

# A la escucha de la literatura

Loreto CASADO CANDELAS

Universidad del País Vasco  
ffppcacal@vc.ehu.es

## RESUMEN

Esta comunicación sugiere reflexionar sobre la supervivencia de la literatura en las humanidades a través de una superación de la dualidad oral / escrito. Se basa en los últimos trabajos de Paul Zumthor, especialista de la oralidad, que reconocen en nuestra cultura los signos de una recuperación de las energías orales de la humanidad, enterradas durante siglos por la dominante de la escritura. Entender la literatura dentro de las humanidades como una realización máxima de la oralidad conlleva percibir dicha oralidad como enunciación que integra tanto el discurso oral como el escrito y que se identifica con la historia cultural de una escucha y de un decir. Sus formas se encuentran en los ritmos, la prosodia y la vocalidad, “esas cosas que están en la voz” como formula Aristóteles en *De interpretatione*. La consideración del estudio de la literatura de acuerdo con estos parámetros se integra en la búsqueda de nuevas formas de pensamiento y de lenguaje, necesarios a la sociedad en que vivimos.

**Palabras clave:** oral, escrito, voz, pensamiento, lenguaje.

## ABSTRACT

This talk is an invitation to reflect on the survival of literature in the humanities through a superation of the duality between the written and the oral. It is based on the works of Paul Zumthor, an expert in oral tradition who estimates that our culture offers signs of the recovery of the oral energies of humanity, buried for centuries by the dominance of writing. To understand literature within the humanities as a full realization of oral tradition, equals the perception of such tradition as an enunciation that integrates both the oral and the written and identifies with the cultural history of both listening and telling. Its forms are found in rhythms, prosody and vocalism, “those things that are in the voice” as expressed by Aristoteles in *De interpretatione*. The consideration of the study of literature in accordance with these parameters are part of the search for new forms of thinking and language, a need for the society we live in.

**Key words:** oral, written, voice, thinking, language.

“Todo va demasiado rápido”, exclamaba Samuel Beckett cuando, el 9 de noviembre de 1989, la radio transmitía la noticia de la caída del muro de Berlín. Un mes más tarde se eclipsaba él, escritor emblemático de una literatura como la de nuestra época, amenazada por su propia desaparición.

El último tercio del siglo veinte pone en tela de juicio las bases de un conocimiento intelectual basado en los presupuestos filosóficos del estructuralismo y en la objetividad de la historia, lo que conlleva, a su vez, un estancamiento en la reflexión abstracta sobre la literatura. Esta crisis de veracidad que afecta a la filosofía y a la historia induce a un nuevo planteamiento de las “Humanidades” en lo que a su carácter científico se refiere. De este nuevo planteamiento la literatura sólo puede salir beneficiada: es la reflexión a la que quiero invitar en este encuentro.

Ni la sociedad, ni el mundo en que vivimos precisa de una “ciencia literaria” en cuanto abstracción de la literatura. Pero precisa más que nunca de la literatura como del aire que respiramos, y en ese sentido debería integrarse en los estudios de las ciencias medio-ambientales, a mismo título que la contaminación atmosférica, las energías renovables o las especies protegidas. Hoy en día, a propósito de las humanidades se prefiere hablar de “saberes” más que de “ciencias”, abordar la materia literaria menos desde una óptica interpretativa o hermenéutica que desde una aproximación lingüística o pragmática. El estudio de la literatura tiende a enfocarse menos desde la teoría que desde la práctica, desde la operación de la lectura o desde la traducción, es decir desde un contacto directo con su soporte físico: el lenguaje.

Sin embargo, la consideración del lenguaje, cuestión primordial de la crítica literaria, merece la pena observarse con cierto detenimiento y perspectiva comparatista para poder sacar ciertas conclusiones: mientras que George Steiner apela a la responsabilidad del escritor mediante la recuperación del *logos*, frente al *epílogo*, era del silencio de la literatura que inauguraron, según su interpretación, Rimbaud y Mallarmé, otra lectura de estos autores reconoce en ellos una reivindicación del lenguaje en su dimensión de la continuidad lengua-literatura, cuerpo-lenguaje, imaginación-realidad, oral-escrito.

Es la lectura que propone, entre otros, un medievalista como Paul Zumthor, especialista no de la escritura, sino de la oralidad. Zumthor recuerda cómo la noción de “literatura”, históricamente marcada en el espacio y en el tiempo, remite a la civilización europea entre los siglos XVII-XVIII y nuestra época. La distingue claramente de la idea de *poesía*, arte del lenguaje humano independiente de la forma en que se concrete, y fundado en estructuras antropológicas profundas. En este sentido habla de oralidad y vocalidad, algo muy diferente de lo que se entiende normalmente por literatura oral. En su pequeño ensayo *Performance, réception, lecture* Zumthor, atendiendo al punto de vista antropológico aborda el sentido de la vocalidad, enfoca el acto de lectura desde la *poesía vocal*.

La voz humana es objeto de estudio de diferentes ciencias: la medicina, el psicoanálisis, la mitología comparada, la fonética y la lingüística en su vertiente posestructuralista de la pragmática, la teoría de la enunciación y el análisis del dis-

curso. A menudo sin embargo el objetivo de estas ciencias no es la voz sino la palabra oral. La voz en cuanto fenómeno central de una cultura requiere un enfoque más global, supone considerar el lenguaje tomando su soporte vocal como un hecho psicofísico que supera la función lingüística; supone abordar las formas más que informativas poéticas, entendiendo por éstas las realizaciones de la voz fuera del campo científico.

Y en el estudio de la voz en cuanto fenómeno central de una cultura es fundamental tener en cuenta el impacto de los medios de comunicación sobre la vocalidad. Con el ordenador, sucedáneo electrónico de la escritura, que un día llegará a hablar, la abstracción vocal será aún mayor ya que no será siquiera una voz grabada sino fabricada.

Zumthor prefiere ver las cosas con optimismo. Su reflexión sobre la lectura se basa en un resurgimiento de las energías vocales de la humanidad, energías reprimidas durante siglos por la hegemonía de la escritura. Más allá de la tecnología de los medios de comunicación dicho resurgimiento se observa en numerosos aspectos de nuestra cultura audiovisual y sonora: desde la actitud de rechazo de los jóvenes hacia la lectura por un lado, hasta la proliferación de la canción y la música rock desde los años cincuenta.

Para poder hablar de poesía vocal de forma que integre en ella la escritura literaria es necesario, en opinión de Zumthor, ampliar las nociones de recepción y performancia mediante la introducción de la percepción sensorial en los estudios literarios.

El interés que despierta en la crítica literaria la figura del lector y la operación de la lectura aparecía hasta hace poco suscitado sobre todo por el análisis semiótico del acto de comunicación o por la teoría de la recepción. En 1979 Umberto Eco publicaba su *Lector in fabula* en el que se establecen las relaciones complejas entre lector y texto así como se definen estrategias de lectura. El lector se convierte en un abstracto “destinario”. Por otra parte y desde la sociocrítica se propone ir más allá de la teoría alemana de la estética de la recepción, introduciendo cuatro instancias del hecho literario: contexto, autor, lector y texto, lo que plantea diferentes problemas de orden epistemológico. Zumthor no aspira a poder cubrir el análisis de las diferentes instancias. Sugiere partir de algo concreto: la percepción sensorial de lo “literario” por un ser real. Para lo cual esboza un recorrido cuestionando la función del cuerpo en la lectura y en la percepción de lo literario.

La noción de performancia ayuda a fijar el punto de partida. Esta palabra francesa viene del inglés y se toma del vocabulario de la dramaturgia; se vincula a una práctica y en cualquier manifestación lúdica que se la estudie (cuento, canción, rito, danza) es siempre constitutiva de la forma. Si no hay forma no hay performancia. Para los etnólogos la performancia es una noción básica en el estudio de la comunicación oral. De ahí su adopción por la lingüística en los campos de la pragmática y la gramática generativa. Las reglas de la comunicación importan tanto o más que las reglas textuales. La noción de performancia obliga a reintegrar el texto en el conjunto de elementos formales que definen su finalidad; lo que lleva a cuestionar la orientación de los estudios literarios.

Particularmente interesante es la diferencia entre competencia y performancia, según Zumthor. Mientras que en la primera se trata de un “savoir-faire”, en la performancia consiste en un “savoir-être”. La cuestión que se plantea es la siguiente:

en qué medida puede aplicarse la noción de performancia a la percepción de un texto literario, cuando esta percepción es únicamente visual y muda como lo es nuestra práctica de la lectura desde hace tres siglos. Después de sus observaciones, trabajando con practicantes de la voz de muy diferente índole, después de observar una continuidad entre las performances en culturas básicamente orales y nuestra lectura interiorizada, la hipótesis de Zumthor es la siguiente: lo que en la performance oral pura es realidad experimentada, en la lectura se manifiesta como deseo. Pero en los dos casos se da una implicación del cuerpo. Que un texto lo reconozcamos como poético o literario —aquí no se establece la diferencia— depende del placer que nos dé o no. El placer se convierte en criterio absoluto. Si no hay placer, el texto se convierte en otra cosa.

La idea no es nueva. Aparecía ya formulada en los años veinte por André Spire en *Plaisir poétique, plaisir musculaire*, obra no reeditada hasta 1986 y que da cuenta de la ausencia de interés por una literatura o poesía orgánica. Si es cierto que a la noción de placer apuntan otras obras de carácter psicoanalítico, hermenéutico o semiótico, el mérito de Spire estuvo en dar a “muscular” un significado radical y vincular lo poético a la fisiología del vientre, el oído o las manos. Lo que la noción de performance en cuanto implicación de un cuerpo y un espacio aporta a la teoría de la estética de la recepción es decisivo: el lector definido por Wolfgang Iser, entidad de fenomenología psicológica, carece de sustancia. La lectura es absorción y creación, proceso de intercambios dinámicos en la conciencia del lector. Éste, en cuanto sujeto desencarnado, se reduce a mera función de indicador sociológico, y el texto a pura potencialidad, lugar vacío.

La noción de performance es un enriquecimiento en la noción de la lectura como productividad, precisamente al integrar la percepción sensorial. Todo texto poético es performativo: percibimos la materialidad, el peso de las palabras, su estructura acústica y las reacciones que provocan en nuestros centros nerviosos y en nuestra imaginación. Independientemente de que sea escrito u oral.

La lectura así concebida supone la recuperación de una sensibilidad anestesiada durante siglos por una cultura eminentemente de lo escrito. La conciencia de que la lectura es un acto separado, una operación abstracta es reciente. La lectura concreta es diálogo, una actividad dialógica en la que el cuerpo reacciona a la materialidad del objeto y con la que entra en contacto a través de la voz.

La retórica de la Antigüedad sí parece haber sido consciente de la implicación del cuerpo en la percepción poética; enseñaba que para captar el sentido de un discurso había que vencer la resistencia y densidad de las palabras mediante una intervención corporal, una operación vocal: la voz percibida, escuchada y pronunciada o la voz inaudible, articulación interiorizada. Esta idea, olvidada durante siglos parece retomarse en nuestra época.

En la misma línea de Zumthor se sitúa Henri Meschonnic, poeta, ensayista, lingüista y traductor en su propuesta de una crítica literaria fundada en el estudio de la literatura como máxima realización de la oralidad de la especie humana. Su orientación se basa en la búsqueda de la historicidad en el lenguaje y debe integrar la lingüística, la antropología, la filosofía, la sociología y la política. Inventor de la *forma-sentido* y de la *forma-sujeto*, alberga sus conclusiones en una crítica del signo (significante/significado), oposición propia de nuestro pensamiento dual del lenguaje, oposición que es necesario superar. De esta consideración del signo se deri-

van las demás oposiciones del tipo oral / escrito, prosa / poesía, lenguaje ordinario/lenguaje poético, que también es necesario superar. La literatura aparece como instrumento privilegiado para la observación del lenguaje en general, pero también del pensamiento y de la sociedad. La literatura, así considerada, no se reserva a un reducido número de lectores sino que concierne a todo el mundo ya que traduce nuestra relación con el lenguaje y lo que la sociedad hace de nosotros mismos. Es un problema político.

En términos de “sujeto”, “relación”, “actualidad”, “saber”, “globalidad”, se define la sociología según Edgar Morin, según Norbert Elías, una sociología que quiere aportar nuevos instrumentos de pensamiento y de lenguaje. Desde una actitud desmitificadora dentro de un proyecto de sociología realista y desde un espíritu antropológico, no se excluye la necesidad de los mitos, a la vez que se reconoce la parte fundamental que los sueños ocupan en el equilibrio psíquico del hombre. Pero corresponde a la literatura, a los poemas, asegurar la realización de dicha proyección imaginaria: algo muy diferente a cultivar los mitos para controlar o dirigir la vida social. La misión del arte es proporcionar el espacio imaginario que precisa la dimensión del hombre soñador.

A favor del realismo en sociología, pero contra el realismo en el arte. Si desde el Renacimiento la civilización acentuó su tendencia al realismo en la pintura y la escultura, el siglo veinte reacciona fuertemente contra esta dominante realista. Al arte, a la literatura corresponde la facultad de restituir la dimensión onírica del ser humano, necesaria para su equilibrio vital. Desde este enfoque la aventura que experimentan las vanguardias de la primera mitad del siglo veinte conserva todo su sentido. Bajo el signo de Rimbaud, bajo el signo de la modernidad, una modernidad no fechada, siempre actual, se inscribe un proyecto de liberación de nuevas formas de pensamiento y de lenguaje. Pero ese proyecto se liquidó, como afirma Jean François Lyotard, esa modernidad se declaró obsoleta, por el hecho de no haber cambiado el mundo ni la vida. No es Auschwitz solo responsable, sino la victoria de una tecno-ciencia capitalista y la sumisión del conocimiento y del saber a las exigencias del sistema de producción.

Todo esto lo dice la literatura de nuestra época. La literatura que no ha claudicado, que no se ha convertido al credo realista, olvidando lo que fue la empresa liberadora de las vanguardias. Si la tecno-ciencia orienta conocimientos prácticos, las vanguardias solicitaban sensibilidades (visuales, acústicas, motoras o del lenguaje). Dar por superados el espíritu nuevo y la vitalidad de los movimientos artísticos que inauguran el siglo veinte, bajo pretexto de restablecer una comunicación con el público, supone desprestigiar la responsabilidad que ejercieron al testimoniar y resistir contra los totalitarismos políticos.

Urge, así pues, en el seno de la renovación tecnológica actual, recuperar la oralidad, ponerse a la escucha de la literatura entendida como cuestionamiento del lenguaje y afirmación y presencia del sujeto de nuestra época, así como desarrollar formas de crítica contra la negatividad del sistema.

Comenzaba esta exposición aludiendo a Samuel Beckett: “La literatura es toda ella una cuestión de voz”, dice en *El innombrable*. La vocalidad de la escritura de Beckett pasa por la boca, como para un actor. La vocalidad era para él la garantía del sujeto escritor, la fijación del texto en el ritmo físico propio de una voz. El tema de la voz es prioritario en sus últimos textos, que son ellos mismos vocalidad pura, sin siquiera el soporte de la palabra.

Beckett estaba obsesionado por la voz y por las lenguas. La escritura para él pasa por la escucha, pasa por el cuerpo. Los traductores que solicitaban su colaboración insisten en lo que podía durar la transcripción de un párrafo: acababa por reescribir todo a mano, para que todo pasara por la voz. Era necesario ese paso de la mano a la voz, del gesto a la voz, para conseguir la intimidad en el texto traducido. De ahí también su elección del francés, de acuerdo con su deseo de evitar toda pose y artificio en la lengua, rechazar el exhibicionismo inevitable de todo gran escritor (Claudel en francés, Rilke en alemán o Joyce en inglés). Apostar por lo más sencillo, lo mínimo que pueda inscribirse en un ritmo es apostar por la voz humana en sus inflexiones más primarias, por lo *universal* del lenguaje.

La voz, en literatura, no es lo sonoro, no es tampoco el discurso oral por oposición al escrito. La oralidad se expresa por medio de un discurso que comprende lo oral y lo escrito a la vez y traduce una forma de pensamiento que supera la dualidad del signo en cuanto signifiante / significado.

No se trata de recuperar la voz perdida a través de la invocación de la palabra, ni de buscar nuevas formas de oralidad en los efectos sonoros del lenguaje. Siempre basándonos en las tesis de Meschonnic, el lenguaje es lo que nosotros hacemos de él. Es inútil evocar un lenguaje de los orígenes, un pre-lenguaje, más cercano a la naturaleza, pues ésta no es lo que le sucede al lenguaje, sino lo que el lenguaje hace de ella. La naturaleza es la forma en que el discurso la capta. Este discurso es la historia cultural de una escucha y un decir. Sus formas se encuentran en nuestros ritmos, nuestra prosodia, nuestra voz. Remite a Aristóteles quien, en su *De Interpretatione*, habla de los sonidos emitidos por la voz como de “esas cosas que están en la voz”. La historia de la relación entre las palabras y la naturaleza se localiza en la historia de lo que hay en la voz.

Como el silencio de Rimbaud, la página en blanco de Mallarmé es otro de los grandes malentendidos en la crítica literaria del siglo XX. A diferencia de las ciencias del lenguaje, Mallarmé apuesta por la literatura; busca la continuidad entre la prosodia y la imagen, la lengua y la literatura, la prosa y la poesía. En la lengua concede todos los privilegios al punto de vista literario. Lo desplaza de la lengua al discurso.

Este punto de vista se prolonga en la poesía del siglo veinte, y particularmente en el surrealismo, al inscribirse en una tradición de pensamiento del lenguaje que remonta a la retórica clásica: la *translatio* nos introduce en el mundo de las analogías, en el que se inspira la definición de la poesía surrealista. Los trabajos del lingüista Emil Benveniste se fundan igualmente en dicha continuidad entre la lengua y la literatura.

Una reflexión dentro de este orden ocupa sin embargo poco lugar dentro de los estudios literarios. Es cierto que continuamente se hace alusión a la voz, a las voces de la literatura. La voz se ha convertido en referente de numerosos parámetros. Pero es más bien el tema de la voz, el imaginario de la voz o la enunciación literaria. Se da una confusión dominante en cuanto al simbolismo de la voz.

Lo que se olvida a menudo en los estudios literarios es que vivimos en la era del decibelio y del jazz. El fonógrafo de Charles Cros, la trompeta de Miles Davis, la voz de Billy Holiday son relativamente recientes; sus repercusiones en el imaginario de la literatura, en el imaginario de la voz, es lo que debería considerarse a la hora de hablar de vocalidad.

Pero lo que se entiende sobre todo por voz es la enunciación narrativa. De este modo la ciencia del comentario esboza la “polifonía”. Por otra parte, introducir la lengua hablada en la escritura, la lengua de la calle, no es sino simular la voz, simular lo natural y lo espontáneo de la lengua en la escritura. Diferentes formas de escritura de nuestra época identifican la dimensión vocal a la escucha de lo que Merleau Ponty denominaba “la prosa del mundo”.

El recurso a la voz para la revitalización de la escritura obedece a la crisis de esta última en cuanto discurso de objetividad, en cuanto desafío a la tiranía de la letra impresa. La vocalidad se convierte en refugio y espacio mítico de una literatura que reivindica una mediocridad de la que pueda emanar una voz y una energía a través del lenguaje y de la acústica.

Pero esta “fonorecepción” o forma de describir el texto literario es insuficiente para captar la oralidad de la escritura. No se trata de registrar los efectos sonoros, ni de ponerse a la escucha del mundo, nombrándolo, afirmándolo sin más. Si es cierto que la cuestión de la voz invita al escritor de nuestra época a ponerse a la escucha del mundo, la mayoría de las respuestas son tan solo una glosa o una abstracción de la voz y de la vocalidad.

¿Por qué? Porque en dichas respuestas no hay continuidad entre el sujeto y el mundo, entre el sujeto y el lenguaje. Para volver a Zumthor, escuchar la voz traduce la relación que existe entre un ritmo y el cuerpo: la oralidad es la organización de la palabra en un ritmo, ya prosa, ya verso, ya frase o segmento de frase.

Y la oralidad integra a la vez la forma a través de la cual la imaginación, lo mismo que el cuerpo, se inscribe en el lenguaje. El discurso de la imaginación es lo inverso del discurso teórico, que lo niega. La palabra que inspira la imaginación está en contacto directo no sólo con el mundo, sino con este mundo que somos y donde estamos, y que no es un mundo de objetividad, sino un mundo de deseo.

Sin esta proyección del deseo, es imposible comprender la naturaleza poética de la materia literaria. En esta proyección del deseo se inscribe también nuestra necesidad de irrealidad, nuestro derecho a soñar.

Nuestra cultura, sin embargo, no lo reivindica. La ficción, como señala David Lodge, ha perdido la autoridad que tenía en el pasado. La novela contemporánea carece de convicción para contar el mundo, de ahí el éxito de la narrativa biográfica y de hechos reales, síntoma de la desconfianza del escritor y del lector en el poder de convicción de la ficción. Tampoco se cree en el poder de la poesía. La conversión al realismo, el olvido de las vanguardias, el voluntario distanciamiento del surrealismo, son prueba de ello. Pero más allá de los géneros, la literatura sigue *diciendo* en formas de expresión como el ensayo o prosa filosófica, relato de viajes, escritos fragmentarios o como Logde afirmaba, libros de vivencias: común denominador de todas ellas será el cómo se digan, el tono y el ritmo que impongan y que las harán creíbles.

La novela clásica proporcionaba un conocimiento del mundo y una apertura a diferentes conciencias desde una multiplicidad de perspectivas. Hoy son más bien los relatos de viajes los que procuran dicha apertura, al mismo tiempo que facilitan una experiencia de alteridad. Rafael Argullol califica sus libros de “literatura nómada”, libros escritos en estaciones o en aeropuertos, pinceladas de viaje, pensamientos y reflexiones de un “cazador de instantes”, material de unos *Cuadernos de travesía*. Es curioso que el autor tilde sus notas de “iluminaciones” y que insista en que estas

notas de viajes son todo lo contrario de realistas, todo lo contrario también de una guía de viajes. Tampoco son aforismos, sino poemas en prosa guiados por una necesidad de trascender el *yo*: “a medida que se enriquece el mundo se desnuda el *yo*”<sup>1</sup>.

El *yo* en esta escritura nómada es el sujeto de nuestra época, desubicado en el espacio y el tiempo. El tiempo, el espacio, el movimiento son las grandes cuestiones de la literatura actual. Estamos sumergidos, según Argullol, en un vértigo inmóvil. Todo va muy deprisa alrededor, pero nosotros no nos movemos. En el viaje sucede lo contrario: todo va a un tiempo lento que confiere profundidad. Otro representante de esta literatura nómada, Cees Nooteboom, ahonda en la misma cuestión: lo estático y lo monacal, frente al movimiento perpetuo, no tienen la exclusiva del silencio y la quietud. Las carreteras del mundo, el vuelo de una ciudad a otra son también escenario acogedor de la reclusión, de la intimidad y del pensamiento: quien viaja solo pasa más horas en silencio que muchos monjes, y con todo su movimiento, vive, al igual que los monjes en sus celdas, en el monasterio infinito del universo.

Esta literatura nómada, o de tendencia al nomadismo, se sitúa claramente bajo el signo de Rimbaud. Sus escritos son “iluminaciones”, su dinámica se inspira en una poética del viaje, del caminar, de una aventura siempre “hacia delante”.

Se reconoce en Rimbaud al poeta “de pie”. La valoración de la verticalidad se nutre de la representación del hombre de Ovidio, y que, como señala Jacques Plessen, Rimbaud hereda de la retórica tradicional, pasando por Victor Hugo y Baudelaire en su poema «Le cygne»<sup>2</sup>.

Es el gesto del hombre que avanza con la frente elevada al cielo, gesto simbólico de la elevación orgullosa, de la individuación por encima del rebaño, gesto de la confrontación divina. Pero dicha verticalidad integra también el sentido del “paseo” en cuanto apropiación, posesión del mundo, en la línea de Rousseau cuando declara: “Je dispose en maître de la nature entière”. Esta relación posesiva entre el paseante y el mundo exterior se vive felizmente, pues se experimenta como un verdadero enriquecimiento. Con este gesto de apropiación habría que relacionar el apetito insaciable del mundo en toda su materialidad que inspira esta poesía de la marcha. Se refleja en el hambre y sobre todo en la sed, en la ebriedad y la atracción del mar. A nadie podría aplicarse mejor que a Rimbaud, para definir su aventura poética, la expresión de actitud decidida que significa “comerse el mundo”. Pero también en su contrario: dejarse absorber por el mundo, fusionar con él. El título del poema «Le Bateau ivre» ilustra esta idea.

Para el poeta de la marcha y la verticalidad los arrodillados, los encogidos, los asentados son verdaderas encarnaciones de lo peor. Sus poemas, hoy, cobran aún más actualidad. En una civilización occidental del coche y el ordenador, el sueño de libertad que la imaginación asocia a la verticalidad y las manos libres se pierde en la ausencia de contacto con la naturaleza, la negación del cuerpo atrapado en los hilos del ciberespacio. Dicho sueño difícilmente puede llegar a expresarse en una sociedad definida por una horizontalidad aplastante de autopistas, cadenas de supermercados, redes y navegación en el espacio contenido en una pantalla. Esa

---

<sup>1</sup> Argullol, R., «La principal vía de la seguridad es la comprensión», *El País*, 07-IV-2004.

<sup>2</sup> Cfr. Plessen, J., *Promenade et poésie*, La Haya / París: Mouton 1967, 56.

horizontalidad es real, no imaginaria, como subraya Annie Le Brun; es el resultado en nuestras vidas del exceso de realidad que ocupa todo el espacio en nuestra sociedad y nuestra cultura, hasta inventar una realidad virtual.

El gesto “en contra” que nutre la imaginación antitética de Rimbaud integra verticalidad y horizontalidad, pues consiste en el sueño de ambas dimensiones. No se trata en Rimbaud de un funcionamiento por separación tajante de contrarios. Se valora el reposo evocado a menudo al abrigo de una tapia soleada, a la sombra de una encina. Es un “repos éclairé” que integra el componente de la luz, y, por ello, de la ascensionalidad. No hay contradicción entre la marcha y el descanso porque son desplazamientos emocionales en un mundo imaginario cuya lógica integra valores contrarios ya que van guiados por el mismo impulso. La experiencia de la ascensionalidad no sólo es apropiación sino a la vez desapropiación en el mismo espacio. Como en la levitación, las dos dimensiones opuestas, lo alto y lo bajo se anulan. El sujeto es impulso, “transport de joie”, como señala Pierre Kaufmann: “Car il est encore joie appropriée au moment même où cette appropriation n’a d’autre contenu que le mouvement même de désappropriation”<sup>3</sup>. La imaginación activa del hombre tumbado, en la pasividad, es ya un desplazamiento, una llamada, una invitación al viaje.

El nomadismo de la literatura de hoy es una forma de resistencia a la negación del espacio y el tiempo en una realidad virtual, al sometimiento del cuerpo y el lenguaje a los parámetros de una sociedad hiperrealista y tecnócrata que desprecia categóricamente todo lo que no se integra en el sistema de producción económica; una sociedad del hombre del progreso que avanza, como en el poema de Rimbaud «Soleil et chair», con los ojos cerrados y los oídos tapados. La literatura viajera se asienta en la continuidad entre cuerpo y la escritura. Andar, para Rimbaud, era un arte de naturaleza rítmica, como el verso o la música, combinación de trance y actividad productiva, tal como subraya Graham Roob, apoyándose en el testimonio de un amigo del poeta:

Sus largas piernas daban tranquilamente formidables zancadas; sus largos y cadenciosos brazos marcaban los movimientos regulares; iba con la espalda recta, la cabeza erguida y los ojos fijos en la lejanía. Su rostro mostraba una expresión resignada y desafiante, como si estuviera dispuesto a todo, sin ira ni miedo<sup>4</sup>.

Apropiarse del tiempo instalándose en su propio devenir es el sueño que persigue la literatura que exalta el viaje y el movimiento. Una forma también de combatir el miedo dominante en la sociedad y en el mundo. La palabra clave, en el mundo de hoy, es el miedo: el mundo es un mundo de sospechas porque se basa en la alimentación constante del miedo, decía Rafael Argullol.

En tal clima de desesperación y de destrucción sólo es posible, en lo que a la literatura se refiere, adoptar una postura radical. En esta actitud se alinea una literatura francesa heredera del surrealismo y que defiende una condición del hombre liberada de la presión social, para lo cual es urgente reclamar la necesidad de un

---

<sup>3</sup> Kaufmann, P., *L'expérience émotionnelle de l'espace*. París: Vrin 1999, 90.

<sup>4</sup> Delahaye, citado por Roob, G., *Rimbaud*. Barcelona: Tusquets 2001, 288.

pensamiento poético, y denunciar todas las causas que tiendan a sofocarlo. Para Julien Gracq, Alain Jouffroy, Annie Lebrun, la aventura surrealista no fue una quimera, fue decapitada por el realismo triunfante de nuestra época. En esta misma línea se posiciona Henri Meschonnic en sus trabajos sobre el pensamiento del lenguaje, la poesía y la traducción. Sus conclusiones no están lejos de los análisis sociológicos de Norbert Elías y Edgar Morin. Apostar por una literatura radical es también la propuesta de Roberto Calasso con su libro *La literatura y los dioses*. La polémica que esta publicación suscitó en Italia el año pasado es una prueba más del subdesarrollo de nuestra sociedad cultural en lo que a pensamiento y lenguaje se refiere. Por literatura absoluta o literatura radical se entiende la única capaz de escapar de una sociedad que lo utiliza todo a su servicio. La literatura, a su vez, y como ya se ha expuesto a través de la noción de la oralidad, es el instrumento más valioso para comprender el funcionamiento de la sociedad. Calasso apunta a la percepción agudísima que el escritor ofrece del mundo que le rodea, siempre que se mantenga en contacto con ese mundo, no le cierre ojos y oídos. Proust y Kafka son autores indispensables en la definición de literatura absoluta. Y Borges también es un ejemplo de literatura absoluta. La novedad que aporta es hacernos comprender cómo bajo la palabra literatura puede haber absolutamente todo. El universo de lo escrito, la historia natural, la teología, la crónica de los periódicos, todo se convierte en material de la literatura.

Sólo soluble en la vida y en el mundo, sólo al alcance de nuestra percepción sensible y nuestra imaginación, en la solicitud de nuestra vigilancia, nuestra atención, nuestra escucha, puede sobrevivir la literatura.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARGULLOL, R., *Cuadernos de travesía*. Barcelona: Destino 2004.  
CALASSO, R., *La literatura y los dioses*. Barcelona: Anagrama 2002.  
ELÍAS, N., *Qu'est-ce que la sociologie*. Editions de l'Aube: Pocket 1991.  
LODGE, D., *La conciencia y la novela*. Barcelona: Península 2004.  
LYOTARD, J. F., *La posmodernidad explicada a los niños*. Barcelona: Gedisa 1987.  
MESCHONNIC, H., *Critique du rythme*. Verdier 1982.  
— *La rime et la vie*. Verdier 1989.  
— *Poétique du traduire*. Verdier 1999.  
— *Célébration de la poésie*. Verdier 2001.  
ZUMTHOR, P., *Performance, réception, lecture*. Longueuil: Le Préambule 1990.