

**LA PALABRA ASCENDENTE
O ¿SOMOS AÚN DIGNOS DE LA POESÍA?
(NOTAS DISPERSAS)¹**

Maurice Blanchot

Cuando Mallarmé dice: “Sólo el poeta puede hablar”, cuando Valéry dice: “El escritor verdadero es un hombre que no halla sus palabras, por tanto las busca”, estoy cerca de un asentimiento que, sin embargo, me deja lejos de lo que, para mí, está en juego en eso que se llama poesía (se la llama, ella no responde). Pero cuando leo, hacia el final de un texto de Vadim Kozovoï: “Entre dos puntos de dolor, la poesía es la vía más corta. Tan corta que ante su golpe solitario cae decapitado el tiempo”, me siento interpelado por el tormento de un enigma cuyo primer efecto es hacerme sentir -confusa, claramente- que no hay tal cosa como un “definir” la poesía, que ésta, agotando toda definición, me compromete (no sólo a mi espíritu, sino a mi vida - escritura - espíritu) en una crisis definitiva, a causa de lo indefinido que ella provoca de manera incesante.

*

¿Quién podría decir “Yo soy poeta”, como si el “Yo” pudiera atribuirse la poesía -en tanto posibilidad rica que sería, entre otras, su gloria y su dependencia- sin ser de inmediato descalificado y desujetado, antes que realzado, por esta atribución inapropiada? El antiguo poeta maldito no es otra cosa que esta imposibilidad de ser reconocido por fuera de un mal decir, malo respecto de un lenguaje común, socialmente admitido, que, sin perturbar a nada ni nadie, se deja olvidar.

¹ «La parole ascendante, ou sommes-nous encore dignes de la poésie? (notes éparses)» en : *Lettres à Vadim Kozovoï, suivies de La parole ascendante*, Houilles, Manucius, 2009, p. 171-179. Postfácio redactado por Maurice Blanchot para la edición Hermann (1984) de *Hors de la coline* de Vadim Kozovoï. Se traduce aquí la versión publicada en ocasión de la edición de la correspondencia Blanchot-Kozovoï antes citada. Esta traducción no persigue fines comerciales y puede ser difundida libremente siempre que se cite la fuente y la traducción.

*

Por un lado, el poeta es estimado; la poesía amerita reverencia; “solo el Poeta [con su mayúscula esencial] puede hablar”. Por otro lado, es el errante sin lugar, el perseguidor perseguido, el desfalleciente que no se funda más que en su propio rechazo (siempre incapaz de ser garantizado), el solitario múltiple que busca en vano la soledad, su morada inhabitable. No, no es el victorioso; si del desamparo se extrae coraje, si del miedo recibe la perpetuidad de lo inacabado, no encuentra ninguna riqueza en la indigencia, él a quien se le dice oscuro porque aporta la generosidad de un día nuevo a la *noche para nada*.

*

Al poeta le sucede que presiente la relación del terror y la palabra, en ello siempre está la Pitia antigua que encarna el horror propio de todo decir, lo monstruoso que se sofoca con la imposible voz, inepta para todo proferir y, así, hace oír lo que precede a toda palabra, esta antecedencia terrible que exige y devasta la expresión hasta que ésta la acoge para atemperarla, regulándola de acuerdo al ritmo, pero el ritmo, siempre en relación con el origen furioso, la prolonga a través de la escansión misma para que ningún sentido último la desbarate o repose allí. La intraducción poética está allí, no en el difícil pasaje de una lengua a otra, sino en el seno de la lengua original misma, lo que allí se esconde y a la vez trabaja, es decir, lo intransmisible de la huella anterior que siempre se borra. (Recordemos la agudeza [*trait de esprit*] sin espíritu de Jules Renard: “Mallarmé es intraducible, incluso en francés”. Yo añadiría: “sobre todo en francés”). Pero ¿qué dice de ello el propio Mallarmé? Nada que lo inmovilice. Él no se escapa de la lengua nacional, sino que va hasta la *extranjería* que ella recela, tan antigua como nueva: antigua porque *innata* (el idioma generador) y más que nueva, puesto que se descubre en las entonaciones inauditas o se libera por medio de acordes nuevos. “Haber dotado a la voz de entonaciones nunca oídas hasta sí... y hacer tocar al instrumento nacional tales acordes nuevos, aunque reconocidamente innatos, constituye al poeta, en la extensión de su tarea y de su prestigio”. Frase tal vez decepcionante si no se relacionara con el poeta ya instituido, perteneciente a la institución que le levanta un mausoleo. Pero ¿qué sucede con aquel que, sin pertenencia, no tiene aún una lengua “excepto en la abolición del texto, sustrayéndole la imagen”? Tal vez es llevado por un ritmo trans-nacional,

incluso trans-lingüístico que deshace la frase lineal -el espacio sintáctico- hasta liberar la energía fragmentaria “donde todo deviene suspenso”, de la misma manera (¿de la misma manera?) que interrumpe el tiempo al sustituirlo por “el naufragio de las circunstancias eternas” o el cortocircuito de lo que escapa a la medida -la métrica-: el golpe de la espera “decapitada”. Así pues, la lengua poética no es nunca la de un patrimonio ni la esperanza de una universalidad abstracta o realizada, sino la ruptura de un Decir refractario a lo ya dicho, sin el cual no habría siquiera silencio.

*

Anulo todo esto. Sólo añadido: cuando Mallarmé designa cuál es su objetivo, la respuesta cae, decisiva: “Lo llamo Transposición” -ciertamente, en principio transporte de lo que *es* en lo otro de un lenguaje, pero también, en esta lengua que no está nunca dada como lo estaría una lengua materna, la trayectoria rítmica en la que sólo cuentan el pasaje, la tensión, la modulación y no los puntos por donde se pasa, los términos que no terminan nada. De tal modo, la poesía sería la exigencia de una traducción que ella hace imposible, o bien la transferencia perpetua que ella exige al mismo tiempo que no la alcanza o la niega. De allí, quizás, la respuesta que habría dado Joyce: “¿Intraducible? Nada”. Lo que quiere decir que no hay nada que se escriba donde no esté ya operando el traductor laborioso, como así también el atrevido Comentarista, todos ellos Pasadores infatigables -de donde proviene la conminación de Vadim Kozovoi: “Despejen ustedes el pasaje”. (¿Hace falta recordar esta afirmación matinal de René Char: “Somos pasantes dedicados a pasar, a crear confusión entonces, a infligir nuestro calor, a decir nuestra exuberancia”?)

*

Mallarmé -él todavía-: le hizo falta tiempo para renunciar a la distinción entre prosa y verso, es decir para reconocer que esta división debía situarse en otro lugar - ¿dónde? sigue siendo problemático. En 1893, al escribirle a Charles Bonnier, define intrépidamente el hecho poético: “El hecho poético mismo consiste en agrupar, rápidamente, en un cierto número de trazos iguales, con el fin de ajustarlas, esas frases de otro modo alejadas y dispersas, pero que ello explote, rimen juntas, por así decir. Es preciso, entonces, antes que nada, dispo-

ner la común medida, aplicarla; o el Verso. El poema persiste en su brevedad, se multiplica, en un libro...”. Por supuesto, Mallarmé adapta lo que piensa a los poemas que lee (los de Bonnier); por eso, a pesar de la cortesía, la exclusión de la *notación emocional* de la cual dice audazmente que no es ya poesía, sino prosa (...): “la operación poética de la común medida falta [pues] allí, o no está en juego”². Y sin embargo (es algo bien conocido), luego de la “memorable crisis” (“No se vio nunca un caso igual. Se ha tocado el Verso”), dirá: “En el género llamado prosa hay a veces versos admirables, de todos los ritmos...”. Lo que, en el límite, suprime la prosa y sobre todo disipa esas maneras híbridas que se han llamado “poemas en prosa” o “verso libre”, mientras que instituye en 1895, con “El misterio en las letras”, “el Poema crítico” o “los poemas críticos”, etc. Pero -afirmandose así más formalista de lo que es, sólo para romper con todo romanticismo y quizás incluso con Baudelaire- reafirmará: “Se trata antes que nada de hacer música con su dolor, que directamente no importa”. (En todos los casos, es preciso tener en cuenta la palabra “directamente”: lo patético o el pathos aspira a lo inmediato que se niega a la expresión.)

*

Siempre Mallarmé. Habría que interrogarse acerca del sentido de los “Martes”³, curso superior de poesía, dice uno de los participantes. Hete aquí que no nos

2 Es preciso citar, releer la carta tal como es: “El hecho poético mismo consiste en agrupar, rápidamente [“rápidamente”, palabra a meditar], en un cierto número de trazos iguales, con el fin de ajustarlas, esas frases de otro modo lejanas y dispersas, pero que ello explote, rimen juntas, por así decir. Es preciso, entonces, antes que nada, disponer la común medida, aplicarla; o el Verso. El poema persiste en su brevedad, se multiplica, en un libro; su fijeza da forma a la norma, como el verso. Esta es, al menos, mi visión. Ahora bien, respecto de la notación emocional proporcionada, la aprecio absolutamente, pero en tanto que prosa, delicada, desnuda, aireada. La operación poética de la común medida falta allí, o no está en juego” (Carta a Charles Bonnier, marzo de 1893, *Correspondance*, tomo VI, éditions Gallimard).

3 A partir de 1883, los martes por la noche, Mallarmé invitaba a su apartamento parisino de la calle Rome a un selecto grupo de literatos, pintores y músicos, circuito artístico que sería representativo del simbolismo. Estas reuniones fueron famosas, sobre todo por su afamada concurrencia: Paul Claudel, Claude Debussy, André Gide, Oscar Wilde, Alfred Jarry, Paul Valéry, James Whistler, entre tantos otros. Las *causeries* mallarmeanas pasaron a la historia como los “Mardis” [martes] de Mallarmé. [N. de la T.]

alegra. Pero, a pesar del encanto y el encantamiento, ¿era Mallarmé quien, adosado a la chimenea, dejaba a una palabra desplegarse, palabra que no se lograba reconstituir en su maravilla cuando llegaba al afuera (tal vez Lacan y su seminario)? ¿O acaso no era otro que Mallarmé, él que decía algo así como: No estoy relacionado con el Señor que porta ese nombre? O incluso, al decir cuán desagradable le era el apelativo de poeta y afirmando (antes que Georges Bataille) odiar la palabra poesía, añadiendo que según Fontainas -lo cual no es ninguna garantía-: hay que soñar un arte eterno y sin embargo de crecimiento continuo, de donde el hombre desaparece, no hay un Señor que toda su vida sea un poeta; se ha sido poeta durante el día, en la hora en que el poema le dio una existencia momentánea (rompiéndolo al mismo tiempo que contribuye a la relación con lo desconocido que lo excluye o lo dispersa). “*Crear: excluirse*” (René Char). “Autor, creador, poeta, tal hombre no ha existido nunca” (Rimbaud).

*

Que el furor (el terror), la pura impura violencia, esa que es explosiva y se asigna, como imagen, al inicio del universo (el big-bang), puedan mantenerse en el poema aún tradicional, Rimbaud, de seguro, lo atestigua: “¿Y la venganza? -¡Nada!... Pero, aún así, / ¡La queremos! (...) / Ello nos es debido. ¡La sangre! / ¡La sangre! ¡La llama de oro! / Todo a la guerra, a la venganza, al terror...” La rabia poética en el punto extremo. Artaud no le añade nada, excepto en el hecho de que hace estallar el lenguaje silábico por medio del espasmo, la arritmia, la pulsación sin medida, el paso repentino hacia la forma inalcanzada, expulsión y retención del vacío. Pero Rimbaud quedará eternamente apartado por la indiferencia solitaria, el olvido definitivo donde se retrae, “se opera vivo [opère vivant] de la poesía” hasta en la poesía misma, no porque un día se va de allí, sino porque ya siempre está afuera: “¿Qué es mi nulidad al lado del estupor que les espera?”. La poesía: violencia de efracción a la que el lenguaje se aferra para abrirse, por la convulsión o el desfallecimiento, al enigma de su impropia separación [écart]. “No puede ser sino el fin del mundo avanzando”.

Valéry, que no siempre concedió un gran valor a Rimbaud, dijo algo que le concierne: “El trabajo del poeta es quizás, de todos los trabajos, aquel donde la impaciencia más grande tiene una necesidad esencial de la paciencia más grande”. Los pocos bocetos o borradores de *Una temporada en el infierno* muestran que a Rimbaud le hacía falta tiempo para alcanzar la brevedad, la constricción

del ritmo, el “tiempo decapitado”, nunca añadiendo sino recortando siempre, como si la lengua bruta o brutal -y la súbita aspereza- no vinieran desde el inicio en ese lenguaje francés demasiado servil y como naturalmente amable. Boceto: “¡Cállate, es el orgullo! en este momento” Texto definitivo: “Orgullo”. Bosquejo: ¡Ah! Dios mío, tengo miedo, piedad”. Texto final: “¡Piedad! Señor, tengo miedo”, etc.

*

Lo que hay de duro y de rudo (para nosotros) en ciertos poemas de Vadim Kozovoï -y, para decirlo mejor, de devastador- evoca esa exigencia de impaciencia, la ruptura rítmica, la necesidad de ir rápido que recusa la detención y, a veces, una acumulación de imágenes de las que puede decirse que se rompen en una sola palabra. Pero, al igual que la austeridad de Rimbaud, la violencia contundente, el choque no encantador conservan una rítmica interior y una vibración premeditada que, más allá del lirismo y de la provocación, marcan el impulso hacia... (¿lo desconocido?), de la misma manera, en Vadim Kozovoï, hay que presentir un rigor y una libertad, una vehemencia terrible y una dulzura aún más terrible, un movimiento furioso, incontrolable, sin embargo controlado, tal vez la revuelta intolerante contra toda intolerancia, es decir, contra la opresión que prohíbe partir a este eterno migrante, el poeta, cuya única tarea es irse. “He velado, buscando por qué él quería tanto evadirse... Un día, tal vez, desaparecerá maravillosamente...”

¿Maravillosamente? ¿Miserablemente? No hay diferencia. “Miserable milagro”, Michaux ya nos lo advirtió.

*

El enigma poético. Es decir, la afirmación más certera de Mallarmé: “La obra implica la desaparición elocutoria del poeta...”. Ahora bien, Valéry (en 1941) designa la extrañeza de Mallarmé diciendo exactamente lo contrario: “¿Cómo y de dónde nacía esta extraña e inquebrantable certeza sobre la que Mallarmé pudo fundar toda su vida -sus renunciamentos, sus temeridades inauditas... - hacerse... el hombre mismo de una obra que no realizó y que sabía irrealizable?”. Dicho de otro modo (pues siempre hay un “otro modo”): para Mallarmé, la obra es la negación final del autor y su supresión progresiva (lo que tiene el

sentido de una gran exigencia); pero Valéry no ve en Mallarmé más que un autor sin obra, el hombre seguro de una obra incumplida, o que se consagra a lo largo de su vida a una nada de obra (lo que significa: Mallarmé fue admirable y loco, admirable por haber hecho compartir su locura con quien era el menos dispuesto a ello, Valéry). Pero ¿no está allí, en esta duplicidad, la fuerza misma del enigma poético que es cómplice de lo imposible?

*

Juicio de Valéry acerca de Rimbaud (al menos de *Una temporada en el infierno*). El inmenso incendio que ello genera le deja “frío”. No hay nada allí de escandaloso. No deduzco de ello que la poesía sea pura subjetividad, sino que no tiene un “valor” que pueda reconocerse: escapa de quienes esperan de ella un *efecto*. Rimbaud era demasiado impaciente, demasiado extraño a los otros y a sí mismo para desear ejercer efectos sobre alguien. Sus libros se pudren en una cueva. Los olvida, se olvida, se va de allí. Es un Hebreo tal vez, un profeta sin pueblo y sin Dios, llamado por ninguna palabra, atraído por el áspero riesgo de lo desconocido donde lo otro no sabría tomar forma -así pues, el hombre que más ignora las consideraciones, destructor de solidaridad, hasta el punto de que está incluso privado de soledad. En otro lado, Valéry habla de manera diferente: “Toda la literatura conocida está escrita en el lenguaje del *sentido común*. Salvo Rimbaud -” Pero no está manifiestamente emocionado⁴. Mallarmé lo estuvo, al menos por presentimiento. Tal vez no sea posible amar más que a un poeta - está prohibida la poligamia: en uno solo, el único que será todos, no la totalidad, sino el infinito poético.

Es aquí que traducir, “esta locura”, vuelve sobre nosotros como lo imposible necesario. Traducir sobre todo lo intraducible: cuando el texto no transporta sólo un sentido autónomo que sería lo único importante, sino cuando el son, la imagen, la voz (lo fonológico) y sobre todo la principalidad del ritmo son predominantes respecto a la significación o bien hacen sentido, de tal manera que el sentido siempre en acto, en formación o “en estado naciente” no es disociable

4 Calificativo que ciertamente no era apropiado para él. Sin embargo, escribe: “Mallarmé me ha sacudido”. -sacudido, es un término muy fuerte, ha recibido un golpe. Y otra mañana, escribirá: “Adoro a ese hombre extraordinario...”.

de lo que, por sí mismo, no lo tiene, no está incluido en la semántica. Y esto es el poema. De seguro, ningún traductor, ninguna traducción lo hará pasar, intacto, de una lengua a otra, no permitirá leerlo u oírlo como si fuera transparente. Y yo añadiría: afortunadamente. El poema, en su lengua de origen, es siempre ya diferente de esa lengua, ya sea que la restaure, ya sea que la instaure, y es esta diferencia, esta alteridad, de la cual el traductor se sujeta o por la que es sujetado, modificando a su vez su propia lengua, haciéndola mover peligrosamente, retirándole la identidad y la transparencia que la reducirían al “sentido común”, como dice Valéry. ¿Opacidad?

¿Opacidad del sentido? ¿Opacidad como sentido? Ni lo uno ni lo otro. La opacidad viene de los múltiples estratos del lenguaje a través de los cuales camina y se forma lo que al término -al infinito- significará: estratos que al mismo tiempo centellean o se ensombrecen por la significación, momentos, por sí mismos, desatendidos en el lenguaje corriente, que lo transforman hasta hacer oír otra forma de comprensión [*entente*], la comprensión ilimitada que rompe el comercio ordinario. De allí viene, quizás, la soledad poética (¿hay alguien allí para comprender? ¿Le alcanza al infinito la comprensión?); de allí también la fraternidad poética (“*la conversación soberana*”), puesto que, por el poema, somos llamados por la exigencia de una relación interminable en la que el “yo” siempre ha flaqueado ante el otro y en la que palabra, escritura, signo se desmoronan sin que cese la persecución de la anterioridad que los funda y que, debido a la dispersión espantosa, permanece allí misteriosamente.

Citaré para terminar (¿pero he comenzado?) esta nota episódica de Valéry: “*Confieso que no creo todos los días en el porvenir de la poesía*”. ¿Cómo creer en ello, y cómo sin ello creer en porvenir alguno? Citaré pues a René Char: “... ¿*Cómo liberar a la poesía de sus opresores? La poesía que es claridad enigmática y prisa por llegar, al descubrirlos, los anula*”. Que los poemas de Vadim Kosovoï, en su lengua que nos es desconocida y en nuestra lengua que no es sólo la nuestra, nos concedan la promesa de que, contra los opresores -están por todas partes, pero su amenaza no es sin nombre-, el “tiempo decapitado” reserva aún otro tiempo donde, a falta de nosotros, permanece la esperanza por los desesperados que hemos amado, única sobrevida que no podríamos desmentir.

Traducción: Noelia Billi