

SINTAXIS DE LA NEGACIÓN EN PIERRE REVERDY

M. VICENTA HERNÁNDEZ ÁLVAREZ
Universidad de Salamanca

Plupart du temps comprende la obra de Pierre Reverdy editada entre 1915 y 1922. *Main d'oeuvre* se extiende de 1925 a 1948. Paralelamente a la obra de creación, P. Reverdy desarrolla una actividad crítica, reflexiva, que hoy nos muestra también sus deseos y sus logros en poesía. El es consciente de la necesidad de una nueva estética que pueda llegar a ser explicación y no teoría del arte.¹ Pierre Reverdy entiende la poesía como emoción y como conocimiento. "Ce qui importe pour le poète, c'est d'arriver à mettre au net ce qu'il y a de plus inconnu en lui, de plus secret, de plus caché, de plus difficile à déceler, d'unique. Et s'il ne se trompe pas de voie, il aboutira bientôt au plus simple".² Emoción y conocimiento; pero aclara, sin embargo, que no sirve quedarse en la sensación. La lógica de una obra de arte es su estructura. Es necesario trabajar la expresión, experimentar verbalmente, para llegar a lo concreto, a lo conciso, a lo claro; como dice P.Reverdy, "a lo más simple". La claridad y la sobriedad no son fáciles; no es fácil concentrar en la expresión el pensamiento, hacerlo concreto, plástico, desmarcándose del surrealismo a la moda, mostrando la materia tangible, real, y no supreal.

Experimentando con la palabra y la sintaxis, P.Reverdy se vuelve artesano; fabrica sus poemas como fabricaba sus libros en la imprenta, con las manos. El lenguaje es materia que se trabaja y se modela, que se pule y ajusta. El "pensamiento plástico" se plasma en un vocabulario concreto, riguroso, reconocible, sin ornamentos.

Lo más evidente, lo que salta a la vista y al oído al leer *Plupart du temps* y *Main d'oeuvre* son los ecos de las palabras que se repiten en el poema, creando redes. No sería difícil establecer el mapa del vocabulario recurrente de P. Reverdy; un mapa además, que muestra regiones de intersección con otros poetas y con otras literaturas, zonas de herencias y de innovaciones.

Se repiten con insistencia la palabra *ville* y la palabra *foule*, la palabra *lumière* y las que señalan los objetos que la producen: *lampes, becs de gaz, abbat-jout, réverbères*... Las ventanas de las casas, - *fenêtre* es otra palabra recurrente -, dejan ver las luces de los interiores cotidianos, y las calles muestran también sus puntos de luz, sobre todo en la noche urbana. El recuerdo de Baudelaire pasa a través de todas las luces tristes. Curiosamente, P. Reverdy sólo se confesaba heredero de Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud.

1. "Se fondant uniquement sur l'oeuvre déjà faite, le poète recense et explique les seuls moyens acquis par l'exercice de son art" (P.Reverdy, 1967: 398). Apéndice de Maurice Saillet.

2. *Cette émotion appelée poésie*. Mercure de France, n° 1044, Août 1950, p.582.

La *porte* y la *fenêtre*, el vocabulario de *l'ouverture* y *la fermeture*, con connotaciones morales casi siempre,³ se inscribe en el terreno más amplio del vocabulario del espacio. P. Reverdy busca espacios reales, concretos, construcciones. Sus poemas están llenos de *maisons*, porque debe crear lugares donde ubicar lo abstracto, los sentimientos, las ideas, para poder tocarlas.

La chambre puede convertirse en el lugar ideal, concreto, pero también improbable, marcado por la negación:

Entre l'aveu confus et le lien du mystère
Les mots silencieux qui tendent leur filet
Dans tous les coins de cette *chambre noire*
Où ton ombre ni moi n' aurons jamais dormi

Estos son los versos finales del poema titulado *Main- Morte*; una temática semejante se encuentra en estas líneas del poema en prosa *Les Poètes*:

Un escalier qui ne conduit nulle part grimpe autour de la maison. Il n' y a d' ailleurs ni portes ni fenêtres.

Son poemas del espacio, porque el tiempo, frecuentemente circular, no se deja encerrar en el poema. *Le vent* sirve a menudo para mostrar ese carácter intangible y angustioso, todopoderoso del tiempo.⁴ Es al mismo tiempo una fuerza cósmica y cotidiana. Un claro ejemplo es el poema en prosa *Le vent et l' esprit*. Efectivamente, cuando P. Reverdy habla del tiempo, nuestras redes lectoras se extienden y atraen poetas como León Felipe o Antonio Machado, poetas de paisajes sobrios, y también moralistas. Como en ellos, en los poemas de P.Reverdy, tiempo y espacio se conjugan en el camino, en la marcha; *le sentier, le chemin, la marche, la poussière*. Espacio y tiempo, devenir, metáfora concreta de la vida y del conocimiento. Al movimiento material de la marcha que transmiten los poemas, se une la significación, un sentido, y sin embargo:

Le chemin hasardeux que forme la marche aveugle de nos pas

Como en este verso, muestra de la práctica de una sintaxis de la negación que será constante en P. Reverdy, los adjetivos niegan sintácticamente porque semánticamente introducen con la negación un pesimismo fundamental. *Le chemin* es *hasardeux*, *la marche* es *aveugle*. *Hasardeux* le resta significación al camino, le retira atributos de camino al camino, lo niega en sus semas fundamentales. Lo mismo ocurre con *aveugle* respecto a *marche*. El camino no existe, es confuso, carece de dirección, y es un camino, además, ciego. *No hay camino* decía A. Machado, y la negación iniciaba un verso que terminaba sin embargo en en apoteosis, en afirmación eufórica: *se hace el camino al andar*. En el verso de P. Reverdy no hay lugar para la euforia; también se hace el camino, lo van haciendo también nuestros propios pasos, pero en un andar ciego. *El camino* de Machado es total y perfecto, más simbólico que real, porque carece de adjetivos. El *chemin* de P. Reverdy es más real porque está más determinado, porque

3. Jean Pierre Richard en el análisis que dedica a P. Reverdy en *Onze études sur la poésie moderne*, Seuil, 1964, ha señalado dos polos temáticos: un lado nefasto, representado por el espacio obscuro y cerrado, *prison, mur, clôture, cécité, ici* y un lado positivo, siempre lejano: *au delà, l' autre côté, ascension, envol, saut, là-haut*, espacio también peligroso e ilusorio. La zona intermedia, *l' interland* o *intervale* como dice J.P. Richard, estaría ocupada, y sintácticamente fabricada gracias a la afirmación en concurrencia con la negación paralela y repetida.

Puedo señalar que esta misma temática, estructurada por una bipolaridad sin paliativos estará también presente en la obra de Paul Éluard, mostrando este poeta una elección mucho más clara por el *ici* y el *maintenant*.

4. *El viento y el camino* aparecen en la obra de P. Reverdy (También en A. Machado, León Felipe, V. Alexandre, O. Paz, Valente...) como una dominante temática. Reverdy hereda un canon tradicional, pero hace del viento un elemento dinámico y ordenador, un motivo con fuerza y función estructural. *Viento y camino* son elementos focales que garantizan la cohesión de la estructura e influyen, organizándolos, sobre los otros elementos.

los adjetivos, con mucha más fuerza que un adverbio de negación en este caso, lo aniquilan al negar sus semas más representativos.

Pero, ¿por qué hablar de palabras si queremos hablar de sintaxis?. En poesía *les mots entretiennent un lien plus fort et plus étroit que dans le discours quotidien, entre les mots surgit une corrélation positionnelle*.⁵

Si seguimos observando el vocabulario más repetido en P. Reverdy, vemos cómo la negación y el pesimismo se encuentran de alguna manera tematizados, hechos tema implícito y explícito de los poemas. Repetir constantemente las palabras *rien, seul, personne, aucun, fuite, départ*, los adjetivos *close, fermé, éteinte*, los verbos *perdre, arrêter, disparaître, manquer* es negar doblemente, negar con el contenido semántico y negar sintácticamente con una estructura que se repite hasta la saciedad, puntuando toda su obra. Según P. Reverdy, las simetrías, paralelismos y repeticiones, son un medio capaz de crear una nueva estética. Influyen en la percepción y en el espíritu. Sorprenden incluso a su creador.⁶

La negación gramatical más simple, la que ya entendemos sólo como un útil, perdida su fuerza existencial: *ne...pas*, P. Reverdy la recupera, la dota de un carácter doblemente desestructurador al aplicarla a los verbos más vivos, los más negados en su obra: *ne pas parler, ne pas regarder, ne raconte pas, ne voir, ne bouger, on ne sait...* Se niega la palabra, el sentido y el conocimiento, se niega el movimiento y la vida. El resultado implícito es el silencio, la ceguera, la inmovilidad. Sin embargo hemos visto impresas las palabras *parler, regarder, voir, bouger...*

P. Reverdy acumula las negaciones para conseguir un efecto como superlativo de la nada:

Je suis le seul a ne rien avoir pour entrer quelque part.

Abundan las negaciones referidas al yo. Las restricciones absolutas del campo para quedar solo, o las negaciones de todo lo que no es yo, para ofrecer una reconcentración pesimista sobre su persona, su ser singular. Las puertas siempre están cerradas, no hay nadie, el sujeto ha perdido la llave: *personne, portes closes, perdu la clé*. Una manera de expresar el victimismo del yo, que no deja de ser una nueva manera, en negativo, de destacar, de ser diferente, de ser poeta, ¿maldito?:

*Personne dans la marge
Plus rien sur le trottoir
Le ciel est plein d' orages
Ma tête sans espoir.*

Lumière rousse

Comenzar un poema, comenzar un verso, bajo el imperio de la negación es también comenzar bajo el imperio de la ficción. El poeta se crea un decorado. Tras las fórmulas *Personne..., plus rien...*, o en otros casos simplemente *pas un..., rien ne...*, P. Reverdy despliega un decorado concreto. No necesita verbos, esquemáticamente ordena, establece un paisaje, siempre en relación con el personaje, ¿herencia romántica?. Dibuja *la marge, le trottoir, l' orage...* y en el paisaje medio negado, púdicamente, aparece el yo: *Ma tête sans espoir*. La abstracción de *espoir* contrasta con lo concreto del decorado. ¿Sorpresa?. Si el lector lo es de la obra de P. Reverdy, ya no lo sentirá como sorpresa sino como fórmula, como tic de estilo.

5. *Les mots en poésie s' allument de feux réciproques*, decía el formalista ruso Youri Tynianov, (citado por T.Todorov en *Les genres du discours*). Una interpretación muy semejante a la que ofrece Octavio paz en *El arco y la lira*.

6. *...qui aurait pu pousser l' explication plus loin que cette constatation: la symétrie est une perfection de l' esprit?. Ainsi toute oeuvre créée doit, une fois faite, avoir quelque surprise pour son auteur lui-même et lui découvrir les moyens nouveaux. L' ensemble de ces moyens acquis constitue son esthétique, sans quoi il n' y a pas d' unité possible dans l' oeuvre totale d' un auteur". Dernière partie de L' Émotion. Nord -Sud, n° 8 (P. Reverdy : 1917)*

P. Reverdy busca el contraste en los últimos versos del poema, pero lo hace demasiado a menudo. El lector ya lo espera. Porque la explicación intuida e implícita del poema nos lo muestra como un medio, como característica de una estructura y una sintaxis personales, originales:⁷

Et mon désir glissait sur la route du temps
Aride au bord du mystère des gouffres
Mon coeur obscur jeté aux crevasses du doute
Et l'oeil inquiet qui regarde de temps en temps
Par-dessus l'épaule du soir *si rien ne vient*
Si rien ne sortira du sort que je redoute.

Attente.

En estos versos, sin embargo, surge la sorpresa, a pesar de la repetición del esquema. El primer verso nos sitúa en un marco que ya conocemos; *la route du temps* convierte el tiempo en espacio y lo saca de su abstracción, ya puede el deseo deslizarse sobre la ruta del tiempo, emprender su *quête*, su camino. El tiempo que gracias a *route* y a la metáfora preposicional A de B ya es espacio, puede ser calificado de *aride*, y gracias a la metáfora continuada, el misterio tiene bordes, *le doute* tiene *crevasses*, *le soir épaule*. Lo concreto por lo abstracto, el espacio por el tiempo, y siempre en negativo, hasta la obscuridad de los fonemas: *gouffres*, *obscur*, *doute*..., la obscuridad de las negaciones cotidianas: *si rien ne vient*, negación + negación tras la condición, curiosa expresión de la posibilidad, de la espera. Y sin embargo es una fórmula coloquial que entra perfectamente en el poema tras el encabalgamiento y la metáfora. Y se repite la fórmula: condición + negación + negación: *si rien ne sortira*... La sorpresa final es la destrucción de tanta negación. La sorpresa es el eco que da paso al juego de los fonemas que se contestan, y los lectores sentimos que no es tan grave, que el ludismo en todo caso se mezcla con el dolor, y el dolor adquiere tintes de decorado:

Si rien ne sortira du sort que je redoute.

Llegar al juego no es simple ni fácil. Signo de modernidad, también lo es de pérdida, de negación del equilibrio. Y de búsqueda. Otra vez *quête* también formal. Así terminaba el poema en prosa *Carnaval*, después de la anécdota, los detalles, los paseantes con sus máscaras, en las últimas líneas, la generalización en el plano moral: *C' est un grand divertissement général, un jeu, et ce jeu est encore une lutte.*

Los últimos, o el último verso del poema, muy a menudo niega el poema, dando una sensación de falta de conclusión, promocionando la ambigüedad, el resto de posibilidades.⁸

El poema titulado *Une seule vague* que comienza una vez más con la temática de la *marche* – *quête*:

J'ai hésité longtemps à remonter vers le niveau de ma
lumière
marche à marche les pas glissaient sur le vernis des matins
verts

señalando en principio la vida como un camino de descubrimiento y perfección, acaba con un descenso en picado, a la realidad de la materia, ocupando la palabra *Rien*, en exclusiva, el último verso:

7. *Pour un art nouveau, une syntaxe nouvelle était à prévoir; elle devrait fatalement venir mettre dans le nouvel ordre les mots dont nous devons nous servir. Les mots eux-mêmes devraient être différents. (...) Mais si on ne veut pas comprendre qu'une disposition typographique nouvelle soit parallèle d'une syntaxe différente et que cette syntaxe soit en rapport avec l'oeuvre nouvelle, qu'on s'en tienne à la très digne incompréhension.* (P. Reverdy, 1967: 414).

8. *La plupart des poèmes reverdyens commencent vers les deux tiers ou les trois quarts de leur trajet, un point de retournement et comme une ligne de clivage: un court mouvement en mineur, d'échec ou d'espérance, vient au dernier moment y démentir le climat évoqué par tout le reste de la rêverie.* (J.P. Richard, 1964: 21)

Immobile et trop réel dans la matière
Rien.

En el poema *Encore l' amour*, la negación final se anuncia más explícitamente en los primeros versos:

Je ne veux plus partir vers ces grands bols du soir
Serrer les mains glacées des ombres les plus proches
Je ne peux plus quitter ces airs de désespoir
Ni gagner les grans ronds qui n' attendent au large

En este poema se niega la posibilidad del camino:

Ne veux plus + infinitivo
Ne peux plus + infinitivo
Ni + infinitivo

Y el último verso precedido por la negación *Jamais*:

Jamais de la douleur prendras-tu l' habitude.

Como éste, poemas enteros están enmarcados por negaciones: Lo que queda en medio, en infinitivo o en presente, está fuera del tiempo, no es; al menos eso señala la sintaxis, y sin embargo está ahí, en el poema, se afirma con su propia presencia gráfica. La conjunción *ni* es la antítesis de *et*, del asíndeton que acumula vida, mundo, posibilidades. *Ni* es insistencia en la falta, en el vacío, en la ausencia; pero esta ausencia la presenta, la introduce en el poema. Como éste, poemas enteros son proposiciones subordinadas de una negación que las ordena. Y sin embargo todo, lo no querido, lo no podido, lo sólo soñado o deseado, existe en el poema, está presente en el texto, aunque sea precedido y rematado por la negación, prólogo y epílogo de lo secreto.

La sintaxis, según la reflexión crítica de P. Reverdy, es un medio de creación; un medio que sólo puede explicarse al final del proceso, porque no se conoce del todo hasta que no se hace presente en el poema. La sintaxis no es un conjunto de normas a las que ceñirse. *Pour un art nouveau, une syntaxe nouvelle était à prévoir*, decía P. Reverdy, y añadía más adelante: “Mais qu' on ne nous parle pas de la syntaxe comme d' un moule immuable, selon lequel chacun devrait écrire, aurait dû s' exprimer de tout temps. La syntaxe est un moyen de création littéraire. C' est une disposition de mots et une disposition typographique adéquate et légitime”(P. Reverdy, 1967: 414).

Cuando me acerco a las negaciones en los poemas de P. Reverdy, intentando explicar su lugar y su importancia, es su insistencia, la recurrencia y su emplazamiento , los que me sugieren pistas. Además de servir de encuadre, las negaciones se distribuyen y organizan el cuerpo central de los poemas. P. Reverdy multiplica las adversativas y en general las fórmulas restrictivas de la afirmación: *sans, seul, à peine, mais, mal* . *Sans* sirve para mostrar explícitamente una falta profunda, como en el poema titulado *Le sens du vide*:

Retour certain au foyer *sans chaleur*

Sans espoir, sans chaleur, como *seul*, tantas veces repetido para borrarlo todo: la muchedumbre, los otros, el universo. Por eso *seul*, el hombre solo, aparece frecuentemente asociado a *un*, a *froid*, a *noir*; a un caminar sin rumbo en la obscuridad y el frío de la noche, sin posibilidad de abrigo ni contactos, porque las puertas, tan abundantes en los poemas de P. Reverdy, tienen por costumbre el estar cerradas. Esta es la situación en el poema *Après le bal*:

Je suis seul et ne puis lutter contre ce froid.

Lo positivo se tiñe de negatividad porque una negación incondicional lo precede: se está *mal couvert*, las casas están *mal bâties*. El procedimiento es inverso, pero con el mismo resultado, negar lo positivo, cuando la cualidad o el sentimiento que se muestre es negativo. Si P. Reverdy

evoca el miedo, la pérdida, lo vago, lo pequeño, superlativiza la negación, la intensifica anteponiendo adverbios de cantidad que le aumentan al sustantivo o al adjetivo su contenido semántico negativo. Esta es la función de *tant*, *si*, *trop*, *tellement*, que no participan nunca en la euforia o la apoteosis sino en la destrucción, en el advenimiento de la nada. El poema *Le coeur écartelé* es en este sentido todo un muestrario:

Il se menage tellement
 Il a *si* peur des couvertures
 Les couvertures bleues du ciel
 Et les oreillers de nuages
 Il est *mal* couvert par sa foi
 Il craint *tant* les pas de travers
 Et les rues taillées dans la glace
 Il est *trop* petit pour l' hiver
 Il a *tellement* peur du froid
 Il est transparent dans sa glace
 Il est *si* vague qu' il se perd
 Le temps le roule sous ses vagues
 (...)
 Il est perdu dans l' univers
 Il se heurte contre les villes
 (...)

Pas y *jamais* también introducen a menudo una negación superlativa y total, sobre todo cuando inician el verso y se elide el verbo, o cuando inician una frase en los poemas en prosa. Así ocurre en *Les cornes du vent*:

Pas une lumière pour éclairer cette scène...

dando pie en este caso a una litote, cuyo fruto es la ambigüedad como en todas las litotes, la confusión de fronteras, pues aquí, para mostrar la obscuridad más absoluta se emplean paradójicamente los términos *lumière* y *éclairer*, llenos de semas luminosos.

Pas a veces se complica en *Pas plus*, para que la negación abarque el tiempo y el espacio cuando además la expresión aparece en estructuras paralelas, creando un ritmo, como en esta anáfora en el poema *Le sens du vide*:

On ne pense à rien de réel
Pas plus de terre que de ciel
Pas plus d' écho que de silence
 Encore moins la flèche d' un regard
 Déliés, dénoués, rompus
 Noeuds de l' espoir

Quizás el juego formal le resta seriedad a la negación que se pretendía absoluta, porque uno se deja llevar por el eco de las palabras, y en todo caso la angustia es sólo subliminal, por demasiado retórica.

Pero *pas*, *ni*, *rien*, *sans*, tienen de todos modos un protagonismo esencial al formar parte de paralelismos y contrastes, significan por su presencia y por el lugar,- los lugares-, que ocupan, con función y fuerza estructuradoras. Ordenan los poemas y procuran al mismo tiempo una visión binocular. Dan entrada a lo equívoco, a lo ambigüo, a lo polivalente. Se rechaza la facilidad de las fórmulas simples, de la elección clara entre lo afirmativo y lo negativo, para dar paso a un pensamiento menos lógico, más libre; para que el lector abra los ojos. Cuando el espíritu se adormece con las ideas tradicionales y las frases hechas, heredadas, hay que despertar la atención, provocar la inteligencia, golpear con paradojas:

Pas plus de terre que de ciel
Pas plus d' écho que de silence

Así se hace explícita la nada, el vacío. Y sin embargo, en estos dos versos están presentes la tierra y el cielo, el eco y el silencio, como si negar fuera además un medio de revelar, de intensificar y totalizar, porque la destrucción semántica explícita del sentido sólo puede realizarse en su presencia sintáctica; pasa forzosamente por mostrar lo que se destruye, a no ser que definitivamente salgamos del imperio del poema y de la palabra, caigamos en el silencio, en la definitiva página en blanco, y no lo digamos.

Negar y negar, y volver a negar otra vez; esa negación doble o triple, *ni.....ni*, de la que tanto abusa P. Reverdy:

Retour certain au foyer sans chaleur
Une peine jamais éteinte sous la cendre
Ni braise ni charbon ni flamme

La fórmula es interpretada por J.Cohen como un medio para expresar lo neutro (Jean Cohen, 1979); es el *interland* del que hablaba J.P.Richard, ausente de nuestros paradigmas léxicos. Pero además, la repetición de *ni*, como la repetición de *et* en asíndeton, también acumula, intensifica. Se convierte en una expresión superlativa y puede sugerir intercambio de semas, creando sensaciones impresionistas. Algo semejante a lo que ocurre con algunos de los usos de la disyuntiva *o* en la poesía de Vicente Aleixandre, donde más que para separar, sirve para ofrecer la presencia de una dualidad identificadora. Como prueba el título del libro de poemas *La destrucción o el amor*.

Breton había observado la obsesiva presencia de este tipo de estructuras en algunos poetas contemporáneos, y así lo señala en *L' Amour fou*. Indica el predominio de fórmulas como : *aucun...ne, rien moins...que, jamais...ne, ne...que, rien...que*, y en general de estructuras negativas con valor afirmativo, como si se tratara de afirmaciones restringidas. Así son las que estamos viendo ahora en la obra de P. Reverdy. André Breton llega a hablar de una *técnica negativa* cuando abundan las litotes y en general cuando se prefieren las negaciones en lugar de las formas positivas. Según él, esta técnica sería una característica más de la modernidad poética.

La negación puede ser un arma contra el peligro de la analogía, porque demasiada uniformidad puede provocar una sensación de intranscendencia. Con la negación, el poema crea su propio espacio dialógico, la posibilidad de un discurso plural. Con la negación se revela el vacío, se nos presenta la experiencia de una falta, al menos de una fisura. Con la negación se corre el riesgo de salir de la escritura, de caer en el silencio, en la total ruptura. Pero mientras la negación se exprese como una antinomia concreta y sintáctica, estructurando los poemas, ofreciendo la posibilidad de cohabitación a lo incompatible, negar será un procedimiento retórico, una forma de la ironía, un arma y una defensa. En palabras de J. P. Richard:

Paradoxale, dialectique, ou simplement équilibrante, on comprend que la poésie moderne cherche à créer le sens en une assumption violente, parfois tragique du non-sens. Le *non* vire imaginairement au *oui*, tout en continuant à se prononcer en lui à titre de réserve ou de dénégation, de dénégation fondante. L' écartèlement y devient la proximité même du lointain... (J-P. Richard, 1964: 8)

Con el juego de la afirmación – negación, P. Reverdy crea curiosas ecuaciones poéticas, muchas veces cercanas en su estructura a la máxima o al proverbio; son una especie de greguerías tristes, porque P. Reverdy define negando. Con las expresiones: *ce n' est pas..., il n' y a pas..., il n' y a plus...,* o con las ya comentadas *pas ..., o rien...,* pone en evidencia lo que no es, y lo que no es es lo que queda materializado en el poema. Define eliminando posibles;

pero para eliminarlos, primero los convoca, como en este final del poema en prosa *À travers les signes*:

La fatigue m'attaque à ce nouveau tournant. *Je ne pense plus à rien ni devant ni derrière.*
 La soif brûle au fond de mes reins, mes mains sont *plus faibles* que la poussière. *Ce n'est plus* le souci d'aimer qui me soutient, *ce n'est pas* le bruit de la mer qui remplacera ma prière. Mais la poitrine en feu, la mort à mi-chemin, je me couche, à *peine* épuisé, les lèvres sur les bords glacés de *la nuit noire*.

Así se convoca también el deseo en los poemas, con numerosos infinitivos precedidos de la negación, porque negando los objetos del deseo se escapa al sufrimiento de la espera y la esperanza. Se trata tal vez de una escapatoria pueril, absurda, vana, que deja en el estilo un tic formal, la superchería sustentada por la retórica. La sintaxis también sirve en este caso para crear una ficción del *yo*, más soportable que la realidad. También la sintaxis miente.⁹ Toda literatura, y a ello contribuye también la sintaxis, cae en el imperio de la ficción.

BIBLIOGRAFÍA

- BELLEMIN-NOËL, J. (1988) *Interlignes. Essais de textanalyse*, Lille, Presses universitaires.
 COHEN, J. (1979) *Sémantique de la poésie*, París, Seuil.
 JAKOBSON, R. (1973) *Questions de poétique*, París, Seuil.
 PAZ, O. (1956) *El Arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
 REVERDY, P. (1945) *Plupart du temps*, París, Flammarion, 1967.
 (1949) *Main d'Oeuvre*, París, Mercure de France.
 RICHARD, J.P. (1964) *Onze études sur la poésie moderne*, París, Seuil.
 ROUSSELOT, J et MANOLL, M. (1965) *Pierre Reverdy, poètes d'aujourd'hui*, Poitiers, Pierre Seghers.
 TODOROV, T. (1978) *Les genres du discours*, París, Seuil.

9. No estoy por lo tanto de acuerdo con Jean Bellemin – Noël cuando señala: *Les mots comme tels ont tendance à faire écran, seule la syntaxe ne ment pas* (J. Bellemin-Noël, 1988: 35), aunque, evidentemente sea necesario el encadenamiento de las palabras para que surja el sentido.