bernanos, Eluard y otros grandes del momento<sup>37</sup> . Las propuestas de 'l'alouette de la philosophie' son aceptadas, empero, por nuestro autor sólo a través de un tamiz cristiano quizá más rotundo que el adoptado en las últimas obras bergsonianas. Así, aunque para Emmanuel el individuo forja su propia duración en la libertad de sus

actos, sigue existiendo simultáneamente el concurso divino en cada momento de cada vida humana, como existe y opera en el decurso histórico. Nuestro autor toma de Bergson la recuperación de la confianza en la potencialidad humana para hacerse a sí mismo, dándose su libertad y duratividad íntimas, pero le incorpora la necesidad cristiana de la Gracia.

En este sentido debe también entenderse el concepto emmanueliano de intervención divina en la escritura. Cuando se nos dice que la Gracia media en el acto poético, no se está aludiendo a una modificación individual y extraordinaria, sino a la asistencia que la divinidad presta de modo continuo a cualquier determinación de la voluntad humana:

"[L'art] est un don involontaire, une grâce bien plus haute que celle dont l'artiste a rêvé pour lui. Le dernier des hommes est au moins capable d'être l'instrument de ce don divin, qui s'adresse à lui comme aux autres. Mais sommes-nous seulement des outils servant à l'oeuvre de louange? Ne sommes-nous pas les ouvriers de celle-ci, et d'abord dans notre vie de chaque jour?"<sup>38</sup>

Pero esta y otras cuestiones anejas serán tratadas en próximos capítulos. Señalemos, retomando el hilo de nuestro análisis, otro rasgo de la temporalidad contemporánea que disgusta profundamente a nuestro autor. Se trata de la aceleración creciente que afecta no sólo al ritmo histórico, sino a todas las manifestaciones culturales y sociales. Emmanuel rechaza la cinética desbordante y sin orden de nuestros días en primer lugar por el desorden, el caos que conlleva, y en segundo lugar, por la falta de veta unificadora que subyace a una vivencia cabal del tiempo:

"Le mirage de l'écoulement accéléré, que les techniques d'information nous imposent, est un épiphénomène grossièrement magnifié, un temps-slogan déclencheur de réflexes",

"Irrépressible activité langagière, cybernétique du néant sourd! Babel connaît mille langues en une, mille phonèmes comme autant de déclics: seule lui manque l'oreille",

"Certes, il serait vain de nier l'accélération propre à l'histoire (...): mais [elle] n'est que le signe de l'aveuglement de l'homme, trop occupé du but immédiat de ses actes pour en saisir les effets dans une irradiante multiplicité"<sup>39</sup>.

La falta de permanencia equivale, en la perspectiva histórica, a la destrucción de los valores tradicionales (recordemos que Emmanuel se ubica en el ala más bien reaccionaria política y éticamente), y del mismo modo representa a la idea ilustrada de progreso en su versión más extremista (identificación de historia y cronología, en virtud de la cual sólo el cambio tiene importancia y sentido<sup>40</sup>); de ahí que nuestro autor se oponga firmemente a ella. Y de igual modo se opone por lo que conlleva respecto de la poética: repulsa de las ideas conocidas, de las grandes personalidades, de la autoridad artística, en suma. La aversión enmanueliana por el número desordenado nos lleva de nuevo al tópico literario, a la retórica. El empleo de los lugares comunes de la poesía garantiza, en Emmanuel, esa estabilidad buscada, durativa y por lo mismo auténtica.

"La durée du poète n'est pas uniquement le temps de son époque fuyarde; au contraire, cette durée s'oppose souvent à cette fuite, elle se constitue par la découverte de grands thèmes simples et permanents, où se résume de manière elliptique la durée humaine"<sup>41</sup>.

Por el contrario, en movimientos como el tan comentado surrealista, el escritor se aliena en su discurso, se entrega al capricho de su inconsciente ("Les associations, en s'accélégrant, peuvent déterminer un flux irrésistible, vice de l'âme auquel le poète

se donne tout entier"<sup>42</sup>); impresión en negativo del programa cartesiano, el surrealismo comienza también por una duda metódica, pero ante ella pone en marcha la irracionalidad, la victoria del número por él mismo. La evidencia surrealista y su única forma temporal es lo múltiple discontinuo, "la sucesion ininterrompue tient lieu d'évidence et de durée"<sup>43</sup>.

Este mundo de lo inconsistente debía por fuerza resultar hostil a nuestro autor, en tanto que individuo y en tanto que poeta. Su proyecto escritural, el ciclo épico, quedaba trasnochado para una época basada en la saturación y vertiginosa rapidez informativa:

"En un temps où rien ne dure, où l'éphémère est le principe du mouvement, l'idée même de faire une oeuvre ne peut être qu'anachronique, comme l'est, pour l'homme de l'instant, celle de son unité et celle de l'essence de l'homme en lui"<sup>44</sup>.

Con todo, muy pocas son las veces en que se escuchan suspiros angustiados entre las reflexiones de Emmanuel. No es cierto, como supone J. Onimus, que nuestro autor sea "un sondeur d'abîmes égaré au siècle des ordinateurs"<sup>45</sup>; Emmanuel no se desorienta en absoluto, si por ello entendemos que pierde su espíritu combativo en un mar de alientos hostiles. Muy al contrario, opta no sólo por el interés comprometido en su historia actual, sino incluso por una participación política y cultural muy activas (cf. sus apuntes autobiográficos en Une année de grâce, París, Seuil, 1983). Ni el apocamiento ni la nostalgia son, como hemos dicho en otras ocasiones, rasgos predominantes de su carácter; la confianza emmanueliana en la capacidad de perfección humana y colectiva es singularmente inquebrantable, y, por supuesto, su fe en la poesía queda contagiada de ella. Así, nuestro autor no deja de recordar y recordarse, una y otra vez, que la palabra del escritor "est différente de celle de l'orateur ou du journaliste. Elle n'est pas linéaire: elle ne fuit pas. Elle dure: elle crée un espace mental"<sup>46</sup>. Quien coge o 'empuña' la pluma acepta el deber de buscar y de expresar la forma auténtica de la existencia, la duración, nos dice Emmanuel a

través de una bella imagen de poeta-astrónomo:

"...le poète (...) cherche à saisir la durée entière dans ses diverses révolutions comme une carte du ciel humain, à la fois immuable et mobile"<sup>47</sup> .

De otro lado, por su contenido de verdad, el poema parece dar testimonio de singular riqueza al 'scripta manent'; no se trata ya (o solamente) de escribir por asegurar fama inmortal al poeta a través del libro, sino de hacerlo para seguir transmitiendo el significado de la existencia en el tiempo:

"Condensateur d'une vérité focale, d'une éternité, que toute nouvelle profération juste réintroduit dans la durée, ou plutôt y ravive, le mot est un témoin du Sens infini, son historien et son prophète"<sup>48</sup> .

Detengamos aquí el curso de nuestro estudio, que insensiblemente nos ha conducido hacia terrenos cercanos a las conclusiones de este trabajo. Para abordar de forma completa y coherente el metadiscurso enmanueliano, debemos comenzar por otras cuestiones, recorriendo un sendero más sinuoso pero igualmente insoslayable: el trayecto que penetra en la cinética escritural y su encarnación, en las funciones textuales, en la capacidad referencial del signo, en la originalidad poética, y que desemboca, por fin, en los 'anchurosos senos' de la redención poética.

## NOTAS A LA PARTE TERCERA, CAPITULO SEGUNDO.

1. Création et destinée I, París, Seuil, col. Pierres Vives, 1973, p. 243.

2. París, Plon, 1952, p. 6. Para las líneas que nosotros citamos, cf. la edición de Gredos, 1961, t.III p.567. Consta igualmente su traducción (S.Rábade, S.Caballero, A.Puigcerver):

"...la creación y la conservación son una acción indivisible, por lo que su unidad es mayor y su duración no tiene lugar por sucesión ni por verdadera continuidad, sino por la permanencia de una misma acción indivisible".

Cf. asimismo, para este tema, C. Tresmontand: Ensayo sobre el pensamiento hebreo, Madrid, Taurus, 1962, y sus Estudios de metafísica bíblica, Madrid, Gredos, 1961. En palabras de Emmanuel:

"Le monde n'est pas terminé  
Des tourbillons se refroidissent  
D'autres sont à peine ébauchés"(CH.D.C., p. 65)

3. Santo Tomás de Aquino, Suma teológica, 1 q.10 a.1:

"Por consiguiente, formamos concepto de la eternidad por dos cosas: primera, porque lo eterno es interminable, esto es, no tiene principio ni fin (pues el término afecta a ambos extremos). Segunda, porque en la eternidad no hay sucesión, ya que toda ella existe a la vez"(ed. de la B.A.C., 1964, t.I p. 437).

Cf. también F.Suárez, o.c., p.567:

"Quo fit ut, cum dicitur productio ac conservatio durare uno tempore continuo, intelligendum id sit de tempore extrinseco

qui illa actio coexistit, nam si sit sermo de intrinseca duratione, potius est unum instans aut aevum indivisibile, quod totum simul incipit in primo instanti totumque perseverat toto tempore sequenti et in singulis partibus ac instantibus eius"("De ahí resulta que, cuando se dice que la producción y la conservación duran un tiempo continuo, debe ello entenderse del tiempo extrínseco con el cual coexiste dicha acción, pues si se habla de la duración intrínseca, es más bien un instante o evo indivisible, que comienza todo simultáneamente en el primer instante y persevera también durante todo el tiempo siguiente y en cada una de sus partes e instantes").

4. G. Poulet, o.c., p. 9.

5. A.J. Gourevitch, Les catégories de la pensée médiévale, París, Gallimard, 1983, p. 143.

6. AUT., p. 153.

7. Prefacio al L.Bloy de Cattaoui.

8. AUT., p. 108.

9. Babel, p. 195.

10. Babel, p. 192.

11. Aunque, en sentido amplio, buena parte de la teología admite la irrenunciabilidad de ambos esquemas en el pensamiento cristiano actual: del lineal, por la presencia inexcusable de una meta; del cíclico, porque el fin de los tiempos implica una vuelta a la convivencia con la divinidad. Nos encontraríamos, en definitiva, con una suerte de espiral concéntrica, centrípeta.

12. Cf., por ejemplo: "Démystifier le caractère factice du temps est

mettre à nu le sérieux de sa relation à l'absolu qui donne un sens à l'humanité comme telle" (V.T., 225); "Sans lui [le Christ], l'histoire n'eût été qu'un fleuve héraclitéen, né de la nuit, aussitôt englouti par elle; par lui, tout homme devenait le contemporain de l'éternel, et sa vie le microcosme de l'histoire"(AUT., p. 140).

13. G.O., p. 101.

14. S., p. 27.

15. V.T., p. 225.

16. La comprensión de la ideología temporal del medievo es harto compleja, no sólo por su densidad conceptual, sino por el extenso periodo en que se desarrolla y durante el cual adquiere distintos matices. Aquí sólo pretendemos anotar sus líneas fundamentales, sin internarnos en mayores honduras y precisiones ni en complejos teóricos de altura, como puedan ser los del cambio aristotélico, hilemorfismo, etc., aunque también ellos determinarían la formación y desarrollo de aquellas nociones temporales. Una muestra de la mixtura y variabilidad de las concepciones temporales en la época medieval, según los diversos momentos y estratos sociales, la proporciona A.J.Gourevitch, en o.c., pp. 96-154. Cf. igualmente R.Delort, La vie au Moyen Age, col. "Points", París, Seuil, 1972.

17. G. Poulet, o.c., p. 9.

18. Calvino, Opera, citado por G. Poulet, o.c., p. 17.

19. G. Poulet, o.c., p. 27.

20. Se habla también de un 'tiempo externo', fragmentado, vacío y negativo, frente a un 'tiempo interno' (que correspondería a la duración), lleno, "libre temporalización de la existencia en individualidad y socialidad"(A. Darlapp, art. "Tiempo" en Conceptos

fundamentales de teología, Madrid, eds. Cristiandad, 1967, vol. IV, p. 346). La teología cristiana de nuestro siglo afirma la presencia de ambos en una comprensión cabal del tiempo: "La antropología cristiana, reflexión sobre el hombre como 'espíritu' y 'cuerpo', supone también la diferencia y la unidad de estos dos momentos del tiempo único del hombre plural"(p. 347).

21. Babel, p. 110.

22. Pour ou contre Dieu. Pierre Emmanuel ou la poésie de l'approche, Neuchâtel, La Baconnière, 1971. Todas las citas son de la p. 335.

23. AUT., p. 21.

24. Cf. también Sch.P. Antal Schütz, Dios en la historia, Buenos Aires, Studium, 1949, pp. 15 y ss. Y Pierre Emmanuel en G.U., p. 195:

"On peut rêver, prophétiquement, d'une fonction de l'esprit qui l'affranchise de l'ordre du temps, lui donnant progressivement tout à connaître dans l'unité d'un destin d'ensemble, accompli totalement à chaque instant de la durée- cette dernière se dégageant de plus en plus de sa temporalité sommaire, et, véritablement transmuée, devenant non plus seulement le milieu, mais la substance même de l'âme".

25. M.I., p. 21.

26. AUT., p. 20.

27. AUT., p. 19.

28. AUT., p. 161.

29. Respectivamente, Jacob, pp. 182 y 52. Cf. también, en T.O.(p.53):

"Il me reste à jamais inviolé tombeau  
 quelle Ame? (...)  
 arbres de proie, nueés et pantelants oiseaux  
 que mon torse éclatant sous le néant des eaux  
 disperse, esquille et chairs, dans la lumière en armes".

30. Respectivamente, Tu p. 386 y Babel p. 193.

31. A. Breton, Manifestes du surréalisme, col. "Folio", París, Gallimard, 1985, p. 111.

32. F.H., p. 187.

33. F.H., p. 151.

34. "A une passante", en los Petits poèmes en prose.

35. AUT., p. 167.

36. AUT., p. 138.

37. Cf. G.Poulet, Etudes sur le temps humain III: Le point de départ, París, Plon, 1964.

38. G.U., p. 244.

39. Respectivamente: V.T., p. 223, S., p. 329, "L'annonciateur du corps mystique", p. 52.

40. Cf. F. Hartog, "La memoria y el tiempo", en El correo de la Unesco, marzo 1990.

41. M.I., p. 34.

42. F.H., p. 186.

43. AUT., p. 138.

44. Duel, III.

45. Expérience de poésie, Paris, Desclée de Brouwer, 1973, p. 229.

46. M.I., p. 16.

47. G.U., p. 122.

48. M.I., p. 189.

### III. 3. 1. Prolegómenos. La encarnación poética.

"N'est poète que celui-là dont  
l'expérience se fait langage"  
(AUT., p. 186).

Pocos párrafos más arriba hemos subrayado la necesidad de materialización del tiempo humano o, en términos más acordes con nuestra temática, de encarnación temporal, en la temática emmanueliana. Comentábamos el apego especialísimo de nuestro autor por las vivencias concretas, hermanadas, como en el sentir medieval, con la creencia en la eternidad:

"Tout EST ici: quiconque en exilerait l'éternel dans un 'au-delà' qui ne serait pas en nous-mêmes cesserait d'aimer ici et maintenant et n'êtreindrait de l'éternel qu'un fantasma"<sup>1</sup>.

Apuntábamos igualmente que Emmanuel aplicaría esta idea, en aleación con otras, a su fórmula metadiscursiva, y que esto constituiría precisamente uno de los puntales de la misma. Deben, en efecto, traducirse al metalenguaje todas las sentencias emmanuelianas que afirmen la exigencia de la encarnación vital, es decir, del desarrollo de la vida en el tiempo y mundo específicamente humanos:

"Le monde, quand nous le vivons pleinement et vivons pleinement en lui, ne nous est pas extérieur, mais nous l'intégrons à nous comme il nous intègre"<sup>2</sup>.

La ojeriza de nuestro autor por lo eidético puro confirma y se apareja con todas aquellas manifestaciones de antiabstraccionismo y antignosticismo que han concurrido a lo largo de nuestro estudio, y cuya forja coincidía con reflexiones en el "versant de l'âge"; llega a

reconocerse Emmanuel, llegado el momento de la confesión, "ridicule en tout, <sup>3</sup> comme on l'est à vingt ans, quand on crédite ses idées plus que sa vie". Confirma también esta aversión a lo desencarnado el análisis que en su momento realizábamos del imaginario emmanueliano, en el que confluían las imágenes de la sequedad, del pozo en el desierto, etc., con rechazos de las entelequias sin apoyatura en la realidad, rechazos de la "Sécheresse, abstraction sans limite"<sup>4</sup>.

Ha de interesarnos aquí, por su parte, el referente poético último en su relación con estos aspectos. La escritura deviene, en la ideología emmanueliana, una de las participaciones de la vida humana, y en consecuencia le incumbe el trabajo de encarnación. De modo muy especial, por cierto, dado que quien habla es un artesano del verbo:

"En fait, de notre apprentissage de l'incarnation, l'art est une forme particulièrement dure"<sup>5</sup>.

Pero también el hombre, como concepto universal, como 'animal symbolicum', es modificado por el hecho general de la encarnación del lenguaje, tan inherente a su ser como el respirar: "Nous sommes langage incarné"<sup>6</sup>, exclama Emmanuel en el apogeo de sus reflexiones sobre el tema. Nos hallamos tan penetrados por el lenguaje, que somos prácticamente su encarnación, y viceversa, el verbo humano (la poesía preferentemente, por ser, en términos generales, la manifestación de mayor riqueza simbólica) 'toma cuerpo' en la realidad:

"La vraie poésie, c'est l'incarnation"<sup>7</sup>.

Ni que decir tiene que nuestro autor no toma estas expresiones en un sentido difuso, para hacer de ellas propedéutica de un metadiscurso vagamente simbólico. No tardaremos en comprobar sus puntualizaciones respecto de estos temas, que separan con una muy peculiar flexibilidad la immanencia lingüística, de estrechas constricciones, y la trascendencia religiosa, donde imperan otras leyes. En cualquier caso, la poesía queda estrechamente ligada a la

realidad por el hecho de su encarnación. Pero ocurre además que las 'realidades' de que habla Emmanuel no se confinan en el ámbito de la mera corporeidad, sino que lo desbordan e invaden el terreno del espíritu. Hay realidades (lo que quizá llamaríamos hoy 'verdades') muy poco 'concretas', entre las que se encuentran no sólo el mundo psíquico no conceptualizable como simples interacciones químicas, o los principios éticos, o las categorías del pensamiento, sino también y sobre todo las 'formas', que dan sentido (religioso, por supuesto) a cada ser. De ahí que, cuando nuestro autor habla de la belleza, pueda hacer coincidir su encarnación bajo esa 'realidad' con el mensaje religioso. Mediante esta apertura de la realidad Emmanuel se asimila otra noción heredada del medievo, la aristotélico-escolástica de la obra como 'splendor formae': la belleza de una manifestación artística se calibra por la irradiación en ella de esa forma, es decir, por la exposición simultánea de su valor estético y de su valor verídico (puesto que apunta hacia el Ser, Verdad absoluta).

"Quand la parole s'accomplit en beauté, impossible de disjoindre le verbe de son sens. Pour exprimer cette unité, il n'est qu'un mot: incarnation"<sup>8</sup>.

Excusa decir que todo ello se encuadra en un sistema estético muy particular, desbancado a partir del Renacimiento por la paulatina disgregación de los trascendentales. Para Emmanuel la Belleza no puede ni debe desvincularse del Bien y de la Verdad, y son las obras de arte sus expresiones humanas. El artista debe esforzarse por encarnar la tríada sin olvidar, eso sí, su carencia fundamental en el seno de lo real:

"Car la beauté (...), ici-bas, n'est qu'un cri vers le sens qui lui manque si fort que ce manque même constitue l'essence du beau et sa perfection paradoxale"<sup>9</sup>.

La inclinación ecléctica, el gusto por la precisión en el sincretismo, a que nos tiene habituados nuestro poeta aflora de nuevo

en estas consideraciones: la belleza existe... como recordatorio exultante de la carencia esencial.

Abordar el terreno de las estéticas occidentales nos llevaría, empero, demasiado lejos. Nos limitaremos ahora a consignar una de las incursiones enmanuelianas más frecuentes que, bajo la égida de lo ético, proscriben los frutos del 'arte puro': se trata de la repulsa de un autotelismo escritural absoluto, porque

"L'art doit cesser d'être pour l'art, s'il veut atteindre à l'essence du beau dans sa miraculeuse pauvreté"<sup>10</sup> .

El adagio 'veritas ancilla pulchritudinis' no se ajusta a la poética enmanueliana, si bien tampoco le conviene a ésta su contrario. Lo bello y lo verdadero son auténticos e indisolubles complementarios, ni la verdad sirve a la palabra ni, a la inversa, puede el lenguaje calificarse de simple instrumento:

"Le langage symbolique n'est pas instrumental: il est l'oeuvre d'incarnation, il a sa vie propre. Il est ce qu'il présente: l'esprit présent qui l'article au présent"<sup>11</sup> .

Como vemos, además, el trascendentalismo estético enmanueliano excluye la contradicción que cierta terminología establece entre encarnación y simbolismo. Con anterioridad hemos tenido ocasión de comentar la manera como nuestro autor esquivo una concepción desnaturalizada del símbolo, y el modo en que concibe la verdadera función simbólica, instalada en el mundo presente y vestigio simultáneo del más allá: conjunción, desde luego, imposible sin el trasfondo religioso que subyace a la teopoesía enmanueliana. Es la idea cristiana de encarnación la que, aplicada al lenguaje, permite contraponer el 'simbolismo' auténtico con ese otro simbolismo 'mágico' que da la espalda a la corporeidad y a la inescrutable alianza de ésta con lo espiritual:

"Je ne refuserai pas le symbolisme du monde pour lui préférer une magie sans substance. Je ne me prendrais pas à d'inanes rebus pour oublier l'énigme de l'être, ou la caricaturer"<sup>12</sup>.

El juego con falsos 'símbolos', con entelequias lingüísticas, oculta el misterio del Ser; la alquimia desubstancializadora se contrapone al quehacer poético cabal, que deviene precisamente medio privilegiado para mostrar la obra de encarnación:

"Seul le langage symbolique, la parole, montre en oeuvre l'incarnation dont cette parole est indistincte en tant que verbe incarné. D'où l'importance de l'art, témoin imparfait mais véridique de cet ouvrage d'incarnation accompli à tout instant et sempiternellement inaccompli"<sup>13</sup>.

Por otra parte, si fijamos nuestra atención en las últimas palabras citadas, descubriremos la faceta quizá más acusada o más relevante en la encarnación, a saber, su operatividad continua. Transportada al área del metadiscurso, esa faceta asegura una constancia similar para la actividad escritural personal, como no dejaremos de comprobar más adelante. Asegura también, y paralelamente, la simetría de esta continuidad personal con el desarrollo colectivo, el proceso histórico, desvelados ambos en la creación simbólica:

"C'est alors que la force du symbole participe de celle de l'espèce: au 'moi' du poète se substitue le devenir, le Destin spécifique, dont le poète, sur le plan du verbe (comme d'autres sur le plan de l'action) est le véhicule plus ou moins conscient"<sup>14</sup>.

En otras palabras, y avanzando materia, se nos está advirtiéndolo (nada menos) de que el poetizar es una de las actividades humanas capaz de testimoniar la providencialidad.

Puntualicemos, sin embargo (con esa que ya se convierte en

inveterada aunque necesaria costumbre de indicar meticulosamente el alcance preciso de cada escalón en nuestro análisis), que en la teoría enmanueliana abundan los silencios y las reticencias, y que el desarrollo de estas cuestiones comporta muchas reservas. Nunca se afirma de modo rotundo, v. gr., que el símbolo poético sea encarnación de un referente absolutamente nuevo forjado por él mismo, o que se encarne prescindiendo de su función como elemento del conjunto de lo creado. No hemos dejado de marchar al paso que marcaban las anteriores reflexiones de Emmanuel, aunque vayamos comprobando gradualmente sus matices de tolerancia y resquicios de modernidad.

Porque en definitiva, la palabra enmanueliana relumbra, como la belleza, por su misma imperfección. Nunca insistiremos lo suficiente en esa paradoja del verbo, simétrica a la propia paradoja de la esencia humana. Anuncio incompleto, promesa, profecía de una dicha futura, la palabra debe valorarse ante todo, y más que como material o medio de creación, como medio de acceso al otro y a Dios. Pretender la absoluta integridad, la absoluta perfección del vocablo, equivale a impedir su apertura al mundo:

"Or la recherche de la perfection impossible, la volonté de briser les limites internes du mot, la hantise du 'Livre', sont autant de refus mettant obstacle au don de soi et à la communion qui en découle. La première condition pour restaurer la parole vivante est que toute idée de sa perfection soit abandonnée: que 'dire' au jour le jour soit notre joie et non pas même notre tâche"<sup>15</sup>.

Emmanuel recorta las alas del poema con certera decisión, impidiendo que aflore cualquier atisbo de sobrenaturalismos poéticos. La encarnación verdadera asegura el anclaje del poema en la realidad al tiempo que -'felix culpa'- lo recluye en su imperfección o, si se quiere, en su terrenal perfección:

"Identifier la parole à l'être, c'est (...), en même temps

qu'établir la distance entre le Verbe total et le verbe humain, montrer que ce verbe humain conscient de lui-même est la personne en travail de soi, universelle et singulière, liée au réel par tous ses gestes et vocables, parole incarnée"<sup>16</sup>.

La expresión 'palabra encarnada' no bebe, pues, en los manantiales del misticismo, sino en la llana realidad. De modo que ni en sus manifestaciones límites puede la poesía trascender su prosaica función:

"La parole du saint n'est nullement privilégiée. Elle est simplement un moyen de transmettre une substance profonde"<sup>17</sup>.

En pocos autores encontraremos esa vivencia tan sencilla y, al mismo tiempo, tan insondable, del quehacer poético. Lo que sorprende en Emmanuel no es tanto su fe en la palabra, como el modo de expresar y vivir esa fe. Sorprende, en efecto, que el desvelamiento de una 'substancia profunda' acontezca tan 'simplemente', de una forma casi banal, pero sin perder su consistencia: nos hallamos ante uno de los rasgos característicos de la teopoesía en Emmanuel, de evidente raigambre cristiana y recogido en lo que pronto estudiaremos bajo las variantes de la cotidianeidad y del hábito de escritura.

La exigencia de encarnación lingüística presenta también sus implicaciones en el ámbito más directamente individual. Hemos comentado ya que el arte debe basarse no en ideas, sino en experiencias concretas del autor; cada palabra debe encarnar, por tanto, una situación vital. "A quoi bon laisser grouiller la littérature sur un cadavre?"<sup>18</sup>, se pregunta Emmanuel al comprobar la vacuidad de sus primerísimas creaciones. Obras balbuceantes que, por cierto, destruye después de su entrevista crucial con Jouve, maestro indiscutible también ahora, en el conocimiento emmanueliano de la poesía 'vivida'- o 'vivenciada', por citar el diccionario de los cultismos:

"Le verbe n'est vraiment nécessaire, me dit-il, que lorsque

l'expérience intérieure informe du dedans chaque mot"<sup>19</sup> .

Por nuestra parte, resultaría inexcusable omitir la mención siquiera de la autoridad que acuña, quizá con mayor acierto, lo que será lema de todos los poetas religiosos de nuestra centuria. Estamos aludiendo a Patrice de La Tour du Pin y su célebre "prise de chair", expresión que ubica a la poesía en el seno mismo de la experiencia personal:

"Pour vous dont l'action essentielle est de chanter, il s'agit de savoir (...) comment il faut mener cette entreprise pour que la poésie soit d'accord avec la vie",

"Ne vous édifiez pas en l'air en récréant des instants par l'imagination: il faut qu'ils aient été vécus ou qu'il soient encore possibles"<sup>20</sup> .

Es el momento de destacar, por ende, la armonía con que se integran éste y otros aspectos del discurso enmanueliano. Así, una poesía vivida debe comportar, por el hecho de la encarnación que afecta al ritmo durativo de la existencia y, como hemos visto, al ritmo de la escritura también, un despliegue constante de sus virtualidades, o, en otros términos, un desarrollo contra-impresionista, opuesto a la temporalidad fugaz, a la esporádica manifestación de uno u otro aspecto vital. Encarnación y duración de la escritura se contraponen nuevamente a una poética de la discontinuidad:

"Il nous faut des oeuvres qui embrassent toute une vie, et avec elle un monde: des oeuvres construites et voulues, qui rejettent comme une faiblesse ou une tare la discontinuité des impressions lyriques, si bouleversantes qu'on les veuille imaginer"<sup>21</sup> .

El tema que esbozamos puede concretarse más aún. Puede hablarse, en efecto, de una noción de poesía como 'acto' de escritura,

como labor actualísima y presente. Caracterización ésta que nos catapulta, tomada en cierto sentido, a los remotos (hoy remotos, sin duda) tiempos del Romanticismo. Porque la concepción orgánica de la poesía se encuentra perfectamente definida bajo la pluma de los alemanes, en sentencias como "Le genre poétique romantique est encore en devenir, et c'est son essence propre de ne pouvoir qu'éternellement devenir, et ne jamais s'accomplir"<sup>22</sup>. No obstante, y si bien ha de reconocerse en esta afirmación el primer reconocimiento a la vida propia del poema, junto con la promesa de sus deslumbrantes desarrollos, tampoco deben obviarse las abismales diferencias que la separan del sistema enmanueliano. No sólo porque conlleva intereses específicos en el campo de la crítica literaria ("Aucune théorie ne peut l'épuiser, et seule une critique divinatoire pourrait se risquer à caractériser son idéal"<sup>23</sup>), sino porque, encuadrado en su marco global, participa de postulados contrarios a los de nuestro autor, como creemos haber mostrado ya sobradamente. La explicación de la escritura como proceso en el metadiscurso enmanueliano probablemente encuentra una filiación más reciente, en los vitalismos y existencialismos de nuestro siglo. El hecho de que el lenguaje se conceptúe como quehacer, más que como esencia, trae ecos bastante nítidos de un postmodernismo muy actual.

Con todo, tampoco queremos arguir que Emmanuel haga suyo ningún presupuesto antiesencialista, cosa que, evidentemente, sería inconciliable con su predilección por lo medieval. Tan sólo sugerimos que, en consonancia con la magnitud que lo temporal adquiere en su metadiscurso, debe considerarse de modo especial (más, desde luego, de lo que cabría entre los escolásticos) la idea de proceso en movimiento, de 'work in progress', como el propio Emmanuel gusta de calificarlo<sup>24</sup>.

Cabe asimismo hablar, en otros términos, del no diremos ya monopolio, pero sí privilegio, de la existencia y contingencia sobre la esencia, del hecho de ser sobre el ser mismo, en el poetizar de nuestro autor. Precisamente éste es el descubrimiento que realiza en obras bisagra, como el preclaro Versant de l'âge:

"Je parle au présent. je suis tout occupé de ce qui est: ici et maintenant est ma demeure",

"Respirer n'est encore que vivre: parler, c'est être"<sup>25</sup>.

La lectura de J.M. Vistica se ciñe acertadamente al estudio de este aspecto de la poética enmanueliana, mostrando su despliegue a través de los tres periodos que a su entender componen la producción enmanueliana: "Born of being, orientated towards being, a single theme is proffered which traverses the mythical, epic, and incarnate periods"<sup>26</sup>.

La prevención de nuestro poeta contra las definiciones participa igualmente de esa tendencia a soslayar, tanto por su dificultad como por el puesto secundario que ocupa, el tema de las 'esencias'. Mejor que describir éstas, Emmanuel prefiere experimentarlas, sentirlas, expresarlas en el obrar y, si se trata de la belleza, en la escritura:

"[Le beau] est indéfinissable en son essence. Peut-être n'est-il définissable que par l'acte qui s'efforce de le saisir"<sup>27</sup>.

Se comprenderá, habida cuenta de estos datos, nuestro desacuerdo con autores que, como S. Siegrist, ya citado en otra ocasión, explican el tiempo enmanueliano desde la perspectiva no sólo del instante, sino además de la potencialidad instantánea anterior al acto:

"L'instant emmanuélien par excellence est celui de l'antériorité potentielle: l'instant qui est avant que l'être soit, l'instant qui est avant l'expérience que l'on souhaite, avant un autre instant de plénitude, qu'il promet déjà et qui naîtra de lui"<sup>28</sup>.

La propuesta de Siegrist adolece, a nuestro juicio, de una

deficiencia parcial quizá en su análisis, pero básica en para la interpretación que en este trabajo proponemos. Porque, dejando de lado el hecho de que este autor se apoya en un estudio de la de la 'mística enmanueliana', tema que consideramos sumamente espinoso, sucede que sus fuentes bibliográficas se detienen en el año 1963, eludiendo por tanto necesariamente gran parte de la obra madura enmanueliana, justo aquella en la que nuestro autor explota de modo más exhaustivo las nociones temporales. La hipótesis de Siegrist, por otra parte, acerca peligrosamente el metadiscurso que estudiamos a otros nada afines; recordemos, por ejemplo, la focalización baudeleriana del quehacer poético en ese instante previo, ensoñado en el universo imaginario (y en la lectura richardiana) bajo la figura del gato al acecho, a punto de saltar. Sin embargo, no creemos que esa satisfacción en lo virtual, respaldada por el hastío de lo realizado, se ajuste al planteamiento del bearnés. La escritura en Emmanuel no es potencia propiamente dicha, sino actualización presente<sup>29</sup>.

En fin, esa paralización del tiempo en los preliminares de la acción se contrapone por completo a la preeminencia dinámica que creemos rectora del discurso enmanueliano. La existencia es movimiento, indiscutiblemente (y no sólo en el pensamiento de nuestro autor), por lo cual en el núcleo de éste reside no sólo la vida, o la creación artística, sino incluso la apreciación de lo creado:

"Lire, écouter, regarder une oeuvre d'art, est un mouvement et non pas une considération immobile"<sup>30</sup>.

Volviendo al tema de la 'poesía vivida', se contarían por decenas las anotaciones que Emmanuel dedica a insistir en el aspecto fundamental de la encarnación simbólica; a repetir que "La poésie est usage de la parole: usage indissociable de l'expérience du réel qu'il suppose et approfondit"<sup>31</sup>. Pero del mismo modo que el verbo debe adecuarse a las vivencias personales, también éstas procurarán responder ante las convicciones o, simplemente, ante las ensoñaciones que se expresan en la escritura "Les images ne se justifient pas, elles

se vivent"<sup>32</sup>. La coherencia y la consecuencia con la palabra escrita son obligaciones ineludibles del poeta:

"Mon oeuvre n'est rien, si je ne la signe de ma vie"<sup>33</sup>.

Declaraciones éstas que, antaño de sentido común, hoy nos parecen cuando menos anticuadas; instalados como estamos en una época de predominio de la ficcionalidad, tras el cataclismo literario del pasado siglo, nuestro clima cultural sólo ha permitido esporádicas manifestaciones de literatura comprometida. Sí explican, no obstante, esas proclamas de Emmanuel, su predilección por la poesía, reducto extremo quizá, o más directo, de la implicación personal en la escritura.

"Une poésie adulte, c'est une poésie qui pèse ses mots avec le poids de souffrance, de joie, de réalité qu'ils devraient avoir pour tout homme: chaque mot est déterminé par une réflexion sur ce qu'il incarne ou figure"<sup>34</sup>.

Para el bearnés, la 'cuestión palpitante' de su quehacer poético se cifra en las relaciones del mismo con la propia vida; se trata, en ambos casos, de estar 'a la altura de las circunstancias'.

"Mais mon 'expérience d'artiste' est-elle entre guillemets dans la vie d'homme quotidien? L'art est-il un état d'abstraction qui m'oriente vers le dedans, occupé de la seule gestation de l'oeuvre? Suspend-il (...) le cours du moi ordinaire?"<sup>35</sup>.

La pregunta formulada en último lugar tiene, por supuesto, la suficiente magnitud como para no dejarla pasar sin reflexión: instala en sólida afinidad la poesía vivida y la duración o fluencia constante del tiempo. El arte abstraído de lo real se nos muestra, de nuevo, como traba a la corriente temporal.

De todo lo dicho no debe concluirse que en Emmanuel se cumpla

la ley aplicable a tantos poetas desde la experiencia rimbaldiana. Nuestro autor no vive exclusivamente para escribir, recluso en el arte al modo del vidente o del poeta puro; su testimonio y su labor pública demuestran que, en su caso, la existencia no acaba en la obra - vestigio, nuevamente, de la cultura medieval. La 'verdadera vida' está presente y, como bien sabemos, incluye sin contradicciones la acción y la contemplación, las tareas rutinarias y la escritura:

"Notre oeuvre n'est qu'un aspect, et non le tout, de notre vie"<sup>36</sup>.

Está claro que en todo momento quiere Emmanuel aparecerse como un decidido iconoclasta de los misticismos poéticos, hasta el punto de que sus palabras rozan a veces las más heterodoxas fronteras de la desacralización de la escritura:

"J'en viens même à penser que la moindre vie d'homme, quand elle est réalisée pleinement, est plus belle que l'oeuvre du plus grand artiste"<sup>37</sup>.

El hermetismo poético (en su significado más común, que lo vincula a las alquimias verbales trascendentalistas) por fuerza iba a salir mal parado en la lid contra la encarnación:

"Si la Parole divine est sans orgueil, de quel droit l'orgueil du verbe humain? L'hermétisme est idolatrie pure"<sup>38</sup>.

Para calibrar con justicia las críticas emmanuelianas al hermetismo deben hacerse, no obstante, ciertas precisiones. Puede extrañar, en efecto, y aun a estas alturas de nuestro análisis, que Emmanuel mezcle en el mismo saco 'vacuidades' involuntarias, fruto de la incapacidad, y voluntarias, fruto de la decisión consciente, amén de aparentes vacuidades que ocultan un profundo compromiso. Nuestro autor parece así eludir la evidencia de que toda postura frente al mundo supone, en última instancia, una toma de postura concreta, del mismo

modo que toda frase implica su metafísica; es sabido que los poetas no se encierran en su torre de marfil por el encanto superficial de sus paredes, sino como rechazo a lo exterior. Asombra, por consiguiente, esta mixtura, tanto más cuanto que nada objeta Emmanuel contra los versos igualmente oscuros de, pongamos por caso, un Jouve o un Claudel, y tampoco puede decirse que su propia versificación se despliegue, en muchas ocasiones, nítidamente. Pero ocurre, como puede deducirse de capítulos anteriores, que los ataques de Emmanuel tienen un sesgo bien definido hacia los sobrenaturalismos. Si nuestro autor confunde a conciencia los diversos subconjuntos herméticos, es por lo que en ellos subyace de anhelo trascendente:

"Si je récuse le 'trobar clus' contemporain, c'est qu'il veut être davantage qu'un style: une spiritualité de l'arcane",

"C'est alors que l'hermétique touche à son but secret: devenir un 'mystique' athée"<sup>39</sup>.

El mismo sentir subyace a sus declaraciones sobre la terminología de la crítica: lo que refuta no es el vocabulario en sí, sino sus intenciones cabalísticas. Como Perse, nunca Emmanuel ha gustado de la 'cocina de los alquimistas':

"On ne parle plus de l'art d'un poète, mais de sa purification du verbe: on pille,<sup>40</sup> pour fabriquer du mystère, le bric-à-brac de l'alchimie".

Era lógico que nuestro autor desembocase en una postura semejante, cuando, como hemos visto, en términos generales desconfía de las posibilidades de definir los símbolos. Desconfianza que, por cierto, es aprovechada por algunos para esgrimirla en su propio favor contra otras tendencias hermenéuticas; aludimos en concreto a la cita con que G. Durand comienza su diatriba contra las 'hermenéuticas reduccionistas', en L'imagination symbolique<sup>41</sup>: "Analyser intellectuellement un symbole, c'est peler un oignon pour trouver

l'oignon".

De cualquier manera, lo cierto es que el metadiscurso enmanueliano, a pesar de las tolerancias para con esas puntas de hermetismos propias y ajenas, siempre que sean cristianas, prefiere lo claro y simple a lo oscuro. Lo cotidiano a lo exótico:

"Traduis l'étrange  
 Dans le commun des mots  
 Et plutôt qu'un regard d'ange  
 Apprends cette goutte d'eau"<sup>42</sup>.

El asunto de lo cotidiano recibirá pronto su debido tratamiento. A continuación trataremos de elucidar, en conexión con todo lo anterior, cuáles son las funciones literarias de mayor peso en la poética enmanueliana, y de qué modo se concretan para desmarcarse de su formulación en otros metadiscursos.

### III. 3. 2. Funciones de la escritura.

Poco más arriba observábamos cómo el problema de la estética se resolvía en el metadiscurso enmanueliano al sumirse en la tríada de trascendentales. El poema era bello o figuraba lo bello, decíamos, cuando expresaba una realidad, fuese ésta del tipo que fuese, y, como tal, representaba simbólicamente el mensaje divino. Pues bien, fácilmente se deduce que las funciones discursivas se corresponden con esta misma idea, de suerte que tanto la epistemológica (descubrimiento o muestra de lo divino) como la ético didáctica (la escritura educa para el Bien supremo) serán las dos metas funcionales privilegiadas por Emmanuel. Ciertamente es que nuestro autor no reflexiona sobre el tema con la misma terminología que aquí empleamos, especialmente en el segundo caso, pero sus palabras y expresiones se refieren sin duda a lo que aquí (y en la actual crítica literaria) se denominan funciones de la escritura.

El ensamblaje perfecto del trío analogado implica, por tanto, la presencia constante de una intención y obligación estética firmemente soldada a las dos funciones anteriores:

"...la recherche du beau, dont l'artiste fait sa raison d'être, est inséparable de la parole que tout homme a reçue pour vocation; inséparable, donc, de la communion morale, que la vraie Beauté manifeste dans toute son étendue"<sup>43</sup>.

Examinaremos ahora con más detenimiento la primera de las funciones citadas, la epistemológica, con el objeto de depurar su significado y encuadrarla en el lugar exacto que le corresponde no sólo dentro de la metapoética enmanueliana, sino de los metadiscursos en general.

La deuda con Jouve a este punto resulta nuevamente palpable, si

hemos de dar crédito a las confesiones autobiográficas de nuestro poeta. La lectura del maestro reveló, en efecto, al joven Emmanuel uno de los pilares cruciales de su sistema, al igual que debía proporcionar la base de cimentación del mismo. Jouve, nos dice el bearnés,

"définissait la poésie comme une opération fondamentale de l'esprit, comme une nécessité de la vie spirituelle, sans laquelle nous échapperions certains aspects essentiels de la connaissance"<sup>44</sup> .

Se ubica este tributo a la modernidad entre los claroscuros del metadiscurso emmanueliano que, como sabemos, combina elementos dispares de la historia literaria occidental. En el caso de la función epistemológica, la reflexión de nuestro autor brinca por encima de las concepciones medievales y, sobre los hombros de éstas, instala un nuevo escalón para gloria o, al menos, para disfrute, de la poesía. Escalón desde el que exclama que, sin sombra de duda,

"...il faut d'abord reconnaître à la poésie le statut de forme haute de connaissance"<sup>45</sup> .

La sabiduría popular suele afirmar que en los conversos el entusiasmo es mayor. En Emmanuel, desde luego, se cumple el adagio: no siendo un autor precoz, sus descubrimientos en el terreno poético se expresan invariablemente con exultante alegría y gozoso tono. Tono y alegría que se justifican aún más si se considera el arduo camino que hubo de atravesar nuestro autor hasta alcanzar los hallazgos, la estrecha senda de, precisamente, la sabiduría, por la que marchó infatigable Emmanuel. Porque llegar a la meta poética fue trabajo de razón y de paciente búsqueda gnoseológica:

"Je n'étais pas un poète né (...). L'expérience du langage poétique ne m'est venue qu'après réflexion sur ce langage même: elle ne fit que se greffer sur un besoin de connaissance"<sup>46</sup> .

Necesariamente nos recuerdan estas frases al rechazo enmanueliano de la intuición, que estudiábamos en anteriores capítulos. En última instancia, y a pesar de las amplias prerrogativas concedidas al poder epistemológico de la palabra, ese rechazo sigue vivo en la mente de nuestro autor; es así que se cumple de nuevo la regla del eclecticismo enmanueliano. Tempranamente nos comenta su indisposición natural hacia los trances poéticos:

"Je suis de substance rebelle  
A toute illumination"<sup>47</sup> ,

y pronto también fija la norma de escritura a la que permanece, o intenta permanecer fiel, en lo sucesivo:

"...ne jamais se contenter d'illuminations fragmentaires, pour éblouissantes et même foudroyantes qu'elles soient, mais rompre le charme de tout éblouissement (...), et lentement,<sup>48</sup> pédestrement, poursuivre la résolution irrécusable du thème" .

Dos corolarios fundamentales se extraen de esta enseñanza. En primer lugar, eso que hemos referido como ojeriza al sobrenaturalismo poético, y en segundo lugar, la fijación de los límites gnoseológicos. En cuanto a lo primero, conocemos ya la negativa de Emmanuel a admitir la posibilidad de una intuición eidética pura desde la palabra. No se extraen quintaesencias mediante de poesía, ni hay proceso alquímico ninguno que procure a ésta cualidades trascendentes<sup>49</sup> ; en el arte, el medio no es proporcionado al fin: el lenguaje, en su esencia carencial, no puede dar cuenta del Ser. Para Emmanuel, el hecho de que la poesía encare al hombre con Dios no conlleva la obligación de definir a éste. Tan sólo indica la posibilidad de conocer esa relación, esa interacción, del hombre y la divinidad, que es ya de por sí un enigma. Porque en efecto, el "face à face émerveillé" enmanueliano bebe tanto del asombro racional de los clásicos como del sentido del misterio indeleble en el cristianismo, del 'mysterium tremendum'. Pero estamos ya acostumbrados a tales paradojas. Para comprobarlo, bastará con citar

otro párrafo que tampoco sorprenderá en demasía:

"Artiste du verbe, j'ai plus de raisons que tout autre de me méfier de la parole extatique, dont celui qui s'écoute la proférer s'imagine qu'elle le 'sauve' ou le met en état d'union. Je n'oserais nier que je sois de notre moderne lignée de poètes, gens qui faisons de la poésie notre ailleurs, notre glorieux et douloureux alibi. Mais la 'mysticité' poétique m'est fort suspecte (...)"<sup>50</sup>.

El misticismo cae fuera de su órbita, pero Emmanuel no puede impedir la atribución de ciertas cualidades muy especiales al instrumento lingüístico... Veamos otra manifestación más del peculiar sincretismo emmanueliano:

"Nous cherchons dans un art aux confins, aux marches de la mort, de la folie ou de Dieu, l'efficace d'un acte magique ou sacré qui nous délivrerait de nous-mêmes. Certes, l'action 'magique' a lieu parfois, et met en branle des forces 'sacrées': c'est dans le créateur arrachant tout son oeuvre à travers tout son être, toute sa vie, et tout son temps. Sa nature travaille en son fond psychique, personnel et collectif; mais elle ne sort pas de soi. Sans cesse des énergies s'y déplacent, (...)[mais aucun moment] n'est le tremplin du dépassement de soi. La vraie métamorphose intérieure - si tant est qu'elle se produise - demeure cachée au poète. Il ne VOIT jamais rien: il DIT"<sup>51</sup>.

Pese a que no practica ningún "rituel d'illusioniste"<sup>52</sup>, Emmanuel admite situarse en el umbral del más allá, y admite igualmente la plausibilidad de determinada magia o sacralidad. Claro está que es así por varias razones. Primeramente, porque no puede eliminar de un plumazo esa profundidad del misterio cristiano a que acabamos de aludir. Pero además, porque pone buen cuidado en fijar de inmediato las condiciones de la presunta sacralidad, a saber: que estará bien

asentada, encarnada, en el tiempo y la existencia<sup>53</sup>; que no podrá prescindir del psiquismo humano, tanto personal como colectivo, y que nunca podrá enajenar la conciencia de sí misma: 'natura non facit saltus', ni con la ayuda del lenguaje. Por todo lo cual el concepto de lo 'sagrado' tiene márgenes decididamente estrechos. Más le vale al poeta decir, aun a ciegas, y conformarse con hacer de su tarea un discurso oblicuo que no pretende ver lo que, tras el velo de Maya, está diciendo. La poesía se sitúa, ciertamente, en los límites del lenguaje:

"Cet homme qui vit quotidiennement aux frontières, c'est l'homme de désir, le créateur"<sup>54</sup>.

Sin duda la lección órfica ha sido bien aprendida. El poeta seguirá buscando a su Eurídice en las riberas del Cocito, pero a sabiendas de que no la encontrará:

"[La poésie] est la vérité mythique d'Orphée charmant les fauves et animant les rochers: pourtant il ne ramène pas Eurydice"<sup>55</sup>.

Destaquemos, en fin, la afinidad de estos postulados con dos de las cuestiones que desarrollamos en otros momentos. De un lado, con la crítica de las filosofías gnóstico-maniqueas:

"Il est démoniaque et dérisoire de se clore dans la cellule de sa propre idolâtrie, pour sécréter une incantation dont le but est d'exalter un rare esprit au-dessus du monde de son exil, où toutefois il consentirait à saisir, de très loin en loin, sous forme d'une image trop éblouissante pour se manifester autrement qu'en éclair, les traces de sa véritable nature"<sup>56</sup>.

Y de otro lado, con la imagen del relámpago, de la visión súbita, de la iluminación inspirada:

"...illusion d'un au-delà du verbe, d'une formidable

électricité dont les mots provoqueraient l'éclair"<sup>57</sup> .

Retornemos a la explicación que proponíamos, algunas líneas más arriba, de los dos corolarios poéticos. Visto el primero de ellos, es decir, la aversión mistificatoria emmanueliana, pasaremos a analizar el segundo, la determinación de los límites epistemológicos. Lo haremos en lo que reste, pues es evidente que todos estos asuntos se entremezclan y hacen tan difícil su enfoque aislado que, en este momento, probablemente ya hemos definido con bastante nitidez ese último corolario.

Quizá convenga abordar el tema con una de las tajantes declaraciones que caracterizan a nuestro autor:

"Le domaine poétique ne constitue ni un monde plus élevé que celui-ci, ni même une partie haute ou secrète de notre seul et commun univers"<sup>58</sup> .

Habrán de entenderse estas palabras en su contexto, pues ya se sabe que el tono de un escrito depende de su receptor, de las teorías que se combaten, de las circunstancias ambientales e incluso del propio humor del poeta al empuñar la pluma. Aun con todo, lo que se afirma está bien claro: la poesía no es un oscuro reducto del sabio, del esteta o del creador. No lo es porque su instrumento, el lenguaje, sólo muestra "le bouleversant et décevant à-peu-près d'une ressemblance que je poursuis sans jamais l'atteindre"<sup>59</sup> . Emmanuel pone buen cuidado en especificar esa ambivalencia consubstancial al quehacer poético, particularmente, en las obras que se construyen como mimesis de la Palabra sagrada, como reproducción de la Biblia. Se trata de producciones anejas a las miniaturas medievales, escritas por encargo, que por su proximidad a los libros sagrados se hacen más vulnerables a la sospecha de una pretendida inspiración divina. Nuestro autor se apresura en especificar la frontera que separa no sólo el éxtasis, sino incluso la oración, de su discurso:

"Je puis faire de l'art mon occupation la plus haute, mon meilleur moyen, l'unique peut-être, d'approcher la vérité - mais d'en approcher seulement, car il ne me permet de m'en former qu'une figure",

"La transfiguration que je pressens et appelle est une opération mystérieusement 'commune', identifiant exigence et simplicité, sans que la présence attentive au langage implique une tension ni une attention particulière"<sup>60</sup>.

La labor de escritura es, así, y por encima de todo, antítesis, contraposición continua; no podía ser de otro modo para una criatura que se califica de 'homo duplex':

"Je partirai de mon regard comme d'un mur  
Le dos tourné aux choses vues, allant en quête  
Du non vu qui partout se montre, la beauté"<sup>61</sup>.

Por supuesto, Emmanuel tiene, perfecta consciencia de la situación de perplejidad en que coloca a sus lectores con estas vueltas y revueltas del metadiscurso. Pero nada puede hacer por evitarlo, cuando la propia materia desbrozada manifiesta a cada paso su inherente duplicidad:

"En dépit du travail d'attention que représentent ces formules, je me rends compte de leur obscurité. C'est qu'elles expriment une démarche en pleines ténèbres, en vue d'atteindre un état lui-même assez malaisément définissable, état-limite qui peut être d'angoisse ou d'éblouissement, de misère ou de félicité, de délaissement ou de plénitude, de famine ou de satiété bienheureuse, ou tout ensemble, contradictoirement"<sup>62</sup>.

Resultan significativas, a este punto, las tentativas emmanuelianas por precisar el grado máximo, el caso límite en la creación poética; el bearnés emprende la tarea con un ánimo que hace

recordar el redescubrimiento, tras siglos de olvido, de la lógica paradójica, tanto en su heideggeriano modo como bajo las formas de la teología negativa.

"A son plus haut point de concentration et de rayonnement, cette parole est pour moi l'enigme d'un au-delà de son propre dire, d'un ineffable, dit et non dit (...). Ou plutôt elle est un 'dit ineffable', ce qui implique et surmonte la contradiction"<sup>63</sup> .

En suma, la poesía deja vislumbrar, "fait signe qu'il y a là un secret, mais éblouit plutôt qu'elle n'éclaire"<sup>64</sup> . De ahí la frustración del poeta y, en paralelo, la del hombre que llega a entrever, por otros medios, la profundidad del Ser y de sus signos visibles, las criaturas. Las que siguen son palabras de Jacob, recriminando a Dios la parquedad avara con que limita el conocimiento humano:

"Je veux miracle, non cet éclairement  
Du réel dur en réel ambigu"<sup>65</sup> .

Con razón o son ella, lo que expresa Jacob conduce de forma directa a nuestro inicial planteamiento del tema. La ambigüedad de lo real consiste justamente en su valor simbólico, en su esencia sígnica. No puede desvelarse lo inefable porque los entes son sólo trazas, huellas de éste y de sus propiedades:

"Tout beauté n'est que  
Trace effacée  
De la tienne"<sup>66</sup> .

Y, en lógica consecuencia, "le poète doit chercher la beauté comme un signe, et non comme un accomplissement"<sup>67</sup> .

En términos más técnicos, podría decirse que lo desvelado, en

materia poética, es por un lado la propia potencialidad epistemológica, y por otro la presencia de lo trascendente (no lo trascendente en sí). Estos son los verdaderos límites del lenguaje. Autores cercanos a ese sentir, como el ya citado Maritain, explican de un modo muy semejante el conocimiento de la capacidad gnoseológica: el quehacer poético procura una "connaissance qui est au minimum de connaissance mais au maximum de virtualité germinative", en la que el individuo "connaît comme inconnue la communion des choses"<sup>68</sup>. Más aún, dadas las dificultades que encuentra el neotomista a la hora de definir tan abstrusa epistemología verbal, trata de contenerla poniendo el acento en la experiencia creadora:

"Voilà une connaissance bien différente de ce qu'on appelle couramment connaissance; une connaissance qui n'est pas exprimable en idées et jugements, mais qui est plutôt expérience que connaissance, et expérience créatrice, car elle veut s'exprimer,<sup>69</sup> et elle n'est exprimable que dans une oeuvre".

Nuestro poeta, sin embargo, no llega a tanto. En principio desconfía visceralmente de las teorías que arrinconan a la razón, aunque en ocasiones, como sabemos, opte él mismo por limar su incipiente tiranía. No tardaremos en comprobarlo con más calma; por el momento, veamos una de sus definiciones del pensamiento, en relación directa con esa epistemología bastarda de la que hablamos:

"[Ma] pensée, je l'ai souvent décrite comme raison ardente et obscure à la fois: raison-frontière, rais de clarté dans les ténèbres, annonce plutôt qu'ém<sup>70</sup>ergence du jour".

El texto deviene, así entendido, objeto por y para el entendimiento. Objeto, por su materialidad; por y para el entendimiento, a causa de su origen y destino:

"[L'auteur] se voit tel qu'il est, ni mage, ni myste, ni nouvel

homme rené du verbe, mais ARTISTE, inventeur de formes visibles  
 - non de révélations intérieures, mais d'objets pour  
 l'intelligence et les sens"<sup>71</sup>.

No parece muy ortodoxo, pues, el siguiente juicio de G. Cattaoui: "C'est une voix orphique assurément que celle qui sourd des incantations de Pierre Emmanuel"<sup>72</sup>. Ni encantamientos ni orfismos encontramos en la inmensa mayoría de las producciones emmanuelianas.

Hagamos ahora un punto y aparte en nuestro análisis. Una vez desmenuzada a conciencia la función epistemológica de la escritura en el metadiscurso de Emmanuel, dejamos espacio para considerar un asunto distinto, siempre dentro de este capítulo. Intentaremos de inmediato examinar otra de las funciones a la que aún no se ha aludido, pero que acompaña invariablemente a la ya analizada: la función ontológica.

Otra vez acoge Emmanuel en su sistema una pieza desconocida en el medievo. La ontología, aplicada a la escritura, mella las armas inservibles de la estética antigua y se abre paso hasta instalarse junto a una de las reinas de las funciones medievales: la finalidad didáctica. Para nuestro autor tan importante resulta el adoctrinamiento ajeno como el propio:

"Nulle oeuvre d'art ne prend forme sans donner forme à qui la crée",

"Nous ne créons pas les symboles: ce sont eux qui nous créent"<sup>73</sup>.

Por supuesto, y como de costumbre, las expresiones concernientes a lo ontológico han de situarse en su debido lugar. El vocablo 'conocerse' tiene varios sentidos sólidamente vinculados entre sí: significa acceso al ser íntimo, claro está, pero también acceso al Ser que fundamenta aquel, tanto como captación de la unidad personal (de la identidad, del 'je' frente a los 'moi') o de la duración interna. Veamos en concreto cada uno de estos modos de conocimiento e

ilustración personal.

Comienza el conocimiento de sí con una "plongée en profondeur"<sup>74</sup>, una inmersión hacia la interioridad que pone en juego todas las potencias humanas, y que compromete al propio devenir:

"La poésie que j'essaie de justifier devant vous par un plaidoyer dont je sens la difficulté, est un difficile apprentissage de l'art à travers la vie intérieure, la formation d'une oeuvre et d'un destin"<sup>75</sup>.

Permite, a un tiempo, el ingreso al 'yo' verdadero, en su unidad substancial; ingreso que se produce por un nuevo movimiento y que se identifica con la percepción simultánea tanto de la propia existencia como de la existencia o encarnación del poema:

"Quand, au sein du mouvement créateur, je transforme celui-ci en langage, ce mouvement, le verbe et l'acte ne sont qu'un: JE SUIS UN"<sup>76</sup>.

Los términos empleados por Emmanuel para expresar la comprensión poética de la interioridad dejan traslucir en ocasiones (como no podía ser menos) su parentesco con el renacimiento espiritual. Entre las palabras que a continuación citamos, v. gr., se encuentra el participio 'renouvelé', aplicado con harta frecuencia por nuestro autor a la recreación nicodémica:

"Lentement, obscurément, j'en serai changé, renouvelé"<sup>77</sup>.

Una deducción lógica sencilla informa de que, según esto, la escritura será una de las formas humanas de renovación espiritual. Procurará, si es auténtica, un 'nuevo nacimiento' tan dignamente como cualquier otra actividad que encamine a Dios. De tal suerte que, una vez concluida, habrá realizado su misión y elevará a su autor sobre un escalón más alto en el conocimiento personal - unido, claro está,

indisolublemente al conocimiento de lo trascendente:

"Toute oeuvre nouvelle est un stade dans un développement personnel qui est une exploration ontologique"<sup>78</sup> .

Como vemos, no podía faltar la intrusión de los presupuestos temporales arquetípicos de nuestro poeta en la exploración ontológica. Conocerse por el lenguaje equivale a renovarse, y renovarse, a su vez, significa remodelarse continuamente, recrearse al ritmo de una dinámica cronológica constante. De este modo, el análisis de la gnoseología personal en la escritura conduce directamente a la reflexión enmanueliana sobre la duración. No es sólo que el creador se sitúe en un ámbito temporal distinto y enriquecedor, por su continuidad, durante el acto de escritura:

"La femme durant sa grossesse, le poète pendant la gestation de son oeuvre, vivent sur un autre rythme qu'en temps de désœuvrement, d'infécondité"<sup>79</sup> ,

sino que el propio trabajo de fabricación de versos le procura, de una manera singular aunque nada esotérica (y que pronto caracterizaremos), la vivencia de la temporalidad interna, la asimilación a la duratividad. Mantenerse 'en devenir' mediante la actividad poético-espiritual es sinónimo de balancearse en la duración:

"L'oeuvre dans son ensemble est l'opération par laquelle je me maintiens en devenir dans une perspective unifiante: par laquelle je me crée"<sup>80</sup> .

En fin, deben entenderse todas estas propiedades de la función ontológica que hasta aquí hemos enumerado en la moderación significativa que les corresponde. El alcance relativo de las mismas, su valor reflexivo (la palabra revierte al emisor) y no conmutativo (la palabra no desvela directamente el Ser) están en la mente de Emmanuel cuando escoge, para definir el acto de escritura, vocablos tan

equivocos en otras circunstancias como el de 'trascenderse':

"Pour l'artiste, l'acte créateur est une visée: l'objet créé est à la fois le poème ET le poète qui, le créant, se transcende par sa création"<sup>81</sup>.

Se trata, finalmente, de una 'trascendencia' bien recortada que ante todo pone al escritor en conocimiento de la presencia constante de Dios en el mundo.

La fecundidad del 'conocerse' poético no se detiene, empero, en el autor. También los lectores pueden disfrutar mancomunadamente de las ventajas autocognoscitivas en la apropiación del texto; Emmanuel cede una vez más ante su siglo y hace partícipe de sus gozos (y sinsabores) creativos a ese otro colectivo necesario, el de los receptores del mensaje literario:

"Sa part de ce prix sera demandée au lecteur pour qu'il acquière à son tour, par la médiation magique de l'oeuvre, un savoir sur son inconnaissable je"<sup>82</sup>.

El acercamiento al objeto textual conlleva, para los lectores que captan su significado profundo, una verdadera fusión o encarnación con él:

"De la somme des interrogations, des pressentiments, des refus d'entendre ou des tensions (...) sera faite sa lecture, son incarnation dans les quelques-uns qui la liront en vérité"<sup>83</sup>.

Comprobamos, sin embargo, que esta comunión textual está reservada a los 'auténticos' lectores, apelativo que nuestro autor prefiere aplicar al estrecho margen de aquellos que captan el significado religioso de las palabras; en definitiva, que operan con criterios de lectura medievales. Se trata nuevamente de descubrir el simbolismo espiritual latente bajo el significante y significado más

inmediatos, y nuevamente también de reflexionar sobre la naturaleza carencial del lenguaje, puesto que éste expresa ante todo 'interrogaciones', 'presentimientos'... La teopoesía enmanueliana vuelve a mostrarnos su franco sesgo religioso.

Del mismo modo que, desde la perspectiva de la lectura también, nos indica la vinculación omnipresente con el ámbito temporal. Porque el acto de lectura supone, al igual que veíamos para la escritura, un renacimiento continuo del sujeto: "Toute lecture véritablement poétique est une résurrection"<sup>84</sup> y, en fin, una inmersión especial en el dinamismo constante que mece a la duración:

"Lisant, contemplant, s'abandonnant à l'espace et au mouvement de l'oeuvre, ils saisiront l'acte qui l'a modelée, et se conformeront au sens dont elle est en creux la figure"<sup>85</sup>.

Antes de finalizar este epígrafe creemos oportuno puntualizar dos aspectos que afectan a la cuestión de las funciones escriturales. Se refiere el primero de ellos a la moderación con que, a pesar de todo, enfoca Emmanuel la finalidad didáctica del texto. Poca opción nos dejan sus asertos para identificar tal finalidad con la de la literatura comprometida, militante, que hace de la persuasión y adoctrinamiento su principal cometido. Los textos enmanuelianos recaban, es cierto, un deber docente, pero en grado mucho menor que aquella y equilibrado por otras obligaciones poéticas. En nuestro autor la función didáctica quiere recordar la futilidad de un quehacer sin fundamento vital y espiritual, más que lastrar pedagógicamente a la poesía:

"Deux contresens opposés, approuvés chacun par un public essentiellement apoétique: les tenants du premier jugent selon l'agréable, selon l'utile les seconds; les uns pensent que la poésie doit distraire du réel; les autres qu'elle doit augmenter la prise de conscience sociale. Ceux-là s'exilent selon l'apparence, ceux-ci en elle"<sup>86</sup>.

El segundo de los aspectos que, antes de volver a nuestro hilo discursivo, debemos precisar, estriba en lo que se ha dado en llamar 'función demiúrgica' del texto. Aludimos con ello no a la gestación de un saber espiritual, ni al afloramiento de la percepción relacional con la divinidad, que son cuestiones perfectamente admitidas, como hemos visto, en la metapoética enmanueliana, sino a la creación de referentes en su sentido más estricto. Si hasta ahora hemos omitido su mención es porque en el universo poético de nuestro autor prácticamente no tiene cabida tal cualidad lingüística; el silencio de Emmanuel ha motivado el nuestro. Forzados a deducir, por tanto, del conjunto de sus ideas la opinión enmanueliana respecto de este tema, hemos de suponer que la vinculación del mismo con teorías primitivas del símbolo<sup>87</sup> habría acarreado probablemente el rechazo de la posibilidad demiúrgica. Que estas líneas sean testimonio, en cualquier caso, de los hiatos metadiscursivos (puesto que los hay) del sistema enmanueliano.

### III. 3. 3. Simbolismo, lógica y mística.

En varias ocasiones hemos esbozado una descripción de los distintos modelos discursivos que confluyen en la metapoética de nuestro autor. Ocuparemos ahora este apartado en su delimitación clara y detallada, examinando cómo el lenguaje simbólico se instala en el punto medio entre el lógico y el místico.

La 'estética trascendental' de Emmanuel otorga, en efecto, a la poesía 'status' medio en el conjunto de actividades humanas. Hace del símbolo un instrumento moderadamente capaz, ni embotado como el discurso lógico, ni de insospechadas alturas como el místico; el poema es, en cierto modo, copartícipe de estos dos y del equilibrio que la mutua influencia impone. La tendencia integradora de nuestro autor se hace palpable a este punto, y otro tanto cabe decir de su visión estructural (en el sentido construccionista, relacional) en el enfoque de cada asunto particular: el alineamiento del lenguaje simbólico junto a los otros implica las irradiaciones teóricas hacia muchos otros campos metadiscursivos. Las palabras que a continuación citamos dan buena muestra de ello:

"Rien de plus commun, de plus irritant aussi, que le préjugé disqualifiant les poètes, dès que l'on touche à matière de raison: préjugé dont les poètes souffrent, mais qu'ils ne sont point sans nourrir, tant est constante leur prétention d'accéder à une forme supérieure du dire, par le seul fait de libérer leur langage de toute entrave, de faire tomber ces prétendus liens de la syntaxe qui sont en réalité les jointures de l'organisme mental. Il est vrai qu'une syntaxe abusive, régie par les lois d'un entendement qui délaisse le vécu pour le donné, décompose le mouvement plutôt qu'elle ne le porte: la réaction des poètes fut saine, tant qu'elle visait à restaurer

l'énergie psychique dans ses droits, sans nier toutefois que l'énergie fût conduite à s'exprimer par des structures, qui soutiennent leur effort et le diversifient. Mais, rebelles à toute forme vide, les poètes le furent, par excès, à toute forme et s'insurgèrent contre la conscience elle-même, au nom d'une liberté qui ressemblait au vertige du néant" <sup>88</sup> .

La extensión de la cita se justifica por la gran cantidad de cuestiones que plantea, todas ellas en directa interconexión. Para empezar, vincula y al mismo tiempo contrapone racionalidad compositiva y sobrenaturalismo poético ("accéder à une forme supérieure du dire") que, en su versión videncial, efectivamente contraría las leyes lógicas del pensamiento. Acopla a continuación ambos elementos con otra pareja de contrarios: el movimiento caótico, desinformado o desorientado, del discurso ("décompose le mouvement plutôt qu'elle ne le porte") y la encarnación poética, imposible en semejante ritmo ("délaisse le vécu pour le donné"). Une, en fin, todo ello con el problema de la irracionalidad, concretado en dos ámbitos distintos: como técnica mental, en cuanto que supone el abandono de las normas lógicas del proceder razonado ("jointures de l'organisme mental"), y como técnica de escritura, dado que implica la asociación de imágenes sin orden sintáctico, es decir, el descuido e incluso el abandono de la retórica, de los procesos retóricos no 'figurativos' ("liens de la syntaxe"). De todo lo cual se infiere la prevención cautelosa con que Emmanuel acogerá el abandono de las reglas tradicionales de escritura, en favor de la irracionalidad. A ello habrá de unirse, como veremos de inmediato, la resistencia a identificar el lenguaje poético con un mero proceder racional, con un despliegue aristotélico de premisas y conclusiones.

Sucede que, desde un principio, nuestro autor se esfuerza en ampliar las miras de la razón humana, de modo que no quede reducida su perspectiva y su actividad a un arriesgado solipsismo. Advierte Emmanuel de ello en su 'Plegaria por la razón':

"Ignare est l'ombrageuse raison  
 Qui ne veut ouïr qu'elle même"<sup>89</sup> .

Imágenes como la del 'chiendent' consignan perfectamente esa ambivalencia del discurso lógico. La hierba rastrera, despreciable por su insignificancia, puede hacerse valer y cooperar en la labor creadora, siempre y cuando reconozca sus propias deficiencias, su condición humilde, aviniéndose a participar con las demás potencias del alma.

"La raison, ce chiendent qui descelle la terre",

"Si la terre tient ensemble  
 C'est que le chiendent l'assemble  
 Malgré l'homme en ses maillons"<sup>90</sup> .

Nuestro poeta coloca, pues, mojones definitorios claros, para posteriormente traspasar sin confusiones esa demarcación racional. De ahí que encontremos en su metadiscurso alegatos en direcciones opuestas, tanto atacando reduccionismos tentadores como defendiendo la colaboración del intelecto; sirvan de ejemplos respectivos la crítica a la asimilación de razón y espíritu, y el respaldo del ordenamiento lógico en la escritura.

Es el primero una manera indirecta de combatir la amenaza creciente de los materialismos frente al desarrollo de una vida interior plena, la única capaz de preservar, a decir de Emmanuel, la capacidad autoformativa del hombre:

"Le contraste entre la puissance de la raison et la misère de l'être conduit à un étrange dédoublement: tandis que le monde extérieur se dilate, l'homme intérieur se recroqueville ou s'évanouit. On croit à la science, mais de moins en moins au libre arbitre. Le principe d'auto-crédation, la forme humaine, est oublié en notre centre, source obturée"<sup>91</sup> .

La dicotomía razón / espíritu coincide con la distinción entre 'animus' y 'anima', ilustrada por la célebre parábola claudeliana, pero puede desviarse y dar paso a otros contrastes, como el de facultad simbólica y lógica discursiva:

"Une fausse idée du progrès de l'esprit conduit à penser que la raison a chassé le symbole en vertu de la logique évolutive, celui-ci étant devenu caduc"<sup>92</sup>.

En este enfrentamiento del símbolo con los intentos taxonómicos de la razón se plantea además con claridad esa idea muy enmanueliana a la que nos hemos referido anteriormente, la indefinibilidad del símbolo. Bien sabemos, en efecto, que para el bearnés "une définition, c'est une couture de l'Etre. Elle n'est jamais faufilée qu'à gros points"<sup>93</sup>. Y un matiz semejante de constricción a los estrechos márgenes del entendimiento lógico consiste en la imposición de inmovilidad, absolutamente vejatoria para el verso enmanueliano. La pareja enfrentada muestra, así, la necesidad de un dinamismo insito en el segundo de sus elementos:

"Le système de rapports abstraits qui constitue l'appareil de la connaissance finit, comme un corset de fer, par emprisonner dans une forme trop étroite cet organisme à l'expansion indéfinie qu'est la conscience investie par la force vitale qui s'impatiente et la presse de l'élucider plus avant"<sup>94</sup>.

La ciencia moderna, ese 'aparato' epistemológico que constituye la principal pesadilla cristiana en los lustros que inauguran nuestro siglo, carece de ritmo existencial, y éste es sin duda uno de los peores defectos que pueda achacársele. Porque el 'desideratum' enmanueliano de una razón mixta engloba no sólo la 'intuitus rationis' medieval (cf. cap III.1.1.), sino los matices atornasolados de una 'razón vital' muy orteguiana que toma su impulso en la imaginación poética, "cette dynamique de l'âme obscure"<sup>95</sup>. El trabajo de

escritura, como labor en la que participa la facultad intelectual, se apoya en consideraciones similares para desarrollar su tarea de encarnación:

"Il tend vers la rationalité véritable, dont l'objectivité<sup>96</sup> abstraite des sciences est la caricature ou la mutilation" .

Volvamos a aquel segundo alegato que, unos párrafos más arriba, nombrábamos como muestra de la defensa a la razón. Se trataba del apoyo con que nuestro autor respaldaba el mantenimiento de ciertos usos racionales en la composición del poema. Está claro que Emmanuel no va a retrotraerse a las leyes clásicas de la retórica; aun sin compartir las teorías románticas de la inspiración, cabalmente se adhiere a la emancipación que éstas implican de los estrictos ropajes boileautianos, como dan buena fe sus producciones. Por el contrario, es a los movimientos de tipo surrealista a los que se aplica el manifiesto enmanueliano en favor de la razón. De sobra conocemos el rechazo de aquellos, y a las causas ya comentadas viene a añadirse ésta: el abandono del orden lógico resulta nefasto en la creación poética y, por ende, supone una falsedad de base, puesto que ni siquiera sus paladines osaron negar por completo la actividad de la razón en el poema (cf., por ejemplo: "Même dans le mieux 'non dirigé' se perçoivent, il faut bien le dire, certains frottements...Un minimum de direction subsiste, généralement dans le sens de l'arrangement en poème", o la frase del cáustico Aragon: "Si vous écrivez, suivant la méthode surréaliste [se refiere, claro está, al automatismo], de tristes imbécillités, ce sont des tristes imbécillités"<sup>97</sup> ). Una sabia y recíproca aceptación de lo otro por ambas partes, consciente e inconsciente, se hace precisa desde los inicios de la escritura:

"Tout malentendu stérile, toute hostilité secrète, tout refus unilatéral ou réciproque, toute division de parti pris entre un 'moi' prétendument raisonnable et un inconscient faussement dominé, risquent de rendre stérile un effort qui se voudrait pourtant créateur"<sup>98</sup> .

Emmanuel acude, en cualquier caso, a una noción de 'inconsciente' de amplios márgenes. Sus puntos de contacto con el 'espíritu' impiden precisamente que la bipolaridad entre razón (como técnica de escritura) e irracionalidad (con cierto matiz anímico) coincidan con la claudeliana, como sucedía en la anterior contraposición (cf. también F.H., p. 170). Y no será ésta la única vez que las ambigüedades y polisemias del vocabulario emmanueliano originen cierta confusión en el lector. Más allá de una nomenclatura ortodoxa, y en el límite de la coherencia, 'espíritu' puede incluso contraponerse a 'intelecto':

"La nature y est dénaturée par l'homme qui ne s'avoue plus le fils; la parole, cette féminité de l'esprit, y est refoulée par le langage de l'intellect asexué"<sup>99</sup> .

O podemos encontrar, en otro orden de cosas, sutilezas que distingan la 'conciencia imaginaria' del 'impulso imaginario':

"A la simple poussée imaginante, dont l'importance élémentaire est indéniable (...) se substitue la conscience créatrice dont l'imagination n'est que l'outil: un outil assez autonome et sensible pour sonder le plus profond de l'être, mais juste assez contraint pour résister au vertige des images"<sup>100</sup> .

Nos abstendremos, sin embargo, de recriminar a nuestro autor semejantes deslices, o semejantes precisiones. Que la dificultad en definir los símbolos y, en última instancia, la propia efusividad poética, sirvan como justificantes de ellos.

Lo cierto es, en definitiva, que Emmanuel otorga un importante papel a la razón en la actividad escritural. Hemos de sospechar que no compartiese excesivamente opiniones como la siguiente, de H. Lemaitre:

"La poétique de Pierre Emmanuel est un poétique de l'unité

spirituelle figurée par l'unité des deux sources constitutives du poème: la simultanéité de l'imagination visionnaire et le rythme organique de l'expression verbale"<sup>101</sup> .

El crítico olvida, en efecto, consignar a la razón entre los motores del discurso emmanueliano, además de, por otra parte, calificar éste de 'visionario', en completa contradicción con la teopoesía de nuestro autor.

En fin, cuando el poeta bearnés se atreve a ensoñar, por un momento, la situación ideal en la creación poética, habla de una amistosa camaradería de las virtualidades humanas, en donde "entre la raison objective et mes facultés subjectives, l'inimité s'effacerait comme un malentendu stérile"<sup>102</sup> .

Ninguna muestra nos ha dado Emmanuel, hasta ahora, de querer internarse en áreas 'trascendentes'. Ni siquiera cuando ensueña ese acto poético perfecto se permite intervenir en tales ámbitos. Reflexiones en torno a las posibilidades sobrenaturales del lenguaje no faltan, sin embargo, en sus textos, tal y como venimos señalando prácticamente desde el comienzo de nuestro trabajo: lo que realmente sí escasea es el asentimiento a la capacidad mística de la poesía.

Hemos disculpado poco ha ciertas imprecisiones en el léxico de nuestro autor bajo el atenuante de la efusividad poética, de la condición de poeta. Pues bien, en el caso de la pretensión trascendente del lenguaje, que aquí abordamos, recabaremos la misma protección. Si Emmanuel emplea ocasionalmente expresiones opacas o inadecuadas en una consecuencia rigurosa de sus teorías metadiscursivas, expresiones que dan lugar a lecturas distintas a las habituales, no ha de tomarse el hecho como primer eslabón para la construcción de una cadena interpretativa distinta. En primer lugar, porque no se hallarían muchos más eslabones para continuar ésta; en segundo lugar, porque parece innecesario exigir a una mentalidad poética el mismo rigor, incluso en el género ensayístico, que a un desarrollo lógico del

discurso; en tercer lugar, porque las palabras dependen de su circunstancia, como asegura el propio Emmanuel:

"Je ne suis nullement (...) un 'protestant' de l'esthétique, un contempteur de l'acte créateur. Mais il est vrai que je me suis toujours livré à la démythification, comme on dit aujourd'hui, de l'art en tant qu'exercice spirituel. Sur le plan esthétique, ou tout est 'vécu' si aisément en figure, ce concept fourmille d'ambiguïtés dont chacun tire avantage, soit pour déifier l'Artiste-Verbe, soit pour canoniser l'Artiste-Prêtre"<sup>103</sup>.

Dejemos, pues, a nuestro autor desviarse por unos instantes de la exactitud terminológica, porque no tardaremos en ver su retorno a los cauces habituales:

"En me concentrant devant la feuille blanche - analogue de la Nuit, de l'unité - je dépouille le moi quotidien, je fais le vide et l'obscurité, je m'accoutume à l'épaisseur muette"<sup>104</sup>.

Las equivalencias de estas actitudes con el proceder del místico en la 'prima noche', la 'noche del sentido', en que se purga ("je dépouille...") la parte sensitiva del alma, son evidentes. Mas no acaba aquí la circunstancial permisividad emmanueliana, sino que osa marchar sobre los lindes mismos del lenguaje. En su máxima manifestación, en su expresión culminante: la poesía de los místicos religiosos, la creación poética se funde con la vivencia mística:

"Ici la montée mystique et la concentration poétique sont un seul et même acte de l'esprit. La recherche du mot est la conquête du sens, l'exploration, pour les reculer toujours plus, des limites de l'âme"<sup>105</sup>.

Fijémonos, sin embargo, que nada se dice acerca de los resultados de la búsqueda. Se nos define, desde luego, el arranque y

primeros pasos conjuntos de las experiencias mística y poética, pero en ningún caso se enumeran las metas alcanzadas por ellas ni, en consecuencia, se nos describe la llegada gemela de ambas. Del inicio simultáneo no se infiere un fin a la par.

En realidad, nuestro autor atribuye, en la inmensa mayoría de sus consideraciones sobre el tema, senderos muy distintos a las personalidades del místico y del poeta. Para empezar, los objetivos de ambos difieren, siendo respectivamente el Ser y el poema:

"Alors que pour le mystique l'expression poétique est inférieure en être à l'expérience dont elle est le reflet, le poème, pour le poète, est un degré supérieur de l'être: le sommet d'une aspiration que la réalité contredit"<sup>106</sup> .

El escritor, en su egocentrismo lingüístico, tiraniza el concepto de absoluto y lo hace commensurable a sus propias categorías:

"Le paradoxe des natures poétiques, c'est, sitôt imaginé, de vouloir posséder l'absolu: elles traitent l'éternel comme un objet; plutôt que de s'y rapporter, elles le rapportent à elles. D'où cette apparente identité de langage entre mystiques et poètes: mais les seconds restent tournés vers eux-mêmes, leur expérience n'enfreint pas les mots"<sup>107</sup> .

Asimismo, los patrones de conducta adoptados resultan distintos; la poesía es una actividad de búsqueda esencialmente, es decir, una ascesis que se detiene en el primer jalón de su camino, mientras que la mística sigue adelante:

"La mesure de l'art, c'est l'homme. Celle de la mystique, c'est Dieu. L'esthétique est le 'monde des appels'; la mystique, le 'monde de la saisie'",

"[L'artiste chrétien] ne quitte pas l'ici-bas, et se tient hors

de la mystique, même s'il la mime. La metanoia mystique ne l'attire qu'en vertige, comme un acte fascinant de Dieu sur l'homme, fascination dont l'art jouit sans risque, en la maintenant en miroir (...). L'artiste est l'homme du divers: le mystique celui de l'Un. Ils n'entendent pas de la même manière la perfection de la création"<sup>108</sup> .

La razón última de la insuficiencia poética viene a ser el propio instrumento: el lenguaje, al borde de la trascendencia, se muestra impotente para expresarla siquiera:

"Il en va pour l'art comme pour la pensée: face au mystère, l'une après l'autre ou toutes ensemble, les formes lui font défaut"<sup>109</sup> .

En suma, si existen momentos de fusión absoluta con la duración y con el espíritu, desde luego no son los que procura el quehacer poético. Aún hay grados en el saber, y diríamos, con Maritain y con el propio Emmanuel, que la connaturalidad contemplativa no puede equipararse a la connaturalidad poética:

"Ce moment de rupture où l'esprit semble ne plus être - cette rupture apparente, ce ravissement qui supprime tout obstacle à la continuité essentielle, à l'infusion dans l'ineffable, nous savons qu'ils se situent au-delà du langage humain"<sup>110</sup> .

Hacemos notar que, incluso en la circunstancia límite de fusión, la previa 'ruptura' o desgajamiento de alma y cuerpo sólo 'parece' haberse producido, es 'aparente' quizá más que real. El hecho de la encarnación sigue cobrando su deuda hasta en las mayores alturas religiosas de la experiencia humana. A decir verdad, también la ha cobrado, y con fundamento, en la creación poética, dado que sobre el propio hecho de su sujeción radical a lo real se asienta la imposibilidad de trascendencia del verbo, como hemos comprobado en otras ocasiones:

"Nul, grâce à Dieu -ni le poète le plus inspiré, ni le visionnaire le plus hardi, ni le plus subtil philosophe, ni le mystique le plus abîmé- ne peut passer outre aux mots dont il se sert(...). Nous sommes langage incarné: jusque dans la hauteur des symboles, nous n'échappons jamais à la présence concrète du mot"<sup>111</sup>.

Con un guiño escribe Emmanuel ese pícaro "grâce à Dieu"... Pero sí conviene destacar en estas palabras el interés de nuestro autor por insistir en la carencia inherente al lenguaje sea cual sea su manipulador, es decir, la confesión de una imperfección en aquél similar a la del autor. Ni el místico, en toda su gloria, se libra de su condición humana.

En suma, 'natura non facit saltus'. Y puesto que acabamos de hablar de los lazos que unen al lenguaje con la realidad terrenal, tiempo incluido, veamos ahora otra de las consecuencias metadiscursivas de este hecho: estudiemos la palabra como 'habitus' del intelecto práctico.

III. 3. 4. Cotidianeidad y habitualidad de la escritura.

"J'ai beau chanter tout doucement  
Je dis toujours la même peine"  
(CH.D.C. p. 159).

Definitivamente, el lenguaje poético constituye un anclaje en lo cotidiano. Se realiza como encarnación en éste y, por ende, como continuidad encarnada: el rasgo específico de la temporalidad enmanueliana manifiesta su fuerza en la caracterización de la escritura bajo la especie de lo habitual. El quehacer poético es pues un oficio, una tarea que casi podríamos denominar 'rutinaria', de no ser por la carga peyorativa que suele comportar este vocablo, y que se practica diariamente, no (o no sólo) en ocasiones especiales, bajo extraordinarios impulsos creadores. La constancia en las funciones epistemológica y didáctica se extiende por fuerza a su instrumento; el ininterrumpido curso de la duración lleva igualmente en sus aguas al hábito del verso:

"Je suis sommé de vivre, non par intermittence, mais par  
l'effort continu d'élucider l'un par l'autre le clair et  
l'obscur"<sup>112</sup>.

Elucidación poética que es un esfuerzo, puesto que sólo relativamente da el hábito facilidad de ejecución. Como el 'habitus' aristotélico-tomista, la costumbre literaria enmanueliana facilita sin duda el acceso a la verdad, dado que camina por las sendas de la virtud, pero no elimina la pugna omnipresente. Tampoco borra la certeza de imperfección, inherente, como sabemos, a la actividad poética, y germen de una posible desesperanza que se traduce, para el metadiscurso de Emmanuel, en el abandono a los sobrenaturalismos:

"Si l'oeuvre (...) me rend intolérablement sensible la disparité de la tâche idéale et de mon existence concrète, je cours le risque de désertar le quotidien, de préférer le salut mythique à la tâche banale de vivre"<sup>113</sup>.

Desesperación y misticismo poético son las dos caras del Jano bifronte de la falsedad literaria, del Jano desencarnado, intuicionista y relampagueante que huye de una ardua tarea: la tarea de la escritura recomenzada día a día, en la aparente futilidad de la vida humana. Porque la existencia bulle, bajo su levísima y traslúcida capa de superficialidad, con la fuerza del misterio religioso: "Tout va redevenir mystérieusement quotidien"<sup>114</sup>. Las honduras abismales del verbo se conocen a través de una paciente existencia en el tiempo siempre recomenzado:

"Le véritable quotidien est notre intimité radicale avec l'essentiel, la vérité chaque jour nouvelle et la même"<sup>115</sup>.

No insistiremos en lo que tienen estas observaciones de revolucionario o, si se quiere y en su sentido etimológico, de reaccionario, para la consideración social del artista. La imagen del creador atormentado, perseguido por el sino de sus inclinaciones a lo demoníaco, a la vida disoluta, a los sublimes instintos y repentinas gestaciones poéticas, queda sin duda fuera de la órbita emmanueliana. No sólo de su órbita ética, que rechaza 'falsas morales' de ese tipo, sino de su órbita literaria, que combate, como sabemos, las posturas fundamentadas en éstas y en su quizá obsoleta idea de la diferencia, de lo original, de lo nuevo. La diferencia, para Emmanuel, se instala en el seno de la colectividad y, más aún, en el anonimato dentro de ese colectivo:

"Il ne peut s'élever de louange que du sein de la foule anonyme, au coeur de notre universelle identité (...). [Le poète] ne réalise sa vocation qu'en travaillant à une

transfiguration par le Verbe qui commence par le retour à l'anonymat ouvrier, où chaque forme, chaque vocable, sont personnellement éprouvés dans la richesse de leur sens commun"<sup>116</sup>.

Emmanuel mira con evidentes simpatías a un artesanado estético que implica personalmente al autor tanto en la búsqueda de la Verdad única para todos, como en el servicio público que ésta implica. Doble misión que asegura, por sí sola, el gozo del artista:

"Je crois à la vertu, à la joie de l'anonymat, joie profonde comme l'exercice du souffle"<sup>117</sup>.

Tomemos otros caminos en nuestra investigación y observaremos que el tema de la habitualidad poética conduce directamente a lo que ha supuesto la meta de tantos autores que, situados entre el rechazo de un lenguaje marcado por la ideología dominante y la búsqueda de una escritura neutra, han escogido la reivindicación de una palabra colectiva 'depurada', liberada por uno u otro medio de su esclavitud político-social (si es que, de alguna manera, puede eliminarse completamente una carga de este tipo sin sustituirla por otra semejante). Entre las posibles vías purificadoras, la enmanueliana representa una vuelta declarada a la tópica literaria, a aquello que venimos calificando como 'propensión' o 'predilección por el lugar común'. Predilección que, tomada en sentido estricto, justifica el empleo recurrente, en la poética enmanueliana, de las figuras discursivas consignadas por la tradición retórica, y que, en sentido lato, explica tanto la elección de estructuras y objetos temáticos e imaginarios similares, como la expresión reiterada de los mismos presupuestos metadiscursivos y teopoéticos. He aquí, por tanto, el concepto en que cristalizan los diversos aspectos estudiados a lo largo de nuestro trabajo: el 'tópico', el 'lugar común' en toda su riqueza polisémica. Apoyado y dirigido por el ritmo de la constancia y repetición temporales, el tópico adquiere carta de naturaleza cada vez que el discurso de nuestro autor reitera uno de sus múltiples

elementos.

Especifiquemos, sin embargo, un poco más cuál es la naturaleza del lugar común enmanueliano, mediante qué singularidades se distingue de otros "tópicos". Porque el bearnés ha llegado a él, como a otros temas, de la mano del medievo. Y concretamente de la mano del anonimato medieval, que de forma tan próspera conjuga la individualidad, la identidad bien delineada, con el compromiso social. Así, el lugar común de Emmanuel se ajusta, por una parte, a los marcos religiosos que encuadran toda su teopoesía, y por otra, se define como fin en sí mismo: fin integrado, tanto frente al sentido aristotélico-teofrástico que lo considera medio dialéctico (proposición comúnmente admitida que sirve de primera base sobre la cual se apoyarán otras argumentaciones), como frente al sentido moderno que ora lo arrincona en el sotabanco de la retórica vacía, ora lo acalla bajo el dedo acusador de lo 'significativo', de lo 'auténtico' o de lo 'objetivo'. Sentido este último que surge a partir de la rápida degeneración del tópico desde el Renacimiento, y que alcanza su culmen de indignancia en nuestros días <sup>118</sup>. Por el contrario, con Emmanuel el lugar común recobra toda su frescura y densidad conceptual. Deja de ser mero instrumento fático para mostrar una singular vehemencia significativa, como signo de la única y solidaria Verdad. El tópico enmanueliano no cae bajo ningún sistema, ni expresa ningún prejuicio reaccionario, económico o social: se proclama independiente en todo, salvo en sus 'prejuicios' religioso-espirituales. Tampoco quiere excluir la reflexión, como los clichés o frases hechas, sino que la presupone, grávido por la carga teológica de varios siglos, y la requiere: si hacia él se dirige la mirada del poeta, es también para bucear en su contenido, explicándolo de tantas cuantas maneras inteligibles existan. En fin, nuestro autor vadea la era de la sospecha para depositar nuevamente su confianza renovada en un lugar común de antiguas filiaciones, pero de renovados alcances.

De este modo ocurre, por ejemplo, que si el tópico se inscribe en la realidad espiritual, en la verdad de los valores religiosos,

también emana de los actos cotidianos:

"Ne m'étant jamais résigné à l'incommunicable, je nomme obstinément 'lieu commun' la plus haute préoccupation spirituelle aussi bien que la banalité du quotidien"<sup>119</sup> .

El oficio de escritor consiste, por esto mismo, en revelar la densidad entitativa de los vocablos más humildes, desde el 'beato sillón' al pan de cada día. Faena que se impone, como sabemos, no ya como obligación de artista, sino como deber moral y público, dentro de las tendencias didácticas enmanuelianas:

"Apprendre, difficilement, à parler le langage des plus pauvres, des milliards, misérables ou plétoriques, de sans-parole et d'indigents spirituels, avant de leur enseigner, dans ce même langage, à formuler de plus en plus activement leur famine et réciproquement ce qui la rassasie"<sup>120</sup> .

Quizá estribe en este rasgo ético la discrepancia fundamental del objetivo enmanueliano con otros en apariencia anejos. A ello se añade, por otra parte, que los desvelos de nuestro autor apuntan a devolver su sentido más simple (y más profundo) al lenguaje, mientras que lo que buscan otras poéticas es buscar nuevos sentidos, nuevas acepciones, para 'les mots de la tribu'. Emmanuel se desmarca, de este modo, tanto de movimientos preciosistas como de los virtuosos del lenguaje, para ahondar en lo que él cree sentido último de las palabras- sentido, en definitiva, simbólico-religioso:

"Peut-être est-ce le rôle du poète, bien plutôt que de chercher de rares satisfactions dans l'usage raffiné des mots, de restituer à ces vocables simples, et presque oubliés de tous, leur sens intégral, quotidien et sacré"<sup>121</sup> .

Podemos ya citar, en fin, la afirmación que condensa esta relevancia concedida a lo banal y recurrente en la poesía con el

enfrentamiento a la idea romántica de lo sublime, excepcional y fugitivo, recordando de nuevo las exudaciones temporales del metadiscurso enmanueliano:

"Certaine manière d'être à l'Être (...) est, j'en suis assuré, la seule transfiguration désirable: celle du sublime en quotidien"<sup>122</sup> .

La forma estética más excelsa se transformará en habitual. El poema pondrá de manifiesto que en la desnudez de la palabra reside, inversamente, su dignidad; que en la humildad se cobija su reciedumbre y en la asiduidad, su altura espiritual. El poeta se enorgullecerá en sus miserias, aceptando un hábito de desaseimiento del yo pacientemente adquirido<sup>123</sup> ,

"Car le véritable In manus n'est pas un réflexe de la dernière heure, mais ce même réflexe devenant una habitude organique de l'être, une aspiration tranquille, une respiration"<sup>124</sup> .

Ni que decir tiene que la actitud propuesta implica una ética muy definida. Volviendo, pues, al ámbito moral, y para darle su última expresión en el área del comportamiento personal, señalaremos que la palabra virtuosa se acompaña necesariamente (puesto que en la concepción enmanueliana no caben palabras falsamente virtuosas) de proyecciones vitales semejantes. El hábito versificatorio se torna, para nuestro poeta, en camino de perfección, en exhortación a la autenticidad. Se trata de un caso en verdad límite de proyección de la actividad poética sobre la existencia actual. La exigencia de encarnación ya nos había puesto sobre aviso de ello, y ahora observamos cómo las constricciones de la escritura invaden el terreno de la actividad futura hasta niveles insospechados para otros presupuestos metadiscursivos:

"...la passion de la parole à dire est une forme particulièrement exigeante d'activité spirituelle. Son exigence

s'étend jusqu'aux attitudes morales quotidiennes, que le poète en tant qu'individu le veuille ou non"<sup>125</sup> .

La responsabilidad del poeta en cuanto adoctrinador del pueblo se agrava con su propia responsabilidad personal y, más aún, con el deber moral en la escritura. Crear poesía deviene un peliagudo compromiso... Recordemos, en fin, que el planteamiento de 'la prodigieuse question' bebe, otra vez, en fuentes jouvianas; es la voz del maestro la que dicta a Emmanuel estas palabras:

"Jusque dans une querelle de virgule, dans une hésitation sur la place et la valeur d'un blanc, je vois une affirmation morale très haute"<sup>126</sup> .

El compromiso ético ayudará, asimismo, a perfilar conceptos de ordinario difusos en la terminología poética. Al igual que el 'trascenderse' definía sus contornos combinándose con el desvelamiento de lo religioso, la 'identidad' de palabra y ser hará lo propio mediante la intervención de la moral. Ciertamente el lenguaje es del existir la entraña, pero con ello sólo se indica la vinculación no instrumental o de superficial utilidad, sino substancial, de ambos elementos. Vinculación que obliga a la atención extrema en el acto de escritura y, por consiguiente, a su eticidad fundamental:

"Je dois apprendre à me servir des mots pour les servir: le langage n'est pas un instrument, c'est l'être même de l'homme, et du monde dont il fait sa demeure en le normant et l'ordonnant par les mots. Dès lors aucune oeuvre vaine n'est permise à la parole: aucun mot ne doit venir à l'être, qui ne soit voulu et confirmé à toutes les hauteurs de la pensée la plus attentive à son objet"<sup>127</sup> .

Si a este deber constante añadimos que, como decía Senancour<sup>128</sup> , en materia de ética "Il ne suffit pas qu'une chose soit dite, il faut qu'elle soit publié, prouvée, persuadée à tous,

universellement reconnue", comprenderemos fácilmente la conexión enmanueliana entre las exigencias morales y las necesidades tópicas.

Por otra parte, y como era de esperar, el mérito de resucitar la importancia de la tópica no corresponde a nuestro autor en exclusiva. De hecho, en el sistema enmanueliano la posibilidad de un mérito o demérito individuales es prácticamente imposible, dado que la historia se construye de forma colectiva, responsabilizando a todos en solidaridad. Pero respecto del lugar común, en concreto, más sencillo resulta rastrear no ya los antecedentes lejanos de Emmanuel (las corrientes de pensamiento que, como hemos sugerido desde otro punto de vista, desde el medievo conceden un papel preponderante a la autoridad intelectual), sino los precursores inmediatos. Porque toda la pléyade de nombres que a principios y mediados de siglo constelan el panorama neoconservador, neocristiano o humanista, defienden con mayor o menor celo el respeto a las literaturas pasadas y la necesidad de su estudio, con vistas a su integración en las nuevas poéticas. Por más que algunas actitudes proclamen el 'refus global' (casi global) a lo anterior, sigue existiendo la facción de moderados que acepta prudentemente la sabiduría histórica. Quede bien claro que, a nuestro entender, Emmanuel se afilia a esta facción, y no a la de furibundos defensores de lo antiguo en perjuicio absoluto de cualquier manifestación original. En lo que a literatura se refiere, nuestro autor se muestra siempre templadamente ecléctico. Unas palabras de T.S. Eliot ilustrarán con claridad los puntos básicos de la postura esbozada:

"Le sens historique oblige un homme à écrire non pas simplement avec sa propre génération dans les fibres de son être, mais avec le sentiment que toute la littérature européenne depuis Homère, et, englobée en elle, toute la littérature de son pays, coexistent en une durée unique et composent un ordre unique"<sup>129</sup>.

Magnífica resulta para nuestro análisis esa afirmación de

duratividad a través de la cultura, entretejida en la trama temporal. La idea aparece exactamente reproducida en Emmanuel, cuando expresa su parecer respecto de la poesía y lengua de Villon:

"...langue commune d'ailleurs, faite de 'lieux communs', nous n'en perdons jamais tout à fait la mémoire, que nous percevons intacte et poursuivant sa vie profonde, dans l'oeuvre solitaire des grands"<sup>130</sup> .

En otras palabras, la fuerza de una obra literaria brota de su profundización en la tónica, permanece viva en la memoria colectiva y resucita con cada nueva producción auténtica. La maduración en el tiempo continuo es paralela al reconocimiento de esa labor común y a veces oculta en el quehacer individual:

"Pour devenir tout personnel, tout universel, l'art, à mesure qu'il se crée, travaille à détruire l'égoïsme par lequel il commence, (...) [à surmonter] l'orgueil suicide qui l'isole de la continuité des actions ordinaires, de la communauté des hommes quotidiens"<sup>131</sup> .

Continuidad y comunidad, haz y envés de la misma hoja poética. El error básico del artista actual consiste en olvidar a uno y a otro, en perder la orientación y la sumisión constante que su obra les debe:

"Dans la confusion des langues, à l'intérieur même de Babel, il y a des mots très simples, dont le sens s'est perdu parce qu'il exigeait un approfondissement continuel"<sup>132</sup> .

Por su parte, La Tour du Pin encuentra un agudo término con que describir la conservación de lo anterior: el de 'descubrimiento', que no merma la valía del creador actual y además realza la faceta estéticamente placentera de la cuestión; así, la poesía es

"Le plus beau plaisir en ce qu'il permet l'invention, mais

aussi la découverte, comme rien n'est tout à fait à part et que tout a ses racines dans l'homme"<sup>133</sup>.

Apuntemos, en fin, que las opciones moderadas no luchan por completo contra corriente, sino que encuentran fácil apoyo en el ambiente cultural de nuestro siglo: las tendencias hermenéuticas buscarán con paulatina asiduidad la recuperación de horizontes para la mejor comprensión de nuestro mundo.

Hemos de recordar, de otro lado, la vinculación del tópico literario enmanueliano con aquel análisis que en su momento realizábamos para explicar el paso del individuo a la colectividad (cf. cap. II.3.2). La elección de ciertos actantes pertenecientes a la tradición y su empleo recurrente se justificaban, decíamos, por la condensación microcósmica que sus relatos vitales ofrecían; los personajes escogidos reproducían no sólo el destino personal de cada hombre, sino el destino histórico común. Pues bien, a la idea de tópico literario le ocurre otro tanto: cada tópico es también un vocablo 'individual-universal', simultáneamente reducto de originalidad y condensación de la o las verdades del colectivo ideológico. Sin perder su carga de creación nueva, la palabra poética, puesto que se enraiza en el lugar común, puede trascender hasta las cumbres de la verdad común.

"Les mots ne sont pas la monnaie d'échange de l'idée, mais l'idée même, vécue au singulier, porteuse d'une énergie toute personnelle, d'un 'universel qualitatif' dirai-je, ni répétition ni pastiche, mais pure création ou cristallisation de valeurs"<sup>134</sup>.

Encontramos en esta noción de tópico, y pese al evidente deseo de sincretismo enmanueliano, la clara huella de la religiosidad. No existe creación humana 'ex nihilo' en la teología católica; de hecho, fue esta consideración la que impidió emanciparse a la poesía y otras manifestaciones estéticas durante el medievo, y la que mantendrá a la

palabra de Emmanuel en una discreta limitación. No obstante, como sabemos también que el metadiscurso de nuestro autor pide sin tregua la asimilación histórica, comprenderemos que ésta avale, en última instancia, las mixturas de "creación" y "cristalización".

En realidad, es esta misma compatibilidad la que fundamenta las subversiones poéticas enmanuelianas. Con instar al lugar común, nuestro autor no pretende que la literatura obedezca al principio de la redundancia mimética intertextual. A la explicación del tópico, tanto retórico como temático en sentido amplio, debe concurrir el principio tomista aplicado al Ser: para cada hombre, el Ser (y la Belleza) se dice de muchas maneras, 'sub diversa ratione', de modo que aun siendo el mismo principio y la misma verdad los expresados, la forma de esa expresión puede variar cuantiosamente. En palabras de Emmanuel, "Le Verbe de Dieu s'adresse à tous, mais à chacun selon ses harmoniques propres"<sup>135</sup>. La ventaja de una concepción semejante es, sin duda, la libertad que concede al artista, mucho mayor, por cierto, que la obtenida por teorías aparentemente 'libertarias'. De modo que, en la persona de Emmanuel, en su discurso, los sones de la divinidad apuntan al cultivo decidido de las armonías tópicas en todas sus variantes: retórica, actancial, genérica..., mientras que en otros discursos animarán al empleo de algunas de estas armonías. Por supuesto, siempre subyacerá al mensaje poético esa irrefragable presencia no sólo del mensaje religioso, sino también de los textos que se abren a él. Puede decirse, en otros términos, que el objetivo lingüístico consiste en una amalgama de inefabilidad divina y conjunto de textualidades:

"Toute parole véritablement créatrice est ainsi aventureusement double et une, en direction du cœur, et de Dieu: du lieu commun, et de l'inconnu"<sup>136</sup>.

En fin, podríamos recabar en protección de la posibilidad subversiva del poema en el metadiscurso enmanueliano el mismo respaldo que antes anotábamos, es decir, la inmersión de este metadiscurso en el devenir histórico. Si nuestro poeta abre las puertas a la virtualidad

transgresora, es porque paga sin dudar el tributo a la modernidad y al replanteamiento ontológico característico de ésta <sup>137</sup>.

Al ahondamiento en los tópicos se llega, por otra parte, desde dos causas distintas, coexistentes en la época contemporánea. La primera de ellas, ya mencionada, consiste en la reacción contra lo múltiple, es decir, en la repulsa de las sobreabundancia de voces (o avalancha de información), en la saturación de mensajes simultáneos, contradictorios y efimerísimos. La segunda de las causas es a su vez efecto de esa multiplicidad caótica, y radica en el silencio que, paradójicamente, impone el ruido al hombre-masa. Silencio no preñado de sentido como el místico, sino absolutamente carencial, anuncio de una indigencia espiritual grave:

"...la pauvreté des moyens actuels d'expression, la précarité verbale de la personne, signe du mutisme qui la menace et de son intime fragilité, induisent à croire que l'exigence du sens comporte ausssi, comme un voeu de silence, une retraite au coeur des lieux communs désaffectés" <sup>138</sup>.

La desnudez verbal del hombre moderno se opone justamente al despojamiento espiritual del hombre y del artista religioso, instalado bajo los cimientos de la humanidad y anónimo, como hemos dicho antes, en su seno:

"Si nous créons, c'est persuadés qu'il existe en nous une vérité commune à tous les hommes, et qu'il nous incombe - je ne dis pas: nous appartient - de la rendre évidente à autrui. Cette évidence, cet essentiel anonymat, c'est la pauvreté parfaite" <sup>139</sup>.

En suma, conceptos como el de cotidianeidad, universalidad y anonimato forman el entramado de una red significativa que se aplica a todos los sectores de la poética y metapoética enmanuelianas, proyectándose a su vez sobre el discurso de la temporalidad. Pero antes

de analizar las consecuencias poéticas últimas de éste, centraremos nuestra atención en otro de los aspectos desgajados del 'habitus' artístico. Porque si el esteta se compromete con su época y sociedad, si además está advertido de la imposibilidad de trascendencia artística y si, en fin, no contempla la función epistemológica de su labor más que en colaboración con la didáctica, ha de concluir dirigiendo su obra hacia la pura alabanza, hacia la Oda.

### III. 3. 5. Plegeria y poesía.

"A la limite de son effort - de son être -  
toute pensée est adorante"(F.H., p. 19).

La originalidad absoluta no existe. El culto al autor cede ante la labor pública, sacerdotal, del poema. Más que 'creaciones', el artista forja refundiciones... Los confines de la poesía van a situarse, pues, en la alabanza religiosa que, por su materia, se ejerce en comunidad:

"Notre raison et notre loi notre joie notre vie notre être  
Est de louer et de louer et de louer la Majesté"<sup>140</sup>.

La intención panegírica de tantos poemas enmanuelianos, v. gr., toda la serie de himnos en Le grand oeuvre, son datos empíricos fehacientes de la importancia que reviste el tema en el metadiscurso de nuestro autor. Comparte la oda, modo específico del poema, las mismas características rítmicas que éste, de suerte que, para empezar, se renueva de forma constante. Precisamente en palabras referentes a esta cuestión encontramos la esperada imagen del ave fénix renaciendo de sus

cenizas, imagen que, quizá por sus connotaciones místicas, no es frecuente en Emmanuel:

"L'oeuvre de louange est le chant du phénix réduit en cendres et ressuscité d'elles par un seul et même Acte du feu (...) A tout instant s'allume la joie d'une rencontre éternelle dont le lieu est dans les objets familiers"<sup>141</sup>.

Queda claro, asimismo, que la oda recomienza no sólo de continuo, sino inscrita en lo cotidiano, encarnada en las realidades como el propio poema. Y que, por ende, adopta con su causa material el ritmo de la duratividad, entre lo instantáneo múltiple y lo inmóvil:

"...la louange ne cesse d'être le moteur du monde, l'unique régulateur de l'esprit entre inertie et frénésie"<sup>142</sup>.

Veamos ahora, a partir de una cita rica en contenidos, qué otras cualidades transmite la obra a su modalización:

"Seuls ceux dont s'ouvre l'abîme intérieur découvrent l'inanité de l'utile qui n'est qu'utile, l'immense besoin de louange qui pourrait irradier en tout acte humain et triompher ainsi de l'absurde. (...) Ainsi, dans le même acte créateur, le verbe sera reçu comme une grâce et offert comme une louange, indivisiblement"<sup>143</sup>.

Tomemos el primer argumento en sentido inverso al que se nos propone (abrirse a la interioridad es descubrir la necesidad de alabanza), apliquémoslo al ámbito literario, y deduciremos que la loa poética desvela, en primer lugar, profundidades ontológicas. Demos otro paso más con este mismo método y sabremos que la alabanza representa un concepto complejo: lo útil, lo funcional, que es además otra cosa, que no se agota en la praxis superficial o puramente material. La utilidad primaria de la loa o, en otras palabras, su función didáctica, queda complementada por otro tipo de utilidad: aquella que sirve al espíritu

y que, paradójicamente, consiste en la mostración de la gratuidad fundamental. Lo gratuito y lo funcional coexisten, de este modo, en y gracias a la forma loatoria del poema. La praxis pura sobrevive, por su parte, en el absurdo. Sin duda Emmanuel coincide aquí con la denuncia existencialista al mundo del materialismo y de la vacuidad ontológica, mas siempre encontraremos en nuestro autor la vía de escape hacia el espíritu que la opción sartriana, en su resignación (aun parcial), se cierra por completo. Para el bearnés, mientras haya poetas, habrá esperanza de triunfar sobre el absurdo, porque con la oda ellos recordarán la existencia de realidades que perfeccionan lo sensible. Y henos de nuevo ante el irremisible peso de la encarnación, jamás ausente de la reflexión poética emmanueliana: la oda realiza la intersección de lo espiritual y lo corpóreo.

"Ainsi la louange est une proportion juste de l'ensemble et du détail, dans l'esprit qui est le 'lieu' invisible du réel, comme le réel est le 'lieu' visible de l'esprit"<sup>144</sup>.

Volviendo a nuestra cita anterior, fijémonos en la expresión "l'immense besoin de louange qui pourrait irradier en tout acte humain". Indican estas palabras algo obvio para nosotros, que ya sabemos que el poetizar es uno de los múltiples actos humanos informados por la alabanza, pero de cuya mano podemos gradualmente ascender a una consideración de suma importancia en el mensaje de Emmanuel. Porque si se conoce además el paralelismo de aquella aseveración con esta otra de que el acto poético es, como muchas otras actividades, una de las diversas formas de oración, y que a su vez la oración se tiene por uno de los principales medios de redención, nos veremos abocados a afirmar la capacidad redentora de la palabra. Capacidad que, de alguna forma, redime a la palabra misma, en el sentido de que sólo por ella se le permite al verbo seguir existiendo. Sin esa virtualidad lingüística, demos por cierto que nuestro poeta borraría al poetizar de la lista de actividades auténticamente valiosas para el hombre. Y a la inversa,

"[En l'engagement spirituel] - mais en lui seulement - tout ce qui est au monde et dans l'homme est restitué à sa dignité de chose peinement dicible; et cette plénitude est le chant"<sup>145</sup> .

Pero está lejos de nuestra intención desviar el curso de este trabajo con prolepsis innecesarias. De momento, y puesto que hemos introducido el vocablo 'oración' en nuestro discurso, reservemos un espacio para especificar en qué consiste exactamente aquél término que, por cierto, encrespa los ánimos de las mentes literarias en los primeros lustros de nuestro siglo.

"Loar" no es sinónimo de "rezar"; cualquier neófito en las teopoesías contemporáneas conoce los peligros de identificar ambas nociones. La esencia de la poesía participa tanto de una como de otra modalidad, pero no se agota en ellas o, al menos, no se agota en la segunda. Y no lo hace porque el arte resulta, en última instancia, inasimilable a la religión, del mismo modo que los objetivos del poeta eran incompatibles con los del místico. Así como el lenguaje se mantenía, en las fronteras de lo indecible, consciente de su imperfección, el poema ha de mantenerse en bajo severos controles que le recuerden constantemente sus diferencias (en los dos sentidos del término) con la oración:

"[La poésie] peut ressembler à une prière et même - je ne le dis qu'avec restriction - être aussi une prière: mais elle n'est pas que prière, et le seul fait d'employer cette locution restrictive nous instruit de l'ambivalence de toute poésie"<sup>146</sup> .

Con todo, no es fácil fijar exactamente esas diferencias; nuestra misma argumentación anterior se ha movido en la inestabilidad que marcan la incapacidad parcial y la fecundidad poéticas. Pero nos obliga a ello el antitético discurrir emmanueliano. En efecto, tan pronto afirma éste la superioridad del arte, puesto que desborda estéticamente las perspectivas de la oración, como rebaja su condición a la de subordinado. Tan pronto asegura que el arte debe "s'accomplir

dans la prière", y que la fuga musical es un arte "Si beau, que la beauté s'y perd en la prière"<sup>147</sup>, como se bombardea la ilusión creada con esas palabras.

"Ce livre est un poème: qu'il soit jugé comme tel (...). Il ne fut pas composé comme on prie. S'il est vrai que la poésie peut fleurir en adoration et en louange, la prière est souvent ambiguë qui se confond avec l'acte de l'art. Il faut un discernement dont je n'ai pas la justesse pour dégager la droite oraison des mirages d'un coeur qui s'enchanté"<sup>148</sup>.

Podemos preguntarnos a qué se deben las imprecisiones, y no haremos sino reiterar esa cuestión tantas veces planteada bajo la forma del eclecticismo emmanueliano. Encontraremos, además, la respuesta de nuevo en la crítica a los sobrenaturalismos poéticos:

"Plutôt que de substituer la poésie à la prière comme un moyen d'édification de l'esprit, on peut penser qu'il vaut mieux demander par la prière les moyens de la poésie. D'où l'utilité de marquer les rapports entre poésie et prière, et de mettre en relief la tentation permanente qui induit celle-là à usurper les fonctions de sa rivale, à devenir une prière athée: tentation qui a foudroyé tant de poètes"<sup>149</sup>.

Hablando llanamente, Emmanuel mata dos pájaros de un tiro: al impedir la identificación de poesía y rezo, evita de forma simultánea los misticismos poéticos ortodoxo y heterodoxo. Hasta en su dedicación extrema a la divinidad debe el verbo asentir a su naturaleza estética:

"Même quand mon art s'adresse à Dieu, je veux que ce soit un 'dialogue', non une 'prière'"<sup>150</sup>.

Como es habitual, la base metafísica para estas teorías flotaba en el mundo cultural en que se movía nuestro autor. Los teóricos del tema habían establecido las diferencias entre poesía y plegaria sobre

la base de que el objeto propiamente poético era la cosa misma producida, mientras que la oración apuntaba al Ser supremo. Así que, como establece la incontestable autoridad bremondiana, "en el mismo poeta perfecto, la experiencia poética tiende a alcanzar, pero sin lograrlo, la plegaria"<sup>151</sup>.

Todo ello no quita que continúe existiendo una estrecha vinculación de alabanza y religiosidad. En la teopoesía enmanueliana quedan recogidos bajo indisoluble lazo la experiencia espiritual y la creación verbal, de modo que el mismo reconocimiento de la miseria y grandeza humanas se aplica a ambas, obrando en cada una bajo y mediante su forma específica:

"Fruit de la maturation spirituelle, la simplicité est cet état de grâce où l'esprit se connaît lui-même dans et par la forme qu'il crée: connaissance 'sui generis' qu'il faut nommer de louange, cette dernière étant à la fois la forme produite et le savoir espéré"<sup>152</sup>.

Recogiendo, para terminar, la idea de doble utilidad poética que esbozábamos más arriba, anotaremos un último aspecto contenido en aquella cita que nos servía de punto de partida. La frase con que culmina el párrafo reproducido ("le verbe sera reçu comme une grâce et offert comme une louange") y el rasgo de gratuidad que caracteriza a la actividad poética llevan, en efecto, a la causa final de la loa: el hecho de que la palabra humana sea, ella misma, don de Dios. Puesto que el verbo nos ha sido concedido por la gracia divina -argumenta Emmanuel-, hagamos de él recíprocamente una pura ofrenda, una oblación, y de nuestra vida un continuo 'pange lingua':

"Viens, Esprit Créateur! Rends la Parole au monde,  
Que l'homme en soit le feu méridien et le Chant"<sup>153</sup>.

Hasta aquí baste con lo dicho para explicar los temas que circundan el núcleo del metadiscurso enmanueliano. Abordaremos a

continuación esa tan esperada cumbre teórica en la que nuestro autor muestra su ingeniosa aplicación de las nociones temporales con raigambre religiosa a la cuestión del quehacer artístico.

III. 3. 6. A modo de epílogo: la redención por la poesía.

"Mirad, pues, que viváis circunspectamente,  
no como necios, sino como sabios, redimiendo  
el tiempo, porque los días son malos"

(San Pablo, Efesios 5, 16)

En tantas ocasiones nos hemos visto obligados a abrir paréntesis para explicar aspectos de teoría general, aspectos no estrictamente metadiscursivos, que poco nos ha de incomodar ahora ver el comienzo de un nuevo 'excursus' ideológico. Pero hemos de convocar, en nuestra descarga, la metodología adoptada desde un comienzo, el tematismo estructural. Metodología cuya propuesta de lectura globalizante insta y aun conmina a escudriñar todos los rincones hermenéuticos que pudieran tener su influencia en la gestación y desarrollo de una poética. No se trata, claro está, de detener la reflexión sobre irrelevancias biográficas o curiosidades de otro tipo. Pero se da el caso de que en nuestro autor todos los presupuestos teóricos y teológicos son exactamente eso, pre-supuestos sin los cuales no caminaría el tren de su ulterior reflexión metapoética. Conceptos como el de encarnación, habitualidad, oración y otros en que nos hemos explayado resultaban tan imprescindibles para la comprensión del discurso enmanueliano como los que de inmediato abordaremos, directamente relacionados con las hipótesis temporales. No se nos recrimine, pues, ni esta ni las anteriores incursiones en ámbitos de mayor abstracción que los que requiere la pura discursividad.

Comenzaremos recordando un 'a priori' enmanueliano que nos salió al paso cuando, muchas páginas atrás, abordamos el asunto de la universalidad actancial (cf. cap. II.3.2.). Determinábamos allí la contemporaneidad virtual y actual de los agentes épicos, y señalábamos como medio que la hacía posible a la persona de Cristo. Era él,

contemporáneo absoluto, quien posibilitaba el paralelismo entre unos y otros momentos de la historia, entre unos y otros individuos:

"C'est que Jésus, étant le Patient absolu, est aussi le contemporain absolu de tout homme venant en ce monde: et par Jésus, tout homme est le contemporain de tout autre, quelle que soit entre eux la distance de temps"<sup>154</sup>.

La biografía de Cristo, como tras ella la de los actantes textuales, compendia y subsume de forma ejemplarísima la vida de cada hombre en particular y la de todos los hombres en general:

"Christ est le levain d'une histoire tout autre que celle que jalonne la chronologie.

De l'Annonciation au matin de Pâques il l'a toute vécue et résolue en lui"<sup>155</sup>.

Efecto de lo anterior es la cuestión crucial que va a permitir a Emmanuel perfilar y asentar su hipótesis lingüística sobre una base temporal. Porque desde la idea de contemporaneidad puede sin mayores dificultades pasarse a la idea de reversibilidad del tiempo histórico. Y en ésta radica, efectivamente, el fundamento del metadiscurso enmanueliano. No sólo existe una interacción constante entre el pasado, el presente y el futuro en esta misma dirección, sino que, para la mente divina y por la intercesión de Cristo, el sentido lógico de la marcha se invierte constantemente:

"Etre contemporain de l'éternel, c'est pour tout homme, être contemporain de tout autre: dialoguer sans même en être conscient, d'un point à l'autre du destin spécifique. L'histoire, vue de l'esprit universel, est à la fois explication successive et révélation simultanée: le contemporain absolu, le Christ, triomphe du temps irréversible, constitue le foyer d'une communion qui me donne prise, non

seulement sur tel vivant futur encore, mais sur telle âme qui peut-être a vécu voici longtemps"<sup>156</sup> .

Más que de contemporaneidad unívoca cabe hablar, pues, de contemporaneidad multidireccional. Y por supuesto, la noción de eternidad es la que, en coexistencia con el tiempo humano, permite tales intersecciones o, en términos religiosos, tal 'comunión' de actos e intenciones alejados en el devenir histórico. El descubrimiento personal de estas ideas debió suponer una verdadera conmoción para Emmanuel. Bien podemos imaginar lo que supuso una propuesta temporal semejante para un temperamento intensamente preocupado, como el suyo, por la solidaridad y cooperación humanas. Concebir la posibilidad de, al margen de la religión, actuar éticamente travasando hacia delante las fronteras del tiempo era algo tan aventurado que rozaba los límites de la entelequia; por el contrario, el esquema cristiano le permitía encuadrar la hipótesis en un conjunto bien fundado (en la trascendencia, claro está) de elementos temporales e, incluso, supremo alarde, de acrecentarla con un cambio de sentido equidistante. Tan cristalina debió parecerle la posibilidad, desde la perspectiva sobrenatural, que casi parece esgrimirla como principal causa de su vocación religiosa:

"La vrai contemporanéité des esprits, c'est leur osmose éternelle, nulle part plus active, au témoignage de toute l'histoire, que dans le domaine religieux"<sup>157</sup> .

Si la rentabilidad de una visión trascendente para los objetivos existenciales y poéticos de Emmanuel favorecía la adhesión a ella, el discurso de la immanencia proponía, por el contrario, encuadres lamentablemente precarios:

"Sans doute une vision immanente de l'homme (...) peut-elle embrasser, comme une grande image, une solidarité qui s'étendrait dans le temps: mais elle ne peut la concevoir réversible, car la raison est univoque"<sup>158</sup> .

El pensamiento racional no sólo coarta, en su faceta logicista, la vida del símbolo, del lenguaje poético, sino que además contradice la polisemia temporal abierta en toda su riqueza por una cosmovisión trascendente. Las razones para oponerse a las constricciones de la razón humana aumentan, pues, al abordar el tema de la temporalidad; la irreversibilidad sólo puede abolirse desde la religión:

"...si l'esprit confesse un éternel transcendant dont il est incompréhensiblement exilé, un nouveau protagoniste surgit dans l'histoire et brise le fatal entraînement. Telles sont les grandes lignes d'une foi commune aux penseurs religieux de l'histoire"<sup>159</sup> .

Hagamos hincapié en esa comunidad de creencias de un grupo de pensadores. Al referirnos al 'descubrimiento' emmanueliano no hemos pretendido darle otro significado que el que, en coherencia con sus ideas, puede tener, y que ya nos recordaba La Tour du Pin: las averiguaciones y cábalas de un joven poeta rebuscando entre los archivos de su tradición literaria y teológica. Esto es 'des-cubrir', en su sentido etimológico, y por otra parte nada impide creer que justamente el genio personal permita hacer tales descubrimientos, ni que ese mismo genio conduzca desde ellos a una remoción o aplicación novedosas - como es, en el caso de Emmanuel, el metadiscurso subsiguiente. Mas no abundaremos en una cuestión de la que se ha hablado tan poco ha y con tanta extensión como la del peso de la historia literaria. Nuestro autor camina sobre las roderas teológicas de su tiempo tan firmamente como otras figuras coetáneas; citemos, por ejemplo, estas líneas de A. Béguin:

"Dès lors, il n'y a plus cet hier, d'où le salut était absent, et ce lendemain où, malgré sa présence, la lumière fait défaut aux hommes: il y a la présence de la Croix avant comme après, dominant, orientant toute l'histoire"<sup>160</sup> .

La contemporaneidad de Cristo impide la división tajante en el antes y después de Cristo, pecaminoso el uno y angustiado por la duda el otro. Béguin nos hace recordar la novedad que, por encima de sus semejanzas, aporta esta versión con respecto a la medieval. La reversibilidad es, en efecto, el punto fundamental de discrepancia entre las reflexiones temporales medieval y contemporánea, y constituirá, por lo mismo, el apoyo básico de la originalidad metadiscursiva enmanueliana.

No queda aislada, por otra parte, esta originalidad, sino que se conecta con otras varias en la equilibrada estructura teórica. En primer lugar, con la noción de cotidianidad, puesto que son precisamente las acciones encarnadas en la fluencia diaria las que van a 'viajar' en el tiempo:

"N'importe qui, à l'image du maître, peut être l'humanité. Comme lui, chacun peut vivre dans le temps la présence de l'éternité, son action méta-temporelle, sans cesser de vivre le temps dans les exigences de chaque jour"<sup>161</sup>.

En segundo lugar, la reversibilidad fundamentada en lo contemporáneo universal echa sus redes hacia la noción de lugar común; horizontalidad temporal y 'espacial' discurren afines:

"Tous les hommes ne sont-ils pas contemporains, en dépit des siècles? Ne vivent-ils pas en lieu commun?"<sup>162</sup>.

La 'ciencia' histórica o, mejor, la hermenéutica histórica, tampoco escapa a la esfera de actuación de lo reversible. Siguiendo la problemática esbozada en otras ocasiones, diremos que la posibilidad de recorrer en ambos sentidos la historia es una de las razones para invalidar la interpretación humana de ésta, dado que dicha interpretación desconoce la justificación de los ecos ultratemporales.

"Tel est Jacob. Incompréhensible incendie propagé dans les deux

sens de l'histoire, lui communiquant une logique tout autre, un nom qui n'est pas notre nom"<sup>163</sup> .

Por el contrario, el hombre a la escucha, al acecho de esos ecos, percibe el lecho común del que provienen y al que se abocan: "L'histoire s'éclairait d'innombrables simultanités"<sup>164</sup> .

En fin, la reversibilidad debía por fuerza llevar al tema de la repetición, de la recurrencia constante que informa el pensamiento emmanueliano. Una mirada hacia el pasado revela las similitudes de todos los seres humanos y de todos los actos a través de la historia, las mismas similitudes que fundamentan, por otra parte, sus posibilidades de interacción y mutua influencia:

"De ce monde à ce monde  
 Sans bouger d'ici  
 Toujours le même  
 Depuis des billions d'hommes  
 Un million d'années"<sup>165</sup> .

Si Emmanuel hubiera detenido aquí sus reflexiones poco podría aportar, empero, al conjunto tradicional de los metadiscursos. Mas cualquier lector precavido se percatará de que la noción metafísica de reversibilidad ha de teñirse, para dar sus mayores frutos literarios, de un matiz ético. La rentabilidad máxima de lo reversible temporal proviene, en efecto, de su virtualidad moral: la acción o inacción del hombre, en cualquier momento de su existencia, influye decisivamente sobre ignotos momentos del pasado, tanto como sobre los eventos futuros, y esto a nivel tanto personal como universal. Estamos hablando, en estrictos términos teológicos, de la Comunión de los Santos. En la época en que Emmanuel escribe, un gran personaje ha perfilado con sensibilidad y agudeza el tema: León Bloy. Por el tono literario de sus escritos, por la virulencia de sus ataques a posturas no cristianas y, quizá también, por la fortuna de las modas culturales, es él quien guía el desarrollo de aquella idea en el grupo de los

intelectuales al que pertenece nuestro autor. Refiriéndose a Le Desespéré, afirma con respeto Emmanuel que

"Le dogme de la Communion des Saints et ses corollaires indispensables: la réversibilité du temps et le mystère de toute véritable identité, y sont épousés dans la profondeur avec une prescience frémissante"<sup>166</sup>.

Pero oigamos de la boca del propio Bloy uno de los comentarios más bellos y contundentes del dogma que explicamos:

"Tel mouvement de la Grâce qui me sauve d'un péril grave a pu être déterminé par tel acte d'amour accompli ce matin il y a cinq cent ans par un homme très obscur de qui l'âme correspondrait mystérieusement à la mienne et qui reçoit ainsi son salaire.

Les temps n'existant pas pour Dieu, l'inexplicable victoire de la Marne a pu être décidée par la prière très humble d'une petite fille qui ne naîtra pas avant deux siècles.

Inversement, il est loisible à chacun de provoquer des catastrophes anciennes ou présentes dans la mesure où d'autres âmes peuvent retentir à la sienne. Ce qu'on nomme le libre arbitre est semblable à ces fleurs banales dont le vent emporte les graines duvetées à des distances quelquefois énormes et dans toutes les directions, pour ensemenecer on ne sait quelles montagnes ou quelles vallées"<sup>167</sup>.

No existe mejor y más excelso modo de interacción que esa ubicuidad temporal. Tanto es así, que la substancia ontológica del hombre deriva de aquella; se adquiere identidad propia en la compenetración a través del tiempo y en la efectiva actuación sobre los otros. Los que pudieran parecer prejuicios emmanuelianos contra el desarraigo del colectivo, la vocación de soledad, el nirvana atemporal, se explican pues desde la idea profundamente cronológica de la Comunion de los Santos<sup>168</sup>.

"Au centre de la Communion des Saints, notre identité (c'est à dire notre ubiquité) est une forme de participation absolument singulière, une énergie à laquelle nulle autre ne saurait se substituer"<sup>169</sup> .

No existe, sin embargo, dádiva sin exigencia. Como nos recuerda el último párrafo de la cita de Bloy, la libertad, o libre arbitrio, por nombrarlo con más rigor dentro de las perspectivas en que nos movemos, es una de las piedras clave en el edificio de la solidaridad. Pero es clave junto a esa otra de la responsabilidad, su contrapunto indisoluble, puesto que "le moindre grain au sablier peut entraîner la masse entière"<sup>170</sup> . Por cierto que en esta imagen se conjugan con especial fortuna tanto la responsabilidad y la acción en el tiempo, como las resonancias personal y colectiva de esa acción. Porque en el mundo sensible enmanueliano el reloj de arena simboliza al hombre singular en su existencia, pero también a la humanidad entera, de modo que cada grano de esa arena, como acto individual, ora determina la formación de la personalidad, ora decide sobre la marcha actual o pretérita del colectivo.

Decimos, pues, que libre arbitrio y responsabilidad son facetas de un mismo prisma teológico. Ambas, inmersas en las aguas del bien y del mal, fuentes tanto de salvación:

"Même celui qui chante faux mais suit si gauchement l'ensemble  
(...)  
Sur son désir de l'Un en tous il gagne le salut des mondes"<sup>171</sup> .

como de condena eterna:

"En mémoire de n'importe lequel, car sa misère est toute leur misère. Car n'importe lequel est le sacrificateur au nom de tous. Chacun de ces maigres dont le bois sec se tend en vain pour appeler la sève est la Croix unique sur l'autel du

monde"<sup>172</sup> .

La astucia humana llega a hacer de esa ambivalente potencialidad humana una autojustificación de los actos moralmente reprobables. No tengamos cuidado, parecen argumentar los hombres, en dirigirnos hacia el bien, puesto que a fin de cuentas siempre habrá grandes personalidades que nos rediman. Curiosa lógica 'a contrario':

"[Les saints] ont été les contemporains  
De vos pires iniquités dans l'histoire  
Souvent leurs alibis"<sup>173</sup> .

No se trasvasan sin más, como veremos, estas categorías al lenguaje. El optimismo emmanueliano respecto del vehículo poético olvida, curiosamente, la carga potencial negativa de éste.

Desde luego, la misma constancia, la misma irreductible continuidad que encontramos en la reversibilidad estará presente en los actos redentores, en ese "acte infatigable qu'est la Communion des Saints"<sup>174</sup> . De igual modo, la eternidad se constituye como substrato temporal sin el cual resultaría imposible la interactividad ética. Nos dice nuestro autor, hablando de Babel, que esta obra es

"un témoignage sur mon temps, ma profession de foi passionnée en l'action de l'éternel dans l'histoire, par le truchement de ceux-là mêmes qui apparemment la font si peu - le peuple des Béatitudes, les martyrs et les saints"<sup>175</sup> .

Observemos, de paso, la forma que tiene Emmanuel de calificar la influencia de los santos en el devenir temporal. Nos dice que ellos 'hacen' la historia, es decir, que 'actúan' sobre ella. Pensaremos que efectivamente en la teología católica la oración, en sentido estricto, puede tener fuerza de ley, y que en esto consiste la fe en las obras de lo espiritual sobre lo material - la fe en la encarnación. Podemos arguir también, sin embargo, que cuando Emmanuel habla así está

pensando más allá de esta congruencia meridiana. Que está apuntando al sentido más directo del verbo 'hacer': el correspondiente a la forma nominal 'acción', frente a la contemplación. Nuestra sospecha vendría favorecida por dos factores. En primer lugar, por las especiales circunstancias biográficas de nuestro autor, cuya adolescencia transcurre en un ambiente cultural vitalista que ensalza la actuación sobre la quietud, y cuya juventud soporta la reponsabilidad de la resistencia activa, política y poética, durante la Segunda Guerra Mundial. Pero en segundo lugar, no debió hacer oídos sordos Emmanuel al ensanchamiento que la teología contemporánea opera en las formas de oración, superando concepciones tradicionales estrictas e integrando dentro de aquellas a los diversos modos de actuar, según las diversas vocaciones. Ampliación que convenía sobremanera al metadiscurso emmanueliano, puesto que desde entonces podía considerarse el poetizar como una de esas formas efectivas, reales y con posibles consecuencias materiales, de orar. Entiéndase aquí que no tratamos de asimilar la concentración y rezo del santo, 'puros' de alguna manera, con las actividades equidistantes en el poeta: conservamos, aun con todo, el escalonamiento entre los diversos grados de oración que efectivamente existan, en consonancia con aquella divergencia que separaba lenguaje místico y lenguaje poético. Lo que sí pretendemos mostrar, siguiendo la reflexión de nuestro autor, es la posibilidad de una modificación palpable en la realidad por el uso de la escritura, por la ocupación misma en la escritura en tanto que oración.

Volviendo a la dilatación temporal del verbo, anotemos que con ella comienza el poder redentor, y que desde ella se continúa participando en las potencialidades de la reversibilidad histórica, como veremos también de inmediato:

"Il y a dans l'écrit une étendue de silence, lieu et chantier de la communication: là, les esprits pensent ensemble, contemporains en éternité, indivis pour un moment de grâce"<sup>176</sup>.

Cerrado pues el paréntesis de la teoría no metadiscursiva,

continuemos nuestro periplo a través de la palabra enmanueliana. Todo comenzó, recordemos, cuando el acto humano accedió a la categoría de signo, es decir, de símbolo que, por su vinculación con el mensaje divino y su simultaneidad con los restantes signos, era capaz de desentrañar futuros enigmas. Continuó el ovillo devanándose y encontramos que la poesía, como acto humano que es, adquiriría las mismas facultades, no sólo en el terreno de la ética, sino en el del desvelamiento gnoseológico.

"L'ensemble de l'expérience humaine peut être concentré en des signes: dans ma vie même, tel événement prend valeur de signe, tel signe annonce ou résume un série d'événements"<sup>177</sup> .

Nuestro autor comprendió, en fin, que su labor poética llevada por buenos cauces y a buen término proporcionaba además una virtualidad vivificante y redentora:

"...je découvrais que la parole fait vivre, qu'elle peut même sanctifier celui qui la profère"<sup>178</sup> .

La condición de posibilidad de una poesía tal, el grano de levadura que hace una conciencia poéticamente 'bien formada' es, por supuesto, la creencia en la divinidad. Dios rige constantemente, como en todos los ámbitos metapoéticos anteriormente comentados, las salvaciones por la palabra:

"Une parole est proférée dans la prière. Dieu l'émet: l'homme la forme dans son coeur. Il est donc une région de l'être où Dieu et l'homme communiquent en un même verbe. Quand cette communication est parfaite, le Verbe de Dieu et l'être de l'homme sont Un"<sup>179</sup> .

Es un rasgo de la idiosincrasia enmanueliana esta peculiar presencia informadora de lo divino. Presencia que se ejerce de forma continua y a menudo 'palpable' por el poeta, pero no tanto como para

provocar directamente ni una sola palabra escrita. Con menos claridad, pero acercándose a veces a esa nitidez difusa del concepto en nuestro autor, se expresa Claudel acerca de la triple ósmosis hombre-Dios-verbo:

"Le Verbe de Dieu est Celui en qui Dieu s'est fait à l'homme donnable

La parole créée est cela en qui toutes choses créées sont faites à l'homme donnable"<sup>180</sup> .

La polisemia de la 'palabra' (humana, y divina: 'Palabra') garantiza, en cualquier caso y desde el plano terminológico, desde la comprensión lógico-semántica del hombre, el juego entre ámbitos inmanentes y trascendentes:

"Dieu paraît en protagoniste d'une histoire qui est à la fois Parole de Dieu et parole humaine"<sup>181</sup> .

Aclaremos, no obstante, cierta confusión que sin duda suscita esa polivalencia de la 'palabra', no ya desde la perspectiva de su doble naturaleza humana, con minúscula, y divina, con mayúscula, sino desde el trasfondo espiritual del término. En lo referente a esta cuestión es preciso remitirse, de entrada, al célebre comienzo del Evangelio de San Juan, y en nuestro caso no para subrogarnos a su mensaje gnóstico, como se ha dicho anteriormente, sino tan sólo para invocar la fusión más antigua que para el cristianismo se realiza de los dos términos 'Espíritu' y 'Palabra'. Fusión que sabemos toma especiales connotaciones en su aplicación poética emmanueliana. Analicemos, para describir éstas con más detalle, las combinaciones posibles entre los dos elementos con mayúscula y sus correlatos humanos. Primera combinación: la 'Palabra' es sinónimo literal y exacto de 'Espíritu'; todo va bien y no hay ambigüedades. Segunda combinación: paralela a la anterior, pero situada en el área de lo humano, la 'palabra' participa del 'Espíritu', de modo que resulta a su vez sinónima de 'espíritu', informado y anclado éste en aquel

'Espíritu' trascendente; en la cita que a continuación reproducimos, uno de los sentidos de la "parole vivante" coincide con esta explicación. Tercera combinación: la 'Palabra' se identifica con el 'Vocablo' emitido por la divinidad. Surgen, ahora sí, los problemas, dado que esa Palabra crea a otro Dios o al Hijo de Dios, el 'Verbo'; prescindiendo de la problematicidad de su aceptación como verdad religiosa, en el ámbito literario esa identificación será la raíz de los diversos grados de cratilismo, mediante su traducción al ámbito humano bajo la fórmula 'la palabra crea el objeto'.

En Emmanuel se detiene la reflexión metadiscursiva ya en la segunda combinación, según acabamos de apuntar, ya a medio camino entre la segunda y la tercera de las combinaciones. Así, la "parole vivante" de nuestra cita inmediata puede encuadrarse tanto bajo aquella, como en esta otra ubicación mixta: en este último caso, la palabra es poesía viva, efectiva y eficazmente corredentora, mas no en tanto que capacitada para actuar o crear a imagen de la creación del Hijo por la Palabra divina, sino en tanto que actividad humana cotidiana y constante como cualquier otra. De nuevo nos topamos con la singular indecisión o, mejor, con el singular sincretismo a que se ve impelido Emmanuel por simultáneamente preservar el misterio de la trascendencia religiosa e impedir las trascendencias poéticas puras. Veamos, pues, esas palabras que expresan las dos soluciones de nuestro autor:

"La Parole est en nous (...). Dans nos actes, notre pensée, notre prière, dans le silencieux inconscient, notre personnalité nouvelle se constitue et nous déborde. Sans nous en rendre compte, nous devenons parole vivante. Nous passons, au sommet de notre être, de l'état de créature pécheresse à l'état de corédempteur, de cocréateur"<sup>182</sup>.

El estatuto emmanueliano de corredención poética incluye, por otra parte, disposiciones relativas a la temporalidad. La poesía, lo hemos repetido en incontables ocasiones, reside en el tiempo, por lo cual su potencial salvífico afecta a éste también. De tal suerte que el

acto de escritura auténtico reintegra los instantes caóticos en la duratividad y, más aún, en la eternidad que ésta escudriña:

"C'est la Parole, l'esprit du langage, qui réconcilie l'éternel et la durée: toute métaphysique de l'histoire, quand elle veut justifier l'homme, se fonde sur le Verbe dont il est pour les uns le créateur, pour les autres le véhicule et témoin. Ce qui me frappait dans la Bible, c'était que l'homme y fût ensemble l'un et l'autre: créateur par délégation. Ainsi se concilient les deux aspects contrastants de l'histoire: l'homme reçoit le Verbe comme une vocation, et dans la mesure où il y reste fidèle, il est créateur des desseins de Dieu, il ourdit le temps dans l'éternité"<sup>183</sup>.

He aquí la razón por la cual convenía recorrer los diversos aspectos de la configuración temporal enmanueliana: al cabo, habían de reflejarse en una diana metalingüística. Y convenía además, por la misma causa, detenerse a otear los collados de la inspiración. Si la fuerza de ésta residía en su fugacidad ("L'inspiration est l'acte fugitif, la vocation l'état qui le rend possible"<sup>184</sup>), una actitud poética cabal debía prescribir su rechazo, dado que sólo un quehacer escritural continuo lleva a la asunción y redención del tiempo. O en otras palabras, la poesía que no reconcilia lo cotidiano y la trascendencia en la eternidad labra su ruina, mientras que si desde la recurrencia de lo cotidiano se dirige hacia Dios, está obrando para la salvación del hombre:

"Il n'est pas douteux que le poète, pris entre un dire impératif résultant d'une divination, d'une grâce à l'être, et une parole quotidienne conformée à son existence telle quelle, aura conscience, du fait même de son orientation à Dieu, d'un conflit générateur en permanence d'autant d'occasions de perte que de salut"<sup>185</sup>.

Por fortuna, Dios mismo coopera en esa continuidad. De igual

forma que dirige el renacimiento constante al espíritu, lidera también con asiduidad los actos, las decisiones y la escritura del hombre. Hasta tal punto que nada valioso existe de no presidir en él esa habitualidad de la presencia divina:

"Et comment racheter tant de sacrifices humains pour que notre parole devienne authentique?

Si le Verbe ne la renouvelle en nos actes, rien ne la rend vraie, pas même mourir pour lui"<sup>186</sup> .

Señalemos, llegados a este punto, la importancia del vector dinámico que anima el discurso emmanueliano. Repetición y movimiento caracterizaban, recordémoslo, el poetizar de nuestro autor, por lo que la corredención lingüística se anima del mismo ritmo. Emmanuel expresa esta idea en, entre otras, una bella imagen que contrapone el añejo tocón inmóvil con la cinemática de la escritura:

"Moi, je suis la souche  
 Sur pied pourrie  
 Seul ces vers qui bougent  
 Me prêtent vie"<sup>187</sup> .

Otra de las disposiciones preliminares del estatuto poético redentor concierne, como es natural, a la reversibilidad. El escritor debe vislumbrar, si quiere conservar la fe en sus palabras, la posibilidad de que exista un envés temporal además del haz que despliega la Historia ante sus ojos. Ciertamente es que la razón nunca confirmará la reversibilidad del tiempo, pero la verdadera poesía necesita absolutamente de esa creencia para seguir gestándose, para perpetuar su existencia:

"Que la naissance soit irréversible  
 Nul au fond ne le croit  
 Ainsi la fougère croit dans la fente  
 Sachant que la seule issue vers avant

Est le ténébreux effort de racines  
 Qu'elle ne connaît pas  
 Racines antennes que parfois sent bouger  
 Au-dedans de soi le poète  
 S'interrogeant si l'avens de ce temps  
 N'est pas un Souffle non émis sans couture"<sup>188</sup> .

No podía tampoco faltar, entre los artículos poéticos, aquel que define la contemporaneidad de la palabra, es decir, su capacidad de atravesar el tiempo. Y no sólo por la elección de los actantes o de la trama, sino por el propio hecho del esfuerzo que implica, en cuanto que el acto de escritura se repite incansablemente a través del devenir (subrayemos que es fundamentalmente ese acto el que redime, más que lo que se dice, el contenido):

"Le vrai écrivain, conscient de la réalité et du rôle de sa parole, écrit en lui-même et en son temps à travers lui-même et son temps. Il se situe ici et maintenant, non pour s'y fixer mais pour y trouver un tremplin. Et non nécessairement face à l'avenir: la vision du temps linéaire est aussi peu satisfaisante que celle de la parole linéaire, c'est la même au fond"<sup>189</sup> .

Para todo ello se precisan, no obstante, condiciones estructurales previas. Es conveniente, en efecto, que en el seno del lenguaje se reproduzcan las mismas conexiones establecidas para la colectividad física:

"Ceux qui connaissent la valeur des mots savent bien que les vocables, comme les hommes, entretiennent des rapports de réciprocité, d'interdépendance étroite, qui reproduisent le tissu de l'universelle solidarité"<sup>190</sup> .

De esta interrelación terminológica proviene a su vez el entramado simbólico sobre el que gravita tanto la carga de misterio

cuanto la comunión verbal:

"Le mystère du langage, la vie symbolique des mots, sont dans l'irradiation merveilleuse, dans la solidarité spirituelle, analogues à la communion des hommes entre eux, et qui, chez les hommes dont l'essence est la Parole, reproduisent avec fidélité la trame du monde moral"<sup>191</sup> .

Una poesía de este tipo trasuda de facultad redentora. Hace emerger al escritor del tiempo fragmentario e irreversible para conducirlo, a través de la colectividad, hacia una duración reversible salvífica:

"Sa parole [de l'humanité], avec sa propre syntaxe, fortifie celle de la durée. Elle ose briser l'irréversible, le temps linéaire qui la voue à la mort. Elle peut, ici et maintenant, concevoir ubiquité, simultanéité"<sup>192</sup> .

Traer a colación el tema del anonimato resulta a este punto obligado. No por su obrar solitario, sino por su quehacer en la indefinición de la humanidad, redime el poeta:

"Anonyme universel  
Ouvrier du temps qui dure  
Il est le pain et le sel  
De l'humanité obscure"<sup>193</sup> .

Y no sólo por la inmersión en lo colectivo, sino por el hecho de cimentarse éste en la coincidencia de todas las voluntades. Una misma meta rige, en efecto, las actuaciones humanas, y de ahí que sea el comportamiento conjunto pero además expresamente querido, ejercido en el libre arbitrio, el que redime, venciendo sobre un fatalismo preñado de tiranías y determinismos temporales. Como hemos comprobado anteriormente y ahora comprobaremos también en el párrafo que reproducimos inmediatamente, la pareja libertad/responsabilidad nos

sale al paso inevitablemente cada vez que la reflexión enmanueliana roza el margen de la ética. No es extraño, de cualquier forma, que cuestiones como ésta o sus correlatos divinos (la presciencia, el providencialismo, etc) ocuparan a un autor intensamente atraído por la Historia en su devenir temporal:

"Ainsi le temps, tout en restant vécu comme notre limitation la plus cruelle, sera vaincu d'avoir été librement souffert et non fatalement subi, avec ses guerres, ses immenses pertes, ses distances insurmontables, ses schismes endurés par des frères ennemis: contradictoirement mais ensemble. Et pourquoi pas ressuscité, réconcilié dans toutes ses parties, refait de ses 'disjecta membra' par le cri jetté dans les deux sens, vers l'avenir et vers le passé, par l'homme en son innombrable solitude, l'innombrable multitude des hommes pressentant, mystique anonymat au fond d'eux-mêmes, un seul esprit appelant la Vérité absolue, appelé par la Vérité absolue?"<sup>194</sup> .

Lo cierto es que los vínculos entre la libre imposición sobre el tiempo histórico y el compromiso ético-lingüístico concurren al mismo fin redentor:

"...notre responsabilité devant les mots s'identifie à notre liberté dans l'histoire, et l'effort de réflexion qui porte l'art à sa hauteur définitive est inséparable de la volonté de salut"<sup>195</sup> .

Por otra parte, y retomando lo que dijimos algunos párrafos más arriba, a la potencialidad salvífica del acto poético aislado hay que añadir la del lenguaje en sí, por su carga simbólica. Hemos dicho, efectivamente, que al mostrar su constitución interna, su conformación relacional e interdependiente, desvelaba el lenguaje la simbología que le es propia: la cualidad de dirigir su mirada hacia lo divino y de desvelar, a un tiempo, una sistematicidad semejante a la suya en la humanidad:

"Nous sommes tous reliés, et la force du symbole est de faire apparaître des liens que l'observation rationnelle ignore"<sup>196</sup> .

La virtud del símbolo como fenómeno colectivo había de duplicarse por fuerza, en una poética como la de nuestro autor, con la de su expresión diegética, el mito. La tensión del discurso emmanueliano hacia la narratividad se traduce, así, en la impregnación de trama y actantes en la profundidad redentora:

"Pourtant les poètes la pressentent [la corrédemption] à leur manière, dans ces images de héros mythiques auxquelles, sans le savoir, ils conforment leur âme et leur vie"<sup>197</sup> .

De ahí "...la valeur irremplaçable du mythe pour la connaissance de la nature humaine et pour la modification, le salut, de celle-ci"<sup>198</sup> . La relevancia del devenir actancial es tal, que cubre de significado al conjunto de nexos base de la solidaridad lingüística y humana; esa disposición estructural de la que hablábamos es, en realidad, disposición mítica, narrativa, y confiere a los símbolos sus capacidades - del mismo modo que la organización sistemática de la humanidad es la Historia. Sólo cuando el lenguaje se organiza en narración o, como dice Emmanuel, en 'aventura', puede plantearse la redención:

"Que ces symboles, longtemps épars comme les membres d'Osiris dans les ténèbres, se prennent en système symbolique, s'accordent sous la pression de l'histoire, et la grande aventure recommencera"<sup>199</sup> .

Más directa pero menos sugerente, una segunda interpretación del párrafo que precede propondría su lectura como necesidad de encarnación de la palabra en el tiempo, del símbolo en la Historia. La recurrencia del tema en Emmanuel hace necesario poner de nuevo el acento en la pregnancia material del verbo:

"Diagnostiquer la maladie du langage, c'est déjà reconnaître la finalité du verbe humain: finalité dont l'histoire est le lieu, dont l'agent est la communion des hommes"<sup>200</sup> .

No en vano nuestro autor es un poeta: y los poetas viven de la sensibilidad. Difícil parece escindir este oficio de su vinculación con lo corpóreo, y ésta quizá sea una de las causas básicas que hacen de la encarnación una certeza irrenunciable en la teoría emmanueliana. En el proceso de comprensión de los conceptos, la mente de Emmanuel comienza fraguando imágenes, incluso cuando se trata de captar nociones de complejidad destacable y de difícil representación figurada:

"La Communion des Saints, par exemple, je ne l'ai conçue qu'après une série d'approximations en images"<sup>201</sup> .

Y su querencia material, de la misma forma que le obliga a pasar por el imaginario antes de llegar al entendimiento, le impele a rehuir las abstracciones intelectuales puras, a-lingüísticas. Como a todo buen artista del verbo, a Emmanuel le resulta impropio dar la espalda al lenguaje o, por supuesto, prescindir de él en el camino hacia la salvación última, la vida de ultratumba; debe intentarse, por el contrario, realizar .

"...un Dit qui serait comme le narthex d'un Dit tout autre, d'un Verbe sans fond ni mesure pour l'homme et pourtant faisant corps avec lui"<sup>202</sup> .

De un modo similar se expresan otros amantes de la palabra: para reconducir a la Verdad eterna, toda la actividad intelectual debe abocar en el lenguaje, dice v. gr. A. Béguin<sup>203</sup> :

"Tel est le mystère du langage: c'est par lui que la conscience, qui y aboutit, cesse d'être vaine ou destructrice, qu'elle redevient une clé du Paradis"<sup>204</sup> .

Que la belleza de afirmaciones semejantes no nos haga olvidar, sin embargo, la ambivalencia del verbo. Ambivalencia que, por cierto, descuidan con harta frecuencia, aunque sin malicia, tanto nuestro poeta como el autor de estas últimas palabras. Fascinados por la riqueza de la actividad literaria, casi pasan por alto su lado tenebroso: la aptitud condenatoria de la misma. A Emmanuel, concretamente, no le incomoda en absoluto relegar la reflexión sobre los poderes oscuros al puesto último del metadiscurso. Prefiere centrarse en el júbilo de la poesía dado que, a fin de cuentas, es ante todo paladín del verbo. Y cuando da en recordar la bipolaridad del lenguaje, jamás olvida contrarrestar los efectos negativos de éste con una conclusión optimista:

"L'homme,  
l'ignorant,  
Dont la langue pétrifie la parole  
Née de son coeur pourtant (...)

Mais quand il se redresse  
Et parle,  
Quand l'esprit lui brûle le sang  
De ses reins si dure est la force  
Qu'il soulève la dalle du temps"<sup>205</sup> .

Una lectura circunspecta de versos como éstos ayudará a refrenar la parcialidad enmanueliana. Lo bastante, al menos, para que no nos contagiemos incondicionalmente de esa alegría desbordante que, en tantos momentos, emana de las proclamas de nuestro poeta:

"La souffrance, mais surmontée, intégrée dans la parole  
créatrice, est inséparable de l'acte de vivre"<sup>206</sup> .

La oblación era, en fin, el escalón final que esperaba al texto en Emmanuel. Ofrecer la literatura, como parte de nuestra esforzada

existencia, significa superar incluso el dolor y sufrimiento universales. Pero a fin de cuentas, ¿qué otra conclusión podía presagiarse para un metadiscurso cuyos titubeantes comienzos ya encaminaban hacia estas brillantes apoteosis? ¿Qué mejor final podía adivinarse para el poema, que su universal e inagotable facultad redentora?

"Chaque parole attentive à entendre  
Celui qui l'entend  
Chaque visage ouvert dans la foule (...) <sup>207</sup>  
Annoncent la Pâque éternelle" .

NOTAS A LA PARTE TERCERA, CAPITULO TERCERO.

1. G.U., p. 220.
2. Babel, p. 12.
3. AUT., p. 158.
4. G.O., p. 374.
5. M.I., p. 266.
6. G.U., p. 23.
7. Una, III.
8. V.T., p. 114.
9. Babel, p. 18.
10. G.U., p. 245.
11. G.U., p.63.
12. G.U., p. 77.
13. F.H., p. 168.
14. M.I.,p. 136.
15. F.H., p. 158.
16. M.I., p. 267.

17. F.H., p. 158.

18. AUT., p. 169.

19. AUT., p. 186.

20. "La vie récluse en poésie", en Une somme de poésie, o.c., p. 217 y 222 respectivamente. Emmanuel, sin embargo, respeta pero no comparte la tentativa completa de La Tour du Pin porque, a su entender, se basa en la nostalgia de una cristiandad desaparecida:

"Cette attitude constitue un défi au temps par un retour délibéré dans l'invisible à la chrétienté évanouie dans l'histoire, attitude opposée à cet autre défi, l'épreuve non moins délibérée de notre monde si visiblement inchrétien"(F.H., p. 143).

Desafío este último emprendido por el propio Emmanuel, que le toma el pulso a la historia en cada línea y no se detiene, como sabemos, para mirar hacia atrás con la nostalgia del paraíso perdido o de cualquier tiempo pasado.

21. AUT., p. 170.

22. Ph. Lacoue-Labarthe/ J.-L. Nancy, L'absolu littéraire, o.c., p.112.

23. Ibid.

24. En el prefacio a C. Jordens: Pierre Emmanuel, poète cosmogonique, l.c.

25. V.A., p. 11. y V.A. 18, respectivamente.

26. The poetry of P. Emmanuel, incarnation in progress, o.c., p. 23.

27. M.I. p. 271.

28. Pour et contre Dieu, o.c., p. 338.

29. Aquí deben detenerse las posibles vinculaciones entre la teoría del cambio aristotelico y la temporalidad. Las investigaciones sobre el tema sólo nos dan pie para relacionar acto y existencia, y no para establecer el paralelismo 'Tiempo continuo-cambio substancial', ni el de 'Tiempo discontinuo-cambio accidental'. Leemos, por ejemplo, en un excelente artículo de —McMullin:

"Where there is change there is temporality, and so (...) it has been argued that this latter should be taken as a starting-point for a proof of hilemorfism, since the temporal character of the world around is much easier to establish than its liability to substantial change. Unfortunately, there is no distinction within temporality that would correspond exactly to the one between substantial and accidental change which have seen to be vital for any such proof. The only relevant distinction temporality admits is one between continuous and discontinuous time, and the two distinctions do not correspond".

30. F.H., p. 176.

31. Babel, p. 18.

32. V.T., p. 21.

33. AUT., p. 20.

34. AUT., p. 168.

35. G.U., p. 172.

36. AUT., p. 18.

37. AUT., p. 18.
38. AUT., p. 154.
39. Ev., p. 14. y G.U., p. 77, respectivamente.
40. Ev., p. 14.
41. París, P.U.F., 1964, p. 43.
42. CH.D.C., p. 29.
43. AUT., p. 155.
44. AUT., p. 105.
45. Una, I.
46. AUT., p. 170.
47. V.N., p. 45.
48. V.T., p. 115.
49. Propositiones absolutamente contrarias a las estéticas de lo inefable; v.gr. la afirmación baudeleriana: "Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence,/ Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or"(Proyecto de epílogo para la 2ª ed. de Les Fleurs du Mal).
50. Ev., p. 9.
51. Ev., p. 13.
52. Ev., p. 15

53. El acto de lectura participa también de este requisito, dado que "[il] commence par une illumination sans laquelle ce n'est que littérature, écrit non vécu mais seulement pensé"(Una, III).
54. F.H., p. 179.
55. F.H., p. 155.
56. G.U., p. 222.
57. AUT., p. 102.
58. Ev., p. 10.
59. V.A.,p. 20.
60. Respectivamente, Ev., p. 13 y N.N., p. 10.
61. S.,p. 299.
62. F.H., p. 180.
63. F.H., p. 138.
64. Una, I.
65. Jacob, p. 152.
66. Jacob, p. 313.
67. Babel, p. 18.
68. Situation de la poésie, o.c., respectivamente, p. 879 y p.886.

69. Situation de la poésie, o.c., p. 854.
70. Sodome, p. 5.
71. Ev., p. 15.
72. G. Cattaoui: Orphisme et prophétie chez les poètes français, o.c., p.22.
73. Respectivamente, G.U., p. 46 y V.T., p. 21. No contemplamos directamente la producción de un yo ficcional en la obra de Emmanuel, aunque con toda evidencia este 'yo' que presentamos al lector es probablemente 'otro', distinto del real y surgido de nuestro estudio: el 'yo' que nuestro autor ha querido crear para sus lectores y que, a su vez, deviene autónomo (Emmanuel sí es consciente de esto último, v.gr.: "Mais Je est un autre: ma poésie dépassera toujours ce que je suis au moment de l'écrire", G.U. p.39).
74. G.U., p. 175.
75. M.I., p. 34.
76. G.U., p. 173.
77. G.U., p. 49.
78. F.H., p. 165.
- 79: F.H., p. 171.
80. G.U., p. 88.
81. F.H., p. 145.
82. Una, III.

83. Una, IV.

84. V.T., p. 15.

85. G.U., p. 47.

86. AUT., p. 125.

87. Cf T. Todorov, Théories du symbole, o.c., p. 281 y ss.

88. P.R.A., cit. por H.Lemaître: La poésie depuis Baudelaire, París, Lib. Armand Colin, 1965, p. 157.

89. S., p. 396.

90. Respectivamente, Babel, p. 66 y V.A., p. 59.

91. G.U., p. 224.

92. F.H., p. 159.

93. Babel, p. 109.

94. AUT., p. 106.

95. L.F., p. 13.

96. L.F., p. 32.

97. Respectivamente: A. Breton, en la carta a R. de Renéville publicada por la N.R.F. del 1 de mayo de 1932, cit. por M. Raymond, De Baudelaire au surréalisme, París, J. Corti, 1985, p. 283, y L. Aragon, Traité du style, cit. por J.L. Bédouin, La poésie surréaliste, París, Seghers, 1964, p. 11.

98. G.U., p. 246.
99. V.T., p. 38.
100. P.R.A., p. 90.
101. H. Lemaître, La poésie depuis Baudelaire, o.c., p. 73.
102. G.U., p. 240.
103. M.I., p. 291.
104. G.U., p. 41.
105. En el prefacio a Jean de la Croix. Poésies complètes, o.c., p. 9.
106. G.U., p. 48.
107. AUT., p. 93.
108. Respectivamente, V.T., p. 178 y V.T., p. 179.
109. V.T., p.182.
110. G.U., p.60.
111. G.U., p. 23.
112. G.U., p. 175.
113. G.U., p. 178.
114. G.U., p. 236.

115. M.I., p. 187.

116. G.U., p. 257.

117. G.U., p. 262.

118. Cf., a este respecto, R. Pietra, "Lieux communs", en Littérature, nº 65, 2º tr. 1987, pp. 96-108.

119. L.F., p. 16.

120. L.F., p. 19.

121. AUT., p. 232.

122. G.U., p. 245.

123. Es inevitable insistir sobre lo cotidiano en el pensamiento de nuestro autor. Para darse una idea de la importancia que adquiere este tema, téngase en cuenta que sirve, entre otras cosas, como justificante mismo de la fe enmanueliana:

"Je suis chrétien parce que celui qui parle dans l'Évangile y profère, avec une autorité inexhaustible, l'homme quotidien, l'homme définitif"(L.F., p. 29).

"Ce qui fait de l'Évangile le plus mystérieux des livres, et de Jésus le plus énigmatique des hommes, c'est leur divine simplicité, le naturel de chaque parole, de chaque geste (...). [La Parole de Dieu] est l'amour quotidien et sans mesure"(V.A., p. 25).

124. G.U., p. 242.

125. G.U., p. 26.

126. AUT., p. 103.
127. En el prefacio del Pierre Emmanuel de A. Bosquet, o.c., p. 17.
128. Obermann, París, Gallimard, 1984, col. 'Folio', p. 402.
129. Essais Choisis, París, Seuil, col. Pierres Vives, 1950, p. 29.
130. M.I., p. 230.
131. L.F., p. 36.
132. AUT., p. 231.
133. "La vie récluse en poésie", en Une somme de poésie, o.c., p. 219.
134. AUT., p. 186.
135. AUT., p. 154.
136. L.F., p. 11.
137. Cf., a este respecto, J. del Prado, "De la naturaleza subversiva del hecho literario", o.c., p. 420.
138. L.F., p. 33.
139. G.U., p. 255.
140. G.O., p. 378.
141. G.U., p. 252.
142. F.H., p. 18.

143. G.U., p. 49.
144. F.H., p. 131.
145. Babel, p. 19.
146. F.H., p. 142.
147. Respectivamente, G.U., p. 243 y L.F., p. 217.
148. Ev., p. 9.
149. F.H., p. 136.
150. G.U., p. 184.
151. H Bremond, Prière et poésie, o.c., p. 191.
152. G.U., p. 245.
153. L.F., p. 215.
154. "L'annonciateur du corps mystique", prefacio a Léon Bloy, o.c., p. 50.
155. G.O., p. 370.
156. AUT., p. 141.
157. F.H., p. 157.
158. AUT., p. 141.
159. G.U., p. 124.

160. A. Bequin, Creation et destinée II. La réalité du rêve, Paris, Seuil, col. Pierres Vives, 1974, p. 194.

161. V.T., p. 225.

162. C.E., p. 136.

163. Jacob, p. 35.

164. AUT., p. 141.

165. Tu, p. 370.

166. "L'annonciateur du corps mystique", o.c., p. 51.

167. Méditations d'un solitaire en 1916, en sus obras completas editadas por Mercure de France, París, 1983, vol. IX, pp. 240-241.

168. Señalemos otra rentabilidad subsidiaria de la reversibilidad histórica a propósito de esta idea genérica, osmótica, de la 'comunidad'. Se trata de las distancias que establecerá Emmanuel, en consonancia con la tónica del siglo, entre sus creencias y la faceta institucional del colectivo eclesial:

"Ce 'nous' n'est pas institutionnel(...) Il exprime la solidarité de tous les hommes dans le mal, mais aussi dans la rédemption"(V.T., p. 145).

Si hemos destacado este hecho es por lo curioso que resulta hallar, en un autor tan pro-histórico como Emmanuel, afirmaciones en contra de lo institucional que es, en definitiva, lo más histórico de la Iglesia. Sorprende la aversión de nuestro autor por esta cara oscura de las manifestaciones humanas cuando ha sabido intergrar perfectamente la cara oscura personal ("...nul ne peut faire l'économie de sa propre boue, de son néant ni du mal...", Una, IV); por supuesto que sus

críticas quieren sobre todo asegurarse una libertad frente a los dogmas y, mejor aún, frente a las tendencias intransigentes de lo instituido, pero ¿no son esas tendencias son en sí mismas formulaciones históricas, contingentes?

169. "L'annonciateur du coprs mystique", o.c., p. 54.

170. G.O., p. 21.

171. G.O., p. 67.

172. Babel, p. 230.

173. G.O., p. 359.

174. V.T., p. 172.

175. Babel, p. 17.

176. M.I., p. 17.

177. G.U., p. 86.

178. AUT., p. 111.

179. N.N., p. 19.

180. P. Claudel, Cinq grandes odes, París, Gallimard, ed. de 1966, p. 95.

181. F.H., p. 137.

182. V.T., p. 193.

183. AUT., p. 153.

184. G.U., p. 75.
185. F.H., p. 194.
186. G.O., p. 363.
187. CH.D.C., p. 137.
188. Tu, p. 374.
189. M.I., p. 17.
190. AUT., p. 168.
191. AUT., p. 155.
192. EV., p. 10.
193. V.A., p. 120.
194. M.I., p. 250.
195. AUT., p. 169.
196. G.U., p. 86.
197. G.U., p. 253.
198. M.I., p. 239.
199. AUT., p. 195.
200. AUT., p. 139.
201. AUT., p. 182.

202. L.F., p. 38.

203. Por supuesto, no vamos a confundir, a estas alturas de nuestro análisis, esta tesis con aquella otra que justifica el mundo como obra de arte. Ni la más mínima intersección en este sentido acerca las ideas nietzschianas de las de nuestro autor: en Emmanuel la estética es, en última instancia y a pesar de su magnitud esencial en una personalidad poética, subsidiaria de la religión (de la ética, ontología y gnoseología religiosas).

204. Création et destinée II, o.c., p. 196.

205. CH.D.C., p. 32.

206. AUT., p. 193.

207. G.O., p. 380.

BIBLIOGRAFIA.

I. OBRAS DE PIERRE EMMANUEL.

- Elegies, Bruselas, Cahiers des poètes catholiques, 1940.
- Tombeau d'Orphée, París, Seghers, 1941 y 1967 seguido de Hymnes orphiques.
- XX Cantos, Argel, Fontaine, 1942.
- Jour de colère, Argel, Charlot, 1942.
- Orphiques, París, Gallimard, 1942.
- Combats avec tes défenseurs, París, Seghers, 1942.
- Le poète et son Christ, col. "Cahiers du Rhône", Neuchâtel, La Baconnière, 1942.
- Prière d'Abraham, col. "Cahiers du Rhône", Neuchâtel, La Baconnière, 1943.
- La Colombe, Friburgo, LUF, 1943.
- Le poète fou, ilustrado por Léon Zack, Monaco, Eds. du Rocher, 1944.
- Sodome, Friburgo, LUF, 1944 y París, Seuil, 1953.
- Memento des vivants, París, Seuil, 1944.
- XXX Cantos, Neuchâtel, Ides et calendes, 1944.
- La liberté guide nos pas, París, Seghers, 1945.
- Poésie raison ardente, Friburgo, LUF, 1947.
- Chansons du dé à coudre, Friburgo, LUF, 1947 y París, Seuil, 1953.
- Oui est cet homme, Friburgo, LUF, 1948, recogido en Autobiographies, París, Seuil, 1970.
- Car enfin je vous aime, Neuchâtel, La Baconnière, 1950.
- Babel, París, Desclée de Brouwer, 1951.
- L'ouvrier de la onzième heure, París, Seuil, 1953, recogido en Autobiographies, París, Seuil, 1970.
- Visage nuage, París, Seuil, 1955.
- Versant de l'âge, París, Seuil, 1958.
- Les jours de la nativité, Le Zodiaque, 1960.

- Evangélique, París, Seuil, 1961.
- Les jours de la passion, Le Zodiaque, 1962.
- La nouvelle naissance, Neuchâtel, La Baconnière, 1963.
- Le goût de l'un, París, Seuil, 1963.
- La face humaine, París, Seuil, 1965.
- Ligne de faite, París, Seuil, 1966.
- Baudelaire, col. "Les écrivains devant Dieu", París, Desclée de Brouwer, 1967.
- Le monde est intérieur, París, Seuil, 1967.
- Notre père, ilustrado por Loo y recogido en Jacob, París, Seuil, 1970.
- Jacob, París, Seuil, 1970.
- Choses dites, París, Desclée de Brouwer, 1970.
- Autobiographies, París, Seuil, 1970.
- Sophia, París, Seuil, 1973.
- La révolution parallèle, París, Seuil, 1975.
- La vie terrestre, París, Seuil, 1976.
- Tu, París, Seuil, 1978.
- Una ou la mort la vie, París, Seuil, 1978.
- Duel, París, Seuil, 1979.
- L'autre, París, Seuil, 1980.
- L'arbre et le vent, París, Seuil, 1981.
- Une année de grâce, París, Seuil, 1983.
- Le grand Oeuvre, París, Seuil, 1984.

## II. ARTICULOS DE PIERRE EMMANUEL.

- "A Masson", en Le Figaro littéraire, nº 1307, 5 nov. 1969, p. 5.
- "L'annonciateur du corps mystique", en Léon Bloy, Neuchâtel, La Baconnière, 1958, pp. 49-55.
- "Un art inaltérable au service d'une foi indestructible", en Le

Figaro littéraire, n° 1268, 7 sept. 1970, p. 13.

- Prefacio a Les bavards, de H. Juin, Bruselas, ed. Jacques Antoine, 1986.
- "Ce que nous cherchons? Redonner sa pleine dignité à la parole", Le Figaro littéraire, 30 abril 1960, pp. 1-2.
- "Claudel traduit la Bible", en Bulletin de la Société Claudel, 1978, pp. 22-26.
- "Les frontières de l'interdit", en Le Figaro littéraire, n° 1400, 17 marzo 1973, pp.15-16.
- "Il y a cent ans naissait Péguy", en Le Figaro littéraire, n° 1427, 22 sept. 1973, pp. 13-17.
- "L'imagination créatrice", Rencontre internationale organisée par la Fondation pour une entraide intellectuelle européenne, Poigny-la-Forêt, 9-13 oct. 1970 (Neuchâtel, La Baconnière, 1971).
- "J'architecte de l'âme", en Le Figaro littéraire, 24 nov. 1962, p.2.
- Prefacio a Jean de la Croix, poésies complètes, s.l., Les cahiers d'obsidiane, 1983.
- "Lecture de Segalen", en Regard, Espaces, Signes. Victor Segalen, (coloquio organizado por E. Formentelli), Paris, Musée Guimet, L'Asiathèque, 1979, vol. VIII, pp. 5-20.
- "Marcel ou le miroir de l'infinité", en Cahier de la présence de Marcel 1, 1979, pp. 87-89.
- "Le mythe de la ville", en Nouvelles littéraires n° 2175, 29 mayo

1969, pp.1-3.

- "Notes sur la création poétique", en Journal de psychologie, nº267, 1951 nº especial "Formes de l'art et formes de l'esprit".
- "La parole qui relie", en L'imagination créatrice, Actas publicadas en Neuchâtel, La Baconnière, 1971.
- "La poésie en procès", en Le Figaro littéraire, nº 1298, 2 abril 1971, p. 25.
- "La poésie française du Canada vue de la France", en Société canadienne et culture française, Lieja, 1970, pp.37-55.
- "Saint-John Perse, Praise and presence", Washington, ed. Library of Congress, 1971.
- "Le symbolisme du rythme", en el coloquio Les rythmes, Lyon, Eds. Simep, 1968.

Pierre Emmanuel recopiló además los artículos publicados durante 1980-1981 bajo el título L'arbre et le vent, y los publicados durante 1981-1982 en Une année de grâce . Varios de los artículos 'políticos' están recogidos en La révolution parallèle(cf. apartado I). En fin, muchas de sus obras ensayísticas no son sino recopilaciones de artículos publicados en diversas revistas literarias. Hay más bibliografía en O. Klapp, Bibliographie der Französischen Literaturwissenschaft(Frankfurt am Main, ed. Vittorio Klostermann).

### III. OBRAS Y ARTICULOS SOBRE PIERRE EMMANUEL.

- Alyn, M.: "Emmanuel, poète-architecte des femmes-cathédrales (Sophia)", en Le Figaro littéraire, n° 1437, 1 dic. 1973, p. 16.
- Béguin, A.: "Pierre Emmanuel, poète chrétien", pref. a Le poète et son Christ, Neuchâtel, Cahiers du Rhône, 1942.
- Belmans, J.: "Sodome", en Marginales XXVII, n° 150, dic. 1972, pp. 73-74.
- Bergez, D.: Emmanuel ou le rayonnement de l'être, Paris, Charles Vallon, 1982.
- Boisdeffre, P. de: "Emmanuel, Orphée tragique", en Nouvelles littéraires, n° 2217, 19 marzo 1970, pp.1-7.  
  
"L'itinéraire de Pierre Emmanuel", en Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui: 1939-1968, Paris, Librairie Académique Perrin, 1958, pp. 90-95.
- Borione, E.: "Image de Emmanuel", en Points et contrepoints, n° 106, marzo 1973, pp.22-24.
- Bosquet, A.: Pierre Emmanuel, Paris, Seghers, 1959.  
  
"Verbe du verbe et verbe libre (Pierre Emmanuel et Jean-Claude Renard)", en N.R.F., n° 254, feb. 1974, pp.78-82.
- Breton, S.: "Hermaphrodite ou les amants retrouvés", en Magazine littéraire, n° 158, marzo 1980, pp. 56-57.
- Clancier, G.E: "Tu", en Esprit, n° 26, feb. 1979, pp. 129-133.
- Couffignal, R.: "Thomas Mann et Emmanuel au pied de l'échelle de

- Jacob", en Mélanges offerts à M. le professeur André Monchoux, Univ. de Toulouse-le Mirail, Nouvelle série, t. XIV, 1979, pp. 269-276.
- Dedet, Ch.: "Sophia", en Esprit, XLII, n° 433, marzo 1974, pp. 523-525.
- Dobzynski, Ch.: "Trois dimensions d'une quête: Phillipe Soupault, Henri Michaux, Pierre Emmanuel", en Europe 545-546 (sept-oct.1974), pp. 201-203.
- Erize, J.-L.: "Le sentiment de l'honneur en littérature. Je te plumerai...", en Nouvelles Littéraires, n° 2510, 8 dic. 1975, p.3.
- Garcin, J.: "Una ou la mort la vie", en Nouvelles Littéraires, n° 2665, 21 dic. 1978, p.32.
- Guibert, A.: "Pierre Emmanuel: une parole vécue", en Preuves, n°204, feb. 1968, pp. 81-83.
- Jans, A.: "Emmanuel ou le goût de l'Un", en Revue Générale de Bruxelles, C, n° 5, mayo 1964, pp. 19-29.
- Juin, H.: "La vocation du spirituel. Pierre Emmanuel", en L'usage de la critique, col. Mains et Chemins, Bruselas, ed. André De Rache, 1971, pp. 228-233.
- "Sophia", en Magazine Littéraire, n° 83, dic. 1973, p.61.
- Kanters, R.: "Orphée pédagogue", Le Figaro littéraire, n° 1497, 25 enero 1975, p. 15.
- "La poésie, prière mutilée", en Le Figaro littéraire,

28 nov. 1963, p. 4.

- Kushner, E.: "L'évolution des symboles dans la poésie de Pierre Emmanuel", en Ecrits du Canada français XIII, Montreal, 1962.

"Jacob, de Emmanuel", en Liberté XVI, n° 91, enero-feb. 1974, pp. 129-155.

"Le mythe d'Orphée dans la pensée et la poésie de Emmanuel", en Le mythe d'Orphée dans la littérature contemporaine, Paris, 1961, pp. 297-346.

- Laroche, P.I.: Essai d'analytique structurale des images dans les "Chansons du dé à coudre", Estrasburgo, 1966, tesis mecanografiada.

"Rythme et expressivité dans un poème de Pierre Emmanuel", en Le vers français du XXe siècle, Paris, Klincksieck, 1967, pp. 240-260.

- Lobet, M.: "Tu", en Revue Générale de Bruxelles, CXIV, n° 3, marzo 1978, pp. 82-84.

"Una ou la mort la vie", en Revue Générale de Bruxelles, CXV, n° 2, feb. 1979, pp. 100-101.

"L'oeuvre prométhéenne de Emmanuel", en Marginales XXX, n° 168, nov-dic. 1975, pp. 9-11.

- Maguire, C.: The thema of language in the work of Emmanuel, tesis doctoral, Universidad de Hull, 1979.

- Mambrino, J.: "Un cahier de poésie. Jacob", en Etudes n° 332, 1970, pp. 910-921.

- "Sophia", en Etudes, n° 342, enero-feb. 1975, pp. 144-145.
- Mantero, R.: "Emmanuel", en Ecrivains d'aujourd'hui, París, ed. Bernard Pingaud, 1960, pp. 221-226.
- Marissel, A.: Emmanuel. Essai, Moisy-le-Sec, eds. de la Fraternité, 1974.
- "Emmanuel", en Poésie 1, n°83-84, enero-feb. 1981, pp. 139-145.
- "Evangélique", en Esprit, XXXVII, n° 5, mayo 1969, pp.966-968.
- "Pierre Emmanuel, vers une 'Epopée du Salut'", en Etudes, n° 334, enero 1971, pp. 61-74.
- O'Neil, M.A.: Three contemporary French devotional poets. M. Jacob, P.J. Jouve, Emmanuel, tesis doctoral, Universidad de Oregon, 1979.
- Onimus, J.: "Un rêveur de genèses", en Expérience de poésie, París, Desclée de Brouwer, 1973, pp. 208-229.
- Oster, D.: "A la recherche du moi perdu", en Nouvelles Littéraires, n° 2474, 24 feb. 1975, p.4.
- Rosnay, J-P.: "Dieu est-il triste? Sophia", en Nouvelles Littéraires, n° 2414, 17 dic. 1973, p.7.
- Rousselot, J.: "Dieu tenté par le néant", en Nouvelles littéraires, n° 2183, 24 julio 69, p. 5.

- Siegrist, S.E.: Pour ou contre Dieu. Emmanuel ou la poésie de l'approche, Neuchâtel, La Baconnière, 1971.
- Vistica, J.M.: The poetry of Pierre Emmanuel: incarnation in progress, tesis doctoral, Universidad de Fordham, 1965.

### III. OTRAS OBRAS CONSULTADAS.

Esta es una bibliografía orientativa. Sólo mencionamos en ella las obras que aparecen directamente citadas en este trabajo o aquellas que, sin ser citadas, forman parte de nuestro aparato crítico.

- Albères, R.M.: Bilan littéraire du XXe siècle, París, Nizet, 1970.
- Antal Schütz, Sch.P.: Dios en la historia, Buenos Aires, Studium, 1949.
- Auerbach, E.: Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental, México, FCE, 1950.
- Bachelard, G.: L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière, París, José Corti, 1942.
- L'intuition de l'instant, París, Stock, 1932.
- La poétique de la rêverie, París, PUF, 1960.
- Bakhtine, M.: Esthétique et théorie du roman, París, Gallimard, 1978.
- Béguin, A.: L'âme romantique et le rêve, París, José Corti, 1939.
- Création et destinée I, col. "Pierres vives", París, Seuil, 1973.

Création et destinée II. La réalité du rêve, col. "Pierres Vives", Paris, Seuil, 1974.

Poésie de la présence. De Chrétien de Troyes à Pierre Emmanuel, Neuchâtel, La Baconnière, 1957.

- Bénichou, P.: Morales du grand siècle, Paris, Gallimard, 1948.

Le sacre de l'écrivain. 1750-1830, Paris, José Corti, 1973.

- Blanchot, M.: L'espace littéraire, col. "Idées", Paris, Gallimard, 1955.

- Bloy, L.: Oeuvres, Paris, Mercure de France, 1969, vol. IX.

- Bonnefoy, Y.: Entretiens sur la poésie, Paris, Mercure de France, 1990.

- Bray, R.: La formation de la doctrine classique en France, Paris, Nizet, 1963.

- Breton, A.: Manifestes du surréalisme, col. "Folio", Paris, Gallimard, 1985.

Les pas perdus, Paris, Gallimard, 1924.

- Cattaoui, G.: Orphisme et prophétie chez les poètes français (1850-1950), Paris, Plon, 1965.

- Cellier, L.: L'épopée romantique, Paris, PUF, 1954.

- Claudel, P.: Biografía y textos de L. Perche.

- Coomaraswamy, A.K.: La filosofía cristiana y occidental del arte,

Madrid, Taurus, 1980.

- Crastre, V.: Poésie et mystique, Neuchâtel, La Baconnière, 1966.
- Díez del Corral, L.: La función del mito clásico en la literatura contemporánea, Madrid, Gredos, 1974.
- Durand, G.: L'imagination symbolique, Paris, PUF, 1964.  
  
Figures mythiques et visages de l'oeuvre, col. "L'île verte", Paris, Berg International, p. 1979.
- Eigeldinger, M.: Le dynamisme de l'image dans la poésie française, Neuchâtel, La Baconnière, 1943.  
  
Poésie et métamorphoses, Neuchâtel, La Baconnière, 1973.
- Eliade, M.: Aspects du mythe, col. "Idées", Paris, Gallimard, 1963.
- Fontanier, P.: Les figures du discours, Paris, Flammarion, 1977 (1<sup>re</sup> ed. 1821)
- Genette, G.: Mimologiques, Paris, Seuil, 1976.
- Gillet, J.: Le 'Paradis perdu' dans la littérature française. De Voltaire à Chateaubriand, Paris, Klincksieck, 1975.
- Gilson, E.: Matières et formes, Paris, J. Vrin, 1964.
- Glauser, A.: Le poème-symbole de Scève à Valéry, Paris, Nizet, 1967.
- Gourevitch, A.J.: Les catégories de la pensée médiévale, Paris, Gallimard, 1983.

- Grupo 'mu': Rhétorique générale, Paris, Larousse, 1970.
- Guyaux, A.: Poétique du fragment, Neuchâtel, La Baconnière, 1985.
- Heyndels, R.: La pensée fragmentée, Bruselas, ed. Pierre Mardaga, 1985.
- Himmelsbach, S: L'épopée ou la case vide, Tubinga, Niemeyer, 1988.
- Hunt, M.J.: The epic in Nineteenth-Century France, Oxford, Basil Blakwell, 1941.
- Jakobson, R.: Essais de linguistique générale, Paris, eds. de Minuit, 1963.
- Questions de poétique, Paris, Seuil, 1973.
- Jouve, P.J. : En miroir, journal sans date, Paris, Mercure de France, 1954.
- Le monde désert, Paris, Livre de Poche, 1927.
- MIRAR ESTE ULTIMO:Oeuvres, Ps, Mercure de France, 1987. para Apologie du poète.
- Juden, B.: Traditions orphiques et tendances mystiques dans le Romantisme français, Paris, Klicksieck, 1971.
- Lacoue-Labarthe, Ph. y Nancy, J.-L.: L'absolu littéraire, Paris, Seuil, 1978.
- La Tour du Pin, P.: Une somme de Poésie, paris, Gallimard, 1946.
- Lausberg, H.: Manual de retórica literaria, Madrid, Gredos, 1975.
- Lemaitre, H.: La poésie depuis Baudelaire, Paris, Lib. Armand Colin, 1965.

- Majault, J., Nivat, J.M. y Geromini, Ch.: Littérature de notre temps,  
Bélgica, Casterman, 1967.
- Mambrino, J.: La poésie mystique française, París, Seghers, 1973.
- Maritain, J.: Oeuvres complètes, Friburgo, eds. Universitaires, 1982  
para el vol. IV, 1983 para el vol. V, 1984 para el vol.  
VI, 1985 para el vol. X.
- Martino, P.: Du parnasse au symbolisme, París, Armand Collin, 1950.
- Meschonic, H.: Pour la poétique, París, Gallimard, 1970.
- Michaud, G.: L'oeuvre et ses techniques, París, Nizet, 1957.
- Moeller, H.: Literatura del siglo XX y cristianismo, Madrid, Gredos,  
1966, 5 vol.
- Pollman, L.: La épica en las literaturas románicas, Barcelona,  
Planeta, 1973.
- Poulet, G.: Etudes sur le temps humain I, París, Plon, 1950.  
  
Etudes sur le temps humain II. La distance intérieure,  
París, Plon, 1952.  
  
Etudes sur le temps humain III. Le point de départ,  
París, Plon, 1964.
- Prado, J. del: Cómo se analiza una novela, Madrid, Alhambra, 1984.  
  
"De la naturaleza subversiva del objeto literario", en  
la Revista de Filología Moderna, nº 77, Madrid, ed.  
Comlutense, 1985, pp. 411-423.

"Ecrit sur Neiges", Anuario de Estudios Filológicos, XI, Universidad de Extremadura, 1988, p.291-306.

"Metáfora y estructuración metafórica del texto", en Teoría del discurso poético, Universidad de Toulouse-le Mirail, 1986, pp.161-180.

- Raymond, M.: De Baudelaire au surréalisme, París, José Corti, 1940.

Etre et dire, Neuchâtel, La Baconnière, 1970.

Vérité et poésie, Neuchâtel, La Baconnière, 1964.

- Renard, J.C.: Notes sur la poésie, col. "Pierres vives", París, Seuil, 1970.

Notes sur la foi, París, Gallimard, 1973.

- Renéville, R. de: L'expérience poétique, Ginebra, La Baconnière, 1938.

- Richard, J.P.: Poésie et profondeur, París, Seuil, 1955.

- Rousselot, J.: Poètes français d'aujourd'hui, París, Seghers, 1959.

- Sellier, P: Le mythe du héros, París, Bordas, 1970.

- Supervieille, J.: Gravitations, París, Gallimard, 1966.

- Tatarkiewickz, W.: Historia de la estética II: La estética medieval, Madrid, Akal, 1990.

Historia de seis ideas, Madrid, Tecnos, 1987.

- Todorov, T.: Les genres du discours, París, Seuil, 1978.  
Théories du symbole, col. "Points", París, Seuil, 1977.
- Tresmontant, C.: Estudios de metafísica bíblica, Madrid, Gredos, 1961.  
Ensayo sobre el pensamiento hebreo, Madrid, Taurus, 1962.
- Truc, G.: Historia de la literatura católica contemporánea, Madrid, Gredos, 1963 (1ª ed. francesa 1961)
- Vachon, J.: Le temps et l'espace dans l'oeuvre de Paul Claudel, col. "Luis Vives", París, Seuil, 1972.
- Viatte, A.: Les sources occultes du romantisme, París, Champion, 1979.
- VV. AA.: Le surnaturalisme français, Neuchâtel, La Baconnière, 1979.

INDICE.

- INTRODUCCION.....p. I
- Notas a la introducción.....p. XIV
- BREVE APUNTE BIOGRAFICO.....p. XVI
- ABREVIATURAS.....p. XIX

I. POETICA DEL DISCURSO EN PIERRE EMMANUEL.

- I. 1. Consideraciones previas: acerca de las causas.....p. 1
- I. 2. Una retórica amplia, dinamica y acumulativa.....p. 3
  - I. 2. 1. Operaciones retóricas basadas en la adición.....p. 4
  - I. 2. 2. Operaciones retóricas basadas en la repetición....p. 16
  - I. 2. 3. Operaciones retóricas basadas en la oposición.....p. 27
- Notas a la parte primera.....p. 32

II. POETICA DEL GENERO.

- II. 1. La estructura del poema. Ciclos épicos.....p. 37
- Notas a la parte segunda, capítulo primero.....p. 48
- II. 2. Transformaciones semánticas.
  - I. 2. 1. Qué es la heroicidad emmanueliana.....p. 50
  - I. 2. 2. Qué es la épica emmanueliana.....p. 55
  - I. 2. 3. Las épicas medieval y clásica.....p. 57
  - I. 2. 4. La épica decimonónica.....p. 59

- Notas a la parte segunda, capítulo segundo.....	p. 72
II. 3. <u>Dos temas míticos de la épica enmanueliana.</u>	
I. 3. 1. Mitología clásica: el tema de Orfeo.....	p. 80
A) Orfeo ocultista y Orfeo enmanueliano: levedad y adensamiento.....	p. 81
B) 'Paradisus amoris'.....	p. 85
C) El tiempo de los héroes.....	p. 90
II. 3. 2. La humanidad como objeto temático.....	p. 93
A) Estructuras imaginarias de la colectividad.....	p. 93
B) Universalidad de los actantes.....	p. 98
- Notas a la parte segunda, capítulo tercero.....	p. 105
II. 4. <u>El universo psicosensoial.</u>	
II. 4. 1. Espacios cerrados.....	p. 110
II. 4. 2. Espacios de la ruptura.....	p. 117
II. 4. 3. Espacios de la apertura.....	p. 120
II. 4. 4. El otro hombre del viento.....	p. 129
II. 4. 5. Una temporada en el exilio.....	p. 134
II. 4. 6. La génesis y el Génesis.....	p. 140
- Notas a la parte segunda, capítulo cuarto.....	p. 150
<u>III. METADISCURSO POÉTICO.</u>	
III. 1. <u>Preliminares.</u>	
III. 1. 1. Por qué preguntarse por el entorno histórico....	p. 157
III. 1. 2. Complejidad de la cuestión.....	p. 158
III. 1. 3. El estado poético y sus implicaciones metadiscursivas.	

A. Longitud del poema.....	p. 174
B. 'Membra disjecta'.....	p. 176
C. Naturaleza de la analogía.....	p. 181
- Notas a la parte tercera, capítulo primero.....	p. 186
III. 2. <u>Recapitulando</u> .....	p. 195
III. 2. 1. Sincretismo de la temporalidad enmanueliana.....	p. 196
- Notas a la parte tercera, capítulo segundo.....	p. 213
III. 3. <u>Reflexiones últimas.</u>	
III. 3. 1. Prolegómenos. La encarnación poética.....	p. 219
III. 3. 2. Funciones de la escritura.....	p. 234
III. 3. 3. Simbolismo, lógica y mística.....	p. 249
III. 3. 4. Cotidianeidad y habitualidad de la escritura.....	p. 260
III. 3. 5. Plegaria y poesía.....	p. 272
III. 3. 6. A modo de epílogo: la redención por la poesía...	p. 279
- Notas a la parte tercera, capítulo tercero.....	p. 301
- <u>BIBLIOGRAFIA</u> .....	p. 316