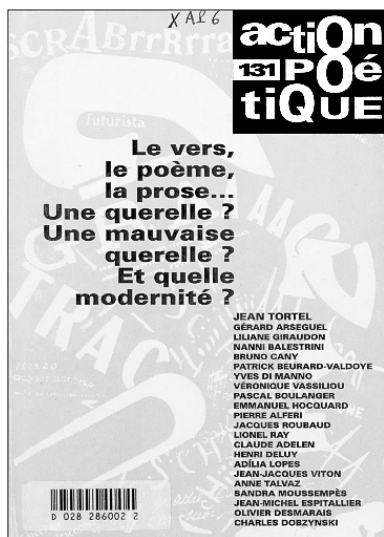


Claude Le Bigot

(Universidad de Rennes 2. Alta Bretaña)



La poesía francesa en la encrucijada: entre herencias y tanteos

Para Jaime Siles

Sin caer en los fetichismos finiseculares, el género lírico ha perdido mucho del prestigio de que aún gozaba en el primer cuarto del siglo XX. Frente a la narrativa y todas sus variantes, la poesía –en términos editoriales– es una actividad muy marginal. Si los poetas reconocidos todavía llaman la atención de las grandes editoriales, la mayoría de los que se dan a conocer hoy en día encuentran cobijo en las pequeñas, que paradójicamente mantienen a flote una producción muy viva. El motivo de este declinar no se explica exclusivamente a partir de razones económicas. Una cuestión de fondo que se cierne sobre el porvenir de la poesía es su razón de ser: ¿Para qué sirve la poesía? Es una problemática que dio pie a varios ensayos y coloquios (1). Aunque el debate teórico ha perdido protagonismo, siguen existiendo tendencias y posturas que se enfrentan a través de revistas importantes como *Action poétique* (dirigida por Henry Deluy) o *Po&sie* (fundada en 1977 por Michel Deguy). Simplificando mucho, se puede observar una divisoria entre los poetas líricos y los antilíricos. En realidad esta polarización cubre otras cuestiones de fondo que afectan a la poesía como práctica literaria: ¿Qué es el lirismo hoy en día? ¿Existen formas específicas del discurso poético (más allá de las definiciones acartonadas que se apoyan en la presencia del verso medido y su consabida codificación formal?) ¿Por qué se asiste a una vuelta hacia la narrativa del poema? ¿Qué es la modernidad en poesía? El balance de los últimos veinte años trae respuestas. Tres orientaciones pueden destacarse: la vuelta del lirismo, el surgimiento de una “modernidad negativa” y un realismo *sotto voce*.

La vuelta del lirismo.

Para comprender la divisoria que la crítica intentó a veces aclarar a partir de la distinción entre poetas del significado y poetas del significante, es necesario recordar cómo Yves Bonnefoy arremetió en 1988 contra los excesos cientificistas del textualismo en beneficio de una poesía de la presencia que privilegiaba la experiencia vivida. La poética de Y. Bonnefoy reivindica la primacía de la existencia sobre el *logos*, de la vida sobre la escritura, la búsqueda del sentido sobre el placer limitado del efectismo del significante. Contra Roland Barthes y los textualistas, Y. Bonnefoy no cree en la absoluta autonomía de la estructura o sea la alquimia autosuficiente del signo; cualquiera que sea el grado de sofisticación de los códigos lingüísticos y su polisemia, él ve en semejante postura “la utopía de una realidad que ignora el tiempo” (2). 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. El lenguaje “se ajusta” buscando su articulación con alguna razón vital que



(1) Señalemos tan sólo dos ensayos que marcan en Francia la relevancia del debate : Jean Claude Pinson, *A quoi bon la poésie aujourd'hui*, Nantes, Editions Pleins Feux, 1999. Christian Prigent, *A quoi bon encore des poètes*, Paris, P.O.L. 1999. El primero que planteó la pregunta fue Eugenio Montale desde su discurso de recepción del Premio Nobel, *È ancora possibile la poesia?* en 1975. Se celebró en el pasado mes de mayo en Rennes un coloquio sobre este mismo tema aplicado a la situación actual en Brasil, España, Francia e Italia. Las actas saldrán en 2006.

recuerda al ser humano que siempre ha necesitado el 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. Tal formulación de la necesidad no está tan alejada del aforismo machadiano: “No hay camino, se hace camino al andar”. Entonces la tarea del poeta será la de poner atención a lo que en la vida puede esbozar la manifestación de un sentido como lo expresa Bonnefoy en *Dans le leurre du seuil*: “Ten fe, el sentido / puede crecer en tus palabras, tierra redimida / como la transparencia en el racimo / del estío”(3).

De una manera muy diferente, Philippe Jaccottet se encara con los mismos cuestionamientos que Y. Bonnefoy, asociando la poesía con un régimen especulativo, sostenido por una búsqueda ontológica. Pero con su manera de contemplar la realidad, poniendo especial atención en los objetos que tradicionalmente fueron vehículos de una fuerte carga estética y simbólica (flores, aves, paisajes), Philippe Jaccottet realza los límites a partir de los cuales la experiencia estética pierde consistencia. De modo que la poética de Jaccottet en cuanto a la eficacia del lenguaje para expresar sensaciones y experiencias no manifiesta una confianza absoluta en sus poderes. Sabe que siempre queda una parte irreductible que el poeta no puede captar; esta perspectiva plantea otra vez las relaciones entre las palabras y los objetos del mundo. Pero proyectar una luz sobre los confines a los que se acerca la poesía es una tarea insuficiente para alcanzar una cierta satisfacción. Escribe Jaccottet en *La semaison (La siembra)*: “Puede ser que la belleza nazca cuando el límite y lo ilimitado se hacen visibles al mismo tiempo, o sea, cuando uno contempla formas sospechando que no lo dicen todo, que no se reducen a sí mismas, que dejan a lo inasible su parte” (4) Jaccottet comparte con Y. Bonnefoy cierta reconciliación de la poesía con una dimensión transitiva que Paul Valéry quiso negar. La crítica habló repetidas veces, a propósito de la obra de Jaccottet de la humildad de su postura poética; hay que comprender esta consideración en el sentido etimológico del poeta que se inclina hacia la tierra, el “humus”; de ahí el interés de Jaccottet, por las nimiedades que pueblan el mundo de tejas abajo, pero también su propensión a indagar las fuerzas telúricas que taladran la conciencia. Las imágenes que plasman fenómenos tensionales aparejan la luz y la sombra, el canto y el silencio, la simiente y el barro, la subida y la caída. De este modo, la poesía de Jaccottet vuelve a introducir en la lírica francesa una dosis de espiritualidad no ligada a posturas místicas, sino vinculada con la expresión lírica que aún al sujeto en su proyección en la otredad. Si las pruebas de la vida pueden infundir las dudas en cuanto al poder consolador de la palabra, en particular en *Chants d'en-bas (Cantos de abajo)*, Jaccottet acaba por confiar de nuevo en “el canto secreto del lenguaje”, que abre nuevas expectativas: “sin embargo hablar es a veces otra cosa que / taparse con un broquel de aire o de paja” (5).

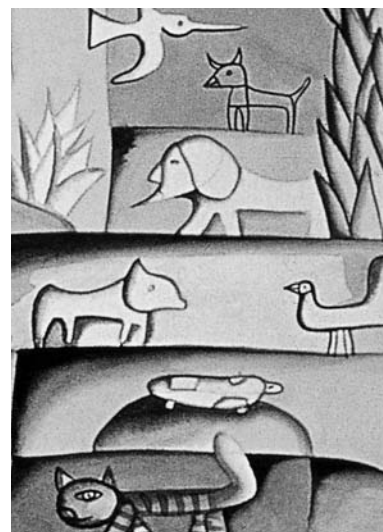
A la altura de los años 80, asistimos al surgimiento de un nuevo lirismo, fruto de la “poesía de pensamiento” y de una crítica del textualismo que había menoscabado la experiencia humana que latía detrás de la escenificación de la escritura. En *La poésie comme l'amour*, Jean-Michel Maulpoix, baraja la hipótesis de una pérdida de vita-

(2) Y. Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1992, p. 237. Sin menciones particulares, todas las traducciones de las citas son nuestras.

(3) *Dans le leurre du seuil*, Paris, Mercure de France, 1875, p. 84

(4) Ph. Jaccottet, *La Semaison*, Paris, Gallimard, 1984, p. 41.

(5) Ph. Jaccottet, *Chants d'en-bas*, Paris, Poésie/Gallimard, 1977, p. 43.



PHILIPPE
JACCOTTET

Poésie

1946-1967

Préface de Jean Starobinski



ur

Poésie/Gallimard

lismo bajo los excesos de la teoría que cultivó la discontinuidad entre las palabras y las cosas. Escribe: “El lirismo no puede tomar su arranque sin alejarse de los presupuestos teóricos que contribuyen a aislar la escritura separándola de las otras actividades humanas. Implica la afirmación renovada de una interdependencia estrecha entre la escritura y la vida” (6). El libro de Guy Goffette, *Eloge pour une cuisine de province* (Elogio para una cocina de provincia, 1988) sería una muestra clara de esta vuelta a un lirismo alejado del incontinente parloteo sobre las tergiversaciones del yo. El título mismo del poemario reúne el encomio noble con el lugar más humilde de la casa donde se nutre el cuerpo. Empapada en las nostalgias de la infancia, la cocina es no obstante, el lugar abierto a todos los vuelos líricos, donde se interpenetran, con suma habilidad, fabulación y cotidianeidad, sueño y realidad. Para captar lo que cuenta en este entorno familiar, G. Goffette acude al léxico ordinario, consiguiendo sacar del envoltorio de los días la palpitación de las emociones ocultas: “Hedionda y embadurnada la palangana / en la trastienda / acoge como nadie / al rayo que se cuela por el ventanuco roto / y el añico de espejo con moho / que la remata, / le alarga una mano compasiva” (7). Goffette aprendió algo de Jacques Réda, proclive también a transformar en alegoría el solar, las tierras baldías, la estación abandonada y otras muchas moradas abocadas al desahucio: son signos de las mutaciones violentas de nuestras sociedades. Inició Jacques Réda con solapada filosofía un lirismo desengañado, pero no carente de gesto solidario. De modo que el poeta concilió cierto apego a la métrica tradicional – aunque con innovaciones propias – y la asimilación de una lengua ordinaria – de tono menor, pero no por eso menos punzante–. Su manera personal de apropiarse frases hechas, de recrear aforismos, glosar lugares comunes, le da a su propia poesía una sensibilidad, una transparencia, una duplicidad, capaces de levantar fuertes entusiasmos en un público amplio. Su apego al alejandrino sincochado (lo que él llama el “*vers mâché*” por la elipsis de la –e– muda) introduce en la versificación un ritmo nuevo, un tanto burlón, que remoja ciertas languideces para mejor conformarse con la actual pronunciación; así el verso adquiere una flexibilidad que recuerda lo que fue en los tiempos de la transmisión oral, reactivando el anisilabismo. Acaso su familiaridad con la música de jazz lo llevó a asimilar el ritmo métrico con el *swing*, aprovechando las capacidades “pneumáticas” de la frase modulada por la respiración. Con los últimos poemarios, *Retour au calme* (1989), *L’Incorrigible* (1995), el método de Jacques Réda se configura como un arte de los correlatos, de los intercambios, del movimiento perpetuo. Réda es el poeta de la “*circulación lírica*” dice Jean-Claude Pinson comentando los efectos de levitación de sus versos inspirados por sus paisajes predilectos (el mar, la planicie, la llanura de Chartres): “*en los lugares con los cuales se descubre plenamente es donde J. Réda conecta con una especie de sentimiento de lo sacro*” (8). Una forma de sacralidad sin transcendencia, tendríamos que decir. Existe en este nuevo lirismo una paradoja que J. C. Pinson caracteriza como un “*lirismo desilusionado*”, o sea, un lirismo despojado de la utopía y de lo sublime, y que obliga al poeta a jugar con la precariedad. Trátase de mantener a flote el canto desde el desencanto, o el sentimiento de lo maravilloso frente a la ausencia de maravillas. Entre perorata y sorna, el lirismo hoy en día expresa una sumisión al inacabamiento, lastrada por una disposición no ejercida hacia lo sublime.

(6) J.M. Maulpoix, *La poésie comme l’amour*, Paris, Mercure de France, 1998, p. 120.

(7) G. Goffette, *Éloge pour un cuisine de province*, Poésie/Gallimard, Paris, 2000, p. 54.

(8) J.C. Pinson in *Lire Réda*, dirigido por Hervé Micolet, Presses universitaires de Lyon, 1994, p. 131.

(9) C. Royet-Journoud, in « L’amant et l’image » recogido en *Les objets contiennent l’infini*, Paris, Gallimard, 1983.

2.- El surgimiento de la “modernidad negativa”

El espacio ocupado por el nuevo lirismo se benefició del prestigio de voces tanto más firmes y bien delineadas cuanto que entraban en una tradición iniciada en las estelas del surrealismo de posguerra (René Char, Francis Ponge) o que asimilaba una marcada tendencia órfica (Y. Bonnefoy, J. Dupin, Ph. Jaccottet). Esta tendencia despertó en torno a la revista *Nioques* (creada en 1989 por Jean-Marie Gleize) una reacción bastante contundente que tildaba con cierto desprecio la prolífica inclinación hacia un discurso “neo-romántico, neo-lírico, neo-subjetivo, neo-idealista”. La poesía ya no puede mantener la ilusión de la “hechicería evocadora” apoyada en la metáfora y los embelesos del canto. Se trata de instaurar el orden de “después de la poesía” en nombre de la “modernidad negativa”. En un brillante ensayo publicado en 1992, *A noir. Poésie et littéralité*, Jean-Marie Gleize reivindica la imposibilidad de cualquier postura lírica, así como de cualquier misticismo de la palabra poética como surgimiento del Ser. La poesía tiene que renunciar a la búsqueda de la esencialidad para centrarse en el ejercicio de enunciación a través de lo que en aquélla se escenifica. La poesía es incoativa, o sea, sometida a un ciclo indefinido en el que se agota. No hay que confundir esta postura con el ludismo o un manejo más o menos sofisticado de las estructuras formales. La negatividad de la actual modernidad según Jean-Marie Gleize lleva a sus extremos la experiencia mallarmea, eliminando incluso la imagen tal como la pensaban los surrealistas, buscando una poesía “objetiva y literal” desprendida de sus oropeles “figurados”. Se busca la transparencia absoluta, la eliminación del poeta, el reduccionismo soberano para quedarse con la literalidad del texto; objetivo que compendia un verso de Claude Royet-Journoud: “¿Será posible escapar de la analogía?”. La poesía de Royet-Journoud no admite la imagen porque ésta impide ver lo particular, lo *in-comparable*. En realidad lo que hace el poeta es dar un vuelco con la imagen para instaurar un régimen dialéctico de la imagen. Con esta preocupación, Royet-Journoud desmonta el mecanismo de sustitución simbólica que genera la imagen. Sustituyéndose a lo real, la imagen muestra la realidad hueca, según el modo de la ausencia. Cuando Royet-Journoud acude a la imagen la considera como una presencia propia haciendo del acto poético (o literatura en general) una experiencia de la vacuidad. Entonces, ante la página blanca, el poeta muestra su empeño en captar la densidad de las cosas “sin conocer la frase”, “deshaciendo el conjunto”, conformándose tan sólo con la presencia de los objetos surgidos desde dentro del lenguaje extraño del poema:

Crujido materno de la voz. Parcas palabras ante el miedo. Ella hurga y rasga. La boca soltó palabras como una porra. Quiso dañar. Los objetos contienen el infinito. // sin conocer la frase / sin ampliar el desastre en cada pieza / según la densidad de las cosas / él se emplea en deshacer el conjunto (9)

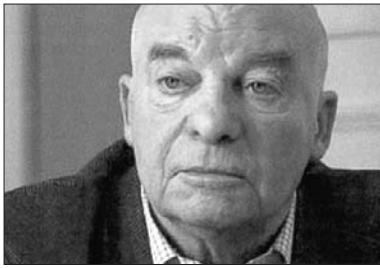
Esta repatriación de la poesía en la inmanencia de la lengua es un fenómeno que podríamos observar en Dominique Fourcade a partir de *Son blanc du un* (1986), culminación de la literalidad ideal que el poeta prolonga en el libro siguiente *Xbo* (1988), poemario sin paginar, libro rebelde que se sueña como “una página única sin dimensión” en la que suena nada más que el silencio de la escritura que derrama sus meandros, lo que Dominique Fourcade llama en *Son blanc du un* la “gramática del murmullo”. Esta experiencia de la vacuidad deja transparentar el encarecimiento negativista y escéptico de la sospecha generalizada que se cierne en los partidarios de la “modernidad negativa”. Acaso se pueda identificar esta poesía como un acto de desesperanza o una escritura del marasmo del sentido, a no ser que se considere que la belleza se busca al contrario a partir de las fuerzas adversas que se ensañan en destruirla:

Zas zul bellos / Cuerpo lingüístico cuerpo cromático de lo extravenoso / Cuerpo azul inolvidable del bolsillo anónimo Cuerpo fónico de toda sangre // Cuerpo zul



Philippe Jaccottet





Jacques Dupin

sin sangrar // Azul cieno de las reinas / Sangre alazán quemada // Se sabe que al escribir se falla / Se labra un campo de esmalte blanco sin dimensión (Xbo, P.O.L., 1988)

Muy afin a las posturas de la modernidad negativa, Christian Prigent, fundador de la revista *TXT* (1974-1993), prolonga un radicalismo que arremete contra los academicismos y arcaísmos institucionales, cultiva el dogmatismo de la subversión y de la innovación formal. Estudiante de Denis Roche, a quien dedicó un ensayo en 1969, Prigent sigue rompiendo cañas contra el “poetismo”, y su obra totalmente inconoclasta se orienta hacia el culto de una singularidad que maneja con sus malabarismos lingüísticos la coherencia matricial del idioma para sortear las trampas de la lengua común “esclavizada” y “esclavizadora”. Acaso Christian Prigent continúa obsesionado por la convicción de una responsabilidad cívica del escritor. Desde *Power/Powder* (1977) hasta *Dum pendet filius* (1997), alternando poesía y crítica (*Salut les anciens, Salut les modernes*, P.O.L., 2000), elabora una obra donde se afirma la especificidad del discurso poético como tratamiento rítmico y prosódico, más allá de la distinción consabida de los géneros. Puede dejar la lectura de su obra una sensación de lamento bufo donde la carnavalización del idioma oculta un activismo desesperado. En la misma veta, convendría situar la producción de Jean-Pierre Verheggen, que desconstruye de manera provocativa los clisés y los valores culturales consagrados, acudiendo a la parodia, al calambur y sacando provecho de los registros de lo obscuro y lo escatológico (*Le Degré zorro de l'écriture*, 1978, *Ninietzsche Peau d'Chien*, 1983, *Ridiculum Vitae*, 1994).

Alejado de capillas y cenáculos, Jude Stefan podría encarnar posturas de vanguardia con ecos de las transgresiones cultivadas por los seguidores de Denis Roche, aunque aquél rechaza el membrete de “vanguardista”, excesivamente “militarista”; prefiere hablar de poesía de la “*extrema contemporaneidad*”. Busca Jude Stefan una definición de la poesía fuera del historicismo grupal, atraído por las similitudes de experiencias, separadas a veces por siglos. Usando también la parodia como en *A la Vieille Parque* (1989), marca sus distancias con los refinamientos formales de la poesía pura o las lucubraciones experimentales. Manifestó siempre su interés por los elegíacos latinos como Catulo, imitando tal vez la flexibilidad de la sintaxis latina, que para Jude Stefan es un modo de fundar una modernidad fuera del tiempo. Su poesía no sólo constituye una vigorosa reacción contra las formas tradicionales, sino que alza sus sarcasmos contra un esteticismo que pretende compensar el inacabamiento del ser humano. Vuelve J. Stefan de manera casi obsesiva sobre el tema de la “*vanitas*” tan propio del período barroco. Para él, la poesía no puede ser la alabanza de la vida y de la naturaleza (“*Nunca tuve ánimo para cantar*” escribe en *Xénies*, 1992), es una protesta burda contra la muerte. Este vigor del verso se consigue mediante la violencia del ritmo, por el verso sistemáticamente encabalgado que no busca ninguna armonía. Hasta cierto punto, se puede considerar la poesía de Jude Stefan como “antilírica” por cultivar un lenguaje áspero, potente y corrosivo que obliga a la poesía a despojarse de sus galas y sus falacias, para desvelar lo íntimo de la aventura – no forzosamente lo vivido – a través de ella, que no ignora tampoco el autor – y que duplica su fuerza de estremecimiento en el lector. Contra la retórica del verso, J. Stefan opta por la palabra cruda y desnuda, lo que él llama “Poesía a pesar”: Solo palabras / *Ver la palabra nuda desconocida / rechazar amablemente vuestros versos / balbucentes: Poesía a pesar (Stances, 1991)*

Jacques Réda
Amen
Récitatif
La tourne



nrf

Poésie/Gallimard

3. Un realismo sotto voce

Crisis de género, crisis del sujeto y del sentido: tal es el trasfondo agrietado que amenaza las bases mismas de la literatura, y su manifestación más “avanzada”, la poesía. Lo que durante siglos había sido considerado como forma específica del discurso poético, o sea, el “verso” se ha dislocado bajo los embates de la modernidad poé-

tica. No está claro que el debate sobre verso/prosa haya concluido. La extrema variedad de la producción es patente, y manifiesta un notable distanciamiento frente al cánón de la versificación clásica. Basta con considerar las “líneas” escritas por Anne Marie Albiach o Claude Royet-Journoud para preguntarnos si son versos. El uso del versículo, la existencia del poema en prosa, son algunos de los síntomas de la dificultad de poner fronteras estables. Lo cierto es que las prácticas actuales nos enseñan a distinguir entre el ritmo y la medida; hay que darle la razón a Henri Meschonnic: la medida ha dejado de ser el vehículo del ritmo, que sigue siendo lo fundamental en la manera de organizar las secuencias de un texto poético. Partiendo de ahí, se armó una polémica entre Pierre Alferi y Henri Deluy en torno a la revista *Action poétique* (10) sobre el desguace de la métrica de un lado y por otro lado los riesgos que amenazan a la poesía por su excesiva proximidad con la prosa. A lo mejor se trata de una falsa querrela señalada por Lionel Ray en este mismo debate al recordar las palabras de Mallarmé: “*el verso se encuentra en todas partes en la lengua donde existe el ritmo [...] De verdad, la prosa no existe.*”(11) Evidentemente, Lionel Ray responde por peteneras, pero va por los mismos derroteros que Jacques Roubaud cuando afirma que el principio de recurrencia es un criterio de identificación de lo poético, pero habida cuenta de que cada poema impone su propio ritmo más allá de las convenciones de la métrica tradicional, como se puede observar en un libro suyo reciente que reúne exclusivamente variaciones a partir de la forma del soneto: *Churchill 40 et autres sonnets de voyage 2000-2003*. (12)

En un momento en que la crítica se orienta hacia la articulación entre el sentido y lo sensible (13), convendría reconsiderar una observación de Claude Adelen que nos permite superar la artificialidad de la oposición verso/prosa: “*El ritmo conlleva concretamente la emoción*” (14). Pensamos que el ritmo surge tanto de la organización sintáctica, prosódica, fonemática, como de la utilización de la página blanca (enunciados y sangrados dibujan un ritmo visual o plástico; véase en particular André du Bouchet, *L’ajour*, 1998) pasando por fenómenos de despuntuación. En el actual panorama poético, no podemos sino constatar una permanencia de las formas “reguladas” cuyos principales cultivadores serán Jacques Roubaud, Jacques Réda y Lionel Ray que saben reaccionar contra la molición del verso libre. Pero estos mismos poetas saben adaptarse según las propias exigencias internas del texto, sirviéndose de la forma para encauzar la emoción. Puede perder sus mayúsculas, incluso puede admitir el encajamiento léxico más extraño, pero el verso sigue en pie, totalmente independiente de la métrica prescriptiva, siempre en relación tensional con la lógica sintáctica.

Como lo demuestra Jean-Claude Pinson en *Habiter en poète* (15) al discutir las posturas defendidas por Jean-Marie Gleize, avanza la idea de que el lirismo hoy en día es posible porque éste 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

(10) Véase *Action poétique*, n° 131, 2° trimestre 1993, «Le vers, le poème, la prose... Une querelle? Une mauvaise querelle? Et quelle modernité?» p. 35-38.

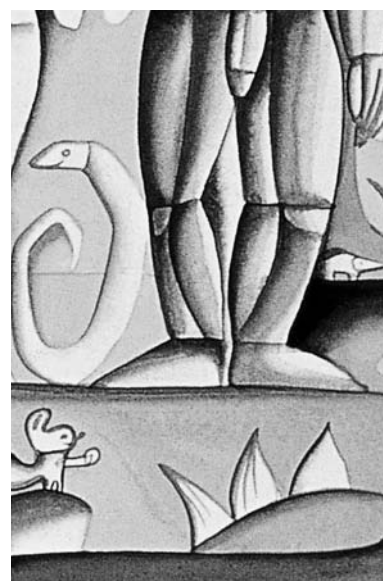
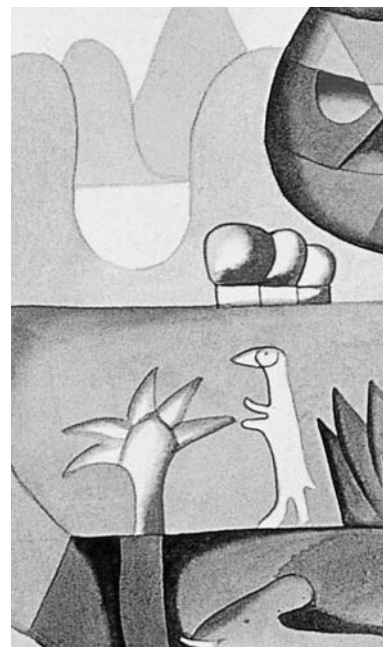
(11) *Ibidem*, p. 40.

(12) Publicado por NRF/Gallimard, 2004.

(13) Véanse en particular los trabajos de Michel Collot, *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997, y Nicolas Castin, *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*, Paris, PUF, 1998. Inspirados en los mismos presupuestos de la fenomenología, hay que citar en España las posturas de Dionisio Cañas.

(14) C. Adelen, «L’émotion concrète» in *Action poétique*, n° 131, p. 48.

(15) J.C. Pinson, *Habiter en poète*, Paris, Champ Vallon, 1995.





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”. Basta con recordar los aportes de Jacques Réda en *Récitatif* (1970) o más recientemente *Les Élégies* de Emmanuel Hocquard (1990) o *Élégiades* de Jude Stéfan (1993). Esta línea neo-lírica que abarca a poetas como James Sacré, Pierre Oster, Dominique Fourcade, Renaud Camus, Lionel Ray se opone a la tendencia “post-lírica” teorizada por Jean-Marie Gleize y Christian Prigent para quienes la modernidad poética no puede existir fuera de “una superación de la subjetividad” (16). Trabajando con el idioma hasta conseguir cierto tipo de desarticulación, se crea una “lengua foránea” donde aflora lo inhumano. Lo que Christian Prigent ha explicitado en *La langue et ses monstres* con el concepto de “monstruosidad”, en un doble sentido, designando así tanto a los autores inclasificables, heterodoxos y rebeldes como la creación de un lenguaje hiriente. Prigent se plantea las cuestiones: “¿Qué es lo que puede llevar a alguien a tratar, a maltratar la lengua amena y legible del intercambio comunitario? ¿Y para tratar qué tema? ¿Qué materia?” (17). Trae algunos elementos de respuesta que en realidad no eliminan la subjetividad sino que la desplazan. Prigent escribe: “Quien vive la relación con el lenguaje como angustia y malestar (y por lo tanto como deseo y voluptuosidad), aquél puede penetrar en la crisis de las lenguas, aquél puede escribir, aquél está en condición de fundar un estilo. El estilo no es el hombre sino, al contrario, lo que cierta manipulación verbal pone de realce en cuanto a la monstruosidad que conlleva la lengua” (18). Por esta vía van autores como Jean-Pierre Verheggen, Anne Portugal, Jude Stéfan, Katalin Molnar (húngara afincada en Francia) (19). Buena muestra de esta tendencia serían muchos poetas antologados por Jean-Michel Espitallier en *Pièces détachées*, publicado por primera vez en la edición de bolsillo Pocket en el 2000.

Ante el malestar existencial que expresan muchos poetas cuarentones de hoy, el gusto estético no opta forzosamente por las radicalidades de un neo-vanguardismo, sino que manifiesta a veces una decantación extrema frente a la realidad, alejados de cualquier tentación utópica como en el caso de Cristophe Lamiot, o bien desvisten las apariencias para enseñar el meollo palpitante y cálido, sensual y corrosivo, de la vida como hace Olivier Barbarant, cuya postura recuerda lo que Jean-Michel Maulpoix llama *La poesía a pesar de todo*. Afloran en sus obras un deseo de dar cuenta de una realidad circundante, si no inmediatamente identificable, por lo menos asimilable por el lector gracias a la presencia de un realismo *sotto voce* bien compartido por los poetas más jóvenes seleccionados en este monográfico.

(16) Ch. Prigent, *Une erreur de la nature*, 1994, P.O.L. p. 186.

(17) Ch. Prigent, *La langue et ses monstres*, L'Ostiaque, Cadex Editions, 1989, p. 11.

(18) *Ibidem*, p. 10.

(19) Véase la escritura fonética de K. Molnar : « le fransé ke chparl egzist » in *Konférens pour lé ziletré*, Al Dante, 1999.



*Zuhaitzaren
fruitua*

*Un árbol
con frutos*



Bizkaiko Foru
Aldundia
Kultura Saila

Diputación Foral
de Bizkaia
Departamento de Cultura