

# Declinaciones epistémicas de la metáfora en Sol absolu de Lorand Gaspar // Déclinaisons épistémiques de la métaphore dans Sol absolu de Lorand Gaspar

écrit par Victor E. Bermúdez

## **I. Introducción: la inserción de conocimiento en el lenguaje poético gaspariano**

La relación de Lorand Gaspar con la *poesía científica* ha sido objeto de algunas consideraciones de la crítica literaria que conviene sintetizar para comprender la naturaleza de la inscripción de la poesía gaspariana en este género.

En «Lorand Gaspar et le poème scientifique», Dominique Combe lleva a cabo la tarea de insertar la escritura gaspariana en la tradición de la poesía científica, trazando una genealogía que pone en relación a Gaspar con Lucrecio, Horacio y Epicuro, en una literatura regida por el paradigma del *docere et delectare*, cumpliendo una función a la vez instructiva y cautivadora. Así, el texto literario comparte su raíz con el filosófico y también con aquel lenguaje que busca acercarse a la naturaleza de las cosas. Haciendo un rastreo de historia de las ideas, Combe apunta que el poema científico «au sens large se décline en deux versions, païenne et religieuse, de l'épopée, qui se distribue en deux sous-genres: le poème " scientifique " proprement dit, hérité de Lucrèce, et le poème " biblique " ou religieux» (217). Este aspecto de la historia del género que lo vincula con la tradición cristiana tendrá también resonancia en la escritura gaspariana.

Sobre *Sol absolu*, Combe señala que Gaspar «rompt avec le propos didactique de Lucrèce. [...] À la différence toutefois du poème lucrécien, qui expose et analyse de manière continue les grands thèmes de la philosophie épicurienne en six chants, selon une perspective d'énonciation homogène, fortement ancrée dans la subjectivité du poète, *Sol absolu* s'inscrit dans le cadre scientifique par un jeu polyphonique» (218). Más adelante ahondaremos en ese aspecto *polifónico* que Combe reconoce en la escritura gaspariana, pero cabe ya precisar que los atributos que comprometen a dicha poesía con la tradición epicúrea-lucreciana son tan múltiples como los que la desmarcan de ella. Tal cuestión, que atañe a la historia de los géneros literarios, será relevante por cuanto incumbe también a la epistemocrítica: las evoluciones de la curiosidad literaria y la científica comparten parcelas que sus productos textuales terminan por diferenciar. Son dichos *rasgos literarios* del saber inscrito en un tipo de lenguaje concreto lo que conviene discernir.

Posteriormente, el crítico Jean-Batiste Bernard, en «Les " altérités " et les " altérations " dans la poésie de Lorand Gaspar» ha encuadrado *Sol absolu* en una poética de la «totalidad» que amerita mención. Para Bernard, *Sol absolu* ejerce una renovación en la poesía gracias a «les dimensions, la forme, le rôle de la mise en page, le statut du signe, la pensée qu'il véhicule et la façon, surtout, de s'ouvrir à des altérités multiples dont nous n'avons pas fini de mesurer la diversité et le prix» (39). Para Bernard, *Sol absolu* representa precisamente la palabra *absoluta*, «propre à représenter pleinement le monde et à lui conférer une cohérence qu'elle seule peut mettre en évidence» (39).

Bernard habla de un *poème documentaire* que además de estar dotado de una dimensión ética es capaz de construir un vasto catálogo de referencias y un itinerario de la experiencia humana; se trata de un «poème né d'une terre» (40). Esta noción de poema documental puede esclarecer algunos aspectos del funcionamiento del lenguaje que atañen a este estudio en la medida en la que delata la existencia de una investigación «formal» como parte del proceso de escritura poética. Depurada, como es, la escritura gaspariana supondría un tratamiento a la vez holístico y lacónico precedido por cierto trabajo archivístico en el que «la compilation des textes est un autre aspect majeur de la veine 'documentaire' de *Sol absolu*» (Bernard, 45).

Por su parte, Steven Winspur, en su estudio «Comment la géologie nous incite à penser (Lorand Gaspar)» subraya que la intensidad del texto gaspariano obedece a un correlato de la intensidad geológica del desierto. Aludiendo a la delicadeza que caracteriza estilísticamente a *Sol absolu*, Winspur pone el acento en dos aspectos de la obra que encuentra nucleares: 1) «que le vrai sujet du livre soit l'influence exercée par une vaste étendue de rocs et de sable sur l'activité de penser» y 2) «que cette influence se fasse sentir au promeneur comme " un chant " adressé non pas à ses oreilles mais à sa bouche assoiffée». Del estudio de Winspur interesa su cambio de enfoque al acentuar el pensamiento poético como una entidad enunciativa capaz no sólo de articular vastos archivos de información descriptiva sino de dotarlos de un relieve metafórico rico y complejo: «C'est tout un monde de masses géologiques gouverné par l'érosion des vents que le promeneur-lecteur découvre» (Winspur, 462). Se trata de un *descubrimiento* que se produce entre la naturaleza y el «marcheur-énonciateur» por mediación del texto poético y en el que la información cumple efectos de tipo no enciclopédico alcanzando la consideración artística a la que aspira en tanto que discurso literario.

Más recientemente, en *Lorand Gaspar: Approches de l'immanence* (2013), Maxime Del Fiol analiza los tres registros que adopta la escritura gaspariana –el *científico*, el *poético* y el *filosófico*– postulando «modos de identificación» de tales registros en el interior de los textos. Estas alteraciones en los modos de la enunciación de toda la escritura gaspariana son identificables no sólo por su contenido temático sino también por rasgos estilísticos –y podríamos añadir, *isotópicos*– que evocan al menos dos o tres realidades textuales diversas. Del Fiol distingue, además de secuencias de prosa estrictamente *poética*, una prosa *analítica* de otra *científica*, o incluso *metapoética* «où se fait jour la réflexion sur la poésie» (59).

De modo que, si cohabitan al menos tres estrategias enunciativas en el lenguaje gaspariano, cabe preguntarse por las *estructuras de pensamiento* que subyacen a cada una de ellas. No es suficiente reconciliar al poeta, al científico o al filósofo; ha de estudiarse *en qué modo(s)* se despliegan dichas facetas del pensamiento favoreciendo metaforologías que canalizan diversas modalidades de expresión. Examinar la coherencia, pluralidad y magnitud de tales metaforologías puede esclarecer rasgos de la imaginación poética gaspariana. Para ello es necesario profundizar en las consideraciones esbozadas por la crítica gaspariana a la luz del análisis literario, con el objetivo de comprender sus contribuciones al estudio de *Sol absolu* y cómo es posible matizar y actualizar sus aportaciones.

Investigar las estrategias que posee el conocimiento para adquirir valores literarios supone atribuir al aspecto «hiponómico» del lenguaje una capacidad para enunciar no exclusivamente aquello que denota sino, más ampliamente, aquello que *sugiere*. Se trata de distinguir diferentes operaciones del lenguaje poético en las que el conocimiento se expresa: formulaciones que estructuran modelos en los que el saber adquiere propósitos *deícticos* específicos en un contexto literario. Aquí, la naturaleza «hiponómica» del lenguaje puede ser entendida como la cualidad multirreferencial de dicho lenguaje, supeditada al traspaso terminológico recíproco del hiperónimo al hipónimo. Es decir, el paso de la «palabra cuyo significado incluye el de otra» (DRAE) y viceversa. Esta cualidad «hiponómica» no sólo evoca una referencialidad *subordinada* sino una de múltiples niveles: *plástica*. Esto porque los fenómenos semántico-lingüísticos que se encuentran en *Sol absolu* cifrados bajo un código hiponómico resultan particularmente ricos ya que en ellos el lenguaje es capaz de «salir y volver» a su *deixis* con «plasticidad». Así, resulta necesario identificar la estructura de los diferentes mecanismos de expresión que cohabitan en la obra.

El punto de partida para establecer los modelos metafóricos de *Sol absolu* es la distinción realizada por Combe entre aquellos textos que se aparecen ortotipográficamente en cursiva y los que se muestran en redonda. Esta es la primera consideración central de la crítica literaria con respecto a la inscripción del conocimiento científico en la obra y, por tanto, la primera hipótesis que requiere revisión. Combe sostiene que «[...] Gaspar isole l'énoncé scientifique de l'ensemble du texte en le démarquant par la mise en page, la typographie et la ponctuation. Les éléments du discours " scientifique " se retrouvent, en effet, sur le mode inter (ou hyper)-textuel de la citation, de la référence, ou de l'imitation de style, supposé neutre, de l'exposé scientifique» (218). Existiría un código expresivo *aislado*, acaso más *literal*, por cuanto ejerce una función descriptivo-informativa.

Dicho código resultaría diferenciable en su estilo aunque, como apunta Combe, este discurso científico *cohabita con o posee una* consideración poética puesto que «Par leur statut citationnel, ces énoncés " scientifiques " sont déjà inscrits dans le champ de la littérature» (218). Para Combe, incluso «visualmente» estos enunciados científicos se distinguen con claridad de otros modos de expresión de la obra: «Les descriptions du désert sous les aspects de la géographie, de la géologie, de la zoologie, de la botanique, mais aussi de l'histoire et de l'histoire des religions, ou de l'archéologie, se présentent sous la forme de " blocs " de prose en caractères romains disposés sur la page, en alternance avec des séquences en italiques, de nature plus ouvertement " lyrique " (218). Esta distinción resulta crucial al reconocer estrategias enunciativas en *Sol absolu* puesto que supone atribuir un efecto lírico específico a una disposición espacial y tipográfica del texto. Tal observación podría *a priori* parecer plausible, pero sus implicaciones son determinantes no sólo para la dimensión metafórica de la obra sino también para sus estrategias de versificación:

Ces « blocs » de prose, composés d'une mosaïque de citations (de la Bible, du Livre des morts égyptien, d'historiens anciens, de géographes grecs ou arabes, de

naturalistes, d'Aristote, de Galien, de Flavius Josèphe, etc.), marquent leur appartenance au discours « scientifique » par des indications référentielles (de lieu, de chronologie) sur le paysage, par des listes et séries, et surtout par leur portée descriptive et narrative, ou explicative. Le vocabulaire, très précis et souvent sous la forme de longues énumérations litaniques, appartient au registre spécialisé des sciences convoquées (Combe, 218-219).

Esta primera diferenciación que propone Combe es de suma utilidad en este estudio, que aspira a actualizarla. En efecto, la relación de disposición y/o tipografía salta a la vista del lector que observa (al menos) dos registros en el yo lírico. Sin embargo, la correspondencia 1:1 resulta menos plausible si se entiende de un modo taxativo puesto que una lectura detenida de los marcadores isomórficos y del contenido metafórico arroja más posibilidades organizativas de la enunciación científica en la obra. Y es que, efectivamente, Combe atribuye una estructura demasiado rígida a los mecanismos de expresión de *Sol absolu*:

L'œuvre se construit donc [...] alliant des textes généralement assez courts et en italiques et de longues séquences de prose, rythmées par leur disposition sur la page. Tout se passe donc comme si, à l'intérieur du volume de « poésie », la prose informative et discursive, vouée au style de « l'information simple » (Valéry) à la troisième personne était contrebalancée par une énonciation « lyrique », fortement affectivée et ouverte sur l'autre, même si le lyrisme en est retenu. L'ensemble inclut donc, dans une œuvre assumée comme « poétique », le dialogue tendu du vers « lyrique » et de la prose la plus « référentielle » à visée essentiellement informative, explicative, descriptive ou narrative (Combe, 219-220).

Este análisis muestra tres modelos metafóricos en los que *Sol absolu* organiza «plásticamente» el conocimiento *científico* y el *sensible*. Posteriormente, se ahonda en una operación propia de la escritura gaspariana, un funcionamiento metaforológico en el que ambas formas del saber actúan juntas en un marco expresivo singular.

## II. Modelos metafóricos en *Sol absolu*

El análisis atiende a modelos de la expresión en los que interviene la metáfora y se divide en tres apartados: *Maleabilidades del sistema citacional* habla de las funciones literarias de las citas textuales en el espacio poemático. En *Eslabones e intersticios de la descripción* se insiste en los procedimientos por los cuales la literalidad puede actuar como enunciación metafórica. Por último, un apartado final abordará el paso de la episteme a la estesis en *Sol absolu*.

## **1. Maleabilidades del sistema citacional**

La inserción más explícita de conocimiento en la obra proviene de un sistema de citación complejo pero visible que se presenta entrecomillado y con una disposición espacial singular. La estrategia discursiva consiste en trasladar la voz del yo lírico a la cita mediante distintas fórmulas de enunciación. Un primer ejemplo ilustra uno de los mecanismos recurrentes de la obra y muestra las dificultades para dilucidar su naturaleza metafórica:

M a g e s  
C a r a v a n i e r s  
B a n d i t s  
T r a f i q u a n t s  
O n a g r e s d ' h o m m e s

### SUR LES ROUTES BRULANTES

la myrrhe  
l'encens  
l'or  
les perles et les pierres

### SUR LA ROUTE EN VUE DE RIEN

l'illuminé      le clairvoyant      l'aveugle

« Mes frères ont été trompeurs comme un torrent  
comme le lit des oueds saisonniers  
dont s'enfle le flot à la fonte des neiges  
et se tarit si vite au soleil brûlant.  
Pour eux les caravanes quittent leur piste  
S'enfoncent dans le désert et s'égarerent — »

(Gaspar, 95)

Bernard ha apuntado el carácter «inventarial» de las enumeraciones que posee este texto, vinculándolo con un sondeo de los personajes del desierto; el poema aborda «un aspect plus ethnologique du désert, voire même sociologique, puisqu'il détaille les types

d'hommes qui fréquentent le désert et leurs statuts sociaux» (42). Entre las figuras del desierto se encuentran los «onagres d'hommes», expresión que, como apunta Bernard, posee una connotación bíblica a la vez que:

[...] semble déjà annoncer « l'illuminé », « le clairvoyant » et « l'aveugle », en ce que ce sont déjà, sous cette appellation, tous les marginaux, les ermites et les héros en rupture de ban qui ont trouvé asile au désert. C'est d'ailleurs une expression biblique pour décrire Ismaël, le fils d'Abraham et de sa servante Agar, qui devint, selon les traditions bibliques et coraniques, l'aïeul des Arabes, et notamment de Mahomet, ainsi, les « onagres d'hommes » dont parle le poème sont aussi les exilés, les fugitifs appelés à rencontrer au désert l'accomplissement de leur destin, et peut-être déjà les tribus nomades de redoutable réputation (Bernard, 43).

El poema aparece comprometido con la dimensión bíblico-teológica antes señalada. Desde un punto de vista formal, esto ocurre fuera del marco de citación del poema, donde habla el yo lírico sin aparente modificación de ningún tipo. Esa dimensión «inventarial» que apunta Bernard continúa: «[...] le négoce, la myrrhe, l'encens et l'or sont aussi connotées comme matières sacrées, offrandes par excellence lors d'un acte d'allégeance à un homme ou à un dieu, et répondent bien entendu à ces " Mages " qui ouvrent le passage» (43). Además de hacer un compendio de los actores sociales que habitan el desierto, Bernard incide en la idea del desierto como un espacio activo, dinámico, donde los hombres transitan, comercian, roban, etc., concibiéndolo como un espacio de afloración de la vida. En este contexto cabe analizar el valor estrictamente poético del sistema citacional: apuntar su *valor literario*, sus «maleabilidades», bajo qué variaciones se presenta y qué efectos enunciativos producen cada una de ellas.

En este ejemplo, la cita proviene de los versículos 15 al 18 del capítulo VI del libro de *Job*, según indica el propio Gaspar en nota al final del libro. He aquí una primera distinción posible en el sistema de citación: en ocasiones se incluirá, en el verso en cursiva, un número indicando el carácter citacional de dicho verso -no entrecomillado- y cuya referencia podrá encontrarse o bien a pie de página o bien al final de la obra. En *Sol absolu* las citas se encuentran entrecomilladas y las referencias en notas al final de la obra, lo cual indica una mayor *mimetización* de la cita en el contexto poético que la rodea.

No obstante, existen citas que si bien aparecen entrecomilladas no encuentran referencia al final de la obra, lo cual eleva aún más su grado de integración en el entorno poético. Los marcadores que delatan la condición citacional de los versos son de distintos tipos, pero en el poema que nos ocupa la singularidad comienza en el hecho de que se trata de una *adaptación* de los versículos bíblicos. Operación interesante por

cuanto supone una actualización del texto bíblico al que se brindan *relieves poéticos*. En lo que respecta al valor literario no de la cita sino del carácter documental del texto en toda su amplitud, según lo entiende Bernard:

On observe assez facilement la poétisation des données d'ordre documentaire, par la typographie, la mise en page, par l'insertion entre les listes de membres de phrases ou de syntagmes qui les situent dans le mouvement d'une parole qui les inclus et les dépasse : « SUR LA ROUTE EN VUE DE RIEN », par exemple, agit, comme une remise à nu de la parole après les listes documentaires, comme un démontage de l'imaginaire qui peuple ces « routes » du désert (44).

Suscribimos y ampliamos lo señalado. Léase en un mismo nivel «sur les routes brûlantes» y «sur la route en vue de rien», como dos polos nucleares de una misma metáfora de un camino enérgico, vitalizado en el desierto. Esos dos polos ejercen una «fuerza visual» en la página que delimita o enmarca los elementos «preciosos» antes mencionados, pues en la disposición del texto estos dos versos aparecen centrados, en mayúsculas y en una tipografía sensiblemente más pequeña que el resto. Esto proporciona una connotación distinta en ambos versos en mayúscula, bajo la cual la expresión del yo lírico amplifica un registro que enuncia lo que parece ser el punto enérgico del poema, además de indicar una localización espacial: «sur les routes».

Se diría que es aquí donde aparece el sujeto lírico «convencionalmente poético», canalizando la enunciación más «convencionalmente metafórica». Acto seguido se dispone -según plantea Bernard- la cita: «Mais aussitôt, le poème revient à cet imaginaire, et cite l' " illuminé ", le " clairvoyant ", l' " aveugle ", ces prophètes, ces sages ou ces fous de Dieu, qui de tout temps son allés au désert. Intervient alors la citation du sixième chapitre du livre de Job» (44). El valor epistémico del texto vendría en dos niveles. Por un lado, la adscripción del poema a la tradición bíblico-religiosa antes aludida y, por otro, una inserción «inventarial» que otorgaría un valor etnológico-sociológico al poema. La riqueza metafórica del texto consistiría en amplificar, a través de la cita -modificada, luego, actualizada poéticamente- los atributos religiosos que otorgan al poema un anclaje en la tradición de los «saberes sacralizados» desde una consideración literaria.

Pero, ¿qué dificultades conlleva lo anterior en la configuración de una metaforología gaspariana? Se aprecia que los valores del contenido teológico en el poema adquieren múltiples niveles de connotación. Atendamos a más ejemplos en los que el conocimiento se *desglosa poéticamente* para ilustrar las variaciones de esta fórmula de citas. Obsérvese un segundo ejemplo:

Pline le naturaliste raconte que des marchands de nitre ayant relâché dans une région sablonneuse : « ne trouvant pas de pierres pour exhausser leurs marmites, employèrent à cet effet des pains de nitre de leurs cargaisons. Ce nitre soumis à l'action du feu avec le sable répandu sur le sol, ils virent couler des ruisseaux transparents d'une liqueur incon- nue... »

(Gaspar, 110)

La cita no se encuentra recogida en las notas del final de la obra y es precedida por una acotación que la contextualiza y justifica la transferencia de su valor lírico. Hay, pues, dos aspectos reseñables: el nivel en que el yo lírico se ve «sustituido» o «desplazado» por la cita de Plinio, y el efecto que la cita misma enuncia en su descripción del nitro, que constituye el valor epistémico central del poema. Por su parte, que se trate de Plinio el naturalista enlaza el poema no con un contenido religioso sino con la antigüedad clásica, con una figura de consideración humanista vinculada a la filosofía estoica y a la *Naturalis Historia*, de Plinio el Viejo.

La inspiración en textos de carácter científico es interesante para la historia del género literario, pues revela un trabajo metapoético de diversas capas referenciales; a efectos metaforológicos interesará principalmente la *dimensión icónica* del texto. Según indica el DRAE, se halla el nitrato de potasio bajo la forma de un polvo blanquecino en la superficie de algunos terrenos, a menudo húmedos o salados: este mineral potásico «cristaliza en prismas casi transparentes, es de sabor fresco, un poco amargo, y, echado al fuego, deflagra con violencia» (DRAE). Efectivamente, una enunciación de registro neutral aunque persuasivo anticipa la *imagen* central del poema, en la que el nitrato potásico reacciona al contacto con el fuego. Lo metafórico reside en esa iconicidad de la naturaleza *interactuando* y revitalizando el espacio sosegado del desierto. Se trata de una homología que convendrá considerar más adelante al examinar el papel de la *semejanza icónica* en el funcionamiento de la metáfora. Por ahora, atiéndase al aspecto dinámico, de «reenergización» del paisaje que se invoca. En este sentido *inter-activo*, si el relato del texto es el de los comerciantes que edifican sus marmitas, el suceso central es esa reacción química que canaliza su atributo icónico-metafórico y en la que prima la evocación de un movimiento molecular. Precisamente *movimiento* es una de las

constantes de la escritura gaspariana, no sólo en el sentido aquí aludido, sino también como rasgo característico de la obra. En el plano formal y en el semántico los poemas construyen un *flujo* continuo que predomina como articulación tanto en los textos escritos en cursiva como aquellos en redonda. Esta noción de *flujo ininterrumpido* posee un relieve epistémico fuertemente arraigado al aspecto formal de *Sol absolu*.

La *maleabilidad* en el sistema metafórico y citacional de la obra constituye una singularidad de la escritura gaspariana. Aquí, el contenido epistémico se *conjug*a con la disposición de la página favoreciendo valores de intercambio, incluso de oposición, dentro de un esquema de continuidad, de *flujo metafórico coherente*. Además de poseer atributos metafóricos, lo citacional se encuentra igualmente sometido al influjo de otras metáforas. Otro ejemplo de la *maleabilidad citacional* de la metaforología gaspariana se encuentra aquí:

Pour les

#### H A G I O G R A P H E S

citadins pieux à l'imagina-  
tion vive, le désert, qu'ils ne  
connaissent le plus souvent  
que par ouï-dire, est un pays  
aride certes, mais surtout  
rempli de ténèbres et de tou-  
tes sortes d'êtres effrayants,  
satyres et onagres, bêtes apo-  
calyptiques -

C'est un terrain de combat entre

#### D I E U **et** S A T A N

lieu naturellement désigné à  
ceux qui désirent purifier  
leur âme que seuls les tenta-  
tions et les attachements du  
corps entravent dans sa  
montée vers la lumière -

Ces hommes, habités par  
une passion sans limites de  
l'absolu, semblent avoir

compris obscurément que  
c'était en cette vie même  
qu'il fallait unir leur âme à  
Dieu -

Or il s'est avéré que les sé-  
ductions de la cité, son pou-  
voir de corruption tant de  
fois dénoncés par les pro-  
phètes d'Israël n'étaient rien  
comparés à la puissance  
des tentations qu'il fallait  
combattre dans un corps  
écrasé par les privations. Et  
plus les tentations étaient  
fortes et plus il fallait bri-  
ser, réduire, annihiler la  
chair -

## ILS BRÛLÈRENT DE DÉSIR DANS LE DÉSERT

« Un jour, sur le soir, le Séducteur des hommes prit la figure d'une femme fort belle qui, comme errante en ce désert et lassée d'un travail insupportable, s'approche de la caverne de Jean d'Égypte et, feignant d'être épuisée, entra dedans et se jeta à ses genoux en le suppliant d'avoir pitié d'elle (...). Jean d'Égypte, touché par la compassion, la fit entrer dans sa caverne et lui demanda quelle raison l'obligeaient à errer ainsi dans le désert. Elle lui en dit les raisons fausses mais bien inventées et répandit dans la suite de son discours tout le poison de ses attraits, tout le venin de ses flatteries en lui disant tantôt qu'elle était misérable, tantôt qu'elle n'était pas indigne qu'il l'assistât. Ainsi toucha-t-elle l'esprit du solitaire par la douceur si agréable de ses paroles. Des entretiens encore plus doux ayant succédé aux premiers, des ris et des caresses s'y mêlèrent (...). Elle triompha de ce soldat de Jésus-Christ et le rendit son esclave. Car il commença à sentir un très grand trouble en lui-même et à être agité de mouvements impétueux, d'une passion dérégulée sans que le

souvenir de ses travaux passés fût capable de le retenir. »  
(Gaspar, 159-160)

En la primera parte, el término «h a g i ó g r a f o s» –en referencia tanto a los biógrafos de los santos como a los autores de los libros de la *Biblia*– designa un primer tema *descrito* en un registro historicista en el que se expone la escasa familiaridad de estos individuos con el desierto. La disposición textual de esta voz se divide en cuatro bloques –el último de los cuales termina en la página siguiente– todos concluidos por un signo de raya corta que genera un corte abrupto. Entre ellos median dos versos con la metáfora central que identifica al desierto como «un terrain de combat entre / d i e u **et** s a t a n»; esta disposición evidencia un nivel de relación entre los *hagiógrafos* precedentes y *Dios y Satán*, todos de un modo u otro inscritos en el desierto. Pero esta relación salta también a la siguiente página (160) donde concluye el enunciado metafórico –siempre en versalitas, alineado con los dos anteriores–: «ils brûlent de désir dans le/désert». La unión de elementos de oposición en el binomio Dios-Satán viene reforzada por la utilización de la negrita en la conjunción «**et**», que acentúa la indivisibilidad de estas dos presencias combatiendo en el desierto, en el que igualmente «arden de deseo».

La cita llega tras el núcleo metafórico del poema que aparece en versalitas, esta vez a la izquierda de la página, en dos versos que reinciden en el procedimiento de *Sol absolu* por el cual se brinda un significado a la descripción *anterior* y se *anticipa* otro más, en la cita sucesiva. Este mecanismo de bifurcación del contenido metafórico se estructura desde la gramática misma del texto, desde su disposición en la página, que junto a los marcadores ortotipográficos, propicia diversos focos de atención y de *energía* en el poema. La enunciación de los tres registros diferenciables pero indivisibles –(1) la «exposición» inicial subdividida en bloques, (2) los breves versos en versalitas y (3) la cita posterior– se encuentra articulada por una sintaxis que privilegia las versalitas como organizadoras del poema, ya que ellas habilitan la *exposición* e integran la *cita* a un marco específico de sentido.

En esta ocasión, la referencia es de carácter científico-historicista pues remite a la *Historia Monachorum*, obra cuya traducción se debe al exégeta de la antigüedad Rufino de Aquilea (siglo IV), en la que se relata la vida en el desierto. La cita narra el encuentro amorosamente fatídico de Jean d’Egypte con una joven en el desierto. Este relato constituye en sí mismo una representación de la oposición que el texto destaca desde sus elementos como «Ces hommes / habités par une *passion* sans limites» o «ils brûlent de *désir*», que insisten en la noción del desierto como espacio vivo, de encuentro y de combate: es decir, como espacio de emoción. La inserción del texto histórico en el marco de sentido anticipado o condicionado por la metáfora central constituye, entonces, otra de las maleabilidades del sistema citacional de *Sol absolu*.

En algunos casos Gaspar hace una secuencia de citas precedidas por una glosa como ésta: «Le géographe arabe Yāqūt écrit vers 1225 [...]». La condición citacional del texto, explícita o no –«Plinio dice... / Aristóteles señala...», etc.– pero ortotipográficamente expresada entre comillas, parece no sólo justificada sino adherida al resto del conjunto textual. Es acaso la plasticidad de registros que se acoplan en el universo referencial de la página lo que construye el poema. Gracias a su alternancia entre un sistema de *citación* y otro de *explicación*, estos poemas invitan a examinar otro de los procedimientos de *Sol absolu* más explícitamente descriptivo, pero en donde la inscripción de la metáfora juega un papel articulador fundamental.

## **2. Eslabones e intersticios de la descripción**

La segunda tipología de metáfora de *Sol absolu* proviene de una *estructura expositiva* que tiene lugar transversal e intermitentemente, desde el inicio hasta el final de la obra. Este modelo de descripción presumiblemente neutral introduce un marco metafórico que incorpora diversos registros enunciativos y complejas disposiciones textuales en la página. Se hace necesario revisar el valor poético de estas descripciones –geológicas, botánicas, históricas, etc.– cuya función se antoja *a priori* meramente contextual: es decir, dar marco a otros momentos más «poéticos».

Como se ha expuesto, el principal aporte para el estudio de la integración de saberes en *Sol absolu* ha venido de parte del crítico Combe. La distinción entre poemas descriptivos y otros «clásicamente» poéticos, en cursiva, ha regido la interpretación de la obra y constituye, efectivamente, un primer aspecto visible en la diferenciación de registros que la ocupan. Pero no representa una operación sistemática única: la observación científica que se manifiesta en *Sol absolu* no se da exclusiva y rigurosamente bajo la fórmula *redonda/cursiva*. El planteamiento citado a continuación propone que los enunciados científicos poseen un valor objetivo e informativo que los distingue del enunciado lírico subjetivizado. Pues bien, es convicción de este estudio que la idea citada exige matizaciones que se procurará ofrecer aquí. Al abordar los diferentes lenguajes de la escritura gaspariana, el crítico Del Fiol, ha destacado que:

C'est par ce travail d'inclusion des données scientifiques à l'intérieur du poème que se manifeste la complexité des rapports [...] entre poésie, science et philosophie. La relation entre ces trois langages, ou plus précisément, dans le cas de *Sol absolu*, entre la poésie et la science, est en effet d'abord celle de leur différence, puisque les énoncés scientifiques gardent une valeur objective et informative qui les distingue de l'énonciation lyrique subjectivée. Ainsi, aux pages 104 et 105 [...] de *Sol absolu*, trouve-t-on par exemple en vis-à-vis un bloc de prose rapportant des informations géologiques à portée objective et scientifique et une courte séquence de trois vers libres exprimant une expérience poétique du monde. On lit en effet sur la page de

gauche, après une brève séquence de vers libres en caractères romains et avant une citation de *l'Exode*, cette courte description du silex, présentée en bloc de prose en caractères romains, disposée typographiquement de manière verticale sur la moitié droite de la page [...] (58).

Véase el aludido ejemplo antes de examinar las características de esta fórmula de cápsulas descriptivas:

## SILEX

comme une sombre et chaude origine dispersée  
déserts de poème dans la lumière du soir  
mettant à nu dans l'œil la durée

silex à fines veines de quartz  
silex nodulaire dont la silice  
est contractée en un bloc el-  
lipsoïde enserrant un orga-  
nisme fossile, un débris d'ar-

gile ou de craie. Parfois, la  
silicification du noyau étant  
incomplète, la cavité restante  
se remplit d'eau d'infiltra-  
tion, produisant des cristaux  
de calcite ou de quartz.

« Cipporta prit alors un si-  
lex, coupa le prépuce de son  
fils et en toucha le sexe de  
Moïse en disant : Vrai ! tu es  
pour moi un époux de  
sang ! »

## SILEX DE L'EMBAUMEUR

parfum de nos chemins dans la nuit  
ah, le jardin pourri de nos entrailles !

(Gaspar, 104)

Y en la página siguiente, otro poema breve dialoga con el anterior: «Chaque matin d'un bond/le soleil prend pied dans mon visage. / Je m'empare de cette brûlure comme d'un gouvernail» (Gaspar, 105). En su glosa sobre este binomio de poemas, Del Fiol apunta que «Sur la page de droite figure à l'inverse au milieu de la page [...] la description de la sensation matinale du soleil levant et de l'orientation poétique qu'elle donne existentiellement au sujet [...]» (59). Entendiendo este extracto como una unidad que engloba ambas páginas, habría que distinguir diversas estrategias enunciativas que se manifiestan con los marcadores ortotipográficos diferenciados, comentados anteriormente. Así, el poema tendría una muestra de 1) versalitas, 2) bloques descriptivos, 3) cita y, finalmente 4), tres versos en cursiva como colofón lírico de lo precedente. Del Fiol continúa:

Mais l'inclusion de ces séquences scientifiques les soumet simultanément à une poétisation, par le moyen d'un traitement formel (la mise en page typographique dans l'exemple précédent de la notation géologique), et les intègre en outre à l'ensemble commun d'une parole globale (celle qui relie par exemple la page 104 et la page 105 de *Sol absolu*, et plus généralement bien sur la parole qui articule tous les langages dans l'ensemble du recueil), parole globale qui [...] vouée à articuler les proses analytiques et les proses poétiques, revendique sa portée poétique. Dominique Combe considère avec raison que l'ensemble inclut ainsi « dans une œuvre assumée comme " poétique ", le dialogue tendu du vers " lyrique " et de la prose la plus " référentielle ", à visée essentiellement informative, explicative, descriptive ou narrative » (Cita interna a Dominique Combe, 220, *apud* Del Fiol, 59).

Suscribimos lo anterior sólo parcialmente ya que es nuestra consideración que la estructura metafórica que subyace a este conjunto de textos se erige *precisamente* desde los elementos epistémicos a los que la crítica atribuye la función de meramente «informativos». Este aspecto formal aparentemente secundario es de sumo interés puesto que implica reconocer que la metaforología gaspariana es indisociable de estos elementos a través de los cuales emerge el sentido poético no como cualidad secundaria, no como efecto colateral, sino como aspecto primario de la observación científica misma. Es decir, como condición estructural de la mirada científica.

En este poema, la primera organización de sentido la produce el símil *silex* = origen, que establece una oración coordinada con respecto al siguiente verso: «déserts de poème dans la lumière du soir»; ello sugiere la posibilidad de que la analogía ocupe los dos campos semánticos: origen y poema. Por otro lado, cabría preguntarse si la primera aparición del término *silex* no ejerce un efecto de anáfora sobre los siguientes tres versos, reincidiendo en la idea de la piedra como origen y como poema «mettant à nu

dans l'œil la durée». Este trinomio constituiría el núcleo metafórico del poema que a continuación se desarrolla en el siguiente bloque que describe la «silicification», término que en geología denomina uno de los mecanismos de petrificación mediante el cual un material orgánico se impregna de sílice y se endurece.

Así, uno de los niveles de significado remite a la conformación de *piedra-poema* como un proceso de condensación cuya primera naturaleza se encuentra inicialmente «dispersée». Posteriormente, la cita del *Éxodo* reseña una escena en la que la madre de Moisés lo circuncida frente a Dios para salvarle la vida; cabe apuntar sobre esta cita que diversas traducciones del *Éxodo* obvian la palabra «silex» sustituyéndola por perífrasis del tipo «piedra filosa», eludiendo así el «tecnicismo» del término, tan importante en nuestra lectura. Es interesante la incorporación de este dato no sólo porque muestra que el sílex era un material cotidianamente utilizado sino porque a través de ese uso vuelve a romperse la temporalidad en las escenas de *Sol absolu*: la piedra actúa como una herramienta de uso cotidiano con la que la relación material es poco conceptual. Y es que quizás sea esa relación normalizada, *ordinaria*, la que invoca el concepto en el poema. Pero aún desde su consideración conceptual, se diría que el lenguaje «hiponómico» asume comportamientos poéticos precisamente desde su condición epistémica ya que en estas cápsulas expositivas lo *descrito* abre un intersticio en el que la episteme se *declina* y admite sentidos figurativos[1]. Esta situación del lenguaje es brindada por un sistema descriptivo que desde su origen se encuentra *concebido* metafóricamente, es decir, está posibilitando el traspaso de un aspecto *concreto* del lenguaje a otro más *abstracto*, como se sostendrá más adelante.

La división entre alternancias tipográfica redonda/cursiva muestra una de sus excepciones en el siguiente caso:

*Allongé entre le faite de la chaîne judéenne et la dépression du Ghôr, le désert de Juda expose ses pentes ondulées à l'orient, telle une houle figée de l'immense mer carbonifère.*

*Cette orientation le met à l'abri des vents humides de l'ouest et l'expose au souffle embrasé des vents d'est.*

*Les rares rafales de l'hiver s'engouffrent en des lits de torrents profondément sculptés dans le manteau de roche dure. Les eaux de ruissellement s'infiltrant dans les porosités du calcaire sénonien à strates mal jointoyées. Ces eaux souterraines irriguent les oasis blotties sous les parois abruptes du Ghôr.*

*Pourtant au sortir d'un hiver même parcimonieux on peut voir les croupes d'une nudité aveuglante se couvrir d'un vert timide, clairsemé qui parfume le regard. « Que se réjouissent désert et terre aride,... qu'elle exulte et crie de joie. »*

*Bientôt les premiers vents Hamsîn se chargent de brûler*

*le tendre duvet des flancs. Puis l'été reconduit les paysages à leur source absolue. Destin exemplaire entre l'éclatante blancheur des craies et la réverbération des bruns surchauffés des rivières de silex. La roche pulvérisée poussée par le vent d'est élève sa cataracte de boue dans l'arrogance du bleu.*

*S'approchant du faite on rencontre le midbār biblique, région semi-désertique, zone de transition où les nomades font paître leurs maigres troupeaux, où les fellahines poussent leur charrue de bois parmi la rocaïlle qui abrite le cyclamen sauvage. Arrivé au bout de son « champ », le paysan regarde un instant, entre les pattes de sa mule, l'auge bleue de la mer Morte, à peine plus grande que cet épervier suspendu au-dessus de la faille.*

(Gaspar, 101)

Este es un ejemplo de contenido expositivo que abre un intersticio en el sistema descriptivo de *Sol absolu*. Aquí se combinan –en cursiva– diversos registros enunciativos, se incluye información geográfica («*Ghôr*», «*midbār*», «*mer Morte*»), conceptual («*vents Hamsîn*») y se incorpora una cita. Las inscripciones geográficas de la obra inciden en la espacialidad de las evocaciones del yo lírico introduciendo metáforas territoriales: «*le désert de Juda expose ses pentes ondulées / à l'orient, telle une houle figée de l'immense mer carbonifère*». Como consecuencia de la mimetización de hipónimos que denominan una subjetivización de la experiencia del paisaje, el poema adquiere niveles de significado más literal frente a otros que invocan la realidad perceptiva como acontecimiento. Y es que el significado metafórico se construye efectivamente *a partir* del significado literal. Se hace urgente, entonces, considerar este aspecto del funcionamiento del lenguaje poético. En su artículo «*Metaphor*», Paul Henle hace una valiosa contribución acerca del *sentido literal*, que describe el uso que aquí hacemos:

By the *literal sense* of a word we may mean the sense which a word has in other contexts and apart from such metaphoric uses. By *figurative sense* we may mean that special sense on which the metaphor hinges. [...] Our literal sense also corresponds closely to what Empson calls the «*head meaning*» of a word. In any case, the literal sense most often would be the meaning of a term given by a dictionary or if there is more than one dictionary meaning, the meaning which is appropriate in context. There may be cases, however, in which an author gives terms a special sense, either implicitly or by explicit convention, and this may serve as the literal sense (84-85).

La consideración de Henle apoya la idea de que la metaforología de Gaspar se construye

desde los sentidos más explícitos de los enunciados aparentemente literales a partir de la interacción que se produce entre esos elementos «llanos» y «neutrales». Sin embargo, no es el uso de la cursiva el único rasgo que particulariza la enunciación, sino acaso una evocación de recursos metafóricos del tipo que aquí señalamos. A saber: deslocalizar la información geológica e integrar en ella valores de mediación corporal, «*Les eaux de ruissellement s'infiltrant dans les porosi- / téés du calcaire sénonien à strates mal jointoyées*» y, justo después, «*Pourtant au sortir d'un hiver même parcimonieux on / peut voir les croupes d'une nudité aveuglante se couvrir / d'un vert timide, clairsemé qui parfume le regard*». Este ejemplo ilustra un procedimiento amplificado a lo largo de la obra que aparece amalgamado y no yuxtapuesto, como invita a pensar la división redonda/cursiva. Ello sucede en el seno mismo de la disposición gramatical que disloca constantemente ambos niveles de sentido –el *descriptivo*, insistentemente dividido en bloques, y el *subjetivante* a menudo alineado en sintagmas o en versos en versalitas–. Se diría, entonces, que es desde la estructura del texto en la página donde comienza a surgir tal dislocación y en donde se inicia su valor poético aun antes de *modificar*, por vía de la metáfora, su significado literal original. Tal como indica Wallace Martin:

Perfect literalness might be achieved by giving each object a unique name. In relation to that standard, a common noun is a metaphor because it provides a name that can be applied to different entities on the basis of a likeness between them. Hence, «literal» language can be considered metaphorical. [...] metaphor can result from grammar alone, without change of word meaning (863).

En la historia del estudio de la metáfora, la idea de que el núcleo de observación reposa únicamente en la modificación de sentido que se produce en la *palabra* fue superada, como recuerda Mark Johnson, «after the realization that the basic semantic unit is larger than the word» (5). En este sentido se orientan las averiguaciones de Paul Ricoeur en *La métaphore vive*, donde se desplaza la unidad metafórica de la *palabra* a la *frase*, hasta llegar al *discurso*. Así, es posible pensar los bloques de enunciados descriptivos desde una perspectiva metafórica aún antes de que tengan lugar las modificaciones de sentido propias de la «metáfora convencional», es decir, una rearticulación de significados que viene del acercamiento entre dos elementos diferenciados que se comprenden uno a través del otro, y cuyo contacto produce un nuevo sentido.

Se trata de una integración de información donde difícilmente es posible trazar una segregación taxativa. Y es que tanto el registro descriptivo como el citacional comparten una base en la *literalidad* del lenguaje que para teóricos como Donald Davidson es, de hecho, el *único* significado de la metáfora. En su estudio «What Metaphors Mean» Davidson sostiene la tesis de que «metaphors mean what the words, in their most literal interpretation, mean, and nothing more» (201). Davison también señala que «The central mistake against which I shall be inveighing is the idea that a metaphor has, in addition to its literal sense or meaning, another sense or meaning» (201). El posicionamiento de Davison es relevante ya que implica de algún modo la anulación de *grados* metafóricos,

en favor de un planteamiento más firme: la metáfora *es o no es, sucede o no sucede*. Para él: «A metaphor implies a kind and degree of artistic success; there are no unsuccessful metaphors, just as there are no unfunny jokes» (200). Para Davison la cuestión de la literalidad de la metáfora es estructural y por ello resulta interesante leer en tal clave los fragmentos de *Sol absolu*, acaso más plegados a esta formulación aparentemente «transparente» del lenguaje. Así, es posible sugerir que en esa literalidad subyace también una forma de *poiesis*; tal como afirma: «The concept of metaphor as primarily a vehicle for conveying ideas, even if unusual ones, seems to me as wrong as the parent idea that a metaphor has a special meaning» (201). El planteamiento de Davison resulta pragmático ya que el valor metafórico se constituiría fundamentalmente en la tensión entre *significado* y *uso*.

El análisis de la obra indica que, en los bloques expositivos, los denominados *eslabones epistémicos* se declinan admitiendo valores poéticos. Por otro lado, se destaca que, aún en el sentido más literal del lenguaje, la metáfora puede surgir como consecuencia de la gramática y la disposición textual en la página; para algunos teóricos, lo metafórico proviene precisamente de esa literalidad. Por ello, al hablar de «hibridación» re incidimos en una metaforología *plástica* que explora los límites del lenguaje indagando las fronteras de lo corporal y lo intelectual, y estableciendo traslaciones entre ambos ámbitos. Así, se hace operativa una dimensión más amplia del suceso poético que surge de las descripciones de carácter «neutral», *elásticas*, validando trasvases conceptuales en varios niveles del significado simultáneamente. Tales traspasos permiten a la escritura gaspariana sugerir múltiples comprensiones de la realidad, reorganizando estas dos experiencias en una misma: el suceso poético.

### **III. De lo epistémico a lo estésico: hacia una metaforología de *Sol absolu***

Este análisis ha mostrado diversas formas en las que los valores epistémicos del lenguaje poético se conjugan, se hibridan o se sustituyen por otros de tipo «sensitivo», habilitando así no sólo la consideración epistemológica del poema sino, además, la posibilidad poética de la episteme. En *Sol absolu*, estas formas de trasvase –o *elasticidades*– que permite el lenguaje literario vienen configuradas fundamentalmente por su sistema metafórico. Se han señalado diferentes «casos» de declinación (o declinaciones) que el conocimiento conceptual asume en el marco de un uso artístico del lenguaje. Esto se ha examinado aquí identificando las funciones de los modelos metafóricos en las que los eslabones conceptuales del lenguaje operaban produciendo efectos específicos, algunos de los cuales descritos anteriormente.

La metáfora da estructura a dos experiencias distintas del lenguaje: la epistémica y la estésica. Algunos de los teóricos de la metáfora se han interesado por este mecanismo; Wallace Martin señala, por ejemplo, que «Fusion theorists argue that [metaphor] unifies the concrete and abstract, the sensual and the conceptual in a concrete universal or symbol» (864). Por ello, se incidirá ahora en el modo en que el significado poético surge no ya sólo de los significados literales de los hipónimos –como se ha sostenido aquí– sino como consecuencia de la interacción entre ellos. Existe, pues, una actividad *subsimbólica*

que articula los flujos del lenguaje *hiponímico* y *estésico* y que posibilita dichas declinaciones. Como apunta Henle: «Because metaphor symbolizes one situation by means of another, there is the opportunity of infusing the symbolized situation with the feeling belonging to the one which functions as symbol. That this transfer of feeling occurs may be seen from a consideration of inverse metaphors, whose existence was already pointed out by Aristotle» (98). Es precisamente este movimiento lo que conviene examinar.

La exploración central consiste en indagar cómo «piensa el poema». Si hasta ahora se ha insistido en cómo la metáfora estructura la experiencia *epistémica* del lenguaje, conviene ahora considerar de qué manera se organiza la experiencia *estésica*. Ello, sugiriendo la posibilidad de que el poema ponga en contacto ambas esferas de la experiencia enunciativa, trasladando o recargando el sentido poético de una a otra, en busca de diversos marcos de realidad. La cuestión de la «realidad» que configura el poema es relevante pues, tal como recuerda Johnson:

In discussions concerning whether a metaphor can be replaced by literal paraphrase without loss of cognitive content, the discussants seem, at last, to be reaching agreement about what is really at issue here. The underlying issue is whether «reality» is objectively given, so that, as knowers, we can only stand apart and comment on it, or whether we have a «world» only by virtue of having a language and system of value-laden concepts that make experience possible for us. This [...] is not a question limited to metaphor - it is a fundamental ontological and epistemological issue (41).

El siguiente poema es ejemplo de un movimiento epistémico que se produce desde las referencias bíblicas hacia «reflexiones líricas» o, si se quiere, hacia efectos de lo que podríamos llamar una *asimilación estésica* del contenido teológico.

Tant qu'un

#### A T H L È T E D E J É S U S - C H R I S T

demeure dans ce monde -  
chacune de ses victoires lève des troupes  
ennemies innombrables -

Qu'ils soient nomades ou anachorètes  
la vie des hommes au désert est un  
c o m b a t q u o t i d i e n

#### l ' A P O C A L Y P S E

depuis toujours commencée

et je rappelle les aubes de Mogib, de Hesā  
paysages de commencement et de fin d'un monde

pulsation des pores du granit et des grès  
clignement de notes sur les portées immuables  
(Gaspar, 171)

Dejando de lado los aspectos analizados anteriormente acerca de la disposición textual y habiendo considerado la cuestión de la tipografía redonda, así como lo concerniente a la presencia del tema del nomadismo y del desierto como un espacio de confrontación, puede atenderse directamente a la segunda parte del poema. Interesa observar cómo se produce aquí un desplazamiento hacia campos semánticos más sensoriales a través de versos como «je rappelle les aubes de Mogib, de Hesā / paysages de commencement et de fin d'un monde», o bien, «pulsation des pores du granit et des grès». En algunos textos de *Sol absolu* la descripción de las características del espacio da paso a la *memoria sensorial* del yo lírico. Es decir, a una interpretación sensitiva de la realidad concreta que el poema describe. Así, el verso «pulsation des pores du granit» fundamenta su iconicidad en la apariencia brillante y reflectante de la piedra y la arcilla, que dirigen la atención visual y se manifiestan intermitentemente en medio del espacio paralizado, a través de la metáfora «clignement de notes sur les portées immuables», donde «portées immuables» nos introduce en el campo semántico de lo inerte, y «clignement de notes» en el de lo discontinuo. Esta dicotomía propia de la vida en el desierto es una constante de la obra cuyos marcadores isótopos hacen referencia a la dualidad quietud/movilidad como condiciones inherentes al espacio, al habitante y al flujo *estésis-episteme* de la obra. Dichos aspectos del espacio son esquematizados por el sujeto lírico como atributos propios de la realidad, pero adquieren también para él un valor estésico, proporcionando un movimiento *de lo concreto a lo subjetivo*, es decir, hacia «lo sentido», siguiendo lo que Ricoeur ha llamado una *asimilación predicativa*:

By saying that it is felt, we underscore the fact that we are included in the process as knowing subjects. If the process can be called, as I called it, predicative *assimilation*, it is true that we are assimilated, that is, made similar, to what is seen as similar. This self-assimilation is a part of the commitment proper to the “illocutionary” force of the metaphor as speech act. We feel *like* what we see *like* (243).

Se trata de una *asimilación predicativa* mediante la cual se conduce al sujeto lírico a la *sensación*, a la subjetivización de lo concreto, como se ilustra aquí. Ello permite deducir que, como resultado de este desplazamiento de lo epistémico a lo estésico, se produce

también una neutralización de las referencias que origina un nuevo significado enriquecido donde la realidad descrita es reconfigurada y re-asimilada sensorialmente. Como señala el propio Ricoeur: «Imagination does not merely *schematize* the predicative assimilation between terms by its synthetic insight into similarities nor does it merely *picture* the sense thanks to the display of images aroused and controlled by the cognitive process. Rather, it contributes concretely to the *epoché* of ordinary reference and to the *projection* of new possibilities of redescribing the world» (241). Es pertinente ahondar en esta cuestión ya que la experiencia sensitiva del desierto se acentúa en algunos poemas que, en cierta medida, «se desprenden» del contenido conceptual, movilizándose hacia la estésis:

*Ciel nu de ma naissance, pudeur de cette mélodie qui se  
rompt au-dehors, où l'ignorance de ma langue adhère un  
instant -  
sol cuit de soleil et de gel fouillé d'eaux brèves du soc  
des vents qui émaillent ta vision  
tel un cri qui ne pouvant se trancher            de même pous-  
sière qu'alourdit maintenant le noir  
le souffle qui chasse devant toi l'espace ce pas au-dedans  
qui t'arpenne et creuse  
qu'il m'enflamme des baisers de sa bouche !  
(Gaspar, 184)*

Lo estésico se configura aquí desde imágenes como «*Ciel nu de ma naissance*», o «*sol cuit de soleil et de gel*», espacios que tendrán un impacto en el sujeto lírico, y en los que la reacción del cuerpo viene dada por metáforas de la emoción que vinculan la realidad perceptiva a su subjetivización; tal es el caso de esos «*vents qui émaillent ta vision*», aludiendo al brillo del desierto reflejado en los ojos, y en seguida «*tel un cri qui ne pouvant se trancher*». Se encuentra pues una metáfora -la del primer verso- dentro de un símil, introducido por «*tel*». Dicho grito actúa como dominio fuente de la metáfora que representa los ojos acristalados, vidriosos, acaso por la luz y/o la conmoción del sujeto lírico. Ya sea desde la iluminación del desierto o desde la conmoción del yo lírico, si se admite la lectura de esta imagen de pupilas brillantes, el siguiente verso puede entenderse en perfecta sintonía «*pous- / sière qu'alourdit maintenant le noir*», siendo aquí el negro la pupila del ojo.

Esto dispone que el espacio se convierta en experiencia corporal y que el poema represente, justamente, al sujeto lírico allí expuesto, como un suceso del paisaje *memorizado* por el cuerpo. De modo que aquí, el tratamiento del tema de lo efímero culmina en el soplo que se presenta como una ráfaga que atraviesa al yo lírico y que -afirma- «*m'enflamme des baisers de sa bouche!*». Esta imagen clausura la noción de

intemperie que se abre desde el primer verso «*Ciel nu de ma naissance*» y que es además una de las cualidades estéticas del desierto, entendido como paisaje de amplitud inabarcable. La imagen es la de una inmensidad que cubre y sumerge totalmente al sujeto: «*le souffle qui chasse devant toi l'espace ce pas au-dedans/qui t'arpenne et creuse*». El yo lírico es cubierto por la inmensidad del espacio que lo «incendia con los besos de su boca». Por ello, se diría que en esta re-descripción del paisaje la estésis se superpone, de algún modo, a la estésis misma.

Ricoeur indaga en el rol semántico de la *imaginación* y del *sentimiento*; explora el funcionamiento de la semejanza en la producción de sentido y para ello inspecciona el papel de la iconicidad en el ejercicio del reconocimiento y de la asociación. Atender a la semejanza resulta pertinente en el análisis aquí propuesto de los procesos metafóricos de *Sol absolu* ya que, como apunta el teórico: «the work of resemblance has to be appropriate and homogeneous to the deviance and the oddness and the freshness of the semantic innovation itself» (Ricoeur, 232).

Dicha *innovación semántica* resulta crucial en una poética como la gaspariana, en la cual el significado se ancla simultáneamente en la sensación y en la conceptualización, poniendo en *contacto* ambas dimensiones del lenguaje. El poema trabaja por asociaciones que aproximan realidades distantes. Sin embargo, el resultado no es sólo el contacto sino también su «alteración»; el poema funciona activando tensiones en las transferencias de significado que generan nuevas configuraciones. Así ocurre en este ejemplo, cuando el espacio se hace experiencia del cuerpo como consecuencia de una subjetivización de lo real-concreto. No obstante, para comprender la modificación metafórica de lo real-concreto en la *sensación* no basta con que la metáfora reúna campos previamente «disociados», sino que además ha de surgir, como producto de esa relación, una nueva forma de significado y de coherencia. Así, Ricoeur sostiene que: «[...] metaphorical meaning does not merely consist of a semantic clash but of the *new* predicative meaning which emerges from the collapse of the literal meaning, that is, from the collapse of the meaning which obtains if we rely only on the common or usual lexical values of our words. The metaphor is not the enigma but the solution of the enigma» (232).

La cuestión fundamental consiste en dilucidar la relación de lo icónico con lo estésico pues en su núcleo se comprenden las alteraciones de significado que desplazan una semejanza en favor de otra. Obsérvese un último ejemplo:

*Regarde-moi encore une fois  
Parente sans ombre courant le soleil -  
en ce creux où lentement s'usent nos viscères*

*ces pistes de lymphe qui embrument le soir  
nos fleuves où se couche la mémoire du feu.*

*Tu te tais encore.  
Tu entends retomber l'écho  
du chemin battu.  
Défait comme un vol privé d'air  
et la chute dépourvue de son centre de gravité.  
Nulle écoute, nulle piste, nulle trace.  
(Gaspar, 203)*

En la agrupación de verbos se reconoce tanto el carácter dinámico como sensitivo del poema: *mirar, desgastar, nublar, callar, retumbar, luchar, caer*. En este ejemplo final se aprecia una voz depurada que se dirige al segundo yo lírico, «cómplice». Se trata de un texto profundamente estésico que parece relatar «lo que queda del viaje», lo que sobrevive al nomadismo y al recorrido en el desierto, y en el que prima la idea de «depuración». Las imágenes de lo efímero y lo transitorio, en las que flotan el silencio y el eco como dos realidades sensitivas, complementan la idea del sujeto en una intemperie inasible; se comprende así la presencia del viento que lo atraviesa todo («*Parente sans ombre courant le soleil*»). Y es que desde el primer verso el sujeto lírico interpela tanto a esa segunda voz cómplice como al paisaje mismo. En ese territorio de recorrido que es el desierto («*chemin battu*») los contrasentidos se construyen desde metáforas como «*un vol privé d'air/et la chute dépourvue de son centre de gravité*», que abrirán paso a una suerte de «nada» en la amplitud, acaso la misma nada y el mismo silencio con que se iniciaba la obra, como ha sido apuntado. Esa «nada» se expresa *estésicamente*: «*Nulle écoute, nulle piste, nulle trace.*». Se diría que en la atmósfera del poema prima un «eco de la vida» en el desierto, una respiración de los ciclos que cumple la naturaleza y que empaña de subjetividad toda la semántica visual del poema.

Si, como sostiene Ricoeur en las alusiones antes citadas, una especie de suspensión o epojé rige la relación inmediata entre el sujeto y el mundo que se configura a partir del lenguaje poético, cabría entonces preguntarse cuál es el resultado del desplazamiento de sentido que se da de la episteme a la estésis. Y es que, como defiende el teórico, sucede en el lenguaje poético una suerte de *transfiguración*:

It is the tragic poem itself, as thought (*dianoia*), which displays specific feelings which are the poetic transposition –I mean the transposition by means of poetic *language*– of fear and compassion, that is, of feelings of the first order, of emotions. The tragic *phobos* and the tragic *eleos* (terror and pity, as some translators say) are both the denial and the transfiguration of the literal feelings of fear and compassion (Ricoeur, 245).

Transfiguración, entonces, que posibilita que este poema final clausure toda la exploración epistémico-estésica del espacio llevada a cabo en *Sol absolu*. Finalmente, el sustrato de todo el contenido proposicional de esta obra poética reposa en su posibilidad de ser *sentido*. La obra configura una totalidad (*absolu*) espacial (*sol*) donde todo aquello que se transita, se descubre o permanece como enigma, ha de ser fundamentalmente *sentido*. Es con el cuerpo, una vez más, con lo que «*Tu entends retomber l'écho/du chemin battu*». El poema es así un retrato de ese experimentar el espacio desde el concepto *sentido*. Por último, cabe apuntar que la obra traza una ilación coherente entre la multitud de reminiscencias de tradiciones que la alimentan. *Conocimiento y creencia* subyacen como nociones que tienden un puente entre dos tradiciones: Atenas y Jerusalén. Conocimiento y creencia hilados, ellos también, por el *sentir* mismo; el de Atenas y el de Jerusalén son aquí dos imaginarios nutridos mutuamente, que entretejen las inclasificables cosmovisiones de su común *Sol absolu*.

## **Bibliografía**

### ***Corpus***

Gaspar, Lorand, *Sol absolu*, Paris, Gallimard, 2006 [1972].

### ***Teoría***

Black, Max, «Metaphor», in M. Johnson (ed.), *Philosophical Perspectives on Metaphor*, University of Minnesota Press, 1981, p. 63-82.

Davidson, Donald, «What Metaphors Mean», in M. Johnson (ed.), *Philosophical Perspectives on Metaphor*, University of Minnesota Press, 1981, p. 200-220.

Henle, Paul, «Metaphor», in M. Johnson (Ed.), *Philosophical Perspectives on Metaphor*, University of Minnesota Press, 1981, p. 83-104.

Johnson, Mark, «Introduction: Metaphor in the Philosophical Tradition», in M. Johnson (ed.), *Philosophical Perspectives on Metaphor*, University of Minnesota Press, 1981, p. 3-47.

Martin, Wallace, «Metaphor», in Ronald Greene & Stephen Cushman (eds), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, 2012, p. 863-866.

Ricoeur, Paul, «The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling», in M. Johnson (ed.), *Philosophical Perspectives on Metaphor*, University of Minnesota Press, 1981, p. 228-247.

## ***Crítica literaria***

Bernard, Jean-Batiste, «Les “altérités” et les “alterations” dans la poésie de Lorand Gaspar : une mise en perspective pour la définition d'une “poétique-éthique”», *Littératures*, 2010. Online : [[dumas-00651866](#)] (Consultado 10/04/2016)

Combe, Dominique, «Lorand Gaspar et le poème scientifique», in Daniel Lançon (ed.), *Lorand Gaspar*, Bazas, Éd. Le temps qu'il fait, 2004, p. 216-222.

Del Fiol, Maxime, *Lorand Gaspar: approches de l'immanence*, Paris, Éditions Hermann, 2013.

Winspur, Steven, «Comment la géologie nous incite à penser (Lorand Gaspar)», *Contemporary French and Francophone Studies*, 14: 5, 461-468. 2010.

Online: [<http://dx.doi.org/10.1080/17409292.2010.525116>] (Consultado 5/04/2016)

[1] Al respecto resulta crucial la puntualización de Paul Henle sobre el sentido literal y el figurativo: «“Literal sense” and “figurative sense” both refer to meanings of terms. We shall want some way of referring to the relationship between a word and its various meanings. This may be accomplished by saying that a word is an immediate sign of its literal sense and a mediate sign of its figurative sense. These terms are appropriate since is it only through the literal sense that one arrives at the figurative (Henle, 85).

ISSN 1913-536X ÉPISTÉMOCRITIQUE (SubStance Inc.) VOL. XVI

Téléchargez cet article au format PDF : [6 DEFINITIVO VÍCTOR BERMÚDEZ](#)