

La poesía contemporánea en francés: el retorno de la lírica frente a la deconstrucción del lenguaje

RAFAEL ANTÚNEZ ARCE¹

Poeta, traductor y ensayista, España

Resumen

La poesía siempre ha sido un género minoritario, pero en los últimos tiempos esto se ha hecho más evidente a causa del éxito comercial de otros géneros, como por ejemplo la novela. La poesía experimental, que dominó durante una época el panorama de la poesía francesa, originó a finales de los años 80 un resurgimiento de la poesía lírica. Este resurgimiento tuvo su contrapunto en la «modernidad negativa», que desdeñaba la lírica y pretendía llevar a sus límites al lenguaje. Por otra parte, surge otro tipo de lírica que emplea nuevos recursos como la narración, el poema en prosa, el desdoblamiento del yo poético, etc. La riqueza del resurgimiento poético no se limita a Francia, sino que es extensivo a los países que componen el ámbito de la francofonía. Asimismo, es conveniente la coexistencia de líneas teóricas antagónicas en la poesía, pues esto la enriquece. Por último, sería deseable el aumento del número de traducciones de poetas franceses actuales al español.

Palabras clave: poesía francesa, poesía lírica, modernidad negativa, deconstrucción.

Abstract

Poetry has always been a minority genre, but nowadays this fact has become more evident because of the commercial success of other genres, such as the novel. Experimental poetry that dominated the French poetry, originated in the late 80s a revival of lyric poetry. This revival had its counterpoint in the “negative modernity”, which scorned lyric poetry and wanted to push the language to its limit. Moreover, another type of lyric arises employing new resources, such as

¹ Córdoba, 1975. Egresado en Traducción e Interpretación. Su obra poética ha sido publicada, además de en antologías, en las siguientes monografías: *Las sílabas que son de tu mirada* (Ediciones del Minotauro, Córdoba, 1997), *La batalla de la luz* (Editorial Follas Novas, Santiago de Compostela, 2001. Accésit del Premio Rosalía de Castro), *Nada que decir* (Ediciones Rialp, Madrid, 2002. Accésit del Premio Adonáis del año 2001), *Los nombres de Helena* (Editorial Renacimiento, Sevilla, 2006) y *Sentado junto al muro* (Editorial Cántico, Alcoy, 2012).

Ha realizado la versión adaptada al castellano actual del *Tratado de la oración y meditación de San Pedro de Alcántara*, junto a Raúl Alonso, (Editorial Cántico, Alcoy, 2010) y traducido a Edmond Jabès, Siham Bouhlal y Mathurin Régnier.

Participa asiduamente en certámenes, congresos y revistas dedicados a la poesía.

the narration, the prose poem, the unfolding of the poetic subject, etc. The richness of this poetic revival is not confined to France, but also affects the Francophonie. The coexistence of conflicting theoretical movements is beneficial for poetry. Finally, the number of translations of the latest contemporary French poets to Spanish should be increased.

Keywords: French poetry, lyric poetry, negative modernity, deconstruction.

La poesía siempre ha sido un género minoritario, casi restringido a los propios escritores de poesía o a los estudiosos sobre el tema. En los últimos tiempos se ha planteado con frecuencia la cuestión de si este carácter minoritario se debía a la presencia invasiva de los medios de comunicación de masas, como la televisión, o a la proliferación de ciertos subgéneros de la narrativa, como el *best seller*, que copan el mercado editorial. Sin embargo, a pesar de estos argumentos, es obvio que la poesía como manifestación individual del pensamiento o del espíritu creativo del escritor, en su vertiente intelectual y culta, siempre ha sido un género destinado a un círculo reducido de lectores. De ahí que la tradición oral transcrita en los últimos siglos, consistente en el caso del género épico en el romancero y en el del género lírico en el cancionero, supusiera una difusión popular de unas composiciones que el pueblo iba puliendo a lo largo del tiempo y que gozaban de más fama entre el propio pueblo. Además, debemos tener en cuenta que el género poético, igual que los restantes géneros, tenía que ser necesariamente minoritario hasta hace relativamente muy poco tiempo, dado que la alfabetización masiva de la población es un hecho que hoy en día nos parece habitual, pero que ni mucho menos lo era tanto hace menos de un siglo, sea cual sea el país al que queramos acudir, y tampoco Francia es una excepción en esto.

Debemos añadir que la poesía, al ser una unidad indisoluble de la forma y del sentido, siempre supone en mayor o menor medida un uso marginal y premeditado del lenguaje, que emplea recursos para cuyo manejo el lector necesita de un entrenamiento y de un gusto particular por la palabra escogida. Esta también es una de las causas de que la poesía tenga y siempre haya tenido un número reducido de lectores.

Por otra parte, la perspectiva actual sobre la poesía y el hincapié que se hace en el escaso número de seguidores con que cuenta respecto a otros géneros, e incluso la pregunta de su utilidad, pregunta que se ha hecho más de un autor, como es el caso de Jean-Claude Pinson², son cuestiones sin duda relacionadas con nuestro tiempo, ya que nuestra época está íntimamente ligada al liberalismo económico y se mide la utilidad de todo. Sobre todo, si se tiene en cuenta que otros géneros hace mucho tiempo que se adaptaron al ritmo vertiginoso del mercado, y buscan el sensacionalismo para reactivar las ventas. No obstante, sí debemos admitir que esta pregunta en Francia tiene su

² Pinson, J.-C., *À quoi bon la poésie aujourd'hui ?*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 1999.

lógica, ya que durante un buen periodo de tiempo se denostó el sentido, la búsqueda de lo trascendente a través de la poesía, quedando esta reducida a los juegos de la forma, que acabaron por cansar al potencial lector. Con frecuencia, los poetas de esta etapa, gran parte de ellos integrantes del grupo OULIPO, se dedicaron a un juego privado con las palabras del que la mayoría de los lectores se sentían desvinculados, al no sentirse implicados en el mismo, a pesar de la gran calidad de muchos de estos poetas, como es el caso del poeta Jacques Roubaud. Así, durante mucho tiempo la mayor parte de la poesía francesa se olvidó de la dimensión órfica del poema.

Enlazando con lo expuesto en el párrafo anterior, se debe añadir que a finales de los años 80 se produce una reivindicación del lirismo poético por parte de poetas como Yves Bonnefoy, el cual ataca a los poetas textualistas. En referencia a esto, dice Claude Le Bigot³:

El ensimismamiento en un mundo de signos acaba por alejarnos de lo real. Para Y. Bonnefoy un texto poético es algo más que el ingenioso manejo de un lenguaje surgido de las entrañas de la lengua, es un modo de pensar que posee «*una aptitud para las esencias*». La actividad del poeta no puede limitarse al «*juego de hacer versos*»; si la búsqueda del lenguaje justo conserva algo trascendente, su objeto se sitúa más allá del lenguaje. [...] Puede decirse que la postura de Y. Bonnefoy está sometida a una exigencia ontológica que no es una abstracción sino un afán constante por dar un contenido concreto a la experiencia interior. Esta tensión centrada en la busca de unidad va configurando la tarea del poeta, que postula la necesidad del sentido no como una realidad que existiera de antemano sino como resultado de un uso transitivo del lenguaje.

De manera que para Bonnefoy es necesario el sentido, y la poesía se concibe como una manera de atrapar la experiencia vital, los momentos vividos en el poema, para a través del mismo conseguir interpretar la realidad, extraer una trascendencia, que si no está en el misticismo sí lo está en la reinterpretación de la vida mediante la visión del poeta. Esta perspectiva sobre la poesía y el sentido se puede contemplar perfectamente en el siguiente poema de Bonnefoy⁴:

UNE PIERRE

Viens, que je te dise à voix basse
Un enfant dont je me souviens,
Immobile comme il resta
À distance des autres vies.

³ Le Bigot, C., «La poesía francesa en la encrucijada: entre herencias y tanteos», *Zurgai: Euskal herriko olerkiaren aldizkaria: Poetas por su pueblo*, 12, 2005, pp. 6-7.

⁴ Bonnefoy, Y., *Ce qui fut sans lumière* suivi de *Début et fin de la neige* et de *Là où retombe la flèche*, Paris, Gallimard, 1995, p. 41.

Il n'a pas rejoint au matin
Ceux qui jouaient dans les arbres
À multiplier l'univers,
Ni couru à travers la plage
Vers plus de lumière encore.
Vois, pourtant, il a continué
Son chemin au pied de la dune,
Des traces de pas en sont preuves
Entre les chardons et la mer.

Et près d'eux tu peux voir s'emplir
De l'eau qui double le ciel
L'empreinte des pas plus larges
D'une compagne inconnue.⁵

En este poema podemos advertir uno de los temas más tratados por la poesía lírica, el tema del recuerdo. En *Ce qui fut sans lumière*, el poeta vuelve los ojos al sueño, a la nostalgia de un tiempo pasado, a la vez que se pregunta cuándo se cumplirá por fin la madurez del mundo, la plenitud que este le había prometido hacía mucho tiempo. A través del poema podemos ver esa búsqueda de sentido en la eternidad del recuerdo y en las imágenes de la poesía que lo immortalizan. Es una oda a la vida y, al mismo tiempo, una elegía por el tiempo pasado y la pérdida de la juventud, que ya anuncia la llegada de la muerte. Estamos ante una excelente poesía de gran aliento místico, si bien nos hallamos ante una mística terrenal, de revelación hallada en lo vivido y lo soñado, y de fijación de instantes mediante la elección de la palabra justa, adecuada.

Otros autores, entre los que se encuentra Jean-Michel Maulpoix, también se han manifestado acerca de esta dicotomía entre significante y significado, abogando por su carácter de unidad, y han barajado «una pérdida de vitalismo bajo los excesos de la teoría que cultivó la discontinuidad entre las palabras y las cosas»⁶. Para Maulpoix este necesario retorno al lirismo no implica dar a este término la noción primera de efusiones sentimentales complacientes con uno mismo con que tanto se ha identificado la palabra, sobre todo en otras épocas y por parte de personas bastante ajenas al mundo de la poesía. Por eso, Maulpoix dice acerca del lirismo⁷:

⁵ UNA PIEDRA / Ven, para que te hable en voz baja / de un niño que recuerdo, / inmóvil como permaneció / a distancia de las otras vidas. // Él no se reunió por la mañana / con aquellos que jugaban en los árboles / a multiplicar el universo, / ni corrido a través de la playa / buscando más luz todavía. / Mira, sin embargo, siguió / su camino al pie de las dunas, / las huellas de pasos son la prueba / entre los cardos y el mar. // Y cerca de ellos puedes ver llenarse / del agua que duplica el cielo / la huella de los pasos más amplios / de una compañera desconocida. (Traducción propia).

⁶ Le Bigot, C., art. cit., p. 8.

⁷ Entretien de Jean-Michel Maulpoix avec Bertrand Leclair, « Le lyrisme comme quête de l'altérité », *La Quinzaine littéraire*, 785, 2000. [Consultado: 29-09-2014]. Disponible en: <http://www.maulpoix.net/leclair.html>

J'ai commencé à m'opposer à l'entente courte et évasive de la notion, celle qui ne voit dans le lyrisme qu'une espèce d'effusion, d'expression sentimentale complaisante. Aujourd'hui encore, Christian Prigent par exemple assimile le lyrisme à la « béance baveuse du moi ». [...] Mon premier travail fut de ramener la notion du côté du sublime ; pour cela il suffisait d'ouvrir le Littré, qui propose comme première définition : « caractère du style élevé, des inspirations solennelles, le lyrisme de la Bible ». [...] Ensuite, je me suis aperçu de l'importance d'un deuxième sens, tout aussi essentiel : l'idée de circulation et d'énergie. Ainsi, lorsque Flaubert parle du lyrisme, il le compare volontiers au mouvement du sang. Cette idée d'animation, de chaleur, significative de la façon dont les mots nous viennent parfois en abondance, me semblait d'autant plus intéressante qu'elle s'opposait à l'humeur stagnante de la mélancolie. En troisième lieu, j'ai observé que ce mot de « lyrisme » a d'emblée été partagé entre un sens positif et un sens négatif : on monte jusqu'au lyrisme, c'est le chant, et l'on tombe dans le lyrisme, c'est l'emphase, le pathos... La notion est « clivée » dès le départ, elle désigne une menace autant qu'une ambition, elle signifie le risque que prend le poète ou le poème. Enfin, le dernier point sur lequel s'effectue ce ressaisissement de la notion concerne l'importance qu'y conserve la fameuse donnée subjective⁸.

Como vemos, para Maulpoix el lirismo es mucho más que una expresión de emociones, que abismarse en el propio sentir, pues también puede tomar la forma de la subjetividad, de la concepción personal que el poeta tiene del mundo a raíz de su contacto con las cosas. Y su expresión, como dice el propio autor en otro lugar del mismo texto, se puede dar a través del poema en prosa, dado que el lirismo difumina la frontera entre los géneros, y mediante la alteridad o la impersonalidad. En consecuencia, podemos ver que según los autores existen muchos tipos de lirismo, siendo la noción más importante del mismo, en mi opinión, la dada por Maulpoix en último lugar, es decir, la concepción subjetiva, la relación del poeta con las cosas y el reflejo a través del lenguaje del sentido que este confiere a las mismas. Por ello, esta vuelta al lirismo quizás no sea más que un regreso a la unidad entre significante y significado, un retorno a esa palabra escogida con cuidado, eso sí, pero en aras de

⁸ Comencé a oponerme al acuerdo pobre y evasivo de la noción que no ve en el lirismo más que una especie de efusión, de expresión sentimental complaciente. Hoy en día, todavía Christian Prigent por ejemplo equipara el lirismo con el «abismo pegajoso del yo». [...] En primer lugar, tuve que recuperar la noción que se refiere a lo sublime; para ello bastaba con abrir el Littré, que propone como primera definición: «carácter del estilo elevado, de las inspiraciones solemnes, el lirismo de la Biblia». [...] Después, me di cuenta de la importancia de un segundo sentido, también totalmente esencial: la idea de circulación y de energía. Así, cuando Flaubert habla del lirismo, lo compara conscientemente con el movimiento de la sangre. Esta idea de animación, de calor, que representa la manera en que a veces las palabras acuden a nosotros en abundancia, me parecía tanto más interesante en cuanto se oponía al carácter estancado de la melancolía. En tercer lugar, observé que la palabra «lirismo» desde el principio comparte un sentido positivo y otro negativo: se sube hasta el lirismo, es el canto, y se cae en el lirismo, es el énfasis, el patetismo... La noción está dividida desde el comienzo, designa tanto una amenaza como una ambición, representa el riesgo que asume el poeta o el poema. Finalmente, el último punto sobre el que se efectúa esta recuperación de la noción concierne a la importancia que reviste la célebre impresión subjetiva. (Traducción propia).

expresar una experiencia personal del poeta. Para poner de relieve lo expresado por el poeta, nada mejor que ver la expresión de su concepción lírica a través de un fragmento de uno de sus poemas⁹:

LE CHANT DES NAUFRAGÉS

Nous sommes les naufragés de la langue
D'un pays l'autre nous allons, accrochés aux bois flottés de nos phrases
Ce sont les restes d'un ancien navire depuis longtemps fracassé
Mais le désir nous point encore, tandis que nous dérivons
De sculpter dans ces planches des statuettes de sirènes aux cheveux bleus
Et de chanter toujours avec ces poumons-là :
Laissez-nous répéter la mer
N'intentez point de procès stupide au grand large

La mer, accrochée à la mer
Tremble et glisse sur la mer
Ses mouvements de jupe, ses coups d'épaules, ses redondances
Et tout ce bleu qui vient à nous sur les grands aplats de la mer
Nous aimons la manière dont s'en va la barque
Se déhanchant d'une vague à l'autre, dansant son émoi de retrouver la mer
Et son curieux bruit de grelot
Quand la musique se déploie sur l'immense partition de la mer [...]¹⁰

En este poema podemos ver cómo se despliega la subjetividad del poeta sin más, cómo este expresa la precariedad de la lengua para expresar el mundo interior que le es propio a través de la metáfora del mar y del naufragado, donde se refleja la dificultad que entraña enfrentarse a las palabras, pero también la emoción que esto supone, emoción similar a la de una barca que va de una ola a otra, como dice el propio texto.

Estos son los nexos comunes (el sentido, la subjetividad) entre los poetas que representan un resurgimiento de la lírica, y de entre los cuales cabe mencionar a Philippe

⁹ Maulpoix, J.-M., « Le chant des naufragés », *Dans l'interstice*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1991.

¹⁰ EL CANTO DE LOS NAUFRAGOS / Somos los naufragos de la lengua / Vamos de un país a otro, aferrados a los maderos flotantes de nuestras frases / Son los restos de un antiguo navío hundido hace mucho tiempo / Pero el deseo aún brota en nosotros, mientras vamos a la deriva / y nos lleva a esculpir en los tablones figuras de sirenas de cabellos azules / y a cantar siempre con los pulmones: / Dejarnos repetir el mar / No intentéis nada estúpido en mar abierto // El mar, aferrado al mar/ tiembla y se desliza sobre el mar / sus movimientos de falda, sus movimientos de hombros, sus redundancias / y todo el azul que viene hacia nosotros sobre la inmensidad del mar / Nos gusta la manera en que se va la barca / contoneándose de una ola a la otra, danzando su emoción por reencontrar el mar, / y su curioso ruido de cascabel / cuando la música se despliega sobre la inmensa partitura del mar [...]. (Traducción propia).

Jaccottet, Guy Goffette o Jacques Réda, entre otros. Sin embargo, se diferencian en su manera de concebir la misión del poeta y del poema, en una diversidad de matices que constituyen su propia voz personal, pero siempre bajo el denominador común de la creencia en este sentido de la palabra que ya hemos mencionado.

Por otra parte, la poesía de la alteridad o de la impersonalidad de la que habla Maulpoix es lo que, en su artículo, llama Le Bigot¹¹ «un realismo *sotto voce*», constituyéndose en una línea neo-lírica, y nos remite a la opinión que sobre dicho lirismo tiene Jean-Claude Pinson:

Como lo demuestra Jean-Claude Pinson en *Habiter en poète* al discutir las posturas defendidas por Jean-Marie Gleize, avanza la idea de que el lirismo hoy en día es posible porque este no se reduce a la efusión sentimentaloides ni a la escenificación del yo. El fenómeno de desposesión del yo, que caracteriza gran parte de la producción actual, busca una tonalidad afectiva frente a la existencia que no tiene por qué coincidir con la historia del sujeto. Observamos que el lirismo contemporáneo no es contradictorio con la «narratividad», este tipo de distanciamiento propio de la escritura novelesca que Jaime Gil de Biedma designó con el concepto de «impersonación»¹².

Esta tendencia neo-lírica es la seguida por poetas como Renaud Camus, James Sacré, Pierre Oster o Lionel Ray, y supone una superación de la subjetividad misma, aunque se sigue constituyendo en una poesía del sentido, de la experiencia del poeta. Lionel Ray, por ejemplo, practica esta poesía de la alteridad, del desdoblamiento, en la que al tiempo que escribe el poema se dirige a ese otro sí mismo, pues para él existe una distancia entre este sí mismo y el yo desdoblado que escribe el poema, como lo muestra en el poemario *L'invention des bibliothèques. Les poèmes de Laurent Barthélemy*, publicado en 2007, donde el personaje de Laurent Barthélemy, *alter ego* de Lionel Ray, escribe una serie de poemas reinterpretando todo lo escrito por Ray desde 1971. Ray construye una constante interpretación de su experiencia desde el alejamiento de la misma, por lo que se podría interpretar este paso del poeta como una renuncia a su propio pasado, al recuerdo y al sentimentalismo más tradicional ligado habitualmente al lirismo. Jean-Paul Giraux nos acerca a esta poética de una nueva modernidad a través de sus palabras¹³:

Le résultat est un nouveau recueil ou, plutôt, un texte en parallèle à l'œuvre, pas un pèlerinage mais un itinéraire refait en se donnant l'occasion de mettre quelques distances entre soi et « ce double étrange qui ne [lui] est en rien étranger », peut-être celle de

¹¹ Le Bigot, C., art. cit., p. 6.

¹² *Idem*, pp. 11-12.

¹³ Giraux, J.-P., « Lionel Ray et ce mythe appelé poésie », *Poésie/première*, 39, 2008. [Consultado: 03-10-2014]. Disponible en: <http://jeanpaulgiraux.pagesperso-orange.fr/Lionel%20Ray%20Ce%20mythe.htm>

mesurer ou simplement d'éprouver ce « décalage » un peu vertigineux entre ce qu'on est et ce qu'on pense être, ce qu'on rêve de soi : « peut-être n'es-tu rien que le rêve / de quelqu'un qui n'existe pas » écrivait le poète dans *Pages d'ombre* (2000)¹⁴.

Pero será a través de un poema de Ray como veremos con mayor claridad esta especie de desdoblamiento de la voz poética, esta constante reflexión en la que el poeta se habla a sí mismo, ya que para Ray la voz que realiza la reflexión poética, y que es el origen del discurso presente en el poema, no coincide con su propia persona, con el Lionel Ray que vive y respira más allá y fuera de la poesía. Esta alteridad es especialmente clara en el texto que citamos a continuación¹⁵:

Je ne suis pas qui je suis
ce masque dans la nuit anonyme
cette voix qui monte comme un fleuve
ni ces pas ne sont miens.

Nous sommes seuls dans ce pays
de sel de pierre de vent
dans ce grand incendie de paroles
dans ce miroir tournant.

Qui es-tu que tu sois
ce mort en travers de ma route
cette chose de sang et d'ombre
qui bouge et ne bouge pas.

Tu vis à l'écart de toi-même,
quel est ce visage absent
cet étranger que tu traînes
et qui rame à contre-courant ?¹⁶

Como vemos en el poema, Ray se habla a sí mismo, interpela a ese otro yo que escribe los poemas, que va a contracorriente porque busca en ese país de sal, de piedra,

¹⁴ El resultado es una nueva recopilación o, más bien, un texto paralelo a la obra, no un peregrinaje sino un itinerario rehecho que le permite poner cierta distancia entre sí mismo y «ese doble extraño que no le es ajeno en nada», quizás también le da la oportunidad de medir o simplemente de experimentar ese «desfase» un poco vertiginoso entre lo que se es y lo que se cree ser, lo que se considera de uno mismo: «quizás no seas más que el sueño / de alguien que no existe», escribía el poeta en *Pages d'ombre* (2000). (Traducción propia).

¹⁵ Ray, L., *Comme un château défait* suivi de *Syllabes de sable*, Paris, Gallimard, 2004, p. 9.

¹⁶ Yo no soy quien soy / esta máscara en la noche anónima / esta voz que asciende como un río / estos pasos no son míos. // Estamos solos en este país / de sal de piedra de viento / en este gran incendio de palabras / en este espejo giratorio. // Seas quien seas / muerto atravesado en mi camino / cosa de sangre y de sombra / que se mueve y no se mueve. // ¿Vives alejado de ti mismo? / ¿quién es ese rostro ausente / ese extraño que llevas contigo / y que rema a contracorriente? (Traducción propia).

de viento, en ese páramo desierto de las palabras. Existe un desdoblamiento, en el cual hay una contradicción, pues el poeta pregunta a ese yo que escribe los poemas, aunque al mismo tiempo es él mismo quien escribe el poema, por lo que interpela a ese otro yo que está ausente y presente al mismo tiempo en el momento en que se desarrolla el poema. El texto es especialmente interesante, al igual que la mayor parte de la obra de Lionel Ray, porque en la escritura poética existe una superposición extraña de dos voces, lo que confiere al poema un efecto de extrañamiento, de asombro sobre el lector.

En el caso de James Sacré, podemos hablar de lirismo, pero de un lirismo consciente en todo momento de su propia existencia, un lirismo no idealizado y no entregado a sí mismo sin más. La suya es una poesía en la que se unen subjetividad y crítica, puesto que la subjetividad en Sacré es analizada desde la distancia de la crítica, desde el análisis de la propia voz poética, por lo que de algún modo se está produciendo una comprensión de la misma. Este distanciamiento del propio yo implica una especie de superación de dicha subjetividad. Este planteamiento, que puede parecer contradictorio, permite al poeta esa especie de alteridad o desdoblamiento de su propio ser lírico que ya hemos mencionado con anterioridad; le confiere la posibilidad de trascender, de ir más allá de la simple subjetividad, tradicionalmente concebida desde la perspectiva romántica. La nueva perspectiva del lirismo, como observamos en todos los enfoques modernos defendidos por los poetas mencionados, supone una nueva interpretación del lirismo tradicional romántico, de ahí que no se lo pueda identificar con este. Por eso, gran parte de los poetas del nuevo lirismo hacen hincapié, o bien en la conciencia de la propia subjetividad y en el desdoblamiento del yo poético, o bien en una poesía de carácter órfico en la que la revelación se produce, pero en la que esta, como ya vimos en Bonnefoy, no procede de Dios, sino del instante, del entorno del poeta, o del propio recuerdo de lo vivido que lo asalta y le proporciona una interpretación de la realidad. Para mí se trata de un nuevo lirismo al que me gusta considerar como una reinterpretación posmoderna del romanticismo, o dicho con otras palabras como un neorromanticismo posmoderno.

Retomando el enfoque poético de James Sacré¹⁷, para él «la irrupción de la crítica no impide en absoluto el lirismo, y más bien al contrario lo alimenta, de la misma manera que un pensamiento de la negatividad puede conservar en un horizonte siempre alejado más lejos la vaga idea de un dios.» Dentro de esta perspectiva personal se produce un equilibrio entre el lirismo y la crítica, gracias en gran parte al distanciamiento que el poeta tiene cuidado de establecer entre sus emociones y la plasmación de las mismas a través del poema. Así lo aclara el autor en otro fragmento de su ensayo sobre el lirismo poético¹⁸:

¹⁷ Sacré, J., « Une boulange de lyrisme critique », *Le Nouveau Recueil*, 52, 1999, p. 47. (Traducción propia de la cita).

¹⁸ *Idem*.

Si le lyrisme est une célébration, une adhésion au monde, à des sentiments, à la matérialité d'un langage, on imagine en effet mal, a priori, qu'il puisse introduire en son élan un mouvement qui serait comme un doute ; à moins que cette interrogation sur soi lui permette de se mieux comprendre, puis d'affirmer plus fortement encore, après, l'élan de célébration. Mais cette opposition entre critique et célébration lyrique n'est-elle pas une fausse vue de l'esprit ? Car le désir de critique n'est-il pas encore une manifestation de lyrisme, même lorsqu'il éloigne dans la plus grande distance (et c'est toujours dans une sorte de passion de dire et de prouver), non plus seulement l'objet de célébration, mais la possibilité même de cette célébration ?¹⁹

Podemos constatar este distanciamiento, esta reflexión sobre el propio lirismo poético de James Sacré, en gran cantidad de sus poemas, donde a veces realiza una evocación contenida de sus recuerdos, ya que estos y la emoción que le causan han pasado a través del tamiz de la reflexión y de la crítica efectuada por la inteligencia. Como ejemplo de su visión poética, a continuación vamos a citar un extracto de *La petite herbe des mots*²⁰:

« On peut croire qu'un souvenir
Creuse la couleur du mot bleu, à force
Il en reste plus rien, du bleu ;
Et du souvenir pas plus.
Qu'est-ce qu'on raconte ? » « Une ancienne cour que l'enfance a fermée
Si t'ouvres le portail
Quelques mots reviendront, pas grand-chose.
La couleur d'autrefois c'est pareil qu'aujourd'hui, presque :
De la tôle toute neuve, mais quand même
Encore du vieux bois qui pourrit. » « Un mur s'est éboulé
C'est comme des mots (mais tombés d'où ?)
La douceur du ciel continue son bleu
On dirait qu'on peut rêver
À travers les choses défaits, les trous du poème ».²¹

¹⁹ Si el lirismo es una celebración, una adhesión al mundo, a los sentimientos, a la materialidad del lenguaje, se concibe como algo malo, a priori, que se pueda introducir en su impulso un movimiento que sería una duda; a menos que esta pregunta sobre sí mismo le permita comprenderse mejor, y acto seguido afirmar con más fuerza aún el impulso de celebración. Pero esta oposición entre crítica y celebración lírica, ¿no es una falsa visión de la inteligencia? Ya que, ¿no es quizás el deseo de crítica también una manifestación del lirismo, incluso cuando este aleja a la mayor distancia (y siempre lo hace en una especie de pasión por decir y probar) no solamente el objeto de celebración sino también la posibilidad misma de celebración? (Traducción propia).

²⁰ Sacré, J., *La petite herbe des mots*, Chaillé-sous-les-Ormeaux, Le dé bleu, 1986.

²¹ «Se puede creer que un recuerdo / vacíe el color de la palabra azul, tanto / que no quede nada de azul; / y del recuerdo tampoco. / ¿Qué se cuenta?» «Un antiguo patio que la infancia ha cerrado / Si abres el portal / regresarán algunas palabras, pero no gran cosa. / El color de antaño es igual al de hoy, casi: / acero completamente nuevo, pero después de todo / también vieja madera que se pudre.» «Un muro se ha desmoronado / igual que palabras (¿pero caídas de dónde?) / La suavidad del cielo mantiene su azul / Se diría que se puede imaginar / a través de las cosas deshechas, los agujeros del poema». (Traducción propia).

En este poema de Sacré encontramos en perfecto equilibrio los dos conceptos que él enuncia: lirismo y crítica. Hallamos un acto de metapoesía, pero al mismo tiempo encontramos una expresión lírica a través precisamente de la distancia y de la crítica al recuerdo. Es decir, el lirismo está porque se considera el recuerdo desde el hecho de que este recuerdo solo es una pobre reproducción sin color e incompleta de un pasado que no puede volver. En esta reflexión hay cierta tristeza y melancolía, como lo evocan «la vieja madera que se pudre» o «las cosas deshechas», pero también hay crítica y reflexión precisamente en la no idealización del recuerdo. Estamos ante un lirismo distanciado. Este rasgo crítico suele acompañar con mucha frecuencia a esta poesía que habla de la propia poesía y que estudia los procesos emocionales y mentales por los que atraviesa el poeta a la hora de escribir. A fin de cuentas, es perfectamente natural que cuando el autor piensa en la raíz de su obra y en el fenómeno poético en sí tenga que distanciarse de sus propios textos y las propias emociones.

Pero, hasta ahora, hemos hablado del resurgimiento producido en los años 80 del lirismo, de un nuevo lirismo como ya hemos dicho. No obstante, también frente a este resurgimiento se produce una reacción contraria por parte de una serie de poetas que desprecian la nueva inclinación lírica. Esta reacción, que muchos han llamado «modernidad negativa», tuvo su origen en torno a la revista *Nioques*, que fue fundada en 1989 por Jean-Marie Gleize. Para Gleize, la poesía no solo implica la superación de la subjetividad, sino además la eliminación del lirismo y del yo, para encaminarse a la enunciación, a la objetividad, y quedarse con la descarnada literalidad del verso. Esta es la base de su concepción algo contradictoria de la poesía²²:

Non, bien sûr, je ne peux pas exposer sous forme condensée « ma » conception de la littéralité. Je vois d'ailleurs que vous écrivez (ou prononcez ?) le mot avec une majuscule. C'est trop ! La « littéralité » ce serait la poésie elle-même. Ou ce dans quoi la poésie pourrait disparaître. Poésie, c'est-à-dire littéralité, c'est-à-dire procès de dépassement de la poésie vers littéralement quelque chose qui la contient et l'annule. Je sens que ma réponse ne satisfait pas. Il me faut donc répéter (car j'ai dû l'écrire) que la « littéralité » n'existe pas. Ça n'est qu'une postulation, une intention. Voire une passion (pourquoi pas ?). [...] L'être littéral de la littérature signifie simplement : la littérature est un fait de langue, a pour lieu la langue, est le résultat d'un certain nombre d'opérations sur la langue. La « littéralité » a encore affaire à ceci (je ne peux que renvoyer à quelques propositions banales) : la poésie dit ce qu'elle dit en le disant (ne dit rien d'autre, le dit littéralement : non paraphrasable, voire, c'est encore pire, non interprétable), et à ceci : la poésie dit ce qu'elle dit en se disant (fait ce qu'elle dit et dit

²² « Entretien avec Jean-Marie Gleize », *Prétexte*, Hors-Série, 9, Prétexte éditeur. [Consultado: 03-11-2014]. Disponible en: http://pretexte.perso.neuf.fr/ExSiteInternetPr%C3%A9texte/revue/entretiens/discussions-thematiques_poesie/discussions/jean-marie-gleize.htm

ce qu'elle fait). Réflexivité et littéralité ont quelque chose à voir. Littéralement c'est-à-dire explicitement²³.

Como vemos, Gleize propone una especie de utopía, pues reconoce que no se puede alcanzar la perfecta literalidad. Sin embargo, para nosotros esta literalidad perfecta no tiene sentido porque aboca como se dijo al principio del artículo a una poesía del silencio, a una poesía de la no expresión. Entonces, sí que sería pertinente la pregunta de Pinson de para qué sirve hoy en día la poesía. Según las palabras de Gleize, en la poesía no cabría la evocación, ni la metáfora (dado que la palabra solo puede decir aquello que dice por sí misma, sin otras interpretaciones ni ambigüedades), y, por supuesto, tampoco la revelación o una búsqueda de conocimiento, puesto que para él la poesía tiene sentido como búsqueda de lo explícito y la transparencia, siendo estos, dos elementos que se agotan en la denotación del lenguaje, sin poder ir más allá. En mi opinión, poesía de la nada que no lleva a nada. Por otra parte, el lenguaje denotativo es una mera invención, ya que todo ser humano posee una visión particular del mundo, visión que inevitablemente va a verse implicada a través de la lectura del poema en el caso del lector. En el caso del escritor, esta concepción particular de las cosas se expresa mediante la subjetividad, la cual es inevitable y también deseable en poesía puesto que nos permite el acceso a pensamientos y a consideraciones que de otro modo no serían posibles. Esta subjetividad del escritor puede llevar a consideraciones objetivas, como ocurre con aquellos poetas líricos que reflexionan sobre su poesía y sobre la experiencia poética. Consideremos que la única manera de extraerse a dicha subjetividad sería una especie de misticismo, una omnisciencia parecida a la de Dios que, por si fuera poco, muchos considerarían como subjetiva al no coincidir con su propia interpretación de la realidad. Para finalizar con esta reflexión, la palabra en su sentido denotativo no es sinónimo de objetividad, puesto que sin el espíritu individual que les da vida las palabras estarían muertas, serían meros trazos lingüísticos insertos en la trama del poema.

De todas maneras, es interesante ver cómo Gleize plasma su perspectiva teórica a través de la práctica de sus poemas²⁴:

²³ No, naturalmente que no puedo exponer condensadamente «mi» concepción de la literalidad. Por otra parte, veo que usted escribe (¿o pronuncia?) la palabra con una mayúscula. ¡Es demasiado! La «literalidad» sería la poesía misma. O aquello en lo que la poesía podría desaparecer. Poesía, es decir, literalidad, es decir, proceso de superación de la poesía hacia literalmente algo que la contiene y la anula. Creo que mi respuesta no es satisfactoria. Por eso, tengo que repetir (ya que seguro que lo he escrito) que la «literalidad» no existe. No es más que una postulación, una intención. Incluso una pasión (¿por qué no?). [...] El ser literal de la literatura significa simplemente que la literatura es un hecho de lengua, tiene lugar en la lengua, es el resultado de un cierto número de operaciones realizadas con base en la lengua. La «literalidad» está relacionada con esto (no puedo más que remitirme a algunas propuestas banales): la poesía dice lo que dice diciéndolo (no dice ninguna otra cosa, lo dice literalmente: no es parafraseable, incluso, lo que es peor, no es interpretable) y de la misma manera: la poesía dice lo que dice diciéndose (hace lo que dice y dice lo que hace). Reflexividad y literalidad tienen algo que ver. Literalmente, es decir, explícitamente. (Traducción propia).

²⁴ Gleize, J.-M., *Tarnac*, Nîmes (Gard), Éditions Contre-pied, 2009.

Plus tard l'espace rétrécit. La boîte ressemble à l'intérieur d'un camion. Sombre et délabré. Éteint. Le mur a maintenant les dimensions d'une carte à jouer ou de visite
Je disais : l'avenir, le présent, ici
c'était comme le nom de la rivière, ou le mot drap, ou le mot grille
Je voyais dans ses yeux le reflet de l'écran
Il lisait en silence et je voyais le mouvement de ses lèvres
La rue n'avait pas de nom
je marchais vers le lavoir
j'ouvrais et je fermais la grille
je restais debout devant l'armoire de la sacristie
je regardais les arbres et je voyais que leur feuillage était noir
je décidais de choisir mon dialecte.²⁵

Precisamente el fragmento que nos ocupa posee una capacidad extraordinaria de sugerencia y un cierto lirismo callado, que desdice completamente la concepción de Gleize. Si bien la descripción entra dentro de la narratividad y el poeta describe simplemente lo que ve, podemos observar que hay comparaciones y estas se hacen partiendo de la subjetividad del autor, dado que los mismos objetos suscitan en cada persona una representación imaginaria comparativa distinta, dependiendo del mundo interior y de las experiencias de cada individuo. Además, en el poema él escoge describir un momento u otro de su experiencia, y esta mera elección ya forma parte de la subjetividad. El fragmento, a nuestro parecer, desdice su planteamiento teórico, pero por ello mismo encontramos en muchos de los poemas de Gleize a un poeta de una gran calidad, con un sentido extraordinario de la narración y, lo que es paradójico, de un gran poder de sugerencia.

Otro de los poetas que se adhiere a esta corriente de negación del lirismo es Christian Prigent, poeta para el cual la poesía debe alejarse de los lugares comunes del lenguaje y llevar a este a territorios desconocidos, de experimentación. Considera que las formas escritas de representación que estaban a su disposición en la lengua común no representaban su forma de ver el mundo, por lo que había que acudir a la carnavalización del idioma, en un intento desesperado por hallar una voz propia que al mismo tiempo innove las estructuras tradicionales del idioma. Pero acudamos a las propias palabras del poeta para comprender mejor cuál es su visión de la palabra y del universo poético²⁶:

²⁵ Más tarde el espacio retrocedió. La caja se parece al interior de un camión. Oscuro y deteriorado. Apagado. El muro tiene ahora las dimensiones de una ficha de juego o una tarjeta de visita / Yo decía: el futuro, el presente, aquí / era como el nombre del río, o la palabra sábana, o la palabra reja / Veía en sus ojos el brillo de la pantalla / Él leía en silencio y yo veía el movimiento de sus labios / La calle no tenía nombre / yo caminaba hacia el lavadero / yo abría y cerraba la reja / me quedaba de pie delante del armario de la sacristía / miraba los árboles y veía que sus hojas eran negras / decidía escoger mi dialecto. (Traducción propia).

²⁶ Allemand, R.-M., « Christian Prigent : la distance et l'émotion », *Revue analyses*, vol. 5, 1, hiver 2010, pp. 164-165. [Consultado: 04-11-2014]. Disponible en: <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/748/649?id=1557>

Je suis parti, il y aura bientôt cinquante ans, du constat que les formes écrites de représentation qui étaient à disposition ne faisaient pas résonner en moi la note juste de l'expérience que j'avais du *monde* (le spectaculaire dehors comme l'intime dedans). Y compris les formes poétiques qui me séduisaient pourtant violemment. Il m'a fallu aller voir comment ça marchait dans ces dernières : Rimbaud, Ponge, Denis Roche... Aller voir *dedans*, c'était certes rendre à ces œuvres l'hommage de l'admiration. Mais c'était aussi travailler à détraquer (par l'analyse, le pastiche et la parodie) les mécaniques qui y fonctionnaient. Ensuite il fallait remettre en service des petits circuits « poétiques » avec tous ces ressorts et rouages désœuvrés puis autrement remontés et réactivés. C'est une « violence », oui, si on veut. Et elle est « constitutive », certes. Mais il faut bien dire aussi que ce n'est guère davantage qu'une opération de recyclage, un bricolage empirique et tâtonnant²⁷.

Como responde el autor en el mismo artículo más adelante²⁸, la lengua común es una red de representaciones que el uso acordado de la lengua establece y que impone como un lugar ideológico común. Por eso Prigent huye del llamado «poetismo», de las fórmulas que él considera poéticas y por lo tanto ya usadas y sin significado. Para él se trata de dar otra visión a la realidad, considerada esta como la suma de representaciones que se tiene de ella. Esta suma de representaciones constituye para el poeta una alienación que lo limita y constriñe a lo ya establecido y regulado. Por lo tanto, de ahí que el poeta deba ir más allá, experimentar y buscar un nuevo espacio de lenguaje, llevándolo a su límite. Y, por eso, debe asimismo desmontar la estructura del lenguaje, analizarla y volverla a montar.

Si bien la propuesta de Prigent es interesante, y sin duda arriesgada, nos parece una visión un tanto utópica de la poesía si se lleva al extremo, pues el hombre está dentro de la red del lenguaje y no se puede sustraer a él. Por lo demás, consideramos innecesario acudir a la parodia y a la deconstrucción completa del lenguaje, ya que el poeta puede conseguir lo mismo y quizás más a través de la imagen irracional, de la reflexión o de la pulsión emocional que es capaz de captar un instante o una manera de ver la vida a través del acontecimiento fugaz. Es cierto que la poesía y muchos poetas abusan del «poetismo», pero hay que preguntarse hasta qué punto las teorías de Prigent

²⁷ Pronto hará cincuenta años que partí de la constatación de que las formas escritas de representación que estaban a mi disposición no hacían resonar en mí la nota justa de la experiencia que yo tenía del *mundo* (tanto lo fenomenológico fuera como lo íntimo dentro). Ni siquiera las formas poéticas que, sin embargo, me seducían de manera violenta. Tuve que acudir a ver cómo funcionaban estas formas en Rimbaud, Ponge, Denis Roche... Ir a mirar *dentro*, ciertamente era rendir a estas obras el homenaje de la admiración. Pero, también, significaba trabajar en estropear (mediante el análisis, el pastiche y la parodia) los mecanismos que se ponían en funcionamiento en ellas. Después, había que poner de nuevo en funcionamiento pequeños circuitos «poéticos» con todos esos resortes y engranajes detenidos primero y después reconstruidos y reactivados. Es un acto «violento», sí, en cierto modo. Y también, ciertamente, «constitutivo». Pero también hay que decir que apenas es algo más que una operación de reciclaje, un arreglo empírico y de ir probando posibilidades. (Traducción propia).

²⁸ Allemand, R.-M., art. cit., p. 165.

llevarían a una poesía del individuo. Quizás sí puedan llevar a cierta renovación del lenguaje, pero igualmente pueden llevar al silencio y a la desaparición de la poesía, como ya dijimos anteriormente.

No obstante, la variedad de perspectivas enriquece el panorama poético, como podemos comprobar con el siguiente poema de Prigent²⁹:

(cher journal)

5/7 (p-m). Niqabs & strings sur l'éstran.
Pensée : « vie » = un massage géant.
Lu au kiosque : Le poil dans le X ? Plus qu'un
Marché de niche (ici : non). Sous spot des seins

Rutilaient (penser noter label pub des
Huiles). Cher Journal est-ce en moi l'instinct de
Ciel qui aime mieux la mouette ou sterne que
Méduse ? Et le carmin qu'encalicotait

Mes carnations serait-ce (en stretch lycra l'a
Mas femelliflua cuit sous Phébus) pas l'A
DN cro-magnon 'core accroc à mon rogn'
On qui me ramone la caverne et grogne ?³⁰

Como podemos observar, el poeta juega con palabras de origen inglés, con el propio orden de las palabras, crea palabras que no existen en francés por composición y derivación de otras ya existentes, mezcla distintos niveles sociolectales para caracterizar el habla del cromañón, etc. Poesía que juega con las palabras, de difícil comprensión para el lector sin duda alguna.

Hemos realizado un breve recorrido por las corrientes poéticas predominantes en la poesía francesa de los últimos 30 años aproximadamente. Siempre, claro está, es

²⁹ Prigent, C., *La vie moderne. Un journal*, Paris, P.O.L, 2012, p. 13.

³⁰ (querido diario) / 5-7 pm. Nicabs & tansas en el borde de la playa. / Pensamiento: «vida» = un masaje gigante. / Leído en el quiosco: ¿El pelo en el X? Más que un / nicho de mercado (aquí: no). En el spot senos / rutilaban (pensar anotar label publi de los / aceites). Querido Diario, ¿en mí al instinto de / cielo le gusta más la gaviota o tern que / Medusa? Y el carmín entelaba / mi piel, ¿no sería (en stretch licra la ha / masía damelliflua cocido bajo Febo) el A / DN cromañón «davía ganchao a mi rñón» / que me deshollina la caverna y gruñe? (Traducción propia). La traducción es muy difícil porque juega con palabras de origen inglés introducidas en el francés, con el doble significado de *pub* y con otras palabras como *femelliflua*, que son composiciones inventadas, en este caso, por ejemplo, por la unión de *femelle* y *melliflua*. Además de la palabra *calicot* forma un derivado que no existe en francés, como es *encalicotet*. Es imposible que la traducción española logre el mismo efecto, ya que *sterne*, por poner solo un ejemplo, sinónimo de gaviota en francés y término de origen inglés (*stern* en inglés moderno) no puede traducirse en español por una palabra que signifique *gaviota* y sea de origen inglés.

esta una perspectiva desde el punto de vista teórico, punto de vista en el cual se han implicado muchos poetas, entre ellos los que hemos citado en el presente artículo. Esto no quiere decir que la mayoría entre en disputas de corrientes o líneas poéticas, puesto que quizás la postura más inteligente para el escritor sea la de definir su propia concepción de la poesía, pero sin entrar en descalificaciones de las demás ni por ello encasillarse o englobarse en una línea teórica que lo sitúe dentro de un grupo. A fin de cuentas, cada autor escribe sus propios poemas y busca su propia voz, su propio sello personal e irrepetible respecto a cualquier otro poeta. En última instancia, son los textos quienes se defienden a sí mismos y los que se independizan de la mano que los ha escrito una vez que la creación ha sido hecha.

Nos hemos referido hasta ahora a la poesía francesa, pero es evidente que la poesía escrita en francés no se circunscribe a la producida solamente en Francia. La francofonía cuenta con excelentes poetas en otros países como Bélgica, Luxemburgo o en ciertos países africanos donde el francés es una lengua de cultura indispensable, por solo nombrar algunos de ellos. Entre esa gran cantidad de poetas, he escogido un par de ellos atendiendo a su calidad y al sello personal que se puede distinguir en su obra. Según mi opinión, su poesía constituye una voz lírica completamente original. Estos poetas seleccionados son el luxemburgués Jean Portante y la marroquí Siham Bouhlal.

Jean Portante nació en Luxemburgo, pero sus padres eran italianos que apenas habían acabado de llegar al país³¹. Por eso, toda su infancia, que relata en su novela *Mrs Haroy ou la mémoire de la baleine*, estuvo marcada por esta doble pertenencia, o más bien por una doble no pertenencia, ya que como cualquier viajero se sintió desde muy pronto como un ciudadano de tierra de nadie. A semejanza de la ballena, que emigra por todos los océanos, sabe que no pertenece ni a la tierra abandonada ni a aquella a la que ha llegado. Toda su obra está impregnada de esta sensación y está escrita en francés por elección propia. A ello debemos añadir que en Luxemburgo hay tres lenguas oficiales: el francés, el alemán y el luxemburgués. De ahí que Jean Portante no haya escogido ni la lengua de origen de sus padres, el italiano, ni la lengua más autóctona de la tierra de llegada, el luxemburgués, sino que haya optado por el francés, una lengua aprendida, domesticada, una lengua que tiene que seguir conquistando cada día como reconoce él mismo. Este rasgo plurilingüe marca toda su poesía, dado que a través de la misma busca un extrañamiento, una extranjerización de la lengua, de la palabra; algo que es completamente inevitable si se considera que sus poemas están en una lengua que tiene el aspecto del francés, pero en cuyo interior respiran el italiano, el alemán y el luxemburgués.

³¹ Los datos biográficos citados y su impresión de no pertenecer a ninguna tierra en concreto han sido tomados de la página web del propio poeta. [Consultado: 05-11-2014]. Disponible en: <http://www.jeanportante.lu/auteur.html>

Creo que esta característica, de querer hallar una lengua propia y de producir un efecto de extrañamiento con la lengua, es común a la casi totalidad de los poetas; no obstante, es comprensible que para una persona con la biografía de Jean Portante, y que ha crecido en un entorno plurilingüe, sea aún más natural. Pero lo mejor de todo es que Portante transmite perfectamente en sus poemas, de incomparable calidad, esa condición de funámbulo que encarna el poeta, ya que camina constantemente por el borde de las palabras hallando la tensión justa del lenguaje. En cierto modo, para Portante la poesía se convierte en una necesidad y la palabra en una clase de espacio aparte que permite sobrevivir al poeta, como el autor expone en la siguiente declaración³²:

Il y en a qui disent on ne devient pas poète mais on est poète. Moi je ne le pense pas. Je pense tout simplement qu'à un certain moment d'une vie on se rend compte que les mots sont beaucoup plus réels que la réalité. On peut plus les saisir que la réalité et donc on entre en eux pour pouvoir vivre et survivre car sinon le reste qui nous entoure est tellement laid. On peut avec les mots s'échapper de tout ceux et créer son monde qui est le monde de la personne qui la crée. À ce moment-là on est peut-être devenu poète. C'est seulement un élément de la réponse bien entendu car la poésie c'est écriture et l'écriture est un métier.³³

La opinión de Portante nos alumbró sobre una cuestión con frecuencia no comprendida por aquellos que no se dedican ni al cultivo de la poesía ni a su estudio: la poesía como profesión. Así, de la misma manera que un novelista es considerado como un profesional en su calidad de escritor, también debe serlo un poeta, pues la poesía debe ser meditada y compuesta como se hace con una sinfonía o un cuadro, y posee su propia técnica. Además, también debe ser leída con distancia y revisada. Por otra parte, en relación con esto y asimismo con lo dicho por Portante, debemos considerar que la poesía no acude al autor por una especie de revelación, y si es cierto que las aptitudes y la predisposición natural para su ejercicio ayudan, también lo es que el trabajo continuo y la lectura lo hacen más aún. Porque, ¿cómo podría pretender innovar y ocupar un lugar en la evolución de la tradición poética alguien

³² Culture.lu., « Poète : Interview avec Jean Portante », *Professions littéraires*, entretien enregistré dans la Grande nuit de la Poésie à l'Abbaye de Neumünster, 13 avril 2013. [Consultado: 05-11-2014]. Disponible en: <http://www.culture.lu/fr/59/CMSdk,1263/smid,130/po-egrave%3Bte%3A-interview-avec-jean-portante.html>

³³ Hay quien dice que uno no se hace poeta, sino que se es poeta. Yo no pienso de la misma manera. Creo que sencillamente en un determinado momento de una vida uno se da cuenta de que las palabras son mucho más reales que la realidad. No se las puede asir como a la realidad y, por consiguiente, se entra en ellas para poder vivir y sobrevivir, puesto que de lo contrario lo demás que nos rodea es demasiado feo. Con las palabras, podemos escapar de todo ese entorno y crear un mundo particular, que es el mundo de la persona que lo crea. En ese momento quizás uno se ha convertido ya en poeta. Claro está, esto solo es un elemento de la respuesta, ya que la poesía es escritura y la escritura es una profesión. (Traducción propia).

que no la conoce en lo más mínimo? Siguiendo con lo dicho en el fragmento, el poeta debe crear un mundo propio construido con palabras, en el que las mismas se conviertan en una especie de clave o contraseña que solamente él conoce. Es esto lo que viene a decir Jean Portante en el siguiente fragmento de la misma entrevista³⁴:

Je pense que tout écrivain doit avoir sa propre langue. On ne peut pas dire que Proust écrit en français, Proust écrit en proust, et il n'y a aucun autre qui écrit dans cette langue-là. Je pense que si un écrivain n'écrit pas dans sa propre langue, que d'ailleurs dans la psychanalyse on appelle une « malangue » – chacun a une « malangue » – si on n'écrit pas dans sa « malangue » alors on écrit dans la langue d'un autre et on n'est plus dans la littérature.³⁵

En este extracto de la entrevista, Portante menciona uno de los rasgos esenciales que van ligados a la creación literaria, el de la originalidad. Queda claro, por lo dicho, que el poeta debe buscar su propia lengua, diferente a la de todos los demás, para así alcanzar la originalidad como elemento de su individualidad. La verdadera literatura no puede ser una mera imitación de patrones ya utilizados por otros escritores y que se toman prestados.

Volviendo a la primera cita de Portante, no siempre es posible encontrar en la poesía ese reducto de supervivencia ante la fealdad de lo que ocurre en la realidad exterior al poema. A veces la propia fealdad exterior reclama la atención del poeta y le exige que la exprese, que la reinterprete, que le dé forma. Esto es lo que le ocurrió al mismo poeta con los acontecimientos sucedidos en 2009, cuando un terremoto de 6,7 grados en la escala de Richter sacudió L'Aquila, en el Abruzzo, su tierra de origen. Entonces, se produce una conmoción en la poesía de Portante, pues con el mismo temblor de tierra se produce una conmoción de la lengua italiana que respiraba dentro de los poemas en francés escritos por el autor. Después del terremoto, lo que quedó fue una lengua abandonada por la lengua que respiraba en su interior. Una lengua fantasma. Esto es precisamente lo que el poeta quiere expresar con su libro *Après le tremblement*, dedicado a esta nueva experiencia. Veamos a continuación uno de los poemas pertenecientes a este libro³⁶:

³⁴ Culture.lu., entrevista citada.

³⁵ Creo que cada escritor debe tener su propia lengua. No se puede decir que Proust escribe en francés, Proust escribe en proust, y no hay ningún otro que escriba en esa lengua. Creo que si un escritor no escribe en su propia lengua, que por otra parte es llamada por el psicoanálisis «milengua» –cada persona tiene una «milengua»–, si uno no escribe en su «milengua», entonces se escribe en la lengua de otro y ya no se está en la literatura.

³⁶ Portante, J., *Après le tremblement*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2013, p. 31.

UNE FEUILLE TOMBE ET ON DIRAIT QU'UN MESSAGER
est né de la dernière comète.

Il y a une corde autour de sa cheville et
une main qui la tient
pour l'empêcher de monter trop haut.

On dirait épluchure de cerf-volant.

Il y a du sang coagulé sur les quatre bras du
bois droit et ça fait penser
à porteur de torche qui comme une lune écorchée
traverse le ciel noir.

On dirait qu'il se souvient que jadis il
était lame de sud sombre.

On dirait qu'il est né boucher.³⁷

Podemos constatar cómo Jean Portante traslada la conmoción externa producida por el terremoto a sus poemas. Así, la impresión causada por el poema es la del fraccionamiento, la ruptura que causa un temblor de tierra. También la lengua queda conmocionada al ser abandonada por la lengua italiana que era su pulmón, y, a causa de ello, contemplamos una sintaxis sencilla en la que la división de los versos provoca una sensación de palabra entrecortada, de balbuceo. Vemos que se trata de una poesía en que predomina la imagen, la metáfora. La emoción es contenida y se manifiesta a través de las imágenes que contienen una considerable carga irracional. El yo poético se halla difuminado y se expresa mediante la impersonalidad. El poema pertenece a la sección *El fabricante de sur*, en la que todos los poemas son variaciones del mismo tema de la «hoja que cae», y donde a través de un cierto minimalismo se crea un efecto intensificador de la emoción, apoyado por la repetición de imágenes como «el invierno», «fabricante de manchas», «el polvo» o «portadores de antorchas». La reiteración de imágenes oscuras evoca el dolor y la destrucción provocados por el terremoto. Se produce una acumulación de oscuridad. Esto se puede observar con completa claridad si leemos otro poema de la misma sección del libro³⁸:

³⁷ CAE UNA HOJA Y SE DIRÍA QUE UN MENSAJERO / ha nacido del último cometa. // Una cuerda rodea su tobillo / y una mano la sujeta / para impedir que suba demasiado alto. // Se diría mondadura de ciervo volante. // Hay sangre coagulada en los cuatro brazos / del asta derecha y ello hace pensar / en portador de antorcha que como una luna desollada / atraviesa el cielo negro. // Se diría que recuerda que antaño / era cuchillo de sur sombrío. // Se diría que ha nacido carnicero. (Traducción realizada por José Reyes de la Rosa, Carlos Clementson y Antonio R. López dentro del Círculo de Traducción Poética 2013, organizado por *La manzana poética*, e incluido dentro de los actos de la edición de 2013 de *Cosmopoética* –festival literario y artístico, Córdoba, España.).

³⁸ Portante, J., *op. cit.*, p. 37.

UNE FEUILLE EST TOMBÉE
et on dirait encrier renversé.

On dirait feuille de papier
s'il n'y avait pas sang coagulé
ni vieux huit vêtu d'ombre
ou queue de comète qui passe.

Une feuille est tombée comme tombe
l'aile de soleil quand rien ne vole plus.

On dirait soleil sans nom
avec des rayons anonymes.³⁹

En cuanto a Siham Bouhlal, en ella encontramos a una poeta en la que predomina un lirismo acentuado, vertiginoso, en el que están muy presentes el cuerpo, la sensualidad y el tema del amor a través de un tono extremadamente apasionado. Sus poemas se caracterizan por un ritmo acelerado en el que cada verso se encadena al siguiente, llevándonos al final del poema sin que ni siquiera nos demos cuenta. Su poesía hace un uso muy acertado de las imágenes concretas, que de inmediato captan la atención del lector. La suya es una poesía que hace uso tanto del verso como de la prosa, estando ambas marcadas por los elementos paisajísticos de su Marruecos natal, y también por una concepción del amor, del apasionamiento característicos de la cultura oriental, donde como ella reconoce tienen una especial importancia el refinamiento en el tema sexual y también, aunque en menor medida, los antiguos tratados de erotología orientales⁴⁰:

Bien sûr que je ne peux envisager la question de l'amour sans avoir présente à l'esprit la culture ancienne dans ce domaine, puisque cette culture pour moi n'est pas seulement une somme de connaissances qu'il faut étaler quand la question de l'amour est soulevée, mais une matière à travailler, à pétrir, à faire revivre dans l'écriture. Cette culture ondule avec le corps amoureux, parce qu'elle fait partie de lui en réalité. Quant aux traités d'érotologie, ils sont pour la plupart faits comme des recettes simples ou compliquées pour augmenter la jouissance du corps dans l'acte amoureux. Très peu de textes parmi eux racontent le moment amoureux dans sa vivacité, dans son mouvement,

³⁹ CAYÓ UNA HOJA / y se diría tintero volcado. // Se diría hoja de papel / si no hubiera sangre coagulada / ni viejo ocho vestido de sombra / o cola de cometa que pasa. // Cayó una hoja como cae / el ala del sol cuando ya nada vuela. // Se diría sol sin nombre / con rayos anónimos. (Traducción realizada por José Reyes de la Rosa, Carlos Clementson y Antonio R. López dentro del Círculo de Traducción Poética 2013 organizado por *La manzana poética*, e incluido dentro de los actos de *Cosmopoética* 2013).

⁴⁰ Libe.ma., « Siham Bouhlal, poète et médiéviste : "La présence d'une seule femme au gouvernement est inacceptable" », *Libération*. [Consultado: 05-11-2014]. Disponible en: http://www.libe.ma/Siham-Bouhlal-poete-et-medieviste-La-presence-d-une-seule-femme-au-gouvernement-est-inacceptable_a25495.html

ce qui en revanche caractérise les textes d'*Étreintes*. Le parfum joue son rôle aussi ; le corps amoureux exhale ses propres fragrances, tel ou tel parfum conditionne le rapport au corps et le lien du parfum avec l'amour et la séduction ne date pas d'aujourd'hui.⁴¹

En este fragmento de la entrevista, Siham Bouhlal se refiere a su libro *Étreintes*, poemario sobre el amor y el acto amoroso constituido por poemas en prosa en los que las emociones de la poeta se vierten como un torrente en un aluvión de imágenes. El propio título del libro en español, *Abrazos*, ya nos habla de ello. Desde el primer poema se puede observar el predominio de la sensualidad y la intensidad y viveza de la imagen concreta⁴²:

Elle gisait sur le sol. Exténuée de désir. Le désir tressait ses entrailles, multipliait leur complexité. Désir neuf et ancien. Coulant comme source d'avant les sept jours du Créateur. Lent et épais. Soulevait son âme et la reposait sur une terre de braise. Le désir confondait son cerveau et tamisait ses cellules. Dispersait dans son sang les éléments et les faisait se réunir à nouveau. Décharnait ses os, les soufflait poussière dans son cœur et les ranimait neufs et brillants. Exténuée de ce désir sans fin. Elle se tordait. Les paupières retombées. Rideau qui ne s'ouvrait plus. Elle entendait la respiration accélérée de ce corps penché sur le sien. Des gémissements. Des soupirs. Des cris brefs. Cadencés. Elle demeurait immobile. Paralysée de désir. Des gouttes de sueur pleuvaient sur son visage. Roulaient sur son sein. Se déversaient même dans sa bouche. Close pourtant.

Elle gisait sur le sol. Exténuée de désir. Défaite de son corps. Il continuait à se faire. Hors d'elle. Les seins poussaient encore. Se dressaient. Les courbes s'étoffaient. Les lèvres gagnaient plus de chair. Rouge saillant. Sa chevelure poussait sous ses reins. Ondulait. Le galbe de ses fesses se précisait. Des sons luxurieux se levaient de deux corps. L'un ouvrier. L'autre incapable de se mouvoir. Incapable d'autre chose que de grandir dans son propre désir.⁴³

⁴¹ Naturalmente que no puedo considerar la cuestión del amor sin tener presente la cultura antigua a este respecto, puesto que esta cultura para mí no es solo una suma de conocimientos que hay que difundir cuando se suscita la cuestión del amor, sino una materia que hay que trabajar, que moldear, que hacer revivir mediante la escritura. Esta cultura oscila al mismo tiempo que el cuerpo del amante, porque en realidad forma parte de él. En cuanto a los tratados de erotología, en su mayor parte son recetas simples o complejas para aumentar el gozo del cuerpo en el acto amoroso. Muy pocos de estos textos cuentan el acto sexual en su vivacidad, en su movimiento, lo que sí ocurre, por el contrario, en los textos de *Étreintes*. El perfume juega su papel también; el cuerpo del amante exhala sus propias fragancias, este o aquel perfume condiciona la relación con el cuerpo y la conexión del perfume con el amor y la seducción no es algo nuevo. (Traducción propia).

⁴² Bouhlal, S., *Étreintes*, Paris, Al Manar, 2012, pp. 7-8.

⁴³ Yacía en el suelo. Extenuada de deseo. El deseo trenzaba sus entrañas, multiplicaba su complejidad. Deseo nuevo y antiguo. Fluyendo cual fuente anterior a los siete días del Creador. Lento y espeso. Elevaba su alma y la volvía a dejar en una tierra de brasas. El deseo confundía su cerebro y tamizaba sus células. Dispersaba en su sangre los elementos y los volvía a reunir. Descarnaba sus huesos, los soplabá, polvo en su corazón, y los reanimaba nuevos y brillantes. Extenuada por ese deseo sin fin. Se retorció. Con los párpados entornados. Cortina que ya no se abría. Ella oía la respiración acelerada de ese cuerpo inclinado

Para concluir el artículo, solo nos queda advertir la riqueza de la poesía en lengua francesa, y lo saludable que es, para la supervivencia de este género, la existencia de distintas corrientes de teorización sobre el acto poético. El retorno de la lírica es un buen síntoma, pues implica que el hombre sigue siendo hombre, y que en su visión del mundo aún tiene cosas que contar desde la interioridad de la emoción, del pensamiento, de la reflexión, etc.; ideas y enfoques que hagan única su visión respecto a la de los demás seres humanos. Por otra parte, la poesía de la deconstrucción, del verbalismo, podría llevar a una poesía del silencio; sin embargo, además de que esto no me parece posible, crea un contrapunto sano a la lírica y evita que se produzca un endiosamiento de la emoción fácil. A ello hay que añadir que esta poesía que desprecia la lírica pone de relieve mucho mejor que cualquier otra línea poética el lado lúdico del lenguaje. La poesía también es juego y experimentación con la palabra, sin que deba tener necesariamente ninguna otra pretensión. Por último, cabe reseñar que, aunque la poesía en francés no se encuentre en peligro, la cantidad de traducciones al español de poetas contemporáneos (me refiero a libros escritos en los últimos 40 años) es bastante escasa, y que sería deseable que esta situación mejorase. A fin de cuentas, la traducción poética también es poesía.

sobre el suyo. Gemidos. Suspiros. Gritos breves. Acompasados. Permanecía inmóvil. Paralizada de deseo. Gotas de sudor llovían sobre su rostro. Corrían sobre su pecho. Se vertían incluso en su boca. Sin embargo cerrada. // Yacía en el suelo. Extenuada de deseo. Desposeída de su cuerpo, que seguía haciéndose. Fuera de ella. Los senos aún crecían. Se erguían. Las curvas ganaban consistencia. Los labios se hacían más carnosos. Rojo vivo. Bajo su espalda crecía su cabellera. Ondulaba. La rotundidad de sus nalgas se concretaba. Sonidos lujuriosos se alzaban de dos cuerpos. Uno actuaba. Otro incapaz de moverse. Incapaz de otra cosa que de crecer en su propio deseo. (Traducción realizada por Enrique Moreno Castillo, François M. Durazzo y Rafael Antúnez Arce dentro del Círculo de Traducción Poética 2013 organizado por *La manzana poética*, e incluido dentro de los actos de *Cosmopoética* 2013).