

N.º 1 junio 2016

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ESTUDIOS

Laura Scarano
CIEN AÑOS SIN DARÍO
(1916-2016)

ENTREVISTA

Marco Antonio Campos
ENTREVISTA CON
EDUARDO LIZALDE

ARTÍCULOS

Jean-Michel Maulpoix
ADIÓS
AL POEMA

POESÍA

Charles Simic
TRES POEMAS
INÉDITOS

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ÍNDICE

Págs.

[ESTUDIOS]

Laura Scarano
CIEN AÑOS SIN DARÍO 5

John Batchelor
KIPLING VICTORIANO 23

Víctor Rodríguez Nuñez
EXTRAÑEZA DE ESTAR
O EL UNO CON EL OTRO 53

Pablo Aparicio Durán
DAÑOS (CO)LATERALES 73

Irene García Chacón
LA VANGUARDIA
ANTE EL MUSEO 93

[ARTÍCULOS]

Jean-Michel Maulpoix
ADIÓS AL POEMA 111

David Lehman
POETAS ANÁLOGOS,
TIEMPOS DIGITALES 127

Miguel Ángel Zapata
CÉSAR VALLEJO 137

[ENTREVISTA]

Marco Antonio Campos
ENTREVISTA CON
EDUARDO LIZALDE 149

[POEMAS]

CHARLES SIMIC 169

[RESEÑAS]

Luis David Palacios
EL CANON ABIERTO 177

Sergio Arlandis
A LITERARY MAP OF SPAIN
IN THE 21ST CENTURY 187

Mònica Vidiella Bartual
UN MAL POEMA
ENSUCIA EL MUNDO 191

Francisco Morales Lomas
DESAPRENDIZAJES 195

Normas de publicación /
Publication guidelines 201

Orden de suscripción 209

[ARTÍCULOS]



ADIÓS AL POEMA. REFLEXIONES
SOBRE EL ARTE POÉTICA
(BREVE HISTORIA DE UNA CRISIS)¹

—
FAREWELL TO THE POEM.
REFLECTIONS UPON THE POETIC ART
(BRIEF HISTORY OF A CRISIS)
—

Jean-Michel Maulpoix
Université Paris X- Nanterre

RESUMEN

PALABRAS CLAVE { Lirismo, Sujeto, Ruptura, Mímesis, Crítica }

“Adiós al poema. Reflexiones sobre el arte poética” es un texto que, de manera diacrónica, revisa las distintas nociones de lirismo que considera la tradición francesa. Heredera de los clásicos, originalmente la poesía establece relaciones miméticas con la realidad: se copia la naturaleza, se sigue por tanto el diseño divino. Las preceptivas renacentistas francesas, por su parte (Peletier y Sebillet) asocian la poesía con la civilidad y la trascendencia. La perfección formal da cuenta de la perfección del mundo. La poesía describe la correspondencia entre macrocosmos y microcosmos. Se atiende en el texto la noción de lirismo en neoclásicos y románticos. Tanto las obras de Baudelaire y de Rimbaud dan cuenta de una ruptura. El siglo xx propone

1. Traducción de un texto original por Gustavo Osorio de Ita.

una suerte de transformación o aniquilamiento del lirismo. Es así como Dupin punge por la aridez. Este artículo plantea, a través de esta revisión, las características del lirismo contemporáneo.

ABSTRACT

PALABRAS CLAVE { Lyricism, Subject, Rupture, Mimesis, Criticism }

“Farewell to the Poem. Reflections upon the Poetic Art” is a text which, in a diachronic manner, reviews the different notions of lyricism that the French tradition considers. Receiving heritage from classicism, poetry originally establishes mimetic relationships with reality: nature is copied, thus the divine design is copied as well. The preceptives of French Renaissance (such as Pelletier and Sebillet) associate poetry with civilization and transcendence. Formal perfection gives account to worldly perfection. Poetry describes the correspondence between microcosm and macrocosm. In the text, the notion of lyricism among Neoclassical and Romantic poets is also attended. The work of both Baudelaire and Rimbaud gives account to a rupture. The Twentieth Century proposes a kind of transformation, or annihilation, of lyricism. That is why Dupin chooses silence, aridness, as a poetic objective. This article, through revision, enunciates the characteristics of contemporary lyricism.

1. EL VÍNCULO

En el siglo XVI, de acuerdo a una tradición que se remonta a la Antigüedad, el poeta es aquel que, esencialmente, ilustra *el vínculo* que une a los mortales con los dioses, el microcosmos con el macrocosmos, el pasado con los tiempos nuevos: aquel que imita, enlaza y guarda la memoria.

La poesía está así gobernada por la *mimesis* (Maulpoix 43): el hombre imita a la naturaleza, la cual es una imitación de lo divino. Las obras del presente se refieren a grandes modelos antiguos. Así como lo afirma Joachim du Belay en el inicio de su *Deffence et illustration de la langue françoise*, “sin la imitación de los griegos y los romanos no podemos dar a nuestra Lengua la excelencia y la luz de otras más famosas” (72). Cuando él medita, en sus *Antiquitez de Rome*, sobre las ruinas de

una grandeza latina, de las cuales pretende hacer memoria, el poeta está intentando dar cuenta de la aptitud de la joven lengua francesa en contraposición con las obras maestras de los Antiguos.

Esta capacidad de vínculo es ahora confrontada por el modelo órfico en vigor, ya que sobre los pasos del dios cantante “la poesía congregó a los hombres, que eran salvajes, brutos y náufragos: y de una vida horrenda los retiró hacia la civilidad, la civilización y la sociedad” (Peletier 225). De manera ideal, ésta permite la constitución del vínculo social. Posee un valor civilizador. La continuidad que asegura es, por mucho, más sólida que la excelencia que testifica: “la poesía fue causa de que los hechos memorables de los hombres ilustres hayan pasado a la posteridad” (225).

Provedora de ejemplos, la poesía hace perdurar la grandeza y la virtud. En el comienzo de su *Art poétique françois*, Thomas Sebillet escribe:

Todas las artes resultan tan cónyuges de esa divina perfección que nosotros llamamos Virtud, que inclusive han establecido sus fundamentos sobre ésta como piedra de toque, sin embargo han tomado prestado de ésta su virtuosa apelación (53)².

Se trata ahora de *expresar con belleza* la coherencia del mundo. Cosmética más que cósmica, la poesía saluda el orden y el brillo del cosmos. No sabría tener “otro origen que celeste” (224). Niños de los dioses, los poetas obtienen su poder de una “celeste prerrogativa” donde la música de sus versos es la que aporta la demostración. Entre la inspiración y el trabajo no subyace como tal un conflicto, no más que entre lo natural y el artificio:

Natura abre el camino y lo señala con el dedo. El Arte conduce, y se guarda de desviarse: Natura da la disposición y algo próximo a una materia: el Arte concede la operación, y algo próximo a la forma. (232)

La escritura poética es así dominada por una lógica de inclusión y de reciprocidad: el microcosmos retorna al macrocosmos, así

2. La traducción del original francés es mía.

como lo Bello se entremezcla con el Bien. El sentimiento religioso prevalece y el poeta que “habla hacia una eternidad [...] puede lidiar en todos los géneros de argumentos”³.

Mientras tanto, en el siglo xvii Nicolas Boileau formula en su *Art poétique* la doctrina clásica, donde establece una equivalencia entre belleza, verdad y naturaleza. Proscribe lo precioso y lo burlesco y apela en ello a la razón, al igual que al genio, al buen sentido y al gusto, ligando en un sólo haz de virtudes las cualidades que se vuelven garantes de un sabio autor y una bella obra: Todo debe tender hacia el buen sentido: Pero, para llegar a ello,

El camino es resbaladizo y doloroso en preservar;
Por poco que uno se desvíe, fácilmente ahogarse puede.
La razón para caminar sólo un camino tiene⁴.

Este es el motivo del vínculo que se impone bajo la pluma de Voltaire cuando hace depender de aquel oxímoron que es “entusiasmo razonable”⁵ la “perfección” del arte de los poetas.

Cuando finalmente, con Diderot, una idea más libre y más vehementemente de la creación emerge, es éste el genio que todavía se encuentra para empatar de nuevo ahí donde la razón tiene más influencia:

En el hombre que la imaginación domina, las ideas se ligan por las circunstancias y por el sentimiento; él no ve a menudo ideas abstractas mas que en su relación con las ideas sensibles. Él da a las abstracciones una existencia independiente del espíritu que las ha construido; él realiza sus fantasmas, su entusiasmo aumenta ante el espectáculo de sus creaciones, es decir con sus nuevas combinaciones, únicas creaciones del hombre (...) ⁶.

Es entonces que se termina la era de la mimesis: la naturaleza interiorizada no contempla ya un oficio de modelo y la palabra poética

3. Nicolas Boileau, *Art poétique*, Canto I, en su edición de 1985.

4. La traducción del original del francés es mía a partir de la edición de 1985 (Nota del Traductor, de aquí en adelante N. del T.)

5. Voltaire. *Dictionnaire philosophique*, artículo “entusiasmo”.

6. Denis Diderot, artículo “Genio” de *L'Encyclopédie*.

afirma, al mismo tiempo que el sujeto lírico, su autonomía. El camino del romanticismo está abierto. El poeta, así como lo afirma Leopardi, “no imita nada salvo a sí mismo”⁷.

2. EL CONFLICTO

Paralelo a aquél del drama, el vuelo del lirismo romántico considera la poesía como el lugar de una dramática búsqueda de valor. Hace falta sacar a la luz un *conflicto*: la lucha con el Ángel o el Demonio, el diálogo patético entre la parte inferior y la parte superior, el combate de la falsedad y de la verdad... Este conflicto participa activamente en la redefinición de una justa postura en el medio humano. Lo superior no es recibido más como un modelo legado o impuesto: constituye un ideal hacia el cual el sujeto debe orientarse aplicando un esfuerzo. Una fragua, un yunque, un “concilio tumultuoso de todas las ideas” (Hugo 23), un águila más que una golondrina, la cual volaría *contra* el viento, tal será para Víctor Hugo, a partir del “Prefacio” de las *Feuilles d'automne*, la poesía.

A través de las tempestades de la Historia y las angustias del corazón, el lirismo romántico se orienta hacia una especie singular de apaciguamiento, del orden de la sublimación, voluntariamente tiende hacia la pacificación de los conflictos, al filo de un ascendiente ensimismamiento que accede gradualmente a la transparencia, dando así valor al poder *religioso* del Verbo.

De esta aspiración lírica hacia las alturas, dan testimonio entre muchas otras, las famosas palabras de Rousseau en su carta a M. de Malesherbes del 26 de enero de 1762:

Encuentro en mí un vacío inexplicable que nada podría saciar, una cierta punzada en el corazón que lleva hacia otro tipo de disfrute, del cual no tenía idea y del cual, sin embargo, sentía el deseo.

7. Leopardi, *Zibaldone*, 10 de septiembre 1828.

La transacción del hombre con lo que Stéphane Mallarmé, más tarde, llamará “otra cosa” (375)⁸ determina el debate lírico, tanto en su dimensión heroica como en su queja elegíaca. La poesía es entonces discurso, plegaria o canto.

“Dios caído que recuerda los cielos”⁹ (Lamartine 45), el hombre es reconducido por la meditación hasta la conciencia de su parte divina. Así se impone a la naturaleza entera, es un rey:

Que no ocupa más que un punto, que no tiene más que dos instantes
Pero que del Infinito, a través del pensamiento, es maestro,
Y retrocediendo sin fin los límites de su ser,
Se extiende en todo el espacio y vive en todos los tiempos¹⁰.

La idealización magnetiza y orienta al discurso. Así lo afirma Alfred de Vigny en el prefacio de su *Cinq-Mars*, toda obra debe pintar “el espectáculo filosófico del hombre profundamente trabajado por las pasiones de su carácter y de su tiempo (...) pero ambos elevados a un poder superior e ideal que concentra en sí todas las fuerzas.” (s/p). Su discípulo, Baudelaire, resumirá en cuatro términos el romanticismo en su *Salon de 1846*: “intimidad, espiritualidad, color, : aspiración de infinito.” (64).

El sujeto romántico ofrece a sus lectores, a manera de espectáculo, el movimiento que hace hacia la divinidad. La voz lírica da a entender su situación de ser desgarrado entre una condición fatalmente terrestre y un irresistible deseo de infinito. La poesía romántica es la escena de un teatro donde disputan el alma y el cuerpo, la oscuridad y la luz, el ángel y la bestia, la depresión y la esperanza.... Y es en este debate de la criatura humana con sus propias contradicciones que la poesía resueltamente toma conciencia de su rol, incluso de su autonomía: la vía se encuentra ya

8. “Otra cosa... parece que la emoción dispersa de una página no quisiera sino suspender o hacer latir la impaciencia de otro modo, en la posibilidad de otra cosa” Stéphane Mallarmé “La Musique et les Lettres” (375).

9. Alphonse de Lamartine “L’homme”, *Méditations poétiques*.

10. *Id.*, “L’Humanité”. (La traducción al español es mía, N. del T.)

preparada para los valores de creación que dominarán la segunda mitad del siglo. Como lo escribe Paul Bénichou en *Le Sacre de l'écrivain*, “es en la exaltación de la poesía, puesta a nivel del más alto valor, vuelta verdad, religión, luz sobre nuestro destino, que hace falta reconocer sin duda alguna el trazo distintivo más cierto del romanticismo” (276).

Cuando los románticos substituyen los valores de expresión —que son la sensibilidad, el movimiento, la independencia, la improvisación y la expresividad— con los valores de la imitación de los clásicos y se presentan más como liberadores que como herederos, es entonces que gana preminencia la tradición en la poesía. Impulsado por un discurso, así como por una mitología de la inspiración, esta continuidad asegura igualmente la sustentabilidad de una memoria de obras: así Víctor Hugo se filia a favor de Virgilio, de Dante y de Shakespeare.

3. LA DERROTA

En *Las flores del mal* de Charles Baudelaire, el conflicto del *spleen* y del ideal se presenta desesperado e irresoluto. Si los tiempos románticos hacen entender “el tempestuoso conflicto de todas las cosas y de todos los hombres”, el “traqueteo de espadas siempre desenvainadas” (125) deviene un duelo, por otra parte, solitario y angustioso que ve la luz a mediados del siglo XIX: aquel del artista y del Arte, del cual no se puede salir salvo “vencido”.

Este tiempo es por excelencia aquel de la herida que fluye y de la sangre que se fija.¹¹ Es el momento de la crucifixión del poeta. Clavado en la cruz del poema como sobre una “horca simbólica” (verticalidad del ideal / horizontalidad del *spleen*) Baudelaire evoca el romanticismo en términos de *estigmas*. Su figura de poeta que agoniza entre los “remordimientos” elevando su plegaria a los cielos vacíos y bañado por un hemorrágico atardecer, será

11. Es también el “rojo ideal” reconocido por Baudelaire en Delacroix.

una inquietante visión perpetuada por el joven Mallarmé en “Las ventanas”. Aquí el lirismo se desangra sobre el blanco.

La estrella matinal que en Hugo indicaba el porvenir no brilla más en el cielo “fangoso y negro”¹² de Baudelaire. En Mallarmé, este mismo cielo será llamado “muerto”, siempre vacío de sus portentos, sus dioses y sus climas¹³, emblanquecido por las luces artificiales de la ciudad, las pálidas luces de gas “dispensadores modernos del éxtasis”.¹⁴ Suspendidos en medio del salón de una calle de Roma o de una sala de teatro, los “falsos cielos eléctricos”¹⁵, los cristales de un “pesado lustre, evocador de múltiple de motivos” darán lugar a los astros del escritor.

En Baudelaire se retira y agoniza el Dios del cual Mallarmé seguirá las exequias. En su París lluvioso, corre paralela al otoño una queja en la que Verlaine y Rimbaud hacer resonar el adiós; mientras tanto Mallarmé se enfoca en el “invierno lúcido”.¹⁶ Baudelaire observa en sus propios versos cómo se oculta el sol romántico¹⁷ el cual en Verlaine se ahoga¹⁸ tras haber lanzado la jarra de cerveza de Rimbaud durante sus últimos rayos oblicuos¹⁹.

Pronto quedarán cerradas, como sobre una tumba, las puertas con doble cerrojo por el “pequeño poema en prosa” escrito “A una hora de la mañana”²⁰.

La obra de Arthur Rimbaud lleva la energía del lirismo a su punto de ruptura. La efervescencia extrema del imaginario en su lengua sitiada y “enamorada de visiones” no puede sino conducir a la impla-

12. Charles Baudelaire, “L’irréparable” *Les Fleurs du Mal*.

13. A propósito de esto, evidentemente, Lacan escribe: “Se han vuelto mudas las estrellas. La ciencia y nuestro conocimiento las obligan a callar”.

14. “Un spectacle interrompu”. (Mallarmé 939).

15. “Parenthèse”, en “Crayonné au théâtre” (226).

16. Ver el poema “Renouveau” en *Poésies*.

17. Ver el poema “La puesta del sol romántico” en *Las flores del mal*.

18. Ver el poema “Soles que se ponen” en los *Poèmes sautryniens*.

19. Ver el poema “Au Cabaret-vert”, en *Poésies*.

20. Charles Baudelaire, “A una hora de la mañana”, *Pequeños poemas en prosa*.

cable acusación del fracaso del Sueño. De manera que la prosa de *Una temporada en el Infierno* deviene liquidación del poema, caída brutal del lirismo plegado sobre la tierra, “saldo” de las “invenciones de lo inusitado”, de las “energías corales y orquestales”, de los “saltos de armonía inusitados”²¹ y de toda “Alquimia del verbo”. El poema no sabrá ser ya el lugar del embellecimiento o del enganche, un espacio de protección, de reparación y de beneficio cualitativo. Quemado por el fuego de las imágenes, se vuelve “desierto del amor”, mientras repite la inexorable agitación del deseo. Aquí, a manera de prueba, aparece un saber de otro tipo: este saber que es adquirido negativamente, en la repetición desesperanzada de lo andado y del fracaso. No se puede seguir deseando aquello de lo que se sabe se será siempre carente.

4. LA INCISIÓN

Después de mediados del siglo XIX, que vio nacer a la poesía moderna, el poema deviene este objeto del lenguaje que muestra la *incisión*, o que insiste sobre esa herida, al no cesar de recordar la pérdida de lo divino y la extrema soledad de la criatura. El poema no es ya aquel que enlaza, traduce y vuelve a leer inagotable, tal como un gran “hermeneuta”, la Creación. Deviene más bien aquel que escasea, transgrede y obscurece. Ya no hay entonces una filiación asegurada: la relación con la tradición y con las formas heredadas se vuelve más conflictiva que en tiempos clásicos y románticos. El poeta escribe *contra*, o al margen de. Así Michaux afirma que “los géneros literarios son enemigos...” (106) después que Rimbaud hubiese reclamado en su “Alquimia del verbo” los modelos atípicos, absurdos e incultos:

Yo amaba las pinturas idiotas, arriba de las puertas, decoraciones, lienzos de saltimbanquis, letreros, caricaturas populares; la literatura pasada de moda, latín de iglesia, libros eróticos sin ortografía, novelas de

21. Arthur Rimbaud, “Saldo”, *Iluminaciones*.

nuestros antepasados, cuentos de hadas, pequeños libros de la infancia, óperas viejas, refranes tontos, ritmos ingenuos (36).

Es así que se multiplican las poéticas de la ruptura. La escritura extrae de la disyunción y del rechazo de la discursividad sus energías y recursos: los estilos cada vez más prácticos se imponen, haciendo un corto circuito sobre la frase y complicando la sintaxis.

El motivo del desprendimiento deviene preponderante en la definición misma de la poesía. Para André du Bouchet, “el acto propio de la poesía” consiste en “traducir la separación” (43). Es decir, que la regularidad métrica, ligando las figuras y el “torcimiento” de los versos, ceden paso a la yuxtaposición y a la desconexión.

Éstos son por ejemplo, bajo la pluma de Jacques Dupin, los “rompientes”, la “continuación basáltica” y las “morrenas” que vienen a constituir los motivos y los modelos de una escritura árida y tortuosa. Así el ensamble intitulado “Los Interruptores”²² (37) se compone de diecisiete bloques de prosas breves, figuras de palabras maduras “bajo los cortes”:

Por una Brecha en el muro,
El rosal de una sola rama
Me restituye todo el espacio vivo²³.

Escribir consiste entonces en forzar los pasajes, abrir las brechas en nuestro encierro. Ahí la temática insiste en el marco de las puertas y los tragaluces, en lugar de las ventanas cerradas que fascinaban a Baudelaire y al joven Mallarmé.

A propósito de Giacometti, Jacques Dupin escribe: “La soledad se cierra sobre el hombre pero el destino del hombre es esforzarse sin descanso, sin esperanza, para abrir una brecha en el muro de su prisión” (38).

Los poemas son semejantes a estrechas aspilleras por donde se filtran o se escapan algunas líneas de claridad, algunos motivos resplandecientes:

22. Texto de *Gravir* retomado en *Le corps clairvoyant* (1963-1982).

23. La traducción al español es mía (N. del T.)

Un contorno, y la ausencia del discurso. No muero. No dibujo. Deshago el trazo a la escucha de un rostro. Afilamiento de la luna en su primer cuarto²⁴ (387).

Por su parte, Christian Prigent entiende la poesía como una “puesta en secciones sarcástico-rítmica de la coagulación equilibrada de las historias (...) gráfica irónica de lo discontinuo (191). Dicha concepción se opone claramente a la continuidad antigua del canto lírico. Esta “simbolización mofadora” de lo negativo que pretende “escandir cínicamente al idiota en refranes lisiados” es una forma de escritura repulsiva, un vigor de afirmación fuera del sentido” (192).

5. LOS RESTOS

Tal como se ha desarrollado la poesía en el curso de la segunda mitad del siglo xx, la poesía postmoderna insiste sobre *los restos*, cicatrices o cenizas, objetos de poca importancia, desechos y viejas reliquias. Recicla al yuxtaponer, haciendo desaparecer las distinciones, las jerarquías. Voluntariamente, reutiliza los trozos de frases ya hechas, ejemplos gramaticales, proverbios o fragmentos de discursos. Constructivista, deconstruye y reconstruye pieza por pieza. Más que los lazos o los recortes, muestra las *costuras*, el hilo negro y blanco del texto. Así esta poesía atrae la atención sobre el funcionamiento de la lengua.

Poeta del desvío, Emmanuel Hocquard sostiene en sus *Élégies* una mirada neutra y fría “privada” sobre los escombros de una historia perdida: “la sostengo en mi mirada, la distancia”. Se acostumbra a las “estrecheces”, nacido en Tánger, encontrado en “toda zona autónoma entre dos territorios”, cobertura, borde o terreno vago, una especie de lugar sin límites donde es posible “pensar por residuos, por notas, por listas, por enunciados” (452).

Si bien ocupan poéticas y prácticas muy diferentes, la retahíla de los “Yo recuerdo” de Georges Perec, los espiguesos de Jacques

24. Jacques Dupin, *Una apparence de soupirail*. La traducción al español es mía (N. del T.)

Réda²⁵ (1977), el “Trapo” o los “Tarros, botellas y jarros”²⁶ de James Sacré (2003) participan de lógicas vecinas.

En tanto que “el sujeto se aminora” y que “lo real se confiesa indeciso”, parece que los objetos fluyen sobre la mesa de escritura:

los objetos
fluyen sobre la mesa de marea baja²⁷

Cuando la mar, el canto, el paisaje mismo se retiran, solo quedan los simulacros. Lo irreal tiende a refluir cuando todo lo extraño y lo desconocido aparecen de nuevo en las cosas. Lo real en sí mismo deviene el lugar del más grande enigma. La poesía se instala en “la altitud cero”. El escritor se vuelve “testigo ocular” de aquello que ocurre sobre la hoja donde escribe. De esta manera, a la idea de un canto donde se enlazan, se complican y se multiplican las conexiones, se opone la idea de una mesa de escritura donde “vienen a morir los nudos”²⁸ (Hollander 87). Una mesa de operaciones, la mesa literalista.

En *Mezza voce*, Anne-Marie Albiach (230) remonta el curso del lirismo para despojar al lenguaje poético de sus ornamentos y para interrogar su elaboración, su saber... La escritura misma deviene así el objeto del poema. Pero es entonces decir muy poco, puesto que la reflexión no gobierna aislada esta práctica severa; el *cuerpo* ahí está implicado, y el mundo que lo rodea con éste. *Mezza voce* se presenta así como una puesta en escena geométrica de la división del gesto de escribir donde la urgencia responde a una espantosa tensión, un viraje de nuestro ser, del cual el desarrollo permanece contradictorio, suscitado a la vez por el enigma y la obligación.

Un libro como tal es abrupto, brutal tanto en que no deja asirse como en la forma en que nos repele con violencia, demasiado ocupado en su trabajo anónimo y obstinado, no explica nada, no redondea nunca los ángulos del lenguaje, transformando esta

25. Vid, a propósito, “On ne sait quoi d’introuvable”.

26. Especialmente, vid. *Les mots longtemps, Qu’est-ce que le poème attend?*

27. La traducción al español es mía (N. del T.)

28. Benjamin Hollander “Description d’un crime”.

materia en vanas charlas, lo cual nos resulta sumamente caro en un lugar de negación donde el sujeto, parece, se sofoca.

Tan cerrada y “ácida”, esta poesía no constituye, al menos, un discurso fundamental, es decir una palabra que toma el riesgo de recomenzar, que se sorprende, se enreda y subvierte nuestro titubeante saber.

Es esta también una poesía de la sintaxis, puesto que su trabajo de limpieza, de desuello y de puesta al día permite reencontrar el sentido de las coordinaciones y de las censuras de la lengua. La sintaxis deviene sujeto: nosotros seguimos sobre el papel los desplazamientos. Comillas, paréntesis, itálicas y mayúsculas, son aquí carne del lenguaje al igual que las otras formas.

A fin de cuentas, este trabajo tan subversivo no procede sin dar gusto. La lengua dispone de capacidades tales que las tentativas aún más audaces para coaccionarla “a rendirse enteramente” no culminan nunca salvo en los libros... El interés principal de tal esfuerzo tiende sin duda a que se confunda el gesto de escribir con aquel de *fundar de nuevo la literatura, mezza voce*²⁹, con el desvío de los ruidos y en el mismo sentido con el agotamiento de las formas.

Otra ilustración del trabajo literalista es aportada por la *Théorie des tables* de Emmanuel Hocquard (1992: s/p). Comentando su propia obra, el poeta dice recolectar, durante el verano del ochenta y nueve, sobre las playas³⁰ de Paros y de Délos, los fragmentos coloridos que la mar aporta “ancianas frescas, las cuales una vez lavadas y dispuestas sobre largas mesas demostrarían ser no aptas para las más pacientes tentativas de reconstitución, incluso parcial, de la menor plegaria mural”. Imposible restablecer o reconstruir a partir de estos restos alguna verticalidad sin importar cuan legendaria sea: el soporte y el modelo se han perdido. Solo queda el color y el brillo de esos índices, reavivados por su inédita yuxtaposición y dejando entrever “la hipótesis de una nueva distribución del mundo”. Estos restos, también

29. En el original en italiano (N. del T.)

30. Dominique Fourcade quien, con Emmanuel Hocquard o Denis Roche, valoriza la idea de superficie, escribe en *Xbo* (1988, libro sin paginación): “Lo poético está en la playa”.

son aquellos de una imposible *autobiografía* donde el sujeto, convertido en “traductor de guijarros”, nunca se presenta directamente, sino que se deja entrever a través de la experimentación de las diversas modalidades de la enunciación.

Tal es el “dispositivo” literalista: mesa de observación, mesa de examen y de estudio, así como un nuevo espacio de exposición, de hecho una nueva escena de un “teatro de la palabra”. Aquí, con más horizontes espaciales, sólo una especie de limitación interna a los objetos en sí mismos.

Al ocupar una “pequeña lengua”, resueltamente a-poética o anti-poética, Emmanuel Hocquard prosigue el trabajo de prosificación del poema. Se trata entonces de *mostrar la lengua*, más allá de sus trucos, sus proezas o cortes de claridad: mostrarla en el trabajo, tal como funciona, esclarecer su potencial *gramatical* de reflexividad, posicionarla próxima al centro de una escena teatral.

6. CONCLUSIONES

Vínculo clásico, conflicto romántico, derrota y herida modernas, restos postmodernos... el camino aquí rápidamente trazado manifiesta el progresivo fortalecimiento de las categorías *negativas* en detrimento del canto. Ya no idealizada, impedida y cada vez más tendida, la poesía pareciera descubrir paso a paso, al filo de su historia, en qué medida el lenguaje es portador de negatividad: lejos del Verbo divino presuntamente creador, es hacia el trazo fino de una “pequeña lengua” propia que hace surgir la extrañeza de lo real que la *ansiedad* del poeta debe finalmente remitirse. No se trata ya de imitar sino de producir una voz escrita, neutra, blanca: este simulacro de palabra que damos en llamar “literatura”.

OBRAS CITADAS

- Albiach, Anne Marie. *Mezza voce*. París: Flammarion, 1984.
- Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes II*. París: Gallimard, 1976.
- Belay, Joaquin du (2004). *Les Antiquités de Rome*. París: Gallimard, 1975.
- Bénichou, Paul. *Le sacre de l'écrivain*. París: Gallimard, 1995.
- Boileau. *Satires, Épîtres, Art poétique*. París: Gallimard, 1985.
- Buouchet, Andre du *Poèmes et prose*. París: Mercure de France, 1995.
- Dupin, Jacques. *Le corps clairvoyant (1963-1982)*. París: Gallimard, 1999.
- Fourcade, Dominique. *Xbo*. París: P.O.L., 1988.
- Hocquard, Emmanuel. *Ma haie*. París: P.O.L., 2001.
- . *Téorie des tables*. París: P.O.L., 1992.
- Hugo, Víctor. *Les feuilles d'automne. Chants du crépuscule*. París: Classiques Garnier, 1974.
- Lamartine, Alphonse. *Méditations poétiques*. París: Hachette, 1915.
- Mallarmé, Stephane. *Divagations*. París: Bibliothèque Charpentier, 1987.
- Maulpoix, Jean Michel. *Du lyrisme*. París: José Corti, 2000.
- Merlau Ponty Maurice. *Le visible et l'invisible*. París: Gallimard, 1964.
- Michaux, Henry. *Oeuvres complètes*. París: Gallimard, 1988.
- Monferran, Jean Charles y Michel Jourde. "Jacques Peletier, lecteur de Giason Denores: une source ignorée de l'Art poétique". *Bibliothèque d'humanisme et renaissance: travaux et documents*, 66, 1, 2004.
- Prigent, Chistian. *Une erreur de la nature*. París: P.O.L., 1996.
- Réda, Jacques. *Les Ruines de Paris*. París: Gallimard, 1977.
- Rousseau, Jean. J. *Lettres à Malesherbes*. París: Livre de Poche, 1988.
- Rimbaud, Arthur. *Œuvres Complètes*. París: Gallimard, 1972.
- Sacré, James. *Les mots longtemps, Qu'est-ce que le poème attend?* París: Tarabuste, 2003.
- Sebillet, Thomas. "Art poétique François". *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*. París: Livre de Poche, 1990.
- Vigny, Alfred de. *Cinq-Mars, ou une conjuration sous Louis XIII*. París: Urbain Canel, tomes I, II, 1926. [consultado el 10/01/2016]. Web.