

Pierre Reverdy: la sintaxis del sentido errante

M^a Vicenta Hernández Álvarez
Universidad de Salamanca

En el artículo que titulé “Sintaxis de la negación en Pierre Reverdy”¹ intenté acercarme a una de las características de la original sintaxis del poeta. Me centré para ello en la colección de poemas *Plupart du temps* (1915-1922) y en los *Poèmes en prose* (1915). Evidentemente no era más que una parte de un recorrido que ahora retomo, y que espero proseguir más adelante.

Hablando de la presencia de una sintaxis de la negación, nada quedaba zanjado, y mucho menos quedará ahora, si esta sintaxis de la negación la incluimos en otra aún más amplia y relacionada directamente con la temática del camino: la sintaxis del sentido errante.

Pierre Reverdy camina y busca; sus poemas están recorridos por pasos innumerables. Un estudio estadístico de su vocabulario no nos sorprendería al revelarnos la frecuencia de la palabra *pas*, *pas* como partícula lexicalizada de la negación, y *pas* con su sentido primero y recobrado de *paso*, momento repetido de la marcha en un caminar errante. De alguna manera, en la obra poética de Pierre Reverdy, *pas* negación también recupera este primer sentido, como paso pobre, humano, mínimo e inútil, pero al fin y al cabo paso, signo en el camino.

“Le chemin hasardeux que forme la marche aveugle de nos pas”, no es el camino simbólico y eufórico de Antonio Machado, es el errar solitario de la huida y de la búsqueda, que necesita de las rupturas para retomarse, para prolongarse... dejar atrás, romper para continuar. Separaciones constantes, cambios de rumbo, necesarios y marcados en la sintaxis, en el texto, en la página, donde una nueva tipografía tendrá forzosamente que surgir.²

1. En prensa. Universidad de Lleida.

2. “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

Pierre Reverdy hallará esta tipografía en su segunda redacción de *Le Voleur de Talan*, publicado por primera vez en 1917. Además del texto definitivo dado a la imprenta, se conservan los primeros estados del manuscrito autógrafo. Algunos fragmento numerados de este manuscrito se publican en apéndice a la edición de *Le Voleur de Talan* publicada por la editorial Flammarion en 1967. Como es habitual en la colección, bajo el título de la obra, en la cubierta, aparece en grandes caracteres la indicación *Roman*. En este caso no resulta en absoluto redundante. Es necesaria.

En las ediciones de Flammarion, *Plupart du temps*, aparecía con la referencia de *Poèmes (1915-1922)*, *Le Gant de crin* con la indicación *Notes. Risques et perils* aparecerá más tarde con la indicación *Contes (1915-1928)*, y con indicaciones o sugerencias análogas aparecerán más tarde el resto de la obras de Pierre Reverdy publicadas en esta editorial.

Si en la mayoría de las obras del poeta la indicación es bienvenida, en *Le Voleur de Talan* es casi imprescindible. Será raro el lector que sin conocer la historia de *Le Voleur de Talan* y hojeando la obra pueda establecer una definición tan precisa. La distribución de las palabras impresas en la página, la tipografía -como le gustaba decir a Pierre Reverdy, familiarizado con el trabajo de la imprenta-, no es en absoluto la de una novela convencional, no es, desde luego, la que el lector de novelas espera. Abriendo el libro al azar, la impresión plástica, visual, es la de un verso libre un tanto descabalado, desequilibrado, quizás demasiado libre, pues la seguridad del retorno que ofrece el margen izquierdo de la página en occidente, leamos prosa o poesía, se escapa, se pierde, fluctúa; está desdibujada.

Sin embargo, Pierre Reverdy quiso que *Le Voleur de Talan* fuera una novela. Quizás para responder a un desafío, al constante desafío del poeta Max Jacob. Así lo cuenta Maurice Saillet, a partir de la dos conversaciones que mantuvo con P. Reverdy en noviembre de 1959. Si nos fiamos de estas conversaciones, los libros de Pierre Reverdy surgirían, en parte al menos, como réplica a los constantes ataques irónicos de Max Jacob.

Pierre Reverdy escribe versos. Max Jacob le replica: *Les vers c'est très bien, mais il y a le poème en prose*. Entonces P. Reverdy publica *Poèmes en Prose*. Max Jacob le señala: *Tes petites histoires sont très bien, mais il y a le roman*. Pierre Reverdy responde escribiendo *L'Imperméable*. Max Jacob le pregunta, con ironía, por el número de páginas: *Combien de pages, ton roman?* El texto en cuestión no tiene más de veinte páginas. Es otra vez el turno de Max Jacob, quien le señala: *Alors, ce n'est pas un roman, c'est un conte*. Y Pierre Reverdy escribe entonces la novela *Le Voleur de Talan*. El tema central se lo sugiere la gran obsesión de Max Jacob: que todo el mundo le roba su obra, sus ideas.

soit parallèle à une syntaxe différente et que cette syntaxe soit en rapport avec l'oeuvre nouvelle, qu'on s'en tienne à la très digne incompréhension." (Reverdy, 1945: 414).

¿Puede escribirse una novela para ganar una apuesta implícita, para responder a un desafío?, ¿puede escribirse una novela como experimento, como juego, para encontrar una fórmula nueva, otro estilo, la sintaxis del aún más difícil todavía?

Max Jacob convoca a P. Reverdy a nuevos y mayores grados de dificultad técnica, provoca su iniciación, lo pone en la pista sin revelar el sentido del camino. También él lo desconoce. Max Jacob le señala las pruebas, como un mago sabio y solitario al perdido caballero errante de la quête.

Si *Le Voleur de Talan* puede considerarse como *un roman à clé* y también en parte como un autorretrato del joven Pierre Reverdy en los años de su llegada a París, Max Jacob es entonces el *Mage Abel* de la novela, el acicate de la escritura, el provocador del texto.

Otro detalle más antes de entrar en la novela, una anécdota que descubre también una pregunta.. Se trata esta vez de un trayecto a pie, con parada en el Café de Flore, realizado por Pierre Reverdy y Apollinaire. En aquel recorrido, Apollinaire muestra a P. Reverdy las primeras páginas de *Alcools*, escritas con todos sus puntos y sus comas. Y Apollinaire pregunta a Reverdy cómo resultaría el texto, desde un punto de vista plástico, si suprimiera la puntuación. Apollinaire busca una disposición tipográfica que agrade a la vista; pretende equilibrar los espacios blancos de la página.³

La opinión de Pierre Reverdy no coincide totalmente con la de Apollinaire. Para él, la tipografía no es sólo una cuestión estética, un gozo para la vista; la tipografía puede ser también una sintaxis. El objetivo de Pierre Reverdy, al menos el de una de sus búsquedas como creador, consiste en tener una sintaxis propia, que es tanto como decir tener un estilo. Un estilo entendido principalmente como instrumento, como técnica. No puede olvidarse que P. Reverdy es impresor-artesano, amante del trabajo manual bien hecho, modelado y meditado.

La pregunta que provoca la anécdota podría ser ésta: si *Alcools* nació con puntuación y conocemos el texto sin ella, ¿en qué etapa surge o se pierde el fluir libre del discurso poético?, o ¿qué relación tienen la puntuación lógica, el pensamiento estructurado, la sintaxis tradicional y enmarcada en sus comas y en sus puntos, en los signos también de los afectos, los puntos suspensivos, la exclamación, el tortuoso signo de la interrogación, con la creación poética?

¿Quién hubiera pensado que al nacer el texto nace puntuado, y que una reflexión posterior borra las huellas del pensamiento, del equilibrio, de la censura?

La sintaxis provoca y ordena el pensamiento, determina las palabras como un principio de elección controlada, integrada en nuestra mente como estructura, como sistema que la sostiene y moviliza. Igual que los sinónimos se atraen, igual

3. El aspecto visual, material, del texto, también preocupa a los poetas. No en vano su relación con los grandes pintores de la época es bien estrecha. Reverdy se relacionará, entre otros, con Juan Gris, Braque y Picasso.

que los significados evocan sus contrarios, que los significantes se ordenan según la fuerza de sus ecos sonoros, igual una estructura precisa de otra estructura, paralela o contraria, que le ofrezca la posibilidad de un contrapeso, de un precario equilibrio.⁴

Apollinaire borra la puntuación de *Alcools*, y este hecho se considera en su momento una innovación, una originalidad técnica. Sin embargo, Apollinaire borra la puntuación como el pintor borra el esquema trazado a lápiz que ha servido para organizar el trabajo en el lienzo; borra lo que ya le sobra, lo que molesta a la vista, la malla fértil de su pensamiento. Pero resulta curioso comprobar que la escritura libre y suelta hacia la que nos encaminamos, la escritura fluir de lo consciente y de lo inconsciente, no es más, o no es menos, que un juego; el resultado de una serie de maniobras de experimentación técnica.

La escritura de Apollinaire nacía puntuada. Apollinaire juega a borrar esa puntuación sobre un texto real, constituido. ¿Hasta dónde el juego, o la técnica, o la trampa?⁵

Pierre Reverdy estaba de acuerdo con Apollinaire hasta cierto punto; como ya he señalado, a él le parece que la disposición tipográfica no sólo debe agradar a la vista. La tipografía se convierte de alguna manera en el equivalente de la sintaxis, en su realización espacial. Para Pierre Reverdy encontrar una fórmula nueva, una sintaxis propia, no es tan simple como borrar los puntos y las comas de un texto primero. Encontrar una nueva sintaxis podrá ser el resultado de un trabajo renovado de reelaboración del texto, de reescritura material del texto.

Los tres estados sucesivos de la novela *Le Voleur de Talan*, muestran las posibles etapas de ese trabajo, las pruebas superadas paso a paso en un camino errante e incierto, con numerosas rupturas y vueltas atrás.

En una primera versión del texto, Pierre Reverdy utiliza una puntuación muy personal, como de borrador; una puntuación guía que crea una sintaxis de yuxtaposición, sin demasiados nexos lógicos. Llena el texto de guiones y olvida casi por completo las convencionales comas y los puntos. Los guiones pueden ser plurifuncionales: muestran, señalan, establecen amagos de posibles relaciones. Pero este primer texto aparece descosido, fragmentario, más como posibilidad de texto que como texto. Es en la segunda versión, en el segundo estado del texto, cuando Pierre Reverdy pasa a limpio. Y ahora, puntos y comas aparecen en concreta y pertinente abundancia, según las normas de una gramática y una sintaxis tradicionales. P. Reverdy pasa a limpio y pone en orden, lógico. *Le Voleur de Talan*

4. Como nos hará ver Roland Barthes, quien toma de R. Jakobson la idea de la literatura como una práctica reflexiva centrada en la combinación de los significantes, lo que importa en el texto es el trabajo de producción, su estructuración más que su estructura, lo que en él es dinámico frente a lo fijo que habita en la lengua.

5. O, siguiendo otra vez a R. Barthes, ¿estamos ante la única posibilidad de libertad frente al poder de la lengua, la literatura como juego, como *tricherie de la langue*?

estaba escrito como todas las novelas. Tipográficamente se trataba de la prosa más convencional, la que nos serena y apacigua con su repetida y constante vuelta al origen del margen izquierdo.

Le Voleur de Talan además, se presenta en este segundo estado del texto, con un subtítulo, una indicación de género señalada por el mismo poeta: *Roman poétique*. Esta indicación desaparece en la versión definitiva dada a la imprenta.

Un texto que se presentaba bajo la forma de una prosa tradicional necesitaba quizás esta aclaración complementaria. El texto definitivo, que será ya irreconocible como prosa, precisará sin embargo de la aclaración: *Roman*, para que el lector empiece a considerar la posibilidad de estar leyendo una novela.

Cuando está llegando al final del que llamo segundo estado del texto, Pierre Reverdy cree encontrar su nueva sintaxis. La relación con la tipografía va a ser absoluta. Sintaxis y tipografía son para él equivalentes. Pierre Reverdy va a encargarse personalmente de vigilar la composición del nuevo texto en la imprenta.

Ha suprimido completamente la puntuación. Hasta aquí el procedimiento es bastante parecido al utilizado por Apollinaire en *Alcools*, si prescindimos de aquel estado previo en el texto de Reverdy, anterior al puntuado, sincopado por guiones.

Pero P. Reverdy, además de suprimir la puntuación, abandona el margen izquierdo como referencia obligada en el retorno del sentido, y lo desplaza, constantemente, arbitrariamente tal vez, a intervalos irregulares, hacia el centro de la página, creando el esquema gráfico de una construcción, (algo bastante lógico por otra parte en el interior de una poética llena de casas, puertas, ventanas y muros), o el esquema inútil de un caminar errante, ciego, impreciso: *le chemin hasardeux que forme la marche aveugle de nos pas*.

Volviendo a las conversaciones que Maurice Saillet mantuvo con Pierre Reverdy en 1959, podemos encontrar también un antecedente para la idea del poema cuadrado, construido, como un bloque, que encuentra su realización material en *Le Voleur de Talan*⁶.

Las pequeñas prosas que señalan el principio de cada capítulo en la novela, aparecen como pequeños bloques cuadrados, como salidos de un molde, aunque dentro del molde perfecto aparezcan irregularidades, silencios, palabras errantes que se desgajan. El tamaño de la letra es considerablemente superior al del texto y se utiliza además la negrita. Algo así:

6. "Ainsi, au début de ses relations avec Pierre Reverdy, Max Jacob ne cesse de proclamer: les poèmes doivent être come des taches qui sont sur le mur. Ce n' est pas du tout l'avis de Pierre Reverdy, qui lui retorque un jour: Les poèmes doivent être carrés, construits, comme des blocs. (Pierre Reverdy compose alors des poèmes en carrés). Max Jacob laisse aussitôt ses taches sur le mur et se jette sur les carrés, dont il fait des dés - et les dés appellent le cornet." (Reverdy, 1967: 176).

**On pourrait avancer
sur un autre chemin
mais celui qui est
bordé de maisons basses
nous montre des visages
souriants et familiers**

**Derrière nous tout se dresse
vivant**

**Et le passé que nous
avons créé nous-mêmes ne
meurt pas**

Son pequeñas piezas, muestra y anuncio del material utilizado en la construcción de la novela, de sus posibilidades formales más que de su contenido.⁷ Y sin embargo, por su carácter reducido, concentrado, se acercan a la estética de la máxima, y podrían ser interpretadas como premonición y síntesis del sentido moral y de la dirección del texto que anuncian. Establecen un orden espacial y temporal, -los capítulos de *Le Voleur de Talan* no están numerados-. Los dos ejemplos señalados⁸ anuncian también la temática del camino, un camino real, abierto en el espacio cotidiano: *On pourrait avancer sur un autre chemin, mais celui qui est bordé de maisons basses nous montre des visages souriants et familiers*, y otro camino posible, sugerido, necesario, de iniciación, en el que el espacio se hace tiempo, o mejor, en el que el espacio no es más que la manera plástica, material, de dar cabida y realidad al tiempo, de ofrecerle un molde para que su abstracción se manifieste. Pierre Reverdy le inventa el molde de estos pequeños cuadrados de prosa. En el espacio existe el tiempo.

Algunas de estas pequeñas prosas no se encontraban en los primeros estados del texto. Otras ocupaban lugares diferentes, como ésta:

**On ne pensait qu' a
ce que l'on voyait devant
et pourtant quelque chose
tremblait à l' autre bout
du monde.**

7. Haber reproducido estas prosas, manteniendo la misma tipografía del texto , sin recurrir al scanner, es una prueba más del grado de transgresión que suponen frente a la norma de una sintaxis tradicional. El ordenador, preparado para mantener las normas, no quería permitir las.

8. Reverdy (1967: 41, 49).

que terminaba una secuencia, y que sirve en el texto definitivo como introducción de capítulo, con algunas variantes, comenzando por la nueva disposición tipográfica:

**On ne voyait que ce qui
était devant
mais
derrière quelque chose
menaçait de tomber
sur nos têtes⁹**

El cambio más significativo, visualmente el más evidente, es la fragmentación del texto, el desgajamiento de las palabras en el interior del bloque, el silencio blanco, la aparición de fisuras. El espacio es mayor entre *menaçait* y *de*, *de* y *tomber*, que entre el resto de las palabras. El espacio se hace inmenso entre *devant* y *mais*. La tipografía no es arbitraria; *mais* aparece tras el largo silencio que provoca la intriga y anuncia un cambio. Este concentrado de prosa tiene la estructura de un pequeño relato, de una narración esencial: presentación y crisis; la resolución se deja para la secuencia que intrduce, y nunca será definitiva, para que la continuación sea posible.

Estas prosas se presentan como el tipo de piezas capaces de formar y mantener en pie el rompecabezas de una estructura a la que se ha denominado *en créneaux*. Visualmente aparece como un camino de almenas tumbadas, de fondo y altura desiguales, fragmentos compactos de texto con márgenes diferentes. Este es el aspecto de una página¹⁰:

LE VOLEUR DE TALAN

**Il ne suffit pas d'être innocent
Il faut aussi que le monde sache que nous
le sommes
Un criminel dormirait plus tranquille puisqu' il
n' y aurait pas contre lui d' injustice commise**

**Mais on peut supporter avec fierté la torture
effroyable du soupçon**

Les murs de la prison s' écartent

9. Reverdy. (1967: 109).

10. Reverdy. (1967: 94).

Le plafond monte sur nos têtes

La maison va s'ouvrir

Quand il pleut l'ennui
s'étend sur nous de tout
son poids

Il était encore libre et derrière
les volets tout se mit à vivre
en remuant malgré le calme
et le silence

On entendait passer le vent qui allait balayer
l'univers

Pierre Reverdy alinea el texto alternativamente a derecha e izquierda, visualmente, equilibrando, como pretendía Apollinaire, los blancos de la página. Pero como P. Reverdy decía, la disposición tipográfica no debe responder sólo a consideraciones estéticas. Estas almenas que fabrican el texto indican también la posibilidad de un camino de lectura. El lector se desplaza con el texto, a derecha e izquierda, como en la lectura convencional, pero la línea rara vez se completa; antes de acabarla el texto nos hace reiniciarla. Se avanza lentamente, porque avanzar supone volver constantemente atrás y no dar nada por concluido. *Le Voleur de Talan* carece de puntos y de punto final. Acaba con el motivo de la muerte y la eternidad de los infinitivos:

Le Voleur de Talan qui avait voulu
vivre vient de mourir

El camino de la lectura se convierte con el texto en un camino errante, donde el lector se ve obligado a elegir, a perderse y a reencontrarse.

En algunas contadas ocasiones, aparecen bloques paralelos:

Sa barbe est comme un
nuage où brillent encore
quelques gouttes d'eau

La pluie
La lumière éteinte
Le bruit
Tout ce qui vibre
dans ma tête

On cherchait à ses
pieds la couronne
d'épines

En regardant

Au bas de la cour la porte
où l' on frappe en vain¹¹

El lector, forzosamente, tiene que darle un orden a la lectura, organizarla en el tiempo, convertir en lineal algo que espacialmente en el texto es simultáneo. El lector debe elegir qué fragmento textual va antes y cuál después. No es difícil que los textos se rompan en la lectura, que se intercalen. Si exceptuamos las mayúsculas, todos los demás posibles indicadores de dirección están borrados¹².

La construcción en bloques del texto definitivo; la perfección de la disposición tipográfica de las pequeñas prosas en moldes independientes que nos las hace ver o interpretar como versos absolutamente liberados, aparentemente, sugieren un libro construido, la intervención de una lógica arquitectónica para conseguir un texto arreglado, pasado a limpio. Los manuscritos previos lo desmienten. No estamos ahora ante la pulcritud del edificio realizado con los materiales mínimos necesarios. Si enfrentamos el texto definitivo a los manuscritos anteriores, el libro se ha construido mordiendo, borrando, comiendo texto. La estructura *en creneaux* aparece como el resultado de un texto fabricado a dentelladas sobre un texto primero, mucho más discursivo y lógico.

El trabajo del texto ha sido también de camuflaje. De un texto a otro, P. Reverdy oculta las pistas. En el texto definitivo desaparecen los detalles que podría ayudar en una comprensión convencional de la novela. Desaparecen, sobre todo, las indicaciones necesarias para construir una trama narrativa, el esqueleto argumental de la novela. También desaparecen las indicaciones que podrían ayudar a establecer quién es el narrador y la posible relación autobiográfica con el poeta. Desaparece la primera persona reemplazada por la tercera, o simplemente por el impersonal *on*, o por el silencio. En la página 35 del manuscrito aparecía esta indicación:

Et en rentrant [Le Voleur de Talan] je suis reparti
Seul pour Paris.

11. Reverdy. (1967: 81).

12. Se pude encontrar otro ejemplo de bloques paralelos, con dificultad semejante a la señalada anteriormente, en la página 64 de *Le Voleur de Talan*:

Et il n' osait plus lever la tête

Un sentiment qui
ne produit aucune
larme
Il ne pouvait pas
Attendrir les passants

La tristesse tenait une
place confuse en lui
Et sa foi éclatait dans
ses yeux
Il avait presque envie
de rire

Mais aucune confiance ne restait plus à ceux
qui l' aimaient sans le comprendre

Il y a tellement de choses
que le tableau déborde le
cadre Le cadre ce sont les
murs et les plafonds et le
tableau une vie intense
et inutile où des centaines
de gens prennent part.¹³

Tanto la primera indicación concreta como el pequeño fragmento de prosa han desaparecido en el texto definitivo. Las dos primeras líneas hacían referencia a un acontecimiento de la vida del joven Reverdy, y el bloque de prosa podría ser una reflexión sobre la creación literaria y una pista para su interpretación: aquí estaría tematizado el intento de P. Reverdy de que el texto no desborde, para que concentre en él, dentro del marco, lo esencial, la vida intensa.

En el texto definitivo, las proposiciones condicionales aparecen sueltas, no tienen continuación ni resultado, ni siquiera hipotético. P. Reverdy se queda con lo que para él es esencial, la condición, nunca la posibilidad incierta de un resultado que ni siquiera propone. Pero, precisamente por carecer de continuación, y de puntuación; por carecer de réplica, de segunda parte, estas condicionales se convierten en definitivas, en absolutas, y en la lectura adquieren la fuerza de las exclamativas, como expresiones superlativas del deseo que se basta a sí mismo:

Et moi

Si je pouvais oublier que j' ai vécu ailleurs

Où sont allés tous les jours qui
passaient derrière les arbres comme
le soleil au couchant
Où étais-tu toi-même
Rien n' indique la trace de tes pas¹⁴

Las condicionales no tienen continuidad. Las interrogativas sólo cuentan con el indicio de los adverbios, su signo final también ha desaparecido, y por supuesto, quedan abiertas, carecen siempre de respuesta, aunque no sean retóricas¹⁵. Muchos verbos transitivos también permanecen libres, esenciales, sin objeto, como *traverser* en el siguiente fragmento construido en escalera:

13. Reverdy. (1967: 153).

14. Reverdy. (1967: 98).

15. Por ejemplo, esta pregunta fundamental, introducida por un guión: “-Dis-nous encore ton nom.” (Reverdy, 1967: 46). El guión, signo que aparecía en el primer manuscrito, es el único que se conserva en algunos fragmentos del texto definitivo, aunque no siempre se trata de fragmentos dialogados.

Dans les couloirs les tapis assourdisaient
les pas

On entendait pourtant grincer les
portes

Et les plus lourds traversaient
sourdement¹⁶

donde se cuenta con la precisión del detalle encomendada al adverbio *sourdement*, y se carece sin embargo del complemento de objeto que le daría sentido, que lo haría comprensible.

Las sensaciones o las impresiones, en lugar de ligarse unas a otras, -función convencional de la sintaxis -, aparecen simplemente yuxtapuestas, acumuladas. Pero la acumulación no resulta caótica; los espacios blancos, inmensos a veces¹⁷, confieren independencia a cada nueva pincelada y dejan el tiempo suficiente para que las sugerencias cobren presencia en la lectura. En los espacios blancos el lector trabaja, realiza conexiones, las que el poeta camufló, o quizás otras, las suyas.

La yuxtaposición resulta la forma de relación más débil y por lo mismo la más abierta, la más imprevisible. En algunos casos a la relación de yuxtaposición se suma otra, pero nunca demasiado precisa. Cuando P. Reverdy utiliza *Puis* o *Maintenant*, sólo introduce una insignificante relación temporal que más bien entendemos como de simple sucesión o de continuidad, en una narración atípica en la que el antes, el durante y el después se desdibujan en un tiempo vago e indeterminado:

Puis on n' entend que le bruit qu' on fait en
travaillant

Maintenant

Il fait à peine jour¹⁸

No existen puntos de referencia para situar los tiempos ni los espacios. Tiempo esencial, interior, espacios flotantes, de nuevo, esenciales: espacios interiores. Espacios en los que entramos sin descripción previa, que no sabemos a qué realidad o ficción corresponden¹⁹:

16. Reverdy (1967: 57).

17. Entre la expresión: "Puis des rêves très intenses passaient par dessus
nos têtes"

y "Devant les tables de jolis visages souriaient"

puede calcularse una distancia de siete líneas en blanco (Reverdy, 1967: 58).

18. Reverdy (1967: 61).

19. También espacios ambiguos: Derrière devant
à la même heure. (Reverdy, 1967: 107).

Dehors d' autres bras fouettaient l' air

**En entrant ma tête s' alourdissait pour ne plus
Rien comprendre²⁰**

Como en este fragmento donde el gerundio aparece totalmente desconectado, gramaticalmente imposible. Nada antes en el texto puede revelarse como el antecedente, *couloirs* queda demasiado lejos y demasiado arriba; en cualquier caso *en*, como *couloirs*, es un lugar improbable, para nosotros connotación del lugar nebuloso e intemporal de la aventura en solitario:

**Et on n' a rencontré personne
Sur le chemin²¹**

El texto sugiere que la aventura debe ser interpretada, que debe encontrar en la lectura un sentido. Un principio de explicación aparece a veces en los fragmentos que conservan la estructura del proverbio, o en las construcciones en paralelo, cuando un bloque aparece como el espejo del otro, ofreciendo una visión que generaliza la experiencia, como si se tratara de una voz en off, la voz del Mage Abel, o la de Max Jacob²². Un eco necesario para que el camino sea aún posible en un texto en el que predominan los mecanismos de camuflaje.

Rupturas, búsquedas y preguntas, *quête* y *question* en una sintaxis errante y en una temática que insiste en el motivo del camino:

**Alors il faut chercher sa route au milieu
d' étranges visages où le regard se noie²³**

El texto está recorrido por trenes, locomotoras que pasan, pies que son alas, y pasos, los pasos pequeños e innumerables de una marcha en solitario. El texto está también sembrado de notas aisladas que se convierten en máximas, de indicaciones cifradas para un camino interior, para que no sea imposible encontrar las huellas del sentido en esta escritura que esconde su principio y sus recorridos²⁴, obligando a cada lector a protagonizar una nueva y solitaria marcha errante.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REVERDY. P. (1945): *Plupart du temps*. París: Flammarion.

REVERDY. P. (1967): *Le Voleur de Talan*. París: Flammarion.

20. Reverdy (1967: 57).

21. Reverdy (1967: 92).

22. El juego con el motivo del doble (indispensable en el tema del robo intelectual que tiene lugar) se integra al final del relato en la soledad fundamental y necesaria del personaje en el camino (Reverdy, 1967: 92).

23. Reverdy (1967: 31).

24. *Ils cherchaient la trace de mes pas*. (Reverdy, 1967: 53).