



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

***DEHORS* DE JACQUES DUPIN: TENSIONES  
LINGÜÍSTICAS Y PLÁSTICAS DE UNA POÉTICA EN  
MOVIMIENTO**

**T E S I S**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:**

**LICENCIADO EN LENGUA Y  
LITERATURAS MODERNAS  
(LETRAS FRANCESAS)**

**P R E S E N T A :**

**DIEGO IBÁÑEZ PÉREZ**



**DIRECTOR DE TESIS:  
DRA. MONIQUE MARIE ANNE JEANNE  
LANDAIS CHOIMET**

**Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2020**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



## Índice

Introducción.....	2
I. Al pie de una poética: los fundamentos del paisaje lírico de Dupin.....	11
I.1 <i>Gravir</i> : el poema y la montaña.....	12
I.2 La presencia metafórica de los elementos.....	21
II. Jacques Dupin: artífice de la materia.....	38
II.1 Los signos sobre el muro: el lenguaje poético como materia plástica.....	40
II.2 <i>L'homme qui marche</i> : hacia una composición abierta de la poesía.....	56
III. Afuera de la poética: <i>l'attente / l'attentat de l'impossible espace</i> .....	72
III.1 <i>Dehors</i> : el lenguaje poética y sus afueras.....	74
III.2 Tensiones y sustituciones: el logos y la escritura en « Le soleil substitué».....	82
III.3 <i>Malevitch</i> : un estudio de poesía abstracta.....	92
Conclusión: <i>il n'y a pas de fin, tout peut reprendre, s'écrire, s'enchaîner</i> .....	104
Anexos.....	110
<i>Le Soleil substitué</i> .....	110
<i>Malevitch</i> .....	116
Obra citada.....	124

## ***Dehors de Jacques Dupin: tensiones lingüísticas y plásticas de una poética en movimiento***

Fuera de los ambientes literarios, artísticos y académicos, quizá no sean muchos los que estén familiarizados con el nombre de Jacques Dupin (1927-2012). No obstante, este poeta y crítico de arte francés es una de las principales figuras de su generación, una generación de poetas que comparte, de distintas maneras, la presencia del paisaje en su escritura y un interés por entablar un diálogo con otras artes. Mediante una geografía compuesta de elementos que en un momento dado podrán considerarse como conceptuales, la obra de Dupin crea un espacio de difícil acceso que ahonda en los derroteros del quehacer poético.

Originario de Privas, en la región montañosa del Ardèche en el sureste francés, a Dupin se le asocia con la generación de poetas franceses que comenzó a publicar alrededor de la década de los 50, poco después de la Segunda Guerra Mundial. Se trata de un periodo de conflictos sociales e ideológicos que se manifestaron en las guerras en las antiguas colonias y, un poco más adelante, en las revueltas de mayo del 68. Tal contexto nos permite situar al poeta Jacques Dupin en una época turbulenta, repleta de constantes cambios y fuertes tensiones.

En el ámbito de la literatura, la crisis ontológica posterior a la Segunda Guerra Mundial se manifestó, entre otras maneras, mediante una serie de rupturas con los cánones más arraigados, de herencia frecuentemente decimonónica. Para ser más precisos, en la narrativa se desarrolló lo que se llamaría *Nouveau Roman* y que pondría en crisis varios de los presupuestos asociados al género novelesco. Las obras de autores como Michel Butor, Alain Robbe-Grillet y Nathalie Sarraute, entre otros, exploraron diversas posibilidades formales en el terreno de la novela: rompieron con la noción tradicional de trama y con la antigua usanza psicologizante en la construcción de personajes. Además de representar un cisma con los modelos preestablecidos, el *Nouveau Roman*

evidenció las crisis del sujeto, del lenguaje y del relato, provocadas, en buena medida, por la Segunda Guerra Mundial, y por la Shoah de manera más específica. Las antiguas usanzas novelescas se vislumbraban caducas tras la pérdida de credibilidad sufrida por la literatura, la filosofía, la historia, entre otras disciplinas que se creían humanistas. En efecto, como asevera el propio Robbe-Grillet en uno de los ensayos recopilados en *Pour un Nouveau Roman*: « Tandis que les conceptions essentialistes de l'homme voyaient leur ruine, l'idée de « condition » remplaçant désormais celle de « nature », la surface des choses a cessé d'être pour nous le masque de leur cœur, sentiment qui préluait à tous les « au-delà » de la métaphysique. » (27) Decididamente, las prácticas literarias originadas en los años 50 se forjaron a través de estas interrogantes abiertas debido a la ausencia de toda metafísica, una más de las consecuencias acentuadas por la tragedia bélica. Estos vacíos legados por las guerras acrecentaron el cuestionamiento y la autocrítica dentro del discurso literario.

No solamente la narrativa sufrió grandes cambios con respecto a la tradición, sino que también el teatro de la época presenció la puesta en escena de obras que cambiarían la concepción del género dramático. Durante los años 50, los teatros parisinos fueron testigos de las primeras representaciones de *La Cantatrice chauve* y *En attendant Godot*, obras emblemáticas del llamado teatro del absurdo. Como afirma Martin Esslin en el primer libro en analizar esta vertiente teatral: “the Theatre of the Absurd strives to express its sense of the senselessness of the human condition and the inadequacy of the rational approach by the open abandonment of rational devices and discursive thought.” (XIX-XX) Es decir que, mediante diálogos que oscilan entre lo cómico, lo trágico y lo grotesco, estas obras pretendían poner de manifiesto lo absurdo de la condición humana. Así, dramaturgos como Ionesco o Beckett evidenciaron mediante sus textos algunos problemas del lenguaje y dificultades de la comunicación. En estas obras es frecuente encontrar

diálogos llenos de contradicciones y sinsentidos que provocan en sus auditores tanto risas como desconcierto. Lo que suele conocerse como Teatro del Absurdo marcó un importante distanciamiento del orden imperante en el género dramático.

Al igual que el teatro y la narrativa, la poesía de esos años ahonda en búsquedas formales que conducen a escisiones con la tradición. Esta época corresponde al momento en el que el fervor surrealista comenzaba a consumirse. Por lo tanto, buena parte de la producción lírica que inaugura la segunda mitad del siglo XX, aunque mantiene las últimas trazas de dicho movimiento, responde a una concepción muy distinta del ejercicio poético. Como afirma Jean-Michel Maulpoix: « Le souci d'habiter, de se poser par la poésie dans une relation juste avec le monde sensible, les conduit à engager une critique sévère de l'image. » (*La poésie française depuis 1950*). De cierto modo, la poética dominante de esos años se opone a las pretensiones surrealistas de instalar, mediante la creación artística, una realidad ulterior a la que habitamos.

Así, en vez de perseguir un universo poético que trascendiera la realidad, poetas como Yves Bonnefoy, André du Bouchet y Philippe Jaccottet, por mencionar algunos, buscaban afincar su universo dentro de un espacio concreto, ya sea una apacible campiña, los paisajes reconstituidos de la infancia o una abrupta geografía montañosa. Estos espacios, cuya inclusión en los poemas va más allá de un simple adorno, aspiran a devenir presencia y otorgan diferentes matices en la obra de cada uno de ellos; lo que en la poesía de uno funciona de manera simbólica, en la obra de otro adquiere dimensiones espirituales o inclusive filosóficas. Cabe mencionar que buena parte de la producción poética ligada a este periodo buscaba, de maneras más o menos directas, sus propias respuestas a la sentencia proclamada por Adorno, que se preguntaba por la validez de la poesía después de Auschwitz. Por plantearlo de algún modo, esta generación de poetas luchaba por su

derecho a escribir poesía y, a pesar de sus perspectivas más o menos divergentes, sus voces se convirtieron poco a poco en una dominante en el panorama literario francés.

Un medio fundamental para la consolidación de dicha creación poética fue la revista *L'Éphémère*, publicada de 1966 a 1973. Esta publicación fungió como punto de encuentro para un grupo de poetas y amigos. La revista nació con el apoyo de Aimé Maeght, gestor de la galería parisina que lleva el mismo nombre. Debido a esta relación, la revista mostró un fuerte interés por el lenguaje de las artes plásticas. Los poemas, las traducciones de poesía y reflexiones sobre el ejercicio poético eran acompañados de grabados, dibujos y textos sobre otras artes, configurando un espacio interdisciplinario que marcó estas publicaciones. De igual modo, mediante las traducciones, la revista entabló comunicación con otras tradiciones poéticas, en particular la alemana y la inglesa, proceso que generó una de las principales características que comparten estos escritores, es decir, la apertura hacia diferentes vertientes de aproximarse al arte y, en particular, a la literatura.

Por esta misma cualidad de apertura, no existen lineamientos rígidos que convirtieran a este grupo de poetas en una escuela o corriente literaria. Sin estar suscritos a un manifiesto<sup>1</sup> ni limitados a una estética en particular, los nombres asociados a esta generación poseen, sin embargo, ciertos puntos de convergencia. Además del interés en otras manifestaciones artísticas, varios de los poetas de *L'Éphémère* comparten la ya mencionada relación con el paisaje o el espacio, como si quisieran afirmar su pertenencia a una cronología y topología precisas, opuestas a toda virtualidad global. También, sus textos expresan una inquietud por reflexionar, a nivel metaliterario, acerca

---

<sup>1</sup> No obstante existe una declaración de intenciones, publicada a nombre del comité editorial pero escrita por Yves Bonnefoy e impresa en una hoja suelta que se agregó a los ejemplares del primer número de la revista. Como mencionamos enseguida, es posible consultar este texto en el artículo de Yasmine Getz « Au lieu de l'Éphémère ». (188-189)

de la intención y la importancia del género poético. Aunque la revista intencionalmente excluyó los artículos académicos o críticos, sin duda se convirtió en un espacio crítico por y para la poesía. Tal espacio de reflexión se vio enriquecido por el diálogo intersemiótico constantemente presente en la publicación. Como afirma la propia declaración de intención de la revista: « Et on le voit : aucune critique, au sens appréciatif ou descriptif ou analytique de ce mot, n'a place dans *L'Éphémère*. Pourtant les œuvres de la poésie et des arts y seront interrogées. » (*L'Éphémère* citado en Getz, 187-188)

Por todas estas razones, una aproximación a la obra de Dupin quedaría incompleta sin hacer hincapié en las fuentes provenientes de distintos lenguajes artísticos que abrevan su poesía. Publicó, al igual que varios de sus contemporáneos, múltiples artículos y ensayos dedicados al estudio de las artes plásticas de su época. De igual modo, entabló relaciones con varios artistas, como Giacometti, Miró y Tàpies, cuyas creaciones se convirtieron en parte fundamental de sus reflexiones estéticas. Este diálogo intersemiótico nutrió su obra, que con los años se inclinó cada vez más hacia la materialidad y la abstracción, aparente paradoja que trae a la luz las constantes contradicciones que cuestionan la estructura del discurso literario desde la escritura contemporánea.

El corpus textual a analizar se nutrirá principalmente del poemario *Dehors*, publicado en 1975 y el tercero de cuatro libros reunidos en *Le corps clairvoyant*. La elección de tal libro como materia prima de esta investigación ha sido determinada, en gran medida, porque los poemas que éste incluye exponen de manera clara las ya mencionadas paradojas inherentes a la escritura poética contemporánea. No obstante, y porque la poética de Dupin así lo exige, será necesario recurrir a algunos motivos e imágenes de los poemarios agrupados en *Le corps clairvoyant*, principalmente de los dos que preceden *Dehors*. Esto se debe en gran medida a que la obra de Dupin se manifiesta

como una especie de caminar poético que retoma constantemente los mismos senderos reconstituyéndolos en cada ocasión. Es decir que, de manera similar a algunos pintores<sup>2</sup>, Jacques Dupin crea poemas a partir de variaciones de ciertos temas y motivos recurrentes.

Una clara muestra de ello es la historia que acompaña la publicación de los poemarios reunidos en *Le corps clairvoyant: Gravir, L'embrasure, Dehors y Une apparence de soupirail*. Como bien menciona Jean-Christophe Bailly en el prefacio al libro que los integra: « les trois premiers peuvent être considérés comme des recueils, non de pièces isolées, mais de suites de textes formant des sortes de cahiers ou de liasses à l'intérieur de chaque livre. » (7). Por lo tanto, la presentación como libro de una compilación de poemarios que son, a su vez, un ensamblado de otros textos deja entrever algunos aspectos clave de la poética de Dupin. Al agrupar poemas previamente publicados<sup>3</sup>, se hace patente una intención de reubicar, y en cierta medida de reescribir, lo previamente escrito. La repetición de ciertos motivos transforma y matiza las imágenes que conforman el universo de este poeta francés. Por este motivo, el análisis de uno de estos poemarios, en este caso *Dehors*, precisa del diálogo con algunos de los conceptos trabajados en los otros.

De igual forma, cabe destacar que estos poemarios, publicados entre 1963 y 1975, constituyen, junto con *Cendrier du voyage*, la parte inaugural de la trayectoria de Dupin como poeta. Como ya se mencionó, en ellos es posible, por un lado, ver a través de su recorrido un desplazamiento (o si se prefiere, una progresión) y, por otro lado, la persistencia de ciertos tópicos (el paisaje de montaña, la reflexión sobre el proceso de escritura, la capacidad erótica del cuerpo, etc.) y de cierta

---

<sup>2</sup> Véanse, por poner algún ejemplo, las series de Claude Monet de *Cathédrale de Rouen* o de *Les nymphéas*

<sup>3</sup>Las secciones “Les brisants”, “L'Épervier” y “Saccades”, que forman parte de *Gravir* fueron publicadas en 1958, 1960 y 1962 respectivamente. “Le corps clairvoyant” y “La nuit grandissante”, secciones de *L'Embrasure*, se publicaron en 1963 y 1968.

materialidad en los poemas (cualidad alcanzada gracias a figuras retóricas como la aliteración, la repetición, la paronomasia, etc.). En este desplazamiento de la poesía de Dupin toman forma algunas de las características que suelen identificarse con la literatura francesa contemporánea: tendencias hacia lo fragmentario y lo inconcluso, la búsqueda de polisemia, así como una conciencia crítica de sí misma; las cuales se acentúan conforme avanzamos en su obra.

En este sentido, la poesía de Dupin, quizá más abstracta o deshumanizada que la poesía de sus coetáneos, resulta un caso ejemplar en el cual el lenguaje poético provoca tensiones entre su aspiración a devenir presencia y su cualidad de representación. Esta búsqueda de la presencia es puesta en crisis por el lenguaje mismo que, anticipando su propia falla, evidencia su imperfección o insuficiencia. Así, la concepción que se forja sobre la poesía en la obra de este escritor del Ardèche no desentona con esa serie de rupturas que ocurrían de manera simultánea en distintas esferas del quehacer humanístico.

Como asevera Jacques Derrida en « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », en ese periodo se produce un evento (*événement*) « dans l'histoire du concept de structure [...] [qui] aurait la forme d'une *rupture* et d'un *redoublement*. » (409) Es decir que la escritura de Dupin se situaría en esa coyuntura que problematiza la estructura misma del discurso poético. Por lo tanto, esta investigación se centrará en demostrar cómo la escritura de este poeta y crítico de arte, principalmente en el poemario *Dehors*, pretende desestabilizar los límites, la tradición y la estructura del género poético.

Con el fin de entender mejor cómo se gesta dicha ruptura, procederemos en una primera instancia a analizar parte del imaginario que conforma un auténtico paisaje en la obra poética de Dupin, principalmente en *Gravir*, el primero y más tradicional de sus poemarios. Indagaremos acerca de

los significados que acarrea este verbo y acerca del paralelismo que forja con el proceso de escritura. Enseguida, compararemos las características de este paisaje con la poética que esboza Yves Bonnefoy en torno a su concepto de *vrai lieu*, contrastando la voluntad unificadora que se vislumbra en esta propuesta y que, a pesar de ciertas coincidencias, se aparta de la desarticulación del discurso poético que persigue Dupin. Entonces, a diferencia de una poesía de la naturaleza practicada por los románticos e impulsada por la filosofía de Heidegger, la categoría de poesía de paisaje (*landscape poetry*), propuesta por Maryann de Julio (258), permite entender muchos de los principios poéticos que rigen las particularidades de la escritura dupiniana.

Así, mediante esta nomenclatura, se hace evidente la artificialidad del lenguaje que encuentra fuertes lazos con la obra plástica de los autores que Dupin observó como crítico de arte; este interés fomentó que concediera una gran importancia en su escritura al lenguaje como materia de trabajo. Con el fin de comprender mejor esta relación, nos abocaremos a desentrañar los lazos que lo acercaron, principalmente, a las propuestas estéticas de Antoni Tàpies y de Alberto Giacometti. Del primero destacaremos la importancia acordada a la materia, así como a lo que Michel Collot llama el principio de escritura « chaosmique » (102), en el que la destrucción da paso a una nueva creación. Posteriormente nos detendremos a analizar el principio de movimiento como fuerza de destrucción y creación, tal como lo entiende Dupin al realizar sus lecturas críticas de la obra del escultor suizo. De este modo, entenderemos que al alejarse de procedimientos exclusivamente poéticos, la escritura de Dupin se interroga acerca de los límites y procedimientos propios a la poesía.

Enseguida ahondaremos en el concepto de *dehors*, que sirve también como título del poemario que constituye nuestra principal materia de análisis. Como advertiremos con mayor detalle, se trata de un término problemático que se modifica de un texto a otro, exponiendo así las tentativas de

resquebrajar la estructura del discurso poético a través de una escritura contradictoria y fragmentaria. Finalmente realizaremos un análisis más minucioso de los poemas « Le soleil substitué » y « Malevitch ».

La elección del primero de estos poemas se debe a que establece fuertes lazos con la reflexión sobre la escritura que plantea Jacques Derrida en *La Pharmacie de Platon*. En el texto de Dupin, que cuenta con una estructura que recuerda a la del mito, la figura del poeta ofrece parte de sí en sacrificio para dar paso a algo más, a otras realidades creadas mediante su lenguaje que ayudarían a repensar el propio mito de la escritura poética.

El otro de los textos en el cual nos detendremos con mayor detalle proviene del diálogo con la obra del pintor suprematista ruso cuyo apellido sirve de título al texto. Profundizar precisamente en estos versos resulta fundamental, pues, de cierto modo, problematizan el lenguaje poético como la obra del pintor ruso lo hace con el lenguaje pictórico, al preguntarse por su especificidad, sus límites y sus paradojas. En este sentido, estos dos textos son los que mejor exhiben cómo la escritura de Jacques Dupin pretende poner en cuestión la estructura del propio discurso poético.

Finalmente, es preciso enfatizar que la presente investigación también pretende facilitar el acceso a la áspera topografía de la lírica de Jacques Dupin. Se espera que permita sensibilizar a algún lector sobre los senderos principales, no solamente de la obra de Dupin, sino de una generación fundamental para la poesía francesa del siglo XX o que lo motive a emprender una lectura propia de los textos legados por este poeta, probablemente complejo o hermético, pero no por eso desdeñable. En la medida en que alguno de estos supuestos se cumpla, el esfuerzo detrás de estas páginas no habrá sido en vano.

## I Al pie de una poética: los fundamentos del paisaje lírico de Dupin

La obra de Dupin se asemeja a un macizo montañoso que a simple vista parecería inaccesible. Sin embargo, conforme el lector lo recorre y se adentra en sus relieves y formas, se revela la compleja significación de un lenguaje áspero que es, no obstante, abundante en texturas. Quien desee andar con mayor familiaridad por estos senderos poéticos debe primero desentrañar los conceptos e imágenes recurrentes que cimientan la obra del poeta francés. Por esta razón, las páginas que vienen a continuación se centrarán en evidenciar las correspondencias que existen entre los distintos elementos geográficos que aparecen de forma repetida en la poesía de Dupin. También, se analizará cómo la presencia de éstos da cuenta de los vestigios del ser humano más allá del texto que, lejos de ofrecer una visión clara de éste, enfatizan sus cualidades de cambio constante y de fragmentación. Como bien menciona el propio poeta en una entrevista para la revista *Prétexte* y retomada por el sitio *remue.net*, creado en 1996 por François Bon, autor paradigmático de la literatura francesa contemporánea:

On sortait de la guerre, de l'occupation par les armées nazies, des destructions massives, des camps d'extermination. La révélation d'Auschwitz, et le mot célèbre d'Adorno. Ma génération a grandi dans ce climat de désolation où les ruines ne manquaient pas. Matérielles, mais aussi spirituelles et métaphysiques. Etat des lieux : état des ruines. L'air que nous respirions n'était guère propice aux "Belles Lettres"... Mais j'ai voulu probablement signifier aussi, et je le pense toujours, qu'il est nécessaire pour écrire, pour se donner la liberté d'écrire, de détruire en soi et hors de soi ce qui entrave le pas, alourdit la marche, brime l'élan. Détruire et conserver sont les composantes du même mouvement. (*Édifier sur des ruines*, Prétexte 9.)

Así, procederemos a identificar el valor metafórico de los elementos que colman este paisaje que vuelve el andar pesado. Para realizar mejor este propósito es necesario comenzar por el análisis, no de los textos de *Dehors*, nuestro principal objeto de investigación, sino con algunos pertenecientes a los poemarios anteriores, como ya se mencionó en la introducción. Esto se debe

en gran medida a que a lo largo de estos primeros textos, resultan más evidentes los principios que moldean la práctica poética del también crítico de arte. En este capítulo, haremos una lectura detenida del poema 8 de la sección “Lichens” y posteriormente de “Grand vent”, ambos incluidos en la obra *Gravir* de 1963.<sup>4</sup>

### **I.1 *Gravir*: el poema y la montaña**

Para entender la evolución de la poética de Dupin, es necesario conocer la historia de sus publicaciones. Este poeta francés inicia su trayectoria a finales de la década de los 40, publicando poemas en revistas parisinas bajo la tutela de René Char, al mismo tiempo que funge como secretario de redacción en publicaciones críticas de arte contemporáneo. Para el año de 1950 da a conocer *Cendrier du voyage*, su primer libro, el cual sería prologado por el propio Char (9):

Que sur cette plage aux rocs chancelants, attachante et spéieuse, où viennent s’inscrire en mots de victoire les échecs successifs de l’homme finalement innocenté par la poésie, nous ayions (sic) depuis quelques années cherché en vain la griffe d’un nouvel oiseau voilier, son absence n’aura étonné personne. La vague trop sereine et le vent des tempêtes, alternant sans cesse, ne lui auraient pas permis de se poser. Quelques barres sur le sable attestaient seules que l’espoir s’efforçait encore.

Jacques Dupin ne saurait être ni découvert ni proposé à l’attention des guetteurs de l’imperturbable continent. Tout de suite on a accordé à ses poèmes l’importance que l’on aurait justement refusée aux confidences d’un simple mal d’enfance, Jacques Dupin paraît avec un corps bien à lui et une révélation non moins personnelle.

En este prólogo, Char realza las particularidades del entonces novel poeta francés y mediante el paralelismo con la imagen del “oiseau voilier” revela el interés que Dupin ejerce por la presencia

---

<sup>4</sup> Todos los textos aquí estudiados se encontrarán en la sección de anexos al final de la tesina.

de elementos naturales, como las rocas o el viento, a lo largo de su escritura; de igual modo, esta metáfora empleada por Char da cuenta de la importancia de un paisaje en movimiento en la práctica poética de Dupin. Los recurrentes motivos paisajísticos constituyen una de las principales claves para comprender la obra de estos primeros años, además de sentar las bases que permiten emprender un análisis más preciso de su obra posterior.

A lo largo de la década de los 50, Jacques Dupin publica diversas *plaquettes*<sup>5</sup> acompañadas por el trabajo de artistas como Joan Miró y Alberto Giacometti. Muchos de los textos de estos primeros años serían recopilados para la primera publicación de Dupin con la célebre editorial Gallimard. El libro en cuestión, *Gravir* de 1963, reúne en nueve capítulos *Cendrier du voyage*, *Les brisants*, *L'épervier*, al igual que varios poemas inéditos. Para la reedición de 1971<sup>6</sup>, el poeta suprimiría algunos de los poemas de *Cendrier du voyage* y reorganizaría el libro en solamente cinco secciones.<sup>7</sup> Como este libro reúne, reordena y reactualiza sus primeros poemas, puede ser considerado como el primer libro “definitivo” de Dupin, el que funge como puerta de entrada a su particular poética y sienta las bases de un imaginario que se expande y transforma en textos posteriores.

Incluso, este proceder con la publicación de su propia obra, en el que se opta por alterar lo ya fijado mediante la escritura, otorga unos primeros indicios acerca de cómo su visión artística se decanta por lo inconcluso, por la comprensión de la labor poética como un proceso en constante renovación. Esta concepción de la obra en movimiento se vincula directamente con una búsqueda

---

<sup>5</sup> *Art poétique* (1956) con un dibujo de Giacometti, *Les brisants* (1958) con aguafuerte de Miró, *L'épervier* (1960) con aguafuerte de Giacometti.

<sup>6</sup> Esta edición, recopilada junto con *L'Embrasure* y *Dehors* en el libro *Le Corps Clairvoyant*, es la que constituye nuestra fuente primaria.

<sup>7</sup> “Suite basaltique”, “Les brisants”, “L'épervier”, “À l'aplomb” y “Saccades”.

de libertad, « une lutte contre toute forme d’asphyxie » (Viart, *L’écriture seconde* 65) y dicho dinamismo se equipara a una « possibilité du soufflé [qui] est fondamentale dans cette volonté libératrice, elle seule permet de conquérir l’espace, de le parcourir. » (Viart, *L’écriture seconde* 66)<sup>8</sup> Así, la transformación y el dinamismo de la obra se oponen a la asfixia y, como si se tratara de una especie de respiración, resultan condiciones indispensables para su existencia. Este paralelismo nos permite intuir que la obra de Dupin pretende sobrepasar sus propios límites, al reconstituirse e interrogarse a sí misma.

Una vez aclarados estos datos sobre el primer libro clave en la obra de este poeta, es necesario ahondar en las significaciones que residen en su título. El verbo *gravir*, que suele encontrarse traducido en los diccionarios como “subir dificultosamente” (Gravir, V. tr.) y que el *Dictionnaire de l’Académie Française* define como “monter peu à peu, parfois avec effort” (GRAVIR, 2. V. tr.)”, hace referencia en una primera instancia al arduo proceso que implica el ascenso por terrenos montañosos. Este infinitivo no solamente intitula el primero de los libros del poeta, sino que también connota muchas otras significaciones. A este propósito, en el prefacio al libro *Le Corps clairvoyant*, Jean-Cristophe Bailly discurre sobre las diversas posibilidades semánticas que acarrea dicho término: « gravir, ce serait aussi rendre grave, aggraver, sonder la terre gravis – ce serait, enfin et surtout, un mot, un verbe moins léger qu’écrire, mais qui dirait, dans la langue du corps, dans une langue incorporée, ce vers quoi écrire cherche à se tendre. » (10) En este sentido, *gravir* establece una estrecha relación con el acto de escritura, pero de una escritura que comparte características con el recorrido por un áspero terreno montañoso: la tarea del poeta se vuelve

---

<sup>8</sup> Como veremos más adelante, esta voluntad liberadora se constituye como un proceso análogo a la búsqueda por sobrepasar las barreras que contienen al lenguaje poético de acceder al espacio ilimitado que más adelante Dupin nombrará *dehors*.

extenuante, hay en ella un esfuerzo físico, un esfuerzo corpóreo, como asevera Bailly, el cual resulta prácticamente palpable. De esta manera, el proceso de escritura poética adquiere una dimensión háptica, la cual enfatiza la cualidad del lenguaje como una materia más de la creación artística.

También, vale la pena recordar que la concepción primigenia de la escritura comprendía inscripciones sobre piedra o arcilla, acto también conocido como grabar (*graver* en francés), el cual se relaciona de manera paronomástica al nombre del libro de Dupin. De esta manera, encontramos otro paralelo entre las imágenes de escribir y *gravir*; quien asciende la montaña labra también su camino, dejando su huella entre la tierra y las piedras, haciendo frente a la dureza de la materia. Por lo tanto, todas estas comparaciones nos permiten comprender la escritura como un proceso que procura dirigirse hacia una cima y que, sin embargo, al emplear el infinitivo enfatiza su calidad de acto sin fin, de labor incesante. Como bien ilustra Dominique Viart en *L'écriture seconde : la pratique poétique de Jacques Dupin*, el poeta se equipara a un « nouveau Sisyphe [qui] doit sans cesse reprendre le chemin de crête de l'écriture » (74). Por ende, el verbo *gravir* da cuenta de cómo el poeta trabaja su escritura del mismo modo en que Sísifo transporta su piedra día tras día hasta la cima de la montaña, solamente para que ésta caiga y Sísifo deba subirla de nuevo al día siguiente. De manera resumida, el poeta, al igual que el personaje mítico, emprende una labor que se perpetúa incesantemente, que jamás culmina ni se fija y que exige un esfuerzo que conlleva a una fatiga eminentemente corporal.

Esta analogía nos permite entender una de las claves que oponen diametralmente la poética de Dupin con la de los surrealistas, generación inmediatamente anterior a la del vate de Privas. Mientras que para los discípulos de Breton el advenimiento de la poesía ocurre de manera automática, producto de un *hasard objectif*, la poética detrás de *Gravir* implica una labor ardua en

la cual el esfuerzo del poeta se materializa a través de la creación. Es decir, que *gravir* por estos senderos poéticos no es producto de la casualidad, sino del arduo trabajo de quien escribe.

Todas estas similitudes entre escribir y *gravir* se materializan al recorrer la escritura poética de Dupin. Basta simplemente analizar un poema como el número 8 de los “Lichens” para observar estos y más paralelismos:

Te gravir et, t’ayant gravie — quand la lumière ne prend plus appui sur les mots, et croule et dévale,  
— te gravir encore. Autre cime, autre gisement.

Depuis que ma peur est adulte, la montagne a besoin de moi. De mes abîmes, de mes liens, de mes pas. (Dupin 69)

Como se puede leer, este breve poema apostrofa una presencia femenina que por sus características podría ser identificada como una mujer, una montaña y la propia poesía. En estas líneas resulta evidente, desde la primera lectura, el carácter no conclusivo de la escritura del poeta francés. Como ya lo indicamos, el empleo del infinitivo (*Te gravir*) muestra claramente un acto que se sitúa más allá del tiempo, un acto que adquiere una dimensión de idea o de abstracción. Esta situación temporal se ve, sin embargo, inmediatamente contrariada por el participio (*t’ayant gravie*) que indica la conclusión de una acción concreta. De este modo, el acto de *gravir*, que inicia de manera abstracta, deviene una energía que es necesario aterrizar, materializar y, en un momento dado, detener; pero que el poeta retomará posteriormente. Así, en este texto la escritura es concebida como un paso de la abstracción a la materia, estableciendo un lazo entre el intelecto y lo tangible, entre el interior del poeta y el mundo exterior, la realidad experimentada.

También es preciso notar que, aunque se intuye un « *je* » desde estas primeras líneas, éste jamás se explicita de manera gramatical. De un modo similar, muchas otras frases del poema también carecen de un sujeto explícito, función primordial de la gramática francesa. Esta transgresión

lingüística implica que, aunque la presencia femenina (poesía, mujer o montaña) es el objeto de exploración de la voz poética, este tipo de escritura no se produce como fruto de un “yo” inspirado o de un genio artístico, sino de la experiencia con la realidad, de la cual el poeta extrae su materia poética. También es preciso enfatizar que « *la montagne* » funge como el único sujeto gramatical de una proposición principal dentro del texto, lo cual pone en evidencia la importancia que ésta adquiere como fuente de la experiencia creativa. Si recordamos las posibles definiciones de *gravir* anteriormente citadas, observaremos que Bailly menciona « sonder la terre gravide » (10) como una de las imágenes que evoca este verbo. Por lo tanto, resulta pertinente considerar al poeta como una especie de partero socrático que pretende, a partir de su contacto con el mundo tangible, extraer la materia poética que ocupa el lugar principal del texto (**Te gravir**). A su vez, la imagen de la montaña adquiere dimensiones alegóricas que representan la fuerza de la creación poética y la dificultad de su culminación; del mismo modo, podría ser equiparable a una imagen de la vida misma. El análisis de estas primeras palabras del número 8 de los *Lichens* nos permite entonces adentrarnos en muchas de las nociones que fundamentan la poética de Dupin.

Enseguida, el poema es fracturado por un comentario entre dos guiones. En esta especie de paréntesis se manifiesta una breve interrupción de la relación creativa con el lenguaje. La negación (*ne prend plus*) haría patente que el lazo entre la luz (*lumière*) y las palabras (*mots*) finalizaría, la escritura cesaría y los vocablos se oscurecerían. Todo esto provoca un efecto de destrucción, de descenso, al cual hacen referencia los dos verbos al final de esta cesura (*croule, dévale*). Cabe indicar que dicho descenso (que se opone a *gravir* incluso mediante la relación etimológica de *dévaler* con *val*) no debe ser visto como una caída hacia una condición inferior, sino que, como menciona Dominique Viart, se trata de una contraparte intrínseca al ascenso: « Si l’ascension doit ainsi reprendre, c’est qu’elle est indissociablement liée à son contraire : la chute. » (*L’écriture*

*seconde* 74) Esta interrupción en el poema articula una tensión aparentemente contradictoria, al mismo tiempo que da cuenta de cierta complementariedad entre opuestos (*gravir* y *descender*, crear y destruir); como ya vimos en la entrevista anteriormente citada, para Dupin « *détruire et conserver sont les composantes d'un même mouvement.* » (*Édifier sur des ruines*). Este lazo entre las oposiciones genera « ambivalence plutôt qu'univocité de sens » (Viart en Blanckeman, 302), una de las características que el propio Viart adjudica a la literatura francesa contemporánea. Así, la ambivalencia desarticula las oposiciones que cimientan la estructura del discurso poético, convirtiendo la escritura poética contemporánea en un espacio donde se abren posibilidades a distintas concepciones de la escritura. De cierto modo, esta pausa entre guiones opera como un paréntesis donde la dimensión metaliteraria confluye con el aspecto tradicionalmente poético o creativo.

Este hiato al movimiento principal del poema permite comprender que *gravir* y, por ende, escribir implican la necesidad de situarse en posiciones distintas, que es necesario detener el esfuerzo, físico o creativo, para poder recomenzar. El comentario entre guiones funge también como una pausa que intensifica la continuación de la acción: *te gravir encore*. Tal frase pone de manifiesto la necesidad del constante ir y venir del poeta entre el mundo y la escritura, así como refuerza la idea del proceso escritural como una actividad continua e incesante cuyo dinamismo permite combatir la homogeneización del género poético.

Es posible corroborar lo anterior al detenerse a analizar la siguiente frase: *Autre cime, autre gisement*. El uso de *autre* para calificar estos sustantivos resulta de suma importancia, ya que muestra que la cima, la culminación del poema, no es única, sino que forma parte de una especie de cordillera cuyo recorrido no concluye. El valor semántico de este par de sustantivos resulta fundamental para esclarecer la concepción de la escritura desarrollada en el poema. Por un lado,

*cime* da cuenta de una verticalidad, de un contacto con lo etéreo y nos permite comprender el poema como un punto alto al cual se aspira; condensando la idea de *gravir* como un equivalente al proceso de escritura. En cambio, *gisement* revela (mediante su relación etimológica con *gésir*, en español “yacer”) cierta horizontalidad, así como una relación con lo mineral y con el subsuelo; por lo que, una vez más, es posible concebir el poema como un producto que requiere un proceso de extracción. Además, gracias a la función ambivalente de la coma es posible leer de manera simultánea la relación entre ambos grupos nominales (*autre cime, autre gisement*) como una enumeración antitética y como una aposición, por lo que ambos sustantivos se contradicen y se complementan.

Si decidimos interpretar esta coma como una separación entre dos elementos de un listado, *cime* y *gisement* resultan términos prácticamente opuestos que representarían respectivamente los momentos en los que el poeta escribe y aquellos en los que deja de hacerlo. Por otro lado, si consideramos la coma como el indicador de una aposición, se crea una equivalencia entre ambos sustantivos, cuyo resultado es concebir la *cime* y el *gisement* como dos dimensiones distintas de la escritura poética. Esta lectura amplía las posibilidades interpretativas, por lo que la cima deja de ser solamente un punto que se alcanza y más allá del cual no hay nada, para convertirse en un espacio en el cual el poeta se sitúa de manera temporal, para después descender y comenzar a *gravir* hacia otras cimas, hacia otros poemas; trazando una especie de movimiento sinusoidal que representa diversos binomios aparentemente antitéticos (lo visible y lo invisible, la realidad y la ficción, la actividad y el reposo, la inspiración y la expiración, el adentro y el afuera, etc.); este movimiento conforma una especie de ciclo de alternancias presentes en la actividad humana que desdibujan sus oposiciones mediante este tipo de construcciones sintácticas.

Terminada esta frase, el texto pasa a otro movimiento, cuya separación se nota gracias al espacio tipográfico que divide ambas estrofas. La pausa visual opera también como una pausa rítmica que permite al lector retomar el aliento después de *gravir* la primera parte del poema, dando la impresión de que se configura un espacio para la contemplación y el vértigo. Dicho espacio en blanco opera junto con el ritmo accidentado del poema, cuya construcción fragmentada por comas y puntos innecesarios desde la perspectiva sintáctica forma parte de un sistema rítmico que reproduce las distintas cadencias de un andar igualmente accidentado debido a la irregularidad de los terrenos montañosos.<sup>9</sup>

Posteriormente, el poema continúa con la mención del miedo (*peur*), una de las emociones más instintivas del ser humano, que refiere a un contexto de supervivencia. « *Depuis que ma peur est adulte, la montagne a besoin de moi. De mes abîmes, de mes liens, de mes pas* ». Esta imagen crea una relación casi simbiótica entre la montaña y el poeta. La primera necesita del segundo para ser dicha mediante metáforas (*liens*), para ser recorrida (*pas*). Sin embargo, el poeta necesita también de la montaña para devenir poeta, lo cual se impone claramente una vez más debido a que éste no es el sujeto de la oración, sino que la montaña lo es. Así, esta última resulta una entidad que, en razón de su inmensidad, provoca el miedo en el poeta. Estableciendo un paralelo con el proceso fisiológico en el que el miedo desencadena la producción de adrenalina, sustancia que intensifica la energía en el cuerpo, en el poema el miedo también funge como el catalizador de la energía que nutre el proceso creativo. De esta manera, la montaña, que también simboliza la realidad y la materia, resulta un elemento fundamental para comprender la poética de Dupin pues se consolida

---

<sup>9</sup> El funcionamiento del sistema rítmico del poema resulta de difícil explicación para quien no haya practicado senderismo de montaña, donde los distintos relieves dictan muchas veces el ritmo de la caminata y del ascenso. Así, el texto pone de manifiesto la importancia de la relación que busca establecer entre el lenguaje poético y la realidad.

la relación simbiótica entre ésta y el poeta; la necesidad del poeta de decir la montaña y la de ésta de ser dicha. Podríamos también afirmar que mediante la caminata, de manera literal mediante las huellas y de manera simbólica mediante la enunciación, la montaña es transformada guardando las impresiones del poeta y éste a su vez adquiere, físicamente mediante el cansancio y metafóricamente mediante su exaltación, marcas de su experiencia con la montaña.

Al terminar con la palabra « *pas* », el texto regresa de cierto modo al principio; pues, al igual que el verbo « *gravir* », del inicio, « *pas* » hace referencia a una tónica de desplazamiento, a la concepción del poema como un recorrido a través de un paisaje montañoso, al poeta que asciende la montaña y sondea, con sus pasos, la tierra grávida. Al finalizar con el sustantivo « *pas* », el poema retoma su movimiento, recalcando una vez más que la escritura es concebida como un proceso dinámico, con ascensos y descensos, y con la exigencia de un esfuerzo constante para quien decide emprender el camino de la poesía. Mediante todos estos recursos, se equipara el proceso de escritura poética con el ascenso de una montaña, lo que permite configurar la poética de los primeros años de Dupin como un espacio paisajístico elaborado con sumo esmero. Esto, a su vez, abre la posibilidad de comprender los diferentes elementos de la geografía montañosa que aparecen en sus textos como metáforas que encarnan muchas de las concepciones del autor de *Gravir* acerca de la escritura poética.

## **I.2 La presencia metafórica de los elementos**

Como ya intuimos, la obra de Dupin despliega un abanico de imágenes que complementan la analogía entre el proceso de escritura poética y el ascenso de la montaña. Presente principalmente en *Gravir*, pero también en el resto de sus poemarios, este imaginario montañoso no solamente da

cuenta de algunas directrices que caracterizan el fenómeno de la escritura, sino que también manifiesta un carácter ambivalente que dialoga con la obra de algunos de sus coetáneos. Por estos motivos, conviene analizar el valor metafórico que adquieren estos recursos y establecer así un paralelo con el andamiaje teórico de Yves Bonnefoy, uno de los poetas contemporáneos al autor de *Gravir* que más reflexionó acerca del género poético. De esta manera será posible situar la obra de Jacques Dupin en relación con la de su generación, al mismo tiempo que nos permitirá reconocer algunas de las particularidades que la demarcan de la misma.

Ante la labor titánica que implicaría examinar cada uno de los componentes paisajísticos que aparecen en cada uno de los versos de Dupin, es necesario acotar el análisis de éstos. Tal motivo nos obliga a recurrir únicamente a un poema para ilustrar cómo se configura el paisaje dentro de la obra del también crítico de arte. Si bien el resultado de este análisis será necesariamente parcial, la elección del poema *Grand vent* se erige como la opción más adecuada para estos fines. Después de los cambios hechos para la edición de 1971, *Grand vent* se convirtió en el texto que abre *Gravir*, lo cual nos indica que este poema funge como un primer paso para recorrer la geografía montañosa de Dupin, ofreciendo algunas de las claves para desentrañar los significados iniciales que acarrea la presencia de dichos elementos (Dupin 25) :

Nous n'appartenons qu'au sentier de montagne  
Qui serpente au soleil entre la sauge et le lichen  
Et s'élance à la nuit, chemin de crête,  
À la rencontre des constellations.  
Nous avons rapproché des sommets  
La limite des terres arables.  
Les graines éclatent dans nos poings.  
Les flammes rentrent dans nos os.  
Que le fumier monte à dos d'hommes jusqu'à nous !  
Que la vigne et le seigle répliquent

À la vieillesse du volcan !  
Les fruits de l'orgueil, les fruits du basalte  
Mûriront sous les coups  
Qui nous rendent visibles.  
La chair endure ce que l'œil a souffert,  
Ce que les loups n'ont pas rêvé  
Avant de descendre à la mer.

La lectura de un poema como éste, que se compone tanto de versos cortos como largos y que incluye signos de exclamación, exige de una gran inspiración (en el sentido respiratorio) por parte del lector. Los versos largos obligan a llenar de aire los pulmones, a sentir el *grand vent* que nombra al poema; mientras que los versos cortos permiten recuperar el aliento como si se tratara de las pausas que realiza el caminante al andar por un terreno accidentado. De algún modo, la versificación nos desplaza a ese sendero de montaña al que pertenecemos (*Nous n'appartenons qu'au sentier de montagne*), donde el aire es más ligero y la respiración más difícil. Al analizar el poema, es fácil notar diversos recursos que pretenden evocar la presencia del viento. Por un lado, resuenan las aliteraciones de consonantes fricativas que bien podrían remitir a fuertes corrientes de aire (particularmente [s] y [f]: *sentier, serpente, soleil, sauge, s'élançe, sommets, flammes, fumier, seigle, fruits, sous, souffert*, etc.). A su vez, los signos de exclamación darían cuenta de la fuerza de este elemento que posee mayor ímpetu al encontrarse en lo alto, donde son pocos los obstáculos que entorpezcan su camino.

El *nous* que recorre el poema (que bien podría referirse a una pareja amorosa o al poeta y al lector) parece acompañar el camino del viento a través de la montaña « à la rencontre des constellations », hacia ese espacio ilimitado que se vislumbra en un cielo estrellado. Así, el texto transmite la libertad experimentada por la voz lírica a lo largo de esta especie de viaje iniciático. Las diversas metáforas de la naturaleza que brota en la montaña (*les graines éclatent, que la vigne et le seigle*

*répliquent/ À la vieillesse du volcan !, les fruits [...] mûriront*) confirman la interpretación de este texto como una especie de rito que da pauta hacia la transición a un nuevo estado. Al igual que las semillas que germinan, el poeta inicia una metamorfosis que le otorga nuevas facultades. Además, gracias a verbos como *endurera* y *a souffert*, podemos notar que este recorrido se presenta como una actividad que, al igual que la lectura de la poesía de Dupin, exige no solamente un proceso de iniciación, sino también un gran esfuerzo para quienes participan de ésta. Si a dichas señales sumamos el empleo del subjuntivo, el texto en su conjunto se manifiesta como un deseo que adquiere un carácter de invocación, como si fuera un ejercicio ritual que busca conjurar a los elementos de la naturaleza para acceder, a través de ellos, a la palabra poética.

Cabe añadir que este poema deviene, por nombrarlo de algún modo, topográfico; es decir, se trata de un texto que delinea un lugar, un paisaje, lo cual se hace más evidente al analizar las palabras con las que terminan el primer y el último verso. *Nous n'appartenons qu'au sentier de montagne* declara el inicio, por lo que la montaña, lo más elevado del relieve, se erige en lo alto de la página. En cambio, el poema termina con *Avant de descendre à la mer*, entonces el fondo del poema anticipa el encuentro con la mar, que funge como el punto más bajo con el que tiene contacto el medio terrestre. El final del poema es aproximarse a ese cero a partir del cual se mide la altitud, noción que parece adquirir relevancia en esta poética del *gravir*. *Grand vent* conduce al lector a lo alto de la montaña, gracias a versos largos que le roban el aliento como lo hace la altitud, para después ayudarlo a descender a versos de ritmos más cortos, a un espacio donde la respiración es más sencilla, a la orilla del mar. De este modo, el poema consigue hacer presente la realidad material que refiere en sus versos y, al conjuntarlo con la lectura de otros poemas de Dupin, compone un paisaje lírico donde abundan los más distintos relieves. Es así como asistimos a una geografía montañosa, abrupta y discontinua que se manifiesta tanto a nivel temático como formal.

A partir de estas consideraciones, parecería plausible calificar estos versos como una escritura pneumatológica. En su libro *De la Grammatologie*, el filósofo Jacques Derrida contrapone dos tipos de escritura. « D'un côté, l'écriture *représentative*, déchue, seconde<sup>10</sup>, instituée, l'écriture au sens propre et étroit est condamnée [...]. D'un autre côté, sur l'autre face du même propos, l'écriture au sens métaphorique, l'écriture naturelle, divine et vivante, est vénérée. » Sobre el segundo tipo de escritura agrega : « L'écriture naturelle est immédiatement unie à la voix et au souffle. Sa nature n'est pas grammatologique, mais pneumatologique. » (Derrida, *De la Grammatologie* 29) Como ya lo mostramos, el aliento se revela como un factor primordial en la configuración de *Grand vent*. Así, en una primera instancia, el poema daría la impresión de participar de este segundo tipo de escritura, ligada al *logos*, y por lo tanto a la presencia. Sin embargo, como veremos más adelante, si bien es cierto que la poesía de Dupin compartiría algunas de las características de esta “escritura natural”, los textos del autor de Privas suelen ser más complejos y, tras una lectura atenta, desestabilizan esta categoría.

Uno de los textos que desarrolla con mayor precisión los temas sobre la relación entre poesía y presencia es el ensayo del también poeta Yves Bonnefoy, titulado *L'acte et le lieu de la poésie* y publicado en el libro *L'improbable* de 1957. Este texto es frecuentemente citado en los estudios que intentan condensar la poética de la generación a la que pertenecen tanto Bonnefoy como Dupin; una generación de creadores líricos que, según el poeta y teórico Jean-Michel Maulpoix,

---

<sup>10</sup> Vale la pena considerar que *L'écriture seconde* es precisamente el título de la obra que Dominique Viart dedica al estudio de la poética de Dupin. En ésta, Viart distingue dos aspectos clave en la obra del poeta; por un lado, la escritura propiamente poética (que en cierta medida correspondería a la escritura “natural” a la que refiere enseguida Derrida) y, por el otro, la escritura crítica o *écriture seconde*. El académico francés asegura que, en la obra del poeta de Privas, el aspecto poético y el crítico son indivisibles el uno del otro. Como veremos más adelante, el paralelo entre las nociones de *écriture seconde* de Derrida y de Viart ayuda a ampliar la comprensión de la poética de Dupin.

se identifica debido a « leur quête commune du lieu et de la présence, ainsi que d'un rapport insistant à l'élémentaire » (*La poésie française depuis 1950*). Influenciado por la filosofía de Martin Heidegger, Bonnefoy argumenta en esas páginas que en la poesía reside la búsqueda constante de lo que él llama el *vrai lieu*. Al expresar su fascinación por el arte fúnebre de la ciudad de Rávena, Bonnefoy evoca este concepto de la siguiente manera:

Que tel morceau d'une pierre morte, posée ici, dans son irréfragable présence, soit le plus strict équivalent de la généralité du concept. C'est qu'aussi bien l'universel, cette notion la plus utile au bonheur possible de l'homme, est entièrement à réinventer. L'universel n'est pas cette certitude abstraite qui pour être partout la même ne vaut vraiment nulle part. L'universel a son lieu. L'universel est un chaque lieu dans le regard qu'on en prend, l'usage qu'on en peut faire. Je pense à la formule grecque du *vrai lieu*, détournée de son sens, offerte à cette idée qu'en certains horizons je puis apercevoir la vérité vigilante, et qu'ils sont les chemins de mon retour. Le vrai lieu est celui d'une conversion profonde. [...] Ici (le vrai lieu est toujours un ici), ici la réalité muette ou distante et mon existence se rejoignent, se convertissent, s'exaltent dans la suffisance de l'être. (*L'improbable* 22-23)

Entonces, el *vrai lieu* bonnefidiano se entiende como un encuentro de lo eterno en lo efímero donde el ser humano, gracias a la posibilidad de decir este encuentro, puede reunificarse con el aspecto divino que había perdido alcanzando, aunque sea un instante, la plenitud del ser. A esta definición, Bonnefoy agrega:

Le vrai lieu est un fragment de durée consumé par l'éternel, au vrai lieu le temps se défait en nous. Et je puis écrire aussi bien, je le sais, qu'il n'existe pas, qu'il n'est que le mirage, sur l'horizon temporel, des heures de notre mort, — mais le mot de *réalité* a-t-il un sens maintenant encore, et peut-il nous dégager de l'engagement contracté envers l'objet de mémoire, et qui est de toujours chercher ? Je prétends que rien n'est plus vrai, et plus raisonnable ainsi, que l'errance, car — est-il besoin de le dire ? — il n'est pas de méthode pour revenir au vrai lieu. Il est peut-être infiniment proche. Il est aussi infiniment éloigné. Ainsi l'être dans notre instant et l'ironique présence. (*L'improbable* 181)

Podemos identificar numerosos puntos en común entre lo expuesto en este párrafo y lo planteado por la poética de Dupin. En primer lugar, corroboramos el lazo que ambas propuestas entretejen con lo efímero (como recordamos, *L'Éphémère* fue el nombre de la publicación para la que ambos poetas colaboraron de manera consistente)<sup>11</sup>. Este vínculo con lo pasajero se manifiesta mediante la búsqueda del « fragment de durée consumé par l'éternel » que constituye el *vrai lieu*, al igual que por la exaltación de la errancia; condición que, según el propio Bonnefoy, resulta la más “verdadera” y la más “razonable”. Del mismo modo, como apreciamos en el poema de Dupin citado anteriormente, el ser humano, o cuando menos el poeta y el lector pertenecen solamente al sendero de montaña, por lo cual, de manera casi paradójica, el único anclaje que éste tiene se encuentra precisamente en el desplazamiento. Tal cualidad resulta más evidente al repasar los verbos « *serpente* » y « *s'élançe* » que configuran dicho sendero como un espacio lleno de ímpetu y dinamismo, que serpentea al sol y se lanza hacia la noche. Vale la pena notar que la pertenencia que evoca el poema *Grand Vent* refiere, no a la montaña, sino al sendero de montaña. Esta diferenciación no solamente acentúa la importancia del movimiento dentro de la poética de Dupin,

---

<sup>11</sup> *L'Éphémère* surge como una respuesta al vacío dejado tras el cese de la publicación del *Mercur de France* y de los *Cahiers du Sud*. También surge como una réplica a las propuestas estructuralistas que dominaban en *Tel Quel*, otra de las publicaciones clave de la época. Como afirma Robert Greene: “It seems equally clear that *L'Éphémère* was launched in reaction to the new literary ethos, epitomized by the *Tel Quel* group, which denied poetry the long privileged status it had so long enjoyed.” (*Six French Poets of Our Time: A Critical and Historical Study*, 12) No obstante su pertenencia al comité editorial de *L'Éphémère*, Maryann de Julio subraya las particularidades de Dupin: “Like Yves Bonnefoy and Andre Du Bouchet, with whom Dupin co-edited the review *L'Éphémère* (1967-72), Dupin uses language as a vehicle of transcendence. Paradoxically, however, Dupin's poetic practice can also be seen to conform to the tenets of the *Tel Quel* group (Philippe Sollers, Marcelin Pleynet, et al.), where the text is its own absolute.” (11) Así, la poesía de Dupin destaca por conjuntar características de las dos principales vertientes poéticas de su contexto, por lo cual se trata de un caso ejemplar para comprender las diversas formas que adquirió este género literario durante la época.

sino que también indica que se busca una transformación de esta materia sólida y en apariencia inmutable que representa la montaña.

Además, como recordamos, existe una larga tradición de artistas y pensadores que reivindicaron la caminata como un ejercicio creativo e intelectual: ya para Aristóteles, la caminata fungía como un catalizador de las ideas; posteriormente, personajes como Jean-Jaques Rousseau o el poeta romántico Victor Hugo encontraron en la caminata un espacio de autodescubrimiento que a su vez operaba como un motor de la creación.<sup>12</sup> Así, estos poetas de *L'Éphémère* comparten el movimiento continuo como una de las bases que permiten la edificación del universo paisajístico presente de manera distinta en ambas poéticas, tal y como lo veremos a continuación.

Partiendo del principio de errancia, tanto los textos de Bonnefoy<sup>13</sup> como los de Dupin consideran primordial la búsqueda constante que enfatiza el aspecto inacabado del acto creativo. Como se evidencia al analizar la estética delineada por el texto teórico del también traductor de Shakespeare, este *vrai lieu* resulta un espejismo que, no obstante su carácter ilusorio, debe ser perseguido incesantemente. Así, como bien lo denomina Patrick Née, en la obra del autor nacido en Tours existe « ce qu'il faudrait appeler un *romantisme critique* : conscient du négatif du langage et de la perte originaire, et cependant décidé à *bâtir le positif* de la « terre seconde » de la poésie. » (*Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*, 14). Lo anterior significa que, para Bonnefoy, el ejercicio

---

<sup>12</sup> Cabe destacar que Dupin emplea un epígrafe de Rousseau para su cuarto libro, *Une apparence de Soupirail*; además de que en otro poema retoma la figura del *promeneur solitaire* para establecer un contraste con su poética: « nous sommes plus près du bûcheron que du promeneur solitaire » (*Le corps clairvoyant*, 165). Así, entabla un diálogo que niega la contemplación pasiva del caminante romántico y, conforme a su poética, establece un símil con un personaje que encuentra en la destrucción su oficio; no obstante, esta destrucción sirve como combustible para algo más, produciendo una energía creativa.

<sup>13</sup> « aimer la perfection parce qu'elle est le seuil, / mais la nier sitôt connue, l'oublier morte, / l'imperfection est la cime. » dice un poema de Yves Bonnefoy publicado en *Hier Régant désert* y recopilado en *Poèmes* (139)

poético consiste en una práctica que aspira a unificar al ser humano con su mundo y a la naturaleza con el lenguaje. Dicha concepción de la poesía implica que, a pesar de la dimensión crítica que diferencia la poética de Bonnefoy de la propuesta romántica tradicional, destaca un espíritu optimista y conciliador en su reflexión poética; tal y como afirma el párrafo anteriormente citado de « L'acte et le lieu de la poésie », aunque el *vrai lieu* aparezca como “infinitamente alejado”, también se encuentra “infinitamente cercano” (*L'improbable*, 181).

Contraria a la tendencia integradora e incluso optimista que caracteriza a la escritura de Bonnefoy, la concepción de la palabra poética desarrollada en la obra de Dupin se presenta, si bien no necesariamente negativa, cuando menos más escéptica respecto a la posibilidad de *bâtir le positif*. Como ya hemos ejemplificado, la escritura del autor de *Gravir* posee un carácter disruptivo, donde la fragmentación se antepone a la edificación o a la restitución de un mundo ideal. El poeta estadounidense Paul Auster, primer traductor de la obra de Dupin al inglés, lo declara de manera puntual: “The strength that Dupin speaks of is not the strength of transcendence but of immanence and realization. The gods have vanished and there can be no question of pretending to recover the divine Logos.” (78) Esta concepción de la escritura poética difiere de la práctica de Yves Bonnefoy donde, ya sin los dioses, se busca restituir la unión con el *logos* divino. Dicho de otro modo, la búsqueda del *vrai lieu* que realiza el poeta de Tours consiste, como afirma Patrick Née, en perseguir « un autre régime de la *mimésis*, qui est épiphanie : non la venue d'un dieu, mais l'apparaître même du divin dans l'humain » (citado en Augais 422). Es decir que la búsqueda del *vrai lieu* consiste en intentar decir esta revelación de lo eterno en lo efímero, de lo divino en lo terrenal.

Efectivamente, en la poesía de Dupin no existe cabida para esta dimensión sagrada; su experiencia poética se fragua en lo terrenal sin buscar este aspecto divino, su propuesta poética reside en la

realidad material hostil y cambiante que representa la montaña, un paisaje árido difícil, pero no imposible, de conquistar, pero cuya conquista no funge como vehículo de trascendencia. Si fuera necesario comparar los textos de uno y otro poeta durante este mismo periodo, habría que remitirse a los paisajes bucólicos de *Hier régnant désert* donde abundan las riberas (*rives*) y un imaginario del Renacimiento italiano. Incluso cuando estos elementos en la poesía de Bonnefoy pudieran parecer un paisaje en ruinas, existe en ellos una tentativa de restituir una dimensión sagrada que uniría al hombre con su entorno a través de la palabra poética.

Si llevamos más allá este paralelo entre ambas poéticas, salta a la vista que la escritura de Dupin carece del carácter unificador que Bonnefoy persigue; al contrario, la fuerza de la poesía del autor de *Gravir* surge precisamente de la tensión destructora entre conceptos en apariencia opuestos. Como lo plasman muchos de los verbos de *Grand vent*, los elementos que componen la paisajística en Dupin se encuentran en un conflicto constante: « *répliquent* », « *éclatent* », « *endurera* », « *a souffert* ». Estos verbos hacen patente una energía violenta que se encuentra en el origen de la escritura del poeta de Privas. Mientras que en la obra de Bonnefoy, los elementos paisajísticos sirven para unificar al hombre y a la naturaleza e intentar restituir una armonía perdida, los terrenos inhóspitos de la poesía de Dupin conducen a fracturar el lenguaje. Dicho de otro modo, mientras la poesía de Bonnefoy aspira a la unidad, la de Dupin proviene precisamente de la voluntad de romper con dicha armonía, de desarticular el discurso poético tradicional que busca restituir esta dimensión sagrada que uniría al ser humano con el mundo.

Al analizar *Chapurlat*, un poema del libro *Dehors*, Dominique Viart afirma que en Dupin la palabra poética surge de un estallido (*éclat*<sup>14</sup>): « cet éclat est la naissance de la parole à travers la métaphore de l'explosion du poème-pierre sous l'effet déterminant de la foudre » (*L'écriture seconde*, 42). Sin lugar a dudas, esta observación sobre la génesis del poema también es válida al repasar los versos de *Grand vent*: « Les fruits de l'orgueil, les fruits du basalte/ Mûriront sous les coups/ Qui nous rendent visibles ». En una primera lectura, estas líneas describen el momento en el cual el paisaje rocoso se ilumina gracias a la fuerza de un relámpago: los frutos de la roca maduran, tomando forma durante un instante luminoso, en el cual tienen lugar esos golpes que “nos” vuelven visibles. A simple vista, no resultaría descabellado imaginar que este cuadro hubiera sido concebido por un poeta romántico, fascinado por lo sublime de la naturaleza que se materializa en estos estallidos que recuerdan la fuerza creadora del Big Bang. Sin embargo, al ahondar en las relaciones metafóricas presentes en la obra de Dupin, descubrimos que el universo construido por estas líneas aparece muy distinto a la estética romántica, incluso a la del romanticismo crítico que Patrick Née vislumbra en la escritura de Bonnefoy.

Lejos de una representación romántica de la naturaleza, existe una propuesta distinta cuando Dupin plasma elementos naturales en sus textos. En estos mismos versos de *Grand vent* podemos notar una fuerte inclinación hacia un campo léxico del reino vegetal para describir la piedra. En el texto, la roca es presentada mediante la metáfora de « fruits du basalte/ [qui] Mûriront sous les coups/ Qui nous rendent visibles ». A través de esta caracterización vegetal, asistimos a una poética en la que partes de distintos órdenes se confunden; más que de una representación romántica de la

---

<sup>14</sup> Cabe mencionar que resultaría complicado intentar interpretar este motivo del estallido como si la poesía proviniera de un nacimiento espontáneo y sin esfuerzo; entonces, resulta más pertinente interpretar esta imagen como una fuerza violenta que representa la discordancia que existe entre el poeta y el mundo.

naturaleza, y por lo tanto unitaria, podríamos hablar de una práctica alquímica en el tratamiento de los reinos vegetal y mineral, práctica que compartiría más similitudes con las correspondencias de Baudelaire y aún más con la estética de Rimbaud<sup>15</sup>; dichas similitudes podrían vincular, hasta cierto punto, la poética simbolista con la concepción de la escritura planteada por Dupin.

Cabe considerar que este proceso alquímico de donde surge la poesía de Dupin se caracteriza por su proceder violento; como ya lo mencionamos, Dominique Viart lee en la fuerza tempestuosa del relámpago una representación del nacimiento alquímico del poema. Una vez más, este motivo de la tormenta parecería emparentar la poética de Dupin con la propuesta romántica. No obstante, las diferencias entre la poética de Dupin y las del romanticismo son de nuevo evidentes. En primer lugar, porque el motivo de la tormenta suele representar una especie de simbiosis entre la naturaleza y el poeta romántico. En cambio, en los textos de *Gravir*, esta misma imagen da cuenta del distanciamiento entre el poeta y la naturaleza; la tormenta ilustra la tensión que existe entre el poeta y su realidad y precisamente de esta tensión nace la poesía de Dupin. A este respecto, Dominique Viart asegura lo siguiente : « Dès le premier recueil paru, *Cendrier du voyage*, l'orage est un motif dominant, présent dans la plupart des textes. La langue rocheuse, la pierre du langage ne produit un texte que fécondée par la foudre. » ( *L'écriture seconde* 25) Justamente el choque entre la “piedra del lenguaje” y la tensión encarnada en el relámpago da origen al estallido de la poesía de Dupin que es, por ende, fragmentaria y contradictoria.

---

<sup>15</sup> No solamente podemos asegurar la importancia de Rimbaud para la obra de Dupin mediante el título del poemario *Une apparence de soupirail*, que Dupin retoma del poema *Enfance*, o de la reescritura del motivo “Je est un autre” a lo largo del poemario *Dehors*; sino también mediante el tratamiento de la naturaleza que ya calificamos como alquímico y en el que el poeta lleva al lector a ver el mundo de un modo distinto, transformando elementos de un orden a otro. En el caso de Dupin, ya mencionamos cómo lo mineral adquiere dimensiones vegetales; este procedimiento poético corresponde a un tratamiento similar al del poema *Marine* de Arthur Rimbaud, donde confunde paisajes marinos y terrestres para provocar esta *alchimie du verbe*.

Finalmente, el poema *Grand vent* concluye, como muchos de los poemas de Dupin, con la promesa del mar: « Avant de descendre à la mer. » El empleo del infinitivo en este verso indica que dicho descenso no se materializa dentro del poema y se queda como un acto inconcluso que no se ejecuta en ninguna temporalidad concreta. Entonces, el mar funge como un punto de fuga al cual se encaminan todos los esfuerzos del acto poético y que permanece, sin embargo, inalcanzable. Podríamos ir aún más lejos e intentar aseverar que el mar actúa como una especie de *vrai lieu* dentro de la topografía de Dupin. Esta afirmación parecería más clara si cotejamos el análisis que ofrece Dominique Viart sobre este tópico:

La mer apparaît en effet comme un lieu de résolution, de repos, un but jamais atteint où se concilient les contraires. [...] Elle est cette « réalité plus profonde » que le poète crut « rejoindre par instant, comme un fleuve ». C'est dire que la mer est une illusion finale, une fin illusoire ; certes, elle termine le poème mais aussi l'ouvre sur l'espace illimité de la page et des poèmes à venir (*L'écriture seconde* 149)

El mar aparece como una fuente primaria de donde mana la vida, como el regreso a un origen inalcanzable cuyo movimiento incesante disolvería las asperezas del paisaje rocoso. La analogía entre el tópico del mar y lo que Bonnefoy denomina el *vrai lieu* se muestra de manera evidente. No solamente porque ambos son descritos como objetivos ilusorios, sino también porque en ellos reside la posibilidad de diluir las tensiones entre fuerzas aparentemente contrarias; tanto en el mar como en el *vrai lieu* cabría la posibilidad de una comunión entre realidad y lenguaje, entre la naturaleza y el ser humano. Ciertamente, ambas poéticas comparten algunas características e inquietudes que permiten situarlas en un mismo contexto<sup>16</sup>; no obstante, también resaltan las claras

---

<sup>16</sup> Como lo menciona Dupin en la entrevista citada al inicio del capítulo, tanto Bonnefoy como Dupin parecen interrogarse acerca de las posibilidades de la poesía después de Auschwitz. Sin embargo, mientras la poesía de Bonnefoy parece buscar, en el instante poético, la restitución del ser, la escritura de Dupin parece preguntarse cómo el lenguaje poético puede asumirse en una historia fragmentada, donde ya no hay cabida para visiones progresistas o

diferencias que existen entre una y otra. El análisis de la función del infinitivo que realiza Dominique Viart a partir de los *Fragmes*<sup>17</sup> nos ayuda a esclarecer dichas particularidades:

L'infinitif, le plus souvent appelé sous la plume, désigne l'infini de son acte et l'irrésolution de toute tension *vers*. L'objet de l'infinitif — objet même du désir d'écrire —, n'est pas donné par la parole comme *présence*, mais comme un être-là inaccessible à la parole qui à la fois le dit et le retire. Le monde reste à produire et demeure dans la virtualité de son éclat. Il est ainsi moins donné chez Dupin que chez Bonnefoy ou Jaccottet. (*Fragments et litanie*, 63)

Así, la mar, objeto del infinitivo con el que concluye *Grand vent*, actúa como un lugar de irresolución. Como ya indicamos, el poema conduce de lo alto e irrespirable hasta la altitud cero, un inalcanzable grado cero, para después abrirse, como señala Viart, hacia el espacio ilimitado de la página en blanco.<sup>18</sup> Este potencial descenso al mar opera también como una apertura hacia el mundo, que, al permanecer inconclusa gracias al infinitivo, se manifiesta como un deseo de producir o (re)crear al mismo. Como lo aclara el análisis de Viart, una de las diferencias clave con la poética de Bonnefoy e incluso con la de Jaccottet radica en que el mundo esbozado por los paisajes de Dupin no pretende ligarse a referentes concretos en la realidad. Si bien es cierto que la geografía de *Gravir* se inspira en cierta medida en las montañas del sureste francés, ésta no apela a lugares precisos como ocurre, por ejemplo, en el poema « *Dévotion* » de Yves Bonnefoy que se alza como una plegaria donde la voz lírica da pruebas de su devoción a diversos objetos y

---

teleológicas. Para Dupin, el interés de la poesía radica principalmente en el proceso de escritura per se, mientras que para Bonnefoy éste se encuentra en la recreación de la armonía perdida. A grandes rasgos, se podría considerar que Bonnefoy es más clásico y Dupin más posmoderno, debido a su escepticismo en este « grand récit » de la poesía como discurso unificador del ser.

<sup>17</sup> *Fragmes* es el título que Dupin da a una serie de poemas aforísticos que, en su mayoría, comienzan con el infinitivo *écrire* y que desarrollan la noción de escritura que practica.

<sup>18</sup> Más adelante nos detendremos a interpretar cómo ocurre un proceso similar, pero de un modo más extremo, en el poema *Malevitch*, donde Dupin referencia el famoso cuadro de blanco sobre blanco del pintor ruso.

experiencias que conforman su particular culto: « Aux orties et aux pierres. » « À une porte murée de briques couleur du sang sur ta façade grise, cathédrale de Valladolid. » « Aux peintres de l'école de Rimini. » etc. (*L'improbable*, 187-191).

Estas últimas consideraciones nos permiten relacionar la poética de Yves Bonnefoy de manera más directa con la filosofía de Heidegger; ya que, al situarse explícitamente en la realidad concreta, la poesía de Bonnefoy exalta la pertenencia del ser humano a un lugar e instante precisos, haciendo patente su mortalidad. No obstante, la verbalización de esta consciencia de su propia cualidad de mortal, es lo que convierte al discurso poético en una especie de *logos* fundacional que permite la plena manifestación del ser.

Ainsi, la nomination ou « l'appel » recouvrent-ils la quête, la découverte et la récupération du bien propre de l'homme, de la demeure, la phénoménologie du dire n'ayant de sens qu'à partir de l'idée d'une parole qui fonde le monde (« le vrai lieu » de Bonnefoy). Ce qui relie la pensée de Heidegger à celle de Bonnefoy, c'est que l'appel au monde vise à rétablir dans son intégrité la divinité lésée — comprenons bien : la divinité de l'homme, le séjour terrestre de l'homme, à travers la parole poétique. (Chatterjee, 236)

El vínculo entre la filosofía de Heidegger y la poética de Bonnefoy que esboza Chatterjee nos permite también identificar plenamente las diferencias fundamentales entre la poética del autor de *Les planches courbes* y la del autor de *Gravir*. Si para Yves Bonnefoy en la palabra poética se encuentra la posibilidad de decir el mundo, permitiéndole al ser humano recuperar su cualidad divina y su unión con la naturaleza. En cambio, para Jacques Dupin la palabra poética surge del choque entre éste y los elementos naturales. Precisamente, contraria a la estética romántica, la poesía de Dupin destaca por presentar distintos indicios de una presencia humana que hace frente a los elementos naturales que ya hemos interpretado. Mediante estos indicios, obtenemos las claves que nos ayudan a comprender por qué los textos de Dupin no constituyen una escritura del *logos*

o de la naturaleza, sino una escritura paisajística, en las que ser humano y naturaleza intervienen como dos fuerzas prácticamente adversas.

Ahora bien, ya hemos calificado en diversas ocasiones la poesía de Dupin como una escritura paisajística; no obstante, aún no hemos aclarado a qué se refiere dicho calificativo. En un puntual artículo sobre la escritura de nuestro poeta, Maryann de Julio la define de manera precisa:

By labelling Dupin's writing landscape poetry, one emphasizes both the natural and the artificial use of language in his work. The so-called "natural" use of language that conforms to a linear, albeit mythical, conception of temporality, refers to an outer reality, nature. The allegedly "artificial" use of language refers to its own immediacy or materiality as the only reality possible. In Dupin's work, the natural/artificial distinction incorporates a move away from a poetry representing nature to one that borrows images and themes from nature in order to emphasize and explicate the materiality of its own language. (258-259)

Efectivamente, si consideramos parte de la poesía de Dupin como una escritura paisajista,<sup>19</sup> observaremos que la denominación de escritura pneumatológica resulta insuficiente para caracterizarla; pues la incorporación de motivos paisajísticos en estos textos no se limita a dar cuenta de la naturaleza que decoraba la infancia del poeta y así participar de una escritura de la presencia que buscaría dar vida a esta geografía montañosa. En cambio, esta poesía paisajística revela las tensiones propias al acto de escritura. En este sentido, si bien es cierto que *Gravir* se erige como el poemario más tradicional de la obra de Dupin, y el más similar a la producción poética de sus coetáneos, resulta un libro que permite ya entrever algunas de las inquietudes que

---

<sup>19</sup> Empleamos primordialmente el término escritura paisajista en lugar de *landscape poetry* con el fin de evitar la delimitación genérica que entraría en conflicto con la propuesta de Dupin de una escritura que busca derrumbar sus propios límites, de ahí la preferencia por el término más amplio de “escritura” en lugar de “poesía”. No obstante, para evitar repeticiones muy recurrentes, emplearemos los términos “poesía paisajística” o “poesía del paisaje” cuando la redacción lo amerite.

se manifestarán de manera más abrupta en *Dehors*. Encontramos, principalmente, que se le otorga una gran importancia al movimiento como articulador de esta poética pues éste exhibe el deseo de no inmovilizar la poesía en una estructura, deseo que proviene de la discordancia que existe entre el poeta contemporáneo y la realidad de la que intenta dar cuenta. Como veremos enseguida, al subrayar su carácter artificial, la obra de Dupin realza la materialidad propia del lenguaje poético, potenciando aún más esta voluntad disruptiva.

## II Jacques Dupin: artífice de la materia

La primera parte de esta investigación indagó acerca de las características que comparte la poesía de Dupin con una escritura natural. Ciertamente, la obra de los primeros años está poblada por motivos que remiten a los parajes montañosos del sureste francés. De esta forma, la nomenclatura de poesía paisajística, similar al concepto de *landscape poetry* propuesto por Maryann de Julio, se ajusta bien a esta etapa de la producción del poeta de Privas. Por un lado, ésta señala la presencia de componentes geográficos<sup>20</sup>, el aspecto natural de la obra, a la vez que enfatiza la acción humana que interviene para concertar la poesía a partir de tales motivos, el aspecto artificial. Habiendo revisado previamente las interpretaciones metafóricas de elementos como la montaña, el viento, o el mar, en esta siguiente instancia es necesario proceder a desentrañar los lazos que forja la obra de Dupin con el llamado aspecto artificial de la creación.

Como ya sabemos, la labor de este poeta como crítico de arte marcó su producción lírica a tal punto que es posible encontrar en ésta algunos de los principios que identificó en la obra de los artistas plásticos a los que fue cercano. Por tales motivos, nos detendremos a ponderar la relación que se teje entre estas dos principales vertientes de la escritura de Dupin, para posteriormente identificar la manera en la que estos recursos plásticos son adaptados a su escritura poética.

---

<sup>20</sup> Si bien un análisis desde la teoría de la geopoética podría generar conclusiones interesantes sobre la escritura de Dupin, se trata de un objetivo que rebasa los límites de la presente investigación. Además de que la importancia que le acordamos al aspecto artificial de la creación poética podría entrar en conflicto con esta perspectiva teórica. De ahí que optemos por realizar una aproximación a partir de la intermedialidad, pues si bien es cierto que existen elementos que podemos identificar con el sureste francés, Dupin compone una geografía abstracta que no corresponde directamente con una representación del paisaje (como ocurre con la poesía de Yves Bonnefoy), sino como una representación simbólica que permite poner de manifiesto los vínculos de la escritura poética con la realidad y con el lenguaje como su materia prima.

Una primera aproximación al discurso de Dupin como crítico de arte implica necesariamente revisar algunos de los principios que esboza en *Matière d'infini*, dedicado a la obra del artista catalán Antoni Tàpies. A través de los textos de dicho libro, el poeta de Privas ensalza algunos de los motivos recurrentes en la obra de este artista de la pintura matérica. Principalmente nos abocaremos a la importancia de la *trace* como vestigio del gesto creador humano y al énfasis que el poeta de Privas hace respecto de la cualidad matérica del lenguaje. Enseguida discurriremos sobre la posibilidad de calificar la poesía de Dupin como una *écriture chaotique*, término propuesto por el poeta y crítico Michel Collot, quien considera la destrucción como un proceso intrínseco a cierto tipo de creación artística y que observa en la obra de Dupin y en la de algunos de los artistas con los que confluía. Este tipo de escritura que entona con *Édifier sur des ruines*, la entrevista a Dupin que citamos en el primer capítulo, da cuenta de la voluntad de desestabilizar los límites de la propia escritura poética como discurso.

Como ya hemos insinuado, en la poética de Dupin, esta tensión creativo-destructora se encuentra profundamente marcada por la recurrencia del movimiento continuo. Dicho principio también vincula estrechamente su obra poética con la producción escultórica y pictórica del suizo Alberto Giacometti, a la que Dupin dedicó *Textes pour une approche*. En estos ensayos ligados a un catálogo del artista suizo, el poeta de Privas analiza los recursos que Giacometti emplea para dotar de dinamismo a sus dibujos y esculturas. Resulta entonces de sumo interés establecer un paralelismo entre los recursos que comparten escultor y poeta, pues esto nos permite identificar la manera mediante la cual este último transforma las características plásticas de Giacometti en procedimientos poéticos.

Mediante estas relaciones con las poéticas de Tàpies y Giacometti, veremos cómo la escritura poética de Dupin no solamente crea un lazo con otras disciplinas creativas, sino también cómo

establece cierta consciencia de la artificialidad del lenguaje poético, distanciándola aun más de la escritura meramente natural que, en una primera lectura, podría parecer emanar de los parajes de rocas y tierra que tapizan su escritura.

## II.1 Los signos sobre el muro: el lenguaje poético como materia plástica

A diferencia de la propuesta de Maryann de Julio por calificar la obra de Dupin como *landscape poetry*, Dominique Viart opta por referirse a esta escritura como una poesía de los elementos:

la montagne, le feu, l'eau... Ces mots désignent des *éléments*, justement, dont les textes déclinent au fil des pages les variations [...] Plutôt qu'abstraite, il semble donc que cette poésie soit d'abord *élémentaire*. Nuance importante. Le « je » s'y affronte à la rudesse des éléments, à leur obscurité, leur humidité. Il en fait l'épreuve *sensible*, phénoménologique. » (« Matières du poème », 49-50)

Al sostener esta distinción se enfatiza el aspecto material subyacente en la producción poética de Dupin; según Viart, los elementos de la naturaleza no conforman principalmente los componentes de un paisaje, sino los medios a través de los cuales el poeta establece lazos con el mundo sensible. Dicha distinción resulta clave para aprehender otra de las dimensiones de la obra del poeta de Privas, ya que marca una pauta en el interés que este escritor encontró en el análisis de la obra de los artistas con los que estableció vínculos estrechos; al igual que el pintor o el escultor, Dupin preconiza el enfrentamiento entre el yo y los elementos, buscando así ensalzar la materialidad propia del lenguaje a través del acto creativo.

Lo que Dominique Viart llama *poésie élémentaire* en la escritura de Dupin es sin lugar a dudas una dimensión fundamental para comprender su obra, principalmente la de los primeros años. Como ya vimos, los poemas de *Gravir* abundan en referencias a la montaña, al viento o a la mar.

Sin embargo, con el transcurso del tiempo, la escritura de Dupin parece inclinarse cada vez más hacia otra manera de concebir la poesía, marcada por la conciencia de la artificialidad del lenguaje.<sup>21</sup> El propio Viart describe esta otra vertiente del ejercicio poético en la cual encuentra una fuerte correspondencia con la obra de Antoni Tàpies: « Si l'autre<sup>22</sup> forme de poésie qui « *habite* » la poésie de Dupin est celle, substantielle et matérielle, rêvée, désirée à la lumière de l'acte de peinture, alors Tàpies en est le « *sourcier* » : celui qui, au premier rang des peintres aimés, ouvre à la matière, dévoile les gisements intérieurs, celui qui fait advenir les puissances fantasmatiques de la matière. » (« *Matières du poème* », 57) Como afirma Viart, Antoni Tàpies resulta entonces el principal referente al considerar la importancia de la materia en la obra de Dupin, por lo tanto, analizar el aspecto artificial, plástico o matérico en su poética, pasa necesariamente por las convergencias que existen entre el poeta francés y el artista catalán. Jacques Dupin admira en la obra de Tàpies la manera en la que éste hace surgir la materia de sus cuadros, por lo cual el crítico de arte francés se vale de diversos mecanismos para intentar extrapolar este surgimiento a su poesía.

El vínculo entre ambos artistas surge a finales de la década de los 50, cuando Dupin componía algunos de los poemas que formarían parte de *Gravir*. En el año de 1956, Antoni Tàpies llega a París para su primera exposición individual en la Galerie Stadler. El entonces joven poeta, colaborador de las ediciones de la Galerie Maeght desde 1955, muy probablemente habría visitado

---

<sup>21</sup> Sin embargo, el aspecto “natural” en la obra de Dupin permanece en su escritura, del mismo modo en que es posible encontrar el llamado aspecto artificial desde los primeros poemarios del autor de *Privas*. Precisamente, esta tensión que se articula entre ambos aspectos de la escritura del autor de *Gravir*, resulta, como ya lo mencionamos, uno de los principales motores de la creación artística.

<sup>22</sup> Afirmar que existe, en la escritura de Dupin, una u otra forma de escritura podría resultar un tanto osado, ya que su poética no sólo permite, sino que incluso persigue, las contradicciones.

esta exposición de la pintura matérica que el catalán desarrollaba en aquel entonces, ya que, para 1958 el también crítico de arte presentaría una exposición individual de Tàpies en Milán. Esta colaboración estrecha ayudó a forjar la relación que nutriría la obra del poeta francés, pues, como menciona un texto de la *Fundació Tàpies*, justamente en este periodo creativo del artista catalán “l’interès per l’expressivitat de determinats materials, que Tàpies ja havia manifestat a la dècada de 1940, va donar lloc a unes obres que tenien una aparença de mur, i que es caracteritzaven per la densitat de les textures i per l’ús d’una gamma de colors limitada en què hi destacaven el gris, el marró i l’ocre.” Estos mismos motivos del muro, así como las texturas y tonalidades que evocan la orografía accidentada de Catalunya en uno o del *Midi* francés en otro, como ya lo hemos visto, se manifiestan reiteradamente en la obra poética de Jacques Dupin.

El poeta francés destinó varios de sus textos como crítico a la producción plástica de Tàpies, dedicando en 2005 un libro entero al análisis de su obra. *Matière d’infini*, que incluye el primer texto de Dupin sobre la obra del pintor matérico (escrito para la exposición de 1958<sup>23</sup>), reúne diversas aproximaciones que el poeta francés emprendió acerca de la obra del artista catalán. Parte de este texto primigenio sobre Antoni Tàpies, que el libro renombra « Première vue », muestra valiosos puntos de encuentro entre la obra de ambos; muchas de las observaciones que Dupin realizó sobre este aliado substancial podrían aplicarse a su propia poesía:

Les peintures de Tàpies parlent davantage au toucher qu’à la vue, et moins à la main qu’au corps tout entier. Nous reconnaissons, sans les comprendre, ces pages lisses, plissées ou granitées, ces saillies et ces lézardes, ces effritements, ces courants pétrifiés, ces frissons suspendus. Ce sont les

---

<sup>23</sup> Si bien hemos destacado esta primera colaboración entre Dupin y Tàpies, las colaboraciones entre ambos serían fecundas a lo largo de sus vidas. Vale la pena mencionar la exposición individual de Tàpies en la *Galerie Maeght* en 1967; la colaboración de Tàpies en el libro de artista de Jacques Dupin, *La nuit grandissante*; la realización del vestuario de la obra de teatro de Dupin *L’Éboulement* en 1977; el prefacio de Dupin al *Catalogue raisonné de Tàpies* en 1996; además del ya mencionado libro de 2005.

marques du temps humain révélé dans sa profondeur et sa simplicité, ce sont les nôtres dans un autre monde, dans un monde où nous sommes seulement attendus. Nous avons vécu cette lutte dont les traces s'inscrivent en griffures rageuses, nous avons vécu cette folie entravée qui par endroits soulève les sous-sols, nous avons vécu ces sommeils étalés, érodés et poncés jusqu'à l'invisible. Mais il y a encore, surcroît inespéré, cette présence du mystère tout entier recélé dans la structure du tableau. Et avec lui, dans la structure, ce refus de la frontalité par quoi soudain le mur est aboli et nous découvre la possibilité d'une lecture seconde de la toile et sa dimension intérieure. Les conditions de la vue sont changées, on ne retrouve rien de ce qu'on a cru voir. Sur ces haut plateaux ventilés et rocheux, il est permis de se poster. Et d'attendre... (*Matière d'infini*, 12-13)

En este análisis que el poeta francés realiza acerca de la obra de Tàpies, destaca enseguida el encomio a las texturas ásperas e irregulares que abundan igualmente en la poesía de Dupin, las cuales se manifiestan no solamente a nivel semántico, sino también a nivel sintáctico y retórico. A través de procedimientos lingüísticos y tipográficos que fragmentan la aparente armonía del poema, Dupin ahonda en búsquedas propias al lenguaje poético, cuya unidad no cesa de ponerse en duda.. Como afirma Derrida sobre la filosofía: « S'inquiéter des concepts fondateurs [...], les dé-constituer, ce n'est pas faire œuvre de philologue ou d'historien classique de la philosophie. C'est sans doute, malgré l'apparence, la manière la plus audacieuse d'esquisser un pas hors de la philosophie. » (« La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », 416) Bajo esta óptica, al reinterpretar procedimientos provenientes de las artes plásticas mediante recursos lingüísticos, la escritura del poeta del Ardèche aspira a dar este paso fuera, no de la filosofía, sino del discurso poético.

Muchas de estas exploraciones sobre la materialidad en la poesía se reflejan en algunos de los textos breves de Dupin, cuya plasticidad recuerda a la del haiku:

Extraire le corps  
de sa gangue de terre  
brûlée, de terre  
écrite

(Dupin, *Le corps clairvoyant* 321)

Haciendo referencia a un proceso minero, este breve poema propone la extracción de un cuerpo de su ganga de tierra; es decir, extirpar el mineral productivo de la tierra sobrante que lo envuelve. De cierto modo, estas líneas también condensan la búsqueda de materialidad en la poética de Dupin, ya que esta imagen de extracción remitiría también a la propia creación poética que se saca a partir del lenguaje, materia prima simbolizada por la tierra. Parecería incluso que este poema construye cierto paralelismo con la célebre visión estética de Miguel Ángel, quien creía que “las formas que el artista otorga a la materia pre-existen no sólo en su mente sino también en la materia misma. El mejor artista no puede, por tanto, tener una concepción que no estuviera antes en el mármol.” (Tatarkiewicz, 180). Al igual que para Miguel Ángel la escultura está latente al interior del mármol, podríamos entonces aseverar que para Dupin la poesía se encuentra ya dentro de la materia del lenguaje y que solamente hace falta extraerla de éste.

Es pertinente enfatizar que estos versos pertenecen a una sección llamada « Ou meurtres », por lo que el título de la misma nos da ciertas claves para el análisis. Por un lado, es posible leer estas líneas como una exhumación, como la extracción de un cadáver. Sin embargo, la conjunción “ou” en el título de la sección plantea una disyuntiva, la posibilidad de leer el poema de manera inversa; en este sentido, estas líneas también ejemplifican claramente el ya mencionado acto de examinar

la gravidez de la tierra. De cierta forma, esta acción tiene algo de similar con el alumbramiento<sup>24</sup>, ya que dicha extracción contribuye a dar vida a algo más, vida que surge a partir de la tierra, a partir de la tierra escrita. Así, estas líneas ilustran la principal paradoja que articula el discurso poético de Dupin: sólo mediante la destrucción (la muerte representada por la inhumación) es posible la creación (el alumbramiento).<sup>25</sup>

Cabe agregar que resulta plausible, cuando menos, una lectura más. Si recordamos el mito bíblico de la Creación, percibiremos que el poema comparte algunos de sus elementos. Bajo esta óptica, el poeta es una especie de creador que le insufla la vida al cuerpo (*corps*) y a la letra (*écrite*) para crear poesía, a partir de la tierra<sup>26</sup>. Constantemente, la poesía de Dupin emplea este paralelismo entre cuerpo y escritura que encontramos igualmente en Roland Barthes: « Le texte a une forme humaine, c'est une figure, un anagramme du corps ? Oui, mais de notre corps érotique. Le plaisir du texte serait irréductible à son fonctionnement grammairien (phéno-textuel), comme le plaisir du corps est irréductible au besoin physiologique. » (*Le plaisir du texte*, 14) Esta analogía entre cuerpo y texto, reflejada en la antítesis « corps vivant, corpus écrit » (Dupin, *Le corps clairvoyant*, 231), nos permitiría interpretar estos asesinatos (*ou meurtres*) como mutilaciones del cuerpo de la escritura poética. Los encabalgamientos, anacolutos y demás rupturas al ritmo o a la sintaxis encarnan una tentativa por cercenar el discurso poético para poder, a partir de esa destrucción, recrearlo. De ahí que la renovación en la concepción de la poesía propuesta por Dupin se nutra de

---

<sup>24</sup> No olvidemos que uno de los poemarios de Dupin es intitulado *Les Mères* (1986), por lo que el motivo del alumbramiento no es ajeno al autor de *Gravir*.

<sup>25</sup> El análisis de este motivo constituye uno de los principales ejes de análisis del tercer capítulo, donde se aborda esta paradoja a partir del poema « Le soleil substitué ».

<sup>26</sup> Más adelante se analizará la figura del poeta como padre del logos, tal y como la plantea Jacques Derrida en « La Pharmacie de Platon ». Esta noción se liga con la ausencia indicada más adelante.

las convergencias con otras disciplinas artísticas, pues al configurarse desde otras perspectivas, este género se ve obligado a transformarse y cuestionar las características que tradicionalmente se consideraron como su especificidad, dando un paso al frente para cuestionar la estructuralidad propia a la estructura de este discurso.

La mutilación del cuerpo del texto poético toma forma mediante procedimientos estilísticos que ponen de relieve la materialidad del lenguaje. Por poner algún ejemplo en el poema citado, los encabalgamientos, aunados a la vibración de las aliteraciones en “r” [ʀ], otorgan rupturas al ritmo, como si las palabras evocaran la materialidad rugosa y discontinua de la piedra descrita: « Extraire le corps / de sa gangue de terre / brûlée, de terre / écrite » (Dupin, *Le corps clairvoyant* 321). La versificación fragmenta los sintagmas al separar los sustantivos de sus epítetos, lo cual conduce a realizar una primera lectura atropellada y fragmentaria del poema. Enseguida, salta a la vista que el adjetivo *écrite* ocupa el último verso, otorgándole un lugar fundamental a la dimensión escrita. Contradictoriamente, esta “tierra escrita” se opone semánticamente al cuerpo que se pretende extraer de la ganga de tierra, reforzando la antítesis compuesta por el cuerpo y la escritura. No obstante, gracias al encabalgamiento que escinde los sintagmas conformados por la “tierra” (*terre / brûlée, de terre / écrite*), el poema da la impresión de que estos dos adjetivos (*brûlée* y *écrite*) constituyen el producto que se extrae a partir de esta ganga, separando literalmente a la tierra del cuerpo de la escritura. Así, el texto conforma una serie de posibilidades significantes que se contradicen y se complementan entre sí.

Como se ha hecho notar, las pausas y cortes en los versos obligan a realizar una relectura con el fin de reintegrar semánticamente el poema como si se tratara de una escultura o un cuadro cuya lectura cambia al observarlo por partes o en su totalidad, precisamente como insinúa el propio Dupin acerca de la obra de Tàpies : « Les conditions de la vue sont changées, on ne retrouve rien

de ce qu'on a cru voir. » (*Matière d'infini*, 13) Sin embargo, una interpretación (del poema o del cuadro) no cancela a la otra, como lo indica la posibilidad abierta con el título « Ou meurtres » que permanece siempre inconclusa al no indicar el otro término que conformaría esta disyuntiva. La escritura poética de Dupin, al igual que la obra plástica de Tàpies se construyen como textos abiertos a la interpretación, ambos interpelando al cuerpo y a la materialidad de sus respectivos códigos semánticos. Dicho de otro modo, la escritura de este poeta francés consigue transferir a los versos una materialidad rugosa, abundante en grietas y anfractuosidades, mediante una sintaxis irregular que se materializa a través de la ausencia o la alteración del orden habitual de los sujetos o complementos de ciertos verbos y que posee interpretaciones similares a « ces pages lisses, plissées ou granitées, ces saillies et ces lézardes, ces effritements, ces courants pétrifiées, ces frissons suspendus » que el crítico de arte atisba en los cuadros matéricos de Tàpies. Este vínculo da cuenta de la importancia que adquiere el fenómeno háptico en la poética de Dupin, donde la lengua encarna y acentúa su dimensión física y sensorial.

En este análisis de la plástica del artista catalán, resulta de sumo interés cómo mediante la palabra *pages* Dupin apela al campo semántico de la escritura, fortaleciendo así el paralelo entre su obra y la de Tàpies. En su artículo « La matière poétique de Jacques Dupin », Valéry Hugotte realiza un importante análisis acerca del motivo de la destrucción del libro en la obra de Dupin (29-33). Esta analogía entre el cuadro de Tàpies y el libro de poesía amplía, de cierto modo, este motivo; al usar *pages* para describir el cuadro, el concepto de libro sufre un desplazamiento de la escritura poética a la plástica, desarticulando el ensimismamiento de la escritura y abriéndola hacia el *dehors*<sup>27</sup> de

---

<sup>27</sup> Al igual que con el término *Gravir*, emplearemos *Dehors* con mayúscula para referirnos al poemario de Dupin publicado en 1975; en cambio, *dehors* con minúscula referirá al concepto del “afuera”, fundamental para comprender la poética de Jacques Dupin.

otras disciplinas artísticas. De esta manera, el poeta francés hace ver su interés en forjar una alianza entre la plástica del artista catalán y su concepción acerca de la escritura poética.

Al analizar la dislocación del libro como un motivo recurrente en la escritura poética de Dupin, Hugotte sostiene que « la collaboration étroite avec les peintres, s'emploie à détruire l'*espace oppressif* du livre et à en faire un lieu d'ouverture et de perpétuelles ruptures. » (« La matière poétique de Jacques Dupin », 33) Es decir que las necesidades de apertura y dinamismo del libro y la escritura poética encuentran precisamente una salida en la relación con los artistas plásticos. Como ya mencionamos, Dupin colaboró en diversos libros de artista teniendo de aliados a personalidades como Miró, Giacometti o el propio Tàpies. Así, la poética de Dupin entreteje un diálogo que amplía los horizontes de la poesía, liberándola de este espacio opresivo enmarcado por el libro tradicional.

Podríamos ir incluso más lejos y considerar que este *espace oppressif* corresponde a lo que Derrida llama estructura, pues como mencionamos en nuestra hipótesis, la poesía de Dupin se sitúa en el momento donde ocurren distintos quiebres en las estructuras de los discursos humanísticos. « L'événement de rupture [...] se serait peut-être produite au moment où la structuralité de la structure a dû commencer à être pensée. » (*La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*, 411) Por lo tanto, al tratarse de una inquietud metaliteraria, la destrucción metafórica del libro en los poemas de Dupin referiría directamente a la destrucción (o deconstrucción) de la estructura poética<sup>28</sup> que limita el acto de escritura.

---

<sup>28</sup> Huelga decir que al emplear el término estructura poética no nos referimos (solamente) a las estructuras formales de versificación cuya desarticulación habría iniciado casi un siglo antes de la mano de poetas como Baudelaire, Rimbaud o Mallarmé. Cuando nos valemos del término estructura poética, sin precisar más, hacemos referencia principalmente a la poesía como un *logos* o discurso epistemológico.

Bajo esta óptica, el libro simboliza también el cuerpo de la escritura: « comme le corps offert à la saisie, le poème enclos dans le livre court constamment le risque d'une fossilisation »<sup>29</sup> (Hugotte, « La matière poétique de Jacques Dupin », 29) El libro es entonces el cuerpo que es necesario destruir y transformar, para no correr ese riesgo de petrificación o inmovilidad que tanto inquieta a Dupin. Como observamos en el poema analizado, el cuerpo que sucumbe al estatismo, se cubre de tierra y se petrifica. El libro encarna esta escritura petrificada, envuelta por su mortaja de tierra. Sin embargo, únicamente mediante la destrucción de este cuerpo es posible dar paso a una reconstitución de la escritura poética, como asegura Michel Collot al proponer el concepto de escritura *chaosmique*:

L'artiste fait retour au chaos pour recomposer le monde selon d'autres lois. Toute la question est en effet de savoir comment il peut trouver au sein même du chaos, le principe qui lui permettra de l'organiser en œuvre. Celle-ci suppose la destruction du monde pour s'imposer elle-même comme un monde. *Chaosmos*, elle vit d'un va-et-vient constant entre chaos et cosmos. (98)

En este sentido, la tierra no funge solamente como una mortaja, sino que también es símbolo de fecundidad. Esta aparente contradicción sitúa la escritura de Dupin en un constante ir y venir entre el caos como parte del proceso de creación: para crear, hay que destruir; destruir la tierra sobrante que envuelve al renovado cuerpo poético. Así, este breve poema expone las relaciones ambivalentes que se configuran en la poética de Dupin. Si bien en este texto se presentan mediante

---

<sup>29</sup> Cabe destacar que desde la poética de Dupin es posible considerar el libro como un objeto paradójico que, si bien corre un riesgo de fosilización y anquilosamiento, resulta (por lo menos para la época en la que Dupin escribía) un medio necesario para la subsistencia del discurso poético, pues como declara el poema « Le soleil substitué » : « À l'Institution, à ses crimes, l'écriture est liée malgré son exécution, par le doublé fil lâchement tressé, de sa dépendance et de sa dissidence. » (*Le corps clairvoyant*, 229) Este fragmento expone la tensión entre el discurso literario y su relación con el poder; si bien cierto tipo de escritura rehúye de la Institución, depende de ésta para ser transmitida y perpetuada. De cierto modo, en la poética de Dupin el libro condensa esta paradoja. De ahí el énfasis en la desarticulación del mismo.

la ambivalencia de la “gangué” que funge como útero y mortaja a la vez, a lo largo de la obra de Dupin se materializan más frecuentemente bajo el motivo de la sangre:

Le sang a un pouvoir régénérateur, il donne à ce qui est latent dans la parole la vigueur d'une nouvelle profération. Toutefois cette vertu positive n'est pas nouvelle. Le sang est aussi le liquide maléfique ou plutôt le liquide qui ruisselle de la douleur et de l'oppression. [...] Cette ambivalence, si fréquente dans l'œuvre de Dupin, souligne encore une fois combien chaque élément est double, semblable à la montagne dont un versant connaît le soleil quand l'autre vit à l'ombre. (Viart, *L'écriture seconde*, 110)

La sangre, al igual que la ganga de tierra en el poema anterior, conjunta esta tensión de vida y muerte, de caos y cosmos, que recorre buena parte de la escritura poética de Dupin. Además, la sangre se vuelve una traza de lo humano; la presencia de este líquido indica necesariamente un cuerpo humano que no siempre se menciona directamente, pero que gracias al motivo de la sangre da cuenta de su presencia o ausencia. Dicho de otro modo, la sangre forma parte de estas « marques du temps humain » (Dupin, *Matière d'infini*, 12) que Dupin aprecia en la obra plástica de Tàpies. La sangre es el rastro de un cuerpo que se abre violentamente al exterior, de un cuerpo que se ve obligado a transformarse y a dejar parte de sí para regenerarse.

Este líquido corre a lo largo de los libros del poeta de Privas. Inclusive, uno de los poemas de *Dehors* lleva por título « Sang »; igualmente, en « La ligne de rupture », serie de textos que abre este poemario de 1975, la sangre constituye un elemento recurrente que, más allá del mero ornato, se erige como un motivo fundamental para la interpretación de dicho texto (*Le corps clairvoyant*, 208):

Le sang sur le mur pour ne pas le voir  
attenante aux travaux des confins l'hilarité  
comme sa pelle raclait le fond cassait le sens  
après l'incorporation de la marche à l'étendue  
œufs couvés par le sable et la peur  
comme si le désert intermittent l'aveuglait  
au couperet de toute balance les éclats du linge et le sang contradictoire

Como se puede apreciar, el poema se compone de nociones complejas que, como lo realzan los amplios espacios en blanco, no siempre se concatenan de manera secuencial. El texto abre con la imagen de la sangre sobre el muro, elemento arquitectónico que remite a la noción de cierre; se trata de una estructura que fija y delimita, contrario a lo que Dupin busca en su escritura. Pese a esto, el muro también se relaciona positivamente con el imaginario de Tàpies: « Un tableau de Tàpies nous frappe de plein fouet. [...] Flagrant et nu comme un pan de mur détaché de la masse confuse à laquelle il appartenait, pour en concentrer l'énergie et en matérialiser la violence. » (Dupin, *Matière d'infini*, 17) Gracias al lazo con la plástica del artista catalán, el muro pasa de ser una mera barrera opresiva a convertirse en otro signo contradictorio, que también contiene en sí la posibilidad de interpretarse como un acto creativo; el muro es la materia transfigurada por el ser humano.

Ahora bien, el poema expone: « le sang sur le mur pour ne pas le voir » (Dupin, *Le corps clairvoyant*, 208), y resulta pertinente preguntarse qué es aquello que se pretende no ver: ¿la sangre o el muro? Como sucede habitualmente en la escritura de Dupin, una respuesta concreta a este cuestionamiento resulta esquiva; ya que el verso configura una especie de hipálage donde el

pronombre de complemento « *le* » podría remitir tanto a la sangre como al muro. Por un lado, ambos elementos contienen una carga negativa similar y pueden interpretarse como símbolos de limitación y opresión, por lo cual tanto la sangre como el muro ofrecen suficientes razones para evitar verlos. No obstante, al mezclarse con la sangre, « *marque du temps humain* », el muro se resignifica y se transforma en un espacio marcado por la presencia humana, lo cual entra en choque con la opresión a la que inicialmente se le vincula. Entonces, esta ambivalencia, esta falta de precisión sobre cuál de los dos elementos no vemos, nos permite entender que no observamos ni sangre ni muro, sino una combinación de ambos que adquiere una nueva función: la sangre se transfigura en una especie de tinta que deja su marca en el muro que se confunde con la página.

Con el fin de esclarecer esta idea presente en « *La ligne de rupture* », vale la pena detenerse ante una equivalencia realizada por Mary Ann Caws al analizar el poema « *Sang* »: “*signe is itself a double of the sang [...] once the connection is established, the reading functions in the manner of a double signpost*” (108) Es decir que la sangre mencionada en el poema se vuelve signo, un signo sobre el muro, que a su vez se convierte en lienzo y adquiere la dimensión de un espacio creativo que se opone al significado meramente opresivo que se le podría conferir en una primera lectura. Siguiendo esta premisa, sangre y muro, signo y cuadro, escritura y página se confunden, se vuelven uno enfatizando la materialidad del acto creativo que parece ya no distinguir más entre significado y significante, mediante esta unión las palabras realzan su aspecto material y sensorial. Al igual que en una obra de Tàpies, las trazas o las inscripciones sobre el cuadro resultan indisociables del mismo lienzo que las contiene; de manera similar, la poesía de Dupin se sirve de los blancos tipográficos, de distintos signos de puntuación o estilos de paginación para consumir estas nupcias entre el significado de las palabras y la materia que los re-presenta.

Aislados por amplios espacios entre una línea y la otra, cada verso de este poema es una *ligne de rupture* que se encuentra marcada por la tensión que provoca el blanco que las separa. Así, la *marche* (el andar o ritmo) del poema, escandida por los espacios en blanco, se incorpora a la *étendue* (la blanca extensión) de la página que se despliega en este blanco y cegador *désert intermittent* en el que irrumpe solamente el negro de los caracteres. Esto consolida una alianza entre forma y fondo que ayuda a borrar la distinción entre significado y significante mediante un procedimiento que « consiste à mettre en question le système dans lequel fonctionnait la précédente réduction : et d’abord l’opposition du sensible et l’intelligible » (413), como indica Derrida en « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines ». Es decir que al reivindicar la materialidad de la poesía se enfatiza que ésta funge como un signo autónomo de carácter prácticamente autorreferencial y no como un « signe-de, signifiant renvoyant à un signifié, signifiant différent de son signifié. » (Derrida, « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines, 412) De este modo, Dupin realiza una búsqueda análoga a la que él atisba en la obra de Tàpies:

Tàpies a mis à nu la spécificité du langage pictural. La matière et l’objet ont chassé la forme élaborée et la couleur expressive. Ont exclu l’artiste lui-même, ou transformé le peintre en opérateur distant, dépersonnalisé de son œuvre. Son retrait laisse la peinture avec elle-même, et avec le dehors rapproché dont les signes sont immédiatement captés, transcrits, portés à une intensité qui les révèle comme des inconnus. À travers eux la peinture, toute la peinture, s’interroge sur ses chances de survie, elle se porte à son point de rupture où elle renaît plus forte, plus dépouillée, de sa confrontation abrupte avec les éléments de la réalité. (Dupin, *Matière d’infini*, 29)

Es decir que esta supresión de la distinción entre significado y significante, llevada a cabo por la reivindicación de la materialidad del lenguaje artístico (poético o pictórico) permite cuestionar a la pintura (o a la poesía) como un sistema fijo y cerrado, al tiempo que el discurso creativo reencuentra su especificidad en la materialidad que pone de manifiesto. Sólo entonces, la poesía o

la pintura puede resurgir « plus forte, plus dépouillée », desprovista del peso innecesario de la ganga de tierra que la limita; pues, sólo mediante este proceso de renovación poesía o pintura pueden hacer valer esas « chances de survie » que menciona Dupin en el análisis de Tàpies.<sup>30</sup>

Volviendo al análisis del poema, vale la pena recalcar que el texto posee un campo léxico de herramientas que fortalece esta idea. Por un lado, encontramos la referencia a una pala: « comme sa pelle raclait le fond cassait le sens ». Aquí la pala (*pelle*) adquiere, al igual que los elementos previamente analizados, una acepción doble, *chaosmique*. Por un lado, funciona como un instrumento que rasga (*raclait*) y rompe el sentido (*cassait le sens*), destruyendo la forma fija de la tierra. Al mismo tiempo ésta se presenta como una herramienta de trabajo para el pintor y sirve para reconformar las texturas de un cuadro, precisamente rasgando o destruyendo las texturas lisas de la pintura. Cabe agregar que esta imagen es una reescritura de un verso del poema « Le raccourci », encontrado en *L'Embrasure*, segundo poemario de Dupin publicado en 1969: « Franchi le soupirail, / Passé le raclement des pelles /Et l'écume des tombeaux, /J'écrirai comme elle jaillit /Vertigineuse, gutturale, [...] » (Dupin, *Le corps clairvoyant* 103). Así, el poema de la « La ligne de rupture » retoma este *raclement*, recomponiendo las palabras anteriores y, como la pala, le otorga una nueva forma a la materia que trabaja. De este modo, Dupin rasga y rompe su propia escritura, aunque también resulta notorio un « souci de construction [...] [qui] correspond à la présence, dans la poésie de Dupin, de tout un vocabulaire technique emprunté aux métiers traditionnels » (Collot, 103), inquietud de construcción que se relaciona de igual manera con el lazo que este instrumento posee con la creación pictórica. Además, esta reivindicación del vocabulario técnico de oficios tradicionales hace patente cómo la poética de Dupin se constituye

---

<sup>30</sup> Por lo tanto, Dupin propugnaría por una renovación de los discursos artísticos y humanísticos que necesitaban reinventarse tras la pérdida de credibilidad provocada por la crueldad desplegada durante las grandes guerras.

como una especie de *bricolage*. A este respecto, Derrida asevera: « on appelle bricolage la nécessité d'emprunter ses concepts au texte d'un héritage plus ou moins cohérent ou ruiné, on doit dire que tout discours est bricoleur. » (*La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*, 418) Bajo esta óptica, al valerse de conceptos o recursos provenientes de las artes plásticas, la escritura de Dupin pone de manifiesto una tentativa de evitar encerrarse en un discurso cerrado en sí mismo y que se pretende autosuficiente.

Al igual que a la pala, el texto da una importancia capital a la lámina de un cuchillo presente en el último verso: « au couperet de toute balance les éclats du linge et le sang contradictoire ». Este *couperet* (cuchillo utilizado por los carniceros para cortar los huesos) recibe interpretaciones similares a las de la pala. Por un lado, amplía el léxico de las herramientas de oficios; al presentarse como una que sirve para triturar la carne, encarna la violencia y el asesinato del cuerpo poético anquilosado. En contraparte, este *couperet* posee la misma dimensión creadora que la pala, mostrándose como un instrumento que permite la manipulación de las texturas del óleo u otros materiales de pintura.<sup>31</sup> Una vez más, este instrumento metálico funge como un doble signo de creación y de muerte, como vienen a reforzar los dos elementos que cierran el poema: « les éclats du linge et le sang contradictoire ». Estos estallidos de *linge* (que se puede traducir por ropa blanca o trapo, según el contexto) pueden remitir al candor de la página en blanco, al igual que al lienzo virgen con el que trabaja el pintor, y al añadirle el elemento de la sangre contradictoria, el poema configura una tensión casi violenta entre la pureza del *linge* y la sangre que lo mancha. Una vez más, la sangre adquiere una fuerte polisemia que engloba en sí misma creación y destrucción, vida y muerte. La imagen de la sangre con la que cierra el poema da cuenta de la vitalidad del cuerpo

---

<sup>31</sup> Recordemos que Antoni Tàpies es conocido también por la experimentación con las técnicas de manipulación de las texturas en su pintura, empleando instrumentos poco habituales en su época.

(de la escritura) que se arroja al exterior para transformarse y evitar el estatismo, como lo indica Valéry Hugotte: « sperme, sang et excréments — autant d'extériorisations possibles du corps, des jaillissements au dehors de l'intériorité même d'un corps qui ne saurait plus dès lors être réduit à la perfection de sa gangue » (25) Además, si retomamos el paralelismo propuesto por Mary Ann Caws en el que *sang* et *signe* serían equivalentes, el texto termina otorgándole fuerza a este signo contradictorio que escapa a « la perfection de sa gangue » ; signo que puede ser tanto la materia que surge de un cuadro de Tàpies como la palabra revigorizada por la polisemia que inyecta Dupin a su poesía.

Así, mediante el manejo de la materialidad del lenguaje a través de procedimientos que alteran la sintaxis o que enfatizan la sonoridad de las palabras o que le dan un valor semántico a su disposición en la página, Dupin crea una fuerte alianza con la plástica de Tàpies de la cual no solamente retoma motivos como los del muro o la sangre, sino de la que también se reapropia y reconfigura principios estéticos que buscan, gracias a esta dialéctica *chaosmique*, revitalizar el discurso poético.

## **II.2 *L'homme qui marche*: hacia una composición abierta de la poesía**

Como ya hemos visto, la obra de Dupin se nutrió de diversas aproximaciones a las artes plásticas, favorecidas por el contacto que tuvo con pintores y escultores a lo largo de su trayectoria en la *Galerie Maeght*. Además del diálogo con la obra de Tàpies, la pulsión *chaosmique* en la obra de Dupin se fortaleció gracias al aprendizaje adquirido al colaborar con el escultor suizo Alberto Giacometti. Esta relación tuvo su origen en 1954, cuando la mencionada galería parisina albergó una exposición dedicada a las obras más recientes del escultor. Tras la exposición, el aún joven

poeta visitó varias veces el taller del artista suizo con el fin de redactar un artículo para la revista *Cahiers d'art* que se llamaría « Giacometti sculpteur et peintre ». Para el año siguiente, en parte gracias a este artículo que compuso sobre Giacometti, Dupin fue invitado a trabajar en las ediciones de la *Galerie Maeght*. En 1956 y 1960, el joven poeta publicaría dos libros (*Art poétique* y *L'Épervier* respectivamente) con un dibujo y un aguafuerte del artista suizo.

Sin embargo, es hasta 1962 cuando surgiría la que es probablemente la colaboración más reconocida entre Dupin y Giacometti: *Textes pour une approche* es la primera monografía en lengua francesa dedicada exclusivamente a la obra de dicho escultor. En esta serie de notas, el joven escritor realiza interpretaciones de la poética del artista suizo que, al igual que ocurre con los análisis sobre Tàpies, dan cuenta de muchos de los principios que rigen su propia poética. Basta con leer algunas líneas de *Textes pour une approche* para cerciorarse cómo esta dialéctica de destrucción y creación presente también en los trazos de Giacometti fascinó al joven crítico de arte:

Multiplier les lignes qu'est-ce d'autre que refuser la signification et la certitude à une seule ? Nous retrouvons ici la contestation comme principe de création. Tracer une seconde ligne, c'est mettre en question la première sans l'effacer, c'est formuler un repentir et apporter un correctif, c'est ouvrir entre elles un débat contradictoire, une querelle qu'une troisième ligne viendra arbitrer et faire rebondir. De contestation en contestation, toute certitude est retirée à la forme qui ne peut apparaître que sur le mode interrogatif. (32-33)

Este combate de líneas también se localiza en la poesía de Dupin, como ya mostramos al analizar « La ligne de rupture » o como percibiremos que ocurre en « Le soleil substitué » o « Malevitch »; pues los versos de estos y otros poemas, mediante distintas paginaciones, parecen crear una lucha en la que una línea contradice a la precedente; de manera análoga, la reescritura de versos produce

este efecto de violencia entre ellos. Así, al igual que en el trazo de Giacometti, en la poesía de Dupin prevalece una « fonction idéologique interrogative plutôt qu’assertive » (Viart en Blanckeman, 302), característica que Dominique Viart considera primordial en la literatura francesa contemporánea, puesto que no deja posibilidad a puntos finales. Precisamente, mediante el empleo de una puntuación a veces atípica, Dupin recalca esta cualidad interrogativa de su escritura que adquiere fuertes resonancias con el combate de líneas presente en las obras del arista suizo; así como los dibujos de Giacometti no son figuras cerradas, sino trazos dinámicos, la poesía de Dupin « [et] son emploi spécifique de la ponctuation en particulier, se caractérise par le refus de tout achèvement du texte et la volonté de pétrir violemment la matière du poème. » (Hugotte, 27). Es decir que, al despojarse casi siempre de los puntos finales, los textos de Jacques Dupin combaten el estatismo que aletarga la escritura poética.

A este respecto, Valéry Hugotte agrega que los textos del autor de *Dehors* se valen a menudo de puntos suspensivos y considera que se trata de una « ponctuation suspendant le sens, substituant, à l’assurance du point final et totalisant, l’incertitude d’un *suspens*. » (27) Así, el empleo de este tipo de puntuación dotaría a las palabras de un sentido en constante renovación, en suspenso, sin una definición conclusiva; como deja ver el poema « Un récit » : « il n’y a pas de fin, tout peut reprendre, s’écrire, s’enchaîner : le cri, le calme, le dehors... » (*Le corps clairvoyant*, 312) De este modo, la escritura poética de Jacques Dupin plasma otras de las características que Dominique Viart (Viart en Blanckeman, 302) considera primordiales en la literatura francesa contemporánea: por un lado, la ya mencionada « ambivalence plutôt qu’univocité du sens », polisemia que alimenta la tensión *chaosmique* presente en la obra del poeta francés. Asimismo es fácil distinguir una « dominante discursive plutôt que narrative », es decir que la poesía de Dupin, como ocurre con la de varios de sus coetáneos, discurre sobre las posibilidades de la literatura, en lugar de crear

escenas o historias. Del mismo modo que el combate de líneas en Giacometti, este combate que suspende el sentido de las palabras en Dupin funge como un « champ [qui] exclut la totalisation » y que deriva en una serie de « substitutions infinies dans la clôture d'un ensemble fini. Ce champ ne permet ces substitutions infinies que parce qu'il est fini, c'est-à-dire parce qu'au lieu d'être inépuisable, [...] il lui manque quelque chose, à savoir un centre qui arrête et fonde le jeu des substitutions. » (Derrida, *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*, 423). Así, la fragmentación de líneas o la suspensión del significado rompe con el esquema que encierra a la poesía o al dibujo en una sola interpretación o sustitución de signos, por lo tanto, este procedimiento permitiría desestabilizar el centro de estos discursos.

El fragmento citado de « Un récit » lo ejemplifica claramente, pues debido al título del texto, el lector esperaría una historia o cierta lógica narrativa. En cambio, éste se enfrenta a una narración truncada, a una escritura inconclusa que prefiere indagar acerca de sus propias características en lugar de desarrollar una historia: « JE — dont la configuration se déplace et disparaît au-dessus de nous, — ultime ou fumée... [...] il se penche une dernière fois sur les feuilles jaunies, flétries, d'un cahier d'écolier, d'une liasse de préhistoire, [...] » (*Le corps clairvoyant*, 297). En este fragmento con el que inicia el poema, la focalización pasa del « JE » que se desplaza hasta desaparecer en un « il » y posteriormente hacia las hojas que mediante una sinécdoque representan la materia misma de la escritura. Así, la creación narrativa sobre un “yo” da paso a una escritura en tercera persona que se despersonaliza y donde la dimensión metaliteraria obtiene poco a poco el lugar central. Igualmente, esta imposibilidad de decir, de estructurar un *récit de soi*, se relaciona con los trazos fragmentados en los dibujos de Giacometti, que mediante sus procedimientos estilísticos abren interrogantes sobre la relación entre el arte y la representación de la realidad.

En sus *Textes pour une approche* Dupin asegura sobre Giacometti: « C'est en copiant ce qu'il voit [...] qu'il espère donner consistance à la réalité qui le fuit, qu'il apprend à la voir, à la retenir, donc à s'affirmer lui-même devant elle. En la copiant il progresse à la fois dans la représentation la plus vraie et dans la conscience de l'impossibilité absolue de sa tentative. » (Dupin, 10-11) Del mismo modo que el escultor suizo, el poeta francés persigue en su poesía esta tentativa de aprender a ver (a decir) la realidad que, sin embargo, le escapa irremediabilmente. Por lo tanto, esta imposibilidad de retener la realidad que en el escultor suizo se traduce en trazos discontinuos y figuras imprecisas, en la escritura de Dupin se materializa no solamente mediante la fragmentación de versos o las tensiones polisémicas, sino que también ocurre a nivel temático como lo expresan los fragmentos de « Un récit », donde la imposibilidad de decir-se deviene en un largo poema en prosa donde el último fragmento confiere un lugar primordial al dinamismo que impide aprehender la realidad mediante la escritura y que, no obstante, le otorga también su vitalidad: « il n'y a pas de fin, tout peut reprendre, s'écrire, s'enchaîner » (*Le corps clairvoyant*, 312). Así, a pesar de la conciencia de esta imposibilidad de dar cuenta fielmente de cada aspecto de lo real, el poeta sabe que todo puede (y quizá hasta debe) escribirse. La tensión creativa, tanto para Dupin como para Giacometti, parece radicar entonces en esta ambivalencia que se genera entre la búsqueda más precisa de dar cuenta del mundo y el conocer la imposibilidad de dicha empresa; en este sentido, es posible entender la figura del poeta para Dupin como la de un *homme qui marche* que se sitúa en este movimiento constante.

Esta tensión ambivalente, que una vez más recuerda a la condena de Sísifo y su piedra, se encuentra presente desde los textos de *Gravir*; notablemente, en un poema titulado « Le chemin frugal » el cual ha sido considerado varias veces como una especie de *ars poetica* que configura el primer

libro del poeta francés y en el cual encontramos muchas similitudes con la estética del escultor suizo:

C'est le calme le chemin frugal,  
Le malheur qui n'a plus de nom.  
C'est ma soif échanrée :  
La sorcellerie, l'ingénuité.

Chassez-moi, suivez-moi,  
Mais innombrable et ressemblant,  
Tel que je serai.  
Déjà les étoiles,  
Déjà les cailloux, le torrent...

Chaque pas visible  
Est un monde perdu,  
Un arbre brûlé.  
Chaque pas aveugle,  
Reconstruit la ville,  
À travers nos larmes,  
Dans l'air déchiré.

Si l'absence des dieux, leur fumée,  
Ce fragment de quartz la contient toute,  
Tu dois t'évader,  
Mais dans le nombre et la ressemblance,  
Blanche écriture tendue  
Au-dessus d'un abîme approximatif.

Si la balle d'un mot te touche  
Au moment voulu,  
Toi, tu prends corps,  
Surcroît des orages,  
À la place où j'ai disparu.

Et l'indicible instrumental  
Monte comme un feu fragile  
D'un double corps anéanti  
Par la nuit légère  
Ou cet autre amour.

C'est le calme le chemin frugal,  
Le malheur qui n'a plus de nom.  
C'est ma soif échançrée :  
La sorcellerie, l'ingénuité.  
(*Le corps clairvoyant*, 34-35)

Este poema, que fungía como texto inaugural para la primera edición de *Gravir*, salta de inmediato a la vista por su estructura cíclica, donde la primera estrofa funge también como la última. En este sentido, el poema parece emular un recorrido por ese sendero frugal, camino que termina en el mismo sitio donde inició. Como ya vimos con anterioridad al analizar *Gravir*, y como lo confirma esta « blanche écriture tendue /au-dessus d'un abîme approximatif », el texto crea un paralelo entre el acto de escritura y el camino que el poeta recorre. Bajo esta óptica, resulta necesario entender la primera (y última) estrofa como una suerte de reflexión metaliteraria que indaga sobre la poesía misma y cómo ésta se vincula con la representación del mundo.

En este sentido, el camino frugal corresponde a la búsqueda que el poeta emprende para lograr una « blanche écriture tendue /au-dessus d'un abîme approximatif ». Es decir que la frugalidad misma del camino hace ya referencia al estilo que el poeta buscaría en su escritura, una escritura libre de lo superfluo, donde podemos imaginar que el blanco de la página se impone por encima de la austeridad de las palabras. Desde ahí, existe ya un lazo entre las visiones de Dupin y Giacometti, pues como afirma el propio poeta:

Giacometti est attiré par le vertige de la page blanche, c'est-à-dire, de l'espace illimité. Mais il faut encore dessiner car la feuille vierge, ce n'est rien, ce n'est ni blanc, ni espace. La page blanche, le vide absolu, nous ne l'éprouvons que lorsque le dessin est encore suffisamment sûr, suffisamment présent pour nous faire pressentir l'imminence de son abolition. (*Textes pour une approche*, 32)

Por esto mismo, « Le chemin frugal » refiere a un abismo aproximativo, ya que la fuerza de la *blanche écriture* radica precisamente en esta aproximación al silencio, sin que ésta llegue al blanco o al mutismo absoluto<sup>32</sup>. Esta experiencia, que hace frente al vértigo del vacío gracias a la frugalidad del trazo o de la palabra, intensifica el dinamismo y la fuerza de cada elemento que se confronta con el blanco<sup>33</sup>. De este modo se crea otra relación paradójica común en Dupin y Giacometti; si bien el blanco representa cierta calma (*C'est le calme le chemin frugal*), se trata de una calma que únicamente adquiere valor gracias a la violencia de los trazos o palabras que irrumpen en ella (*Si la balle d'un mot te touche / Au moment voulu / Toi, tu prends corps*). Así, se refuerza la noción *chaosmique* presente en la creación de ambos artistas, pues el acto creativo sólo es posible gracias a la energía caótica de la palabra o del trazo, que destruye el estatismo y la pureza de la página en blanco para transformarla en un acto donde es posible leer las marcas de lo humano.

Otra noción fundamental para la configuración del texto y para la poética de Dupin es la *soif échanrée* que aparece en el tercer verso. Es necesario entender esta sed como una carencia que es enfatizada por el epíteto *échanrée*, el cual indica un espacio vacío, un intersticio que se busca cubrir. Sin embargo, esta sed funge también como un aliciente que motiva la creación. Por lo tanto,

---

<sup>32</sup> Para el siguiente capítulo se analizará la perspectiva que Dupin plasma en uno de sus poemas alrededor del tema del blanco absoluto, en el caso particular del blanco sobre blanco de Malévich.

<sup>33</sup> Aquí vale la pena notar también la fuerte influencia de Mallarmé en poetas de la generación de Dupin, como Yves Bonnefoy o André du Bouchet.

es posible interpretar esta noción como un deseo que alimenta la pulsión creativa del poeta; no obstante, en una primera instancia parecería difícil dilucidar en qué consiste dicho deseo.

Una posible respuesta se encuentra en lo que asegura el propio Dupin en «Trait pour trait» : le réel étant le désir, même (*Le corps clairvoyant*, 287). Es decir que la sed que el poema describe expresaría el deseo de acceder a la realidad a través de la poesía. De dicho modo, la escritura poética podría entonces considerarse como una búsqueda para decir lo real; como expresa Dupin acerca de Giacometti, la creación artística apuntaría entonces a « donner consistance à la réalité qui le fuit » (*Textes pour une approche*, 10). Sin embargo, como asevera el crítico francés<sup>34</sup>, también existe, por parte del poeta o del artista, una « conscience de l'impossibilité absolue de sa tentative » (*Textes pour une approche*, 11). Esta paradoja entre la necesidad de decir lo real mediante la creación artística y la consciencia de la imposibilidad de aprehender la realidad por completo se conforma como uno de los principales paradigmas de la escritura contemporánea.<sup>35</sup>

La relación antitética entre tal imposibilidad y la importancia de escribir o crear a pesar de esta misma se complementa precisamente gracias a la aposición que expande la definición de dicha sed o deseo agujerado: C'est ma soif échantrée : / La sorcellerie, l'ingénuité. (Dupin, *Le corps clairvoyant*, 34) A partir de esta lectura, la sed o deseo por representar lo real mediante la poesía resultaría a su vez en hechicería e ingenuidad. ¿En qué radica entonces concebir este objeto de la escritura poética bajo una doble óptica? Por un lado, la hechicería (*sortellerie*) situaría a la

---

<sup>34</sup> Y como de igual modo asegura Yves Bonnefoy al teorizar acerca del *vrai lieu*.

<sup>35</sup> Esta reflexión tiene lugar en la obra de muchos autores de la literatura francesa contemporánea. Alain Robbe-Grillet, Maurice Blanchot, Yves Bonnefoy, André du Bouchet, Michel Deguy, Annie Ernaux, Emmanuel Hocquard, o Pascal Quignard, por mencionar algunos, se ocuparon acerca de esta cuestión en su obra de un modo u otro. Valdría la pena considerar la relación de esta consciencia de la imposibilidad de decir la realidad con la forma fragmentaria e interrogativa que adquiere su escritura y que se opone diametralmente al realismo y al naturalismo del siglo XIX donde el escritor buscaría comunicar una « vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même. » (Maupassant, XV)

escritura poética en la tradición alquímica del verbo, otorgándole la facultad de aprehender e incluso transformar la realidad. Así, esta vertiente, heredera de la tradición de Rimbaud, mantendría cierta esperanza en la capacidad de la poesía para transformar la vida: *il a peut-être des secrets pour changer la vie ? Non, il ne fait qu'en chercher* (Rimbaud, 86). Esta dicotomía *sorcellerie-ingénuité* esbozada en el texto de Dupin puede leerse como un eco de la pregunta que se plantea la *Vierge folle* en *Une saison en Enfer*. En estas líneas de Rimbaud se cuestiona la capacidad del poeta (encarnado por el personaje del *Époux infernal*) para encontrar maneras de cambiar la vida a través de la creación, la eterna búsqueda alquímica emprendida por este escritor del siglo XIX y que en la escritura de Dupin es despojada de su carácter casi sobrenatural para replantearse desde el aquí y el ahora del *gravir*.

De esta manera, el poema de Dupin favorece un diálogo intertextual donde la antítesis *sorcellerie-ingénuité* genera un eco que remite, por una parte, a esta búsqueda del hombre de suelas de viento y, a su vez, cuestiona la capacidad de la literatura (y de la creación artística en general) para dar cuenta de la realidad, un problema que comenzó a adquirir mayor peso en el siglo XX después del auge surrealista y a medida que se agudizaba la crisis del humanismo después de la guerra. En este sentido, la ingenuidad a la que el poema refiere se inscribe en un contexto en el que la credibilidad de los discursos humanísticos se encontraba deteriorada. Esta *ingénuité* bien podría representar cierta esperanza en la poesía a pesar de que Dupin y « [sa] génération [ont] grandi dans ce climat de désolation où les ruines ne manquaient pas » (*Édifier sur des ruines*, Prétexte 9). También podría describir el esfuerzo del creador artístico para perseguir una búsqueda incesante que desde un inicio se sabe inalcanzable; intentar decir una nueva realidad que, a partir de la crisis, se revela plural y fragmentaria.

Esta fragmentación toma forma directamente en la manera en la que el artista dibuja o el poeta escribe. Precisamente, Dupin analiza y encomia esta característica en la técnica de Giacometti:

Sa mobilité [est] obtenue para la répétition et la discontinuité du trait. Jamais la forme n'est immobilisée par un cerne, arrêtée par des lignes isolées et sûres. Elle n'est pas détachée du fond ni séparée de l'espace qui l'entoure par une rassurante limite. Elle procède d'une multitude de lignes qui se chevauchent, se corrigent l'une l'autre, se surchargent, s'abolissent en tant que lignes en se multipliant. (*Textes pour une approche*, 29)

Las observaciones que realiza Dupin perfilan dos de los principios que moldean igualmente su poética: el movimiento y la de(con)strucción. Como lo plantea este texto crítico, uno es indisociable del otro. Lo que en el dibujo de Giacometti se manifiesta como una discontinuidad en el trazo remite a la movilidad del ojo, a la imposibilidad de aprehender el objeto a representar a través de una manera estática y unívoca. Esta movilidad ilustra un cambio epistemológico en la relación del arte con la realidad; la violencia entre estas líneas que se superponen y se corrigen materializa un discurso múltiple y contradictorio donde hay más de una manera de relacionarse con lo real; evidenciando así, una voluntad de suprimir toda verdad absoluta del discurso creativo e instaurando una búsqueda constante como un mecanismo fundamental para estas poéticas.

Bajo esta misma óptica, Jean-Cristophe Bailly ofrece una interpretación similar a la metáfora del paso en la obra poética de Dupin: « Sans doute, par la présence, autour d'un paysage, s'agit-il d'abord de l'expérience dont le pas est le signe, mais le pas fait signe au-delà de la marche et de la promenade errante, le pas en lui-même, parce qu'il est à la fois accord et écart. » (8) El paso, como ocurre en el poema « Le chemin frugal », ejerce esa cualidad *chaosmique* que le permite fungir como acorde y separación. Es acorde, porque el paso refuerza al individuo que lo ejecuta; una persona se identifica por su andar que mantiene siempre ciertas características en su paso. Sin embargo, también separación respecto a su entorno, el paso aleja y modifica como lo ilustra el

texto de Dupin: « Chaque pas visible / Est un monde perdu, / Un arbre brûlé. / Chaque pas aveugle, / Reconstruit la ville, » (*Le corps clairvoyant*, 34) El paso anula un paisaje para reconstruirlo en el siguiente, pero el paisaje que se rebasa se va para siempre con el instante; con cada paso se pierde un mundo, impidiendo ver una parte de la realidad pero permitiendo divisar nuevos horizontes. Así, mediante el signo del paso se sintetiza el principio dinámico que surge de la destrucción y la creación a la vez.

De cierto modo, la poesía de Dupin se vale a menudo de este procedimiento donde un movimiento parece anular al anterior y el único hilo conductor del texto radica en el movimiento mismo. Como asegura Thomas Augais en una tesis doctoral sobre la relación entre Giacometti y los poetas: « Un poème de Jacques Dupin progresse comme un portrait de Giacometti dans l'alternance de la construction et de la déconstruction, la touche qui détruit étant la plus importante car elle engage dans une avancée irréversible. » (634) No solamente este proceso de alternancia entre destrucción y creación crea un paralelismo entre la obra de ambos artistas, sino que éste también se forja a partir del dinamismo constante que articula sus procesos creativos. El movimiento continuo le asigna este carácter irreversible al aspecto caótico en ambas producciones artísticas, como enfatiza Dupin al analizar este procedimiento en la obra del escultor del cantón de Grisons: « Il lui est interdit de s'arrêter dans la contemplation d'un détail, d'une forme, d'un vide. Un étrange mouvement perpétuel l'entraîne, sans lequel il perdrait de vue le sujet. » (*Textes pour une approche*, 29) De este modo, el movimiento fractura la forma pero da cuenta de otra dimensión de la realidad; la fuerza creativa fluye y el artista plasma la energía de este flujo que adquiere en el dibujo o en la escritura la forma del movimiento. Resulta de sumo interés que Dupin retoma casi textualmente parte de este análisis sobre Giacometti para una de sus *Moraines*, poemas en prosa de vocación metaliteraria donde discurre sobre las posibilidades de la escritura:

Il m'est interdit de m'arrêter pour voir. Comme si j'étais condamné à voir en marchant. En parlant. À voir ce dont je parle et à parler justement parce que je ne vois pas. Donc à donner à voir ce que je ne vois pas, ce qu'il m'est interdit de voir. Et que le langage en se déployant heurte et découvre. La cécité signifie l'obligation d'inverser les termes et de poser la marche, la parole, avant le regard. (*Le corps clairvoyant*, 157)

La lectura de este poema, publicado en 1969 para el libro *L'Embrasure*<sup>36</sup>, remite inmediatamente al texto crítico sobre Giacometti que Dupin había escrito unos años antes. Resulta sencillo percatarse que ambos fragmentos comienzan prácticamente de la misma manera, cambiando únicamente los pronombres que refieren al artista suizo en el texto crítico y al yo lírico en el poema: « Il lui est interdit de s'arrêter dans la contemplation d'un détail, d'une forme, d'un vide. » (*Textes pour une approche*, 29) « Il m'est interdit de m'arrêter pour voir. » (*Le corps clairvoyant*, 157). Este lazo intertextual entre obra crítica y obra poética arroja de inmediato varias consideraciones. Por una parte, hace patente la alianza que Dupin entreteje con la poética del escultor, acentuando la importancia del movimiento para ambos actores. Por otro lado desdibuja la frontera entre la obra crítico-teórica y la obra propiamente poética, fortaleciendo la equivalencia entre la escritura y otras disciplinas artísticas. Así, al desdibujar la frontera entre la crítica y la poética, se realiza, una vez más, un cuestionamiento a los límites de la estructura del discurso poético. Es decir, que este diálogo pone en evidencia la posibilidad de extrapolar a la poesía el análisis que Dupin realiza sobre las artes plásticas; lo que en una primera instancia fuera el objeto de análisis, en el texto de *Moraines* deviene el sujeto de la enunciación. Poesía y crítica se confunden, borrando los límites entre ambos géneros.

---

<sup>36</sup> *L'Embrasure* es el segundo de los tres primeros poemarios de Jacques Dupin, siendo el primero *Gravir* de 1963 y el tercero *Dehors* de 1975. La crítica suele considerar estos tres primeros momentos, como la primera etapa de la producción del poeta de Privas. Estos tres poemarios, junto con *Une apparence de soupirail* de 1982, componen *Le corps clairvoyant*, una de las dos compilaciones dedicadas a Jacques Dupin publicadas por el sello *Poésie / Gallimard*.

La voz poética establece un símil entre su condición siempre en movimiento y una condena (*Comme si j'étais condamné à voir en marchant*), evocando, una vez más, al personaje de Sísifo. Dicha condena consiste precisamente en tener la obligación de hacer visible aquello que el artista mismo no ve (*donner à voir ce que je ne vois pas*), estableciendo de nuevo un diálogo con la poética de Rimbaud y la figura del *voyant*. Si en el siglo XIX el poeta tenía la obligación de ver el mundo, descifrarlo y darlo a conocer, para la segunda mitad del siglo XX el poeta escribe a partir de su ignorancia del mundo, pero con la consciencia absoluta de su ceguera (*cécité*). El poeta deja de ser un *homme aux semelles de vent* para convertirse en *homme qui marche* en el cual, como en las efigies de Giacometti, destaca su movimiento, su fragilidad y su posición en la tierra, el aquí y el ahora.

Así, se acentúan la fragilidad y las limitaciones de la escritura poética, haciendo más profunda la experiencia de vacío. Como el sendero al que remite la estructura cíclica en « Le chemin frugal », la creación poética parece conducir únicamente a su punto de partida. Sin embargo, como describe Dominique Viart « pour Jacques Dupin la répétition n'est pas ce qui insiste, confirme, établit, mais bien plutôt ce qui reprend, affirme et réforme. Le terme de « réforme » est d'ailleurs caractéristique d'un tel travail, qui dit à la fois le retour et le changement quand re-former c'est aussi faire de nouveau, refaire ce qui était fait ou défait » (*L'écriture seconde*, 121) En este tenor, el camino circular en « Le chemin frugal » conduce a la vez al mismo punto y a uno distinto. Dicho de otro modo, tras la experiencia del camino, la percepción de la realidad ha sido modificada y los nuevos elementos con los que el lector se encuentra en el recorrido poético dan la posibilidad de ampliar las interpretaciones de la misma estrofa; el movimiento reconfigura los versos y la marcha expande el texto hacia diversas lecturas. Así, la repetición, lejos de confirmar un significado o una interpretación, los desestabiliza y los transforma. La repetición reconstruye y funge en la poesía

de Dupin del mismo modo que en la obra del dibujante suizo : « Dans sa course bondissante et ses mille détours capricieux, il revient sans cesse au même objet mais chaque fois d'une manière un peu différente. » (*Textes pour une approche*, 30)

Gracias a los procedimientos de construcción-destrucción y de movimiento, la obra de Dupin adquiere un carácter de apertura, que busca sobrepasar sus propias limitaciones y desestabilizar la estructura que la enmarca. Al analizar la composición de obras pictóricas, Heinrich Wölfflin distingue entre una forma abierta y una cerrada:

Une présentation sera dite fermée lorsque, avec des moyens plus ou moins tectoniques, l'image y apparaîtra limitée en elle-même, réduite à une signification complète ; inversement, il y aura une forme ouverte quand l'œuvre s'extravase pour ainsi dire en tous sens, impatiente de toute limitation, quoiqu'une unité intime subsiste en elle et assure son caractère fermé, esthétiquement parlant. (193)

Al intentar aplicar estas categorías pictóricas a la poética de Dupin, se percibe de inmediato que el poeta francés rehúye de la forma cerrada que limitaría al poema dentro de sí mismo, preconizando una obra abierta que pretendería liberarse de las restricciones que implican la página del libro y el lenguaje poético con el fin de disparar la escritura en distintas direcciones; así como ocurre en un cuadro que posee una forma abierta, donde la composición apunta a un diálogo con elementos que se encuentran más allá del espacio que le sirve como soporte. El diálogo con las artes plásticas permite al poeta incrementar la consciencia de las limitantes propias del lenguaje, la materia con la que trabaja:

La peinture, la sculpture, le dessin, arts de l'espace, s'opposent à la poésie comme art indissolublement lié au temps, et si chacun des deux dépasse cette dichotomie en créant, nous l'avons vu, leur propre espace-temps, leur rythme, le poète dans sa quête d'un surgissement part néanmoins avec un temps de retard sur le créateur d'images qui existent dans l'espace, hors des mots. Le seul moyen de conjurer cette différence entre les modes d'expression choisis est alors

d'assumer jusqu'au bout cette condamnation aux détours de la parole, et d'en faire le levier du retournement. (Augais, 632)

La obra poética de Dupin deja en claro la consciencia de este tiempo de retraso que existe en la poesía con respecto a las artes plásticas; inclusive es posible interpretar el motivo de la *cécité* tan constante en la obra de Dupin bajo esta perspectiva, la cual remitiría al tópico que considera la poesía como una especie de pintura ciega. En ese sentido, el autor de *Gravir* buscaría a través del diálogo interdisciplinario ahondar en el conocimiento de las características propias al lenguaje poético, con el fin de expandir las posibilidades del mismo más allá de sus limitantes tradicionales. De este modo, el diálogo con distintas disciplinas artísticas permite repensar la especificidad de la escritura poética, desestabilizándola y derrumbando sus fronteras habituales. Sin lugar a dudas, como veremos enseguida, *Dehors* es el poemario donde esta búsqueda por ampliar el espacio del lenguaje poético adquiere mayor intensidad, llegando a sus formas más extremas dentro de la obra del poeta de Privas.

### III Afuera de la poética : *l'attente/ l'attentat de l'impossible espace*

Las afinidades de la escritura de Dupin con la plástica de algunos artistas dan muestra de una constante búsqueda de un lenguaje propio a la labor poética. Pues paradójicamente, al dialogar con creadores provenientes de otras disciplinas, la estética del poeta francés refuerza el rol del lenguaje, y más aún del lenguaje escrito, como la materia prima de su obra. Conforme su producción poética avanzaba, ésta se volcó hacia búsquedas más audaces donde se potencian las tensiones de la escritura y sus cualidades de re-presentación. Muchas de estas exploraciones se concretan para 1975, cuando aparece el libro *Dehors*; un punto de inflexión en la poética de Dupin, donde la escritura toma nuevas rutas que se encuentran marcadas por diferentes experiencias estéticas y conceptuales.

En muchos de los textos de este poemario, el cuestionamiento de las limitaciones de la escritura se coloca al centro de la reflexión poética. Esta interrogante surge incluso en aquellos poemas que, de manera más o menos explícita, establecen vínculos intertextuales con otras áreas del quehacer humanístico. Tal es el caso de « Malevitch » y « Le soleil substitué »<sup>37</sup>, textos que constituyen la principal fuente de análisis de este tercer y último capítulo de la investigación. La elección de estos poemas obedece a la reflexión metaliteraria que su escritura suscita.

Antes de ahondar en el análisis de estos textos, valdrá la pena repasar el concepto de *dehors* que aparece de manera constante a lo largo del poemario, con la finalidad de comprender mejor los cuestionamientos que se plantean a través del libro. De este modo, será posible percibir las tensiones y transformaciones que entreteje la escritura y que se materializan de manera más específica en los dos poemas largos cuya interpretación ocupa el grueso de este capítulo.

---

<sup>37</sup> Ambos textos incluidos en anexo.

En una primera instancia, analizaremos « Le soleil substitué », un extenso poema en prosa donde se exhiben las tensiones entre la vida y la escritura. De manera indirecta, este texto retoma el imaginario del mito de Theuth, deidad de la escritura que aparece en el *Diálogo* del “Fedro” y cuya importancia destaca Jacques Derrida en « La Pharmacie de Platon ». Sin referir directamente al mito, pero implicándolo mediante diversas imágenes, « Le soleil substitué » se interroga acerca del problema del *logos* y su sustitución mediante el acto de escritura. De este modo, el poema explora los límites y la violencia en el lenguaje poético. Estos límites y aparentes contradicciones son precisamente las cuestiones centrales que más nos interesa desentrañar al indagar en la poética de Dupin, ya que plasman algunas problemáticas eminentemente ligadas a la escritura contemporánea.

Por otro lado, los versos de « Malevitch » surgen del entrecruce de diversos géneros discursivos. Inspirado por el pintor ruso del mismo nombre, este poema oscila, sin caer exactamente en una u otra categoría, entre el homenaje, la crítica de arte, la écfrasis y la reapropiación o reescritura de una estética; es precisamente este constante ir y venir entre las referencias pictóricas del artista ruso y la visión del poeta analizándolas lo que entreteje un diálogo que invita a reflexionar acerca de los límites representativos de la poesía. Al tratar el problema de la écfrasis, este texto se interroga directamente acerca del problema de la representación en el lenguaje poético y pone de manifiesto las limitaciones del mismo. De este modo, el poemario de Dupin explora las posibilidades de expandir y desmontar los límites del lenguaje poético que pretende así abrirse hacia el *dehors*.

### III.1 *Dehors*: el lenguaje poético y sus afueras

Al analizar el aspecto artificial del lenguaje poético de Dupin, vislumbramos diversos conceptos que ayudan a comprender las tensiones que articulan su obra. Entre éstos destacan la estética *chaosmique* propuesta por Michel Collot y particularmente la cualidad de desplazamiento, donde se pone de manifiesto el carácter siempre inacabado de la escritura, al mismo tiempo que da cuenta del interés en una obra abierta, que plantea posibilidades e interrogantes. Al evocar dicha noción, resuena no solamente el título del libro, *Dehors*, sino también la referencia teórica de Umberto Eco quien asevera que este tipo de texto “está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar” (76). Estos intersticios obligan a un constante movimiento de ida y vuelta entre las diversas instancias que participan del texto. Por un lado, durante el proceso de lectura dicha operación se lleva a cabo de la siguiente forma: el lector interpreta y analiza las diversas figuras que pueblan el espacio configurado por el poema. Es decir que, mediante sus propios referentes, éste es capaz de potenciar la significación del entramado que se conforma precisamente gracias a los espacios en blanco<sup>38</sup>, gracias a todo aquello que el poema no dice sino de manera potencial; como ocurre en las obras pictóricas con una composición abierta donde la imagen va más allá de aquello que encierra el cuadro y como ocurre en el *jeu* que menciona Derrida (423) donde, tras romper la estructuralidad de los grandes discursos, se pone en evidencia la falta de un centro que articularía las sustituciones y rellenaría estos espacios en blanco.

De manera análoga a la lectura de estos espacios en blanco, Dupin propone que el poeta, al escribir, experimenta una oscilación similar pero mucho más violenta entre su vida y su escritura. En una

---

<sup>38</sup> Como es evidente, estos “espacios en blanco” no son (solamente) los blancos tipográficos, sino todas las lagunas semánticas y gramaticales que permiten lecturas polisémicas.

de sus *Moraines*<sup>39</sup>, el también crítico de arte señala : « Expérience sans mesure, excédante, inexpiable, la poésie ne comble pas mais au contraire approfondit toujours davantage le manque et le tourment qui la suscitent. » (153). Como podemos apreciar gracias al empleo antitético de los verbos (*ne comble pas mais...approfondit*), esta reflexión sobre el quehacer poético desarrolla una imagen de profundidad, la cual entona con los verbos *gravir/graver*: la poesía provoca hendiduras; los intersticios que, según Eco, hay que completar exigen un esfuerzo tanto en el acto lector como en el escritural. Mediante dos campos semánticos que remiten respectivamente al exceso (“*sans mesure*”, “*excédante*”, “*toujours*”, “*davantage*”) y al vacío (“*ne comble pas*”, “*approfondit*”, “*manque*”, “*tourment*”), el poeta parece colocarse en medio de una fuerte tensión entre las fuerzas del mundo en el que vive y de la escritura que lo llama. Esta experiencia trata, como dice Emmanuel Lévinas en *Totalité et Infini*, de un « Désir qu'on ne saurait satisfaire [car] le Désiré ne le comble pas, mais le creuse. » (22); en este sentido sería posible considerar la escritura poética como una serie de tentativas de este deseo imposible de saciar.

En este aspecto, la visión de Dupin parecería, una vez más, armonizar con la imagen moderna del poeta instaurada desde el romanticismo y consolidada con los poetas simbolistas y decadentistas del *fin de siècle*; sin embargo, al ahondar en la poética del francés, observamos que esta comparación no basta para explicar la figura del poeta que se esboza en los textos de Dupin y resulta particularmente insuficiente para intentar dilucidar la compleja relación que establece con su realidad. Mientras que el poeta moderno se encuentra a la espera de una dimensión superior de la existencia, un ideal al que siempre aspira mediante su poesía; uno contemporáneo opera a partir

---

<sup>39</sup> El término *moraine* (“morrena” en español) hace referencia a un fenómeno geológico en el cual un glaciar o una capa de hielo transporta residuos rocosos a través del terreno de la montaña. Como ya mencionamos, Dupin emplea este término para nombrar una serie de poemas en prosa (*Le corps clairvoyant*, 147-185) en los que discurre sobre los movimientos que lleva a cabo su propia poética.

de la aparente contradicción entre el afincamiento del poeta en la realidad y la necesidad casi vital de emprender una escritura que no basta para dar cuenta de ella. Para ilustrar mejor esta imagen, basta recordar « L'albatros » de Baudelaire donde el poeta, « *exilé sur le sol* », es equiparado a estas aves calificadas como « *rois de l'azur* ». Por lo tanto, el poeta moderno se encontraría siempre a la espera de este *azur* metafísico.

En cambio, para Dupin no hay tal espacio, existe solamente la tierra; el aquí y el ahora que se puede *gravir* pero no sobrepasar. Imposibilitado de evadir la realidad a la espera de un *azur* metafísico, el poeta contemporáneo se ve obligado a situarse, no en la aspiración de un más allá, sino en la tensión entre el mundo terrenal y la escritura. Dicho de otro modo, si el poeta simbolista resiste a la crudeza del mundo refugiándose en su interioridad, el poeta según la visión de Dupin se ve obligado a “se jeter DEHORS” (*Le corps clairvoyant*, 308). Esto añade un elemento indispensable para nuestro análisis: la diversidad semántica del afuera, el término que intitula el poemario que nos compete.

A lo largo del libro, la palabra *dehors*<sup>40</sup> es materia en constante transformación. Sus significados se desplazan, se niegan o se expanden de un texto a otro. Por esta razón, vale la pena detenerse a desglosar algunas de las posibilidades semánticas de otro de los conceptos clave en la poética del francés. Como ya hemos mencionado, *dehors* se traduce por “afuera”, lo cual nos ofrece unos primeros indicios de la importancia que acarrea este término. Al referir al afuera, y por sinécdoque al espacio abierto, se establece una continuidad con los dos primeros poemarios de Dupin. El *dehors* se sitúa en el mismo tipo de espacio donde es posible *gravir*; así, al hablar de este afuera se retoman todos los referentes simbólicos ligados a este verbo primigenio de la poética de Dupin:

---

<sup>40</sup> Al igual que ocurrió al analizar *gravir*, la distinción entre el poemario *Dehors* y el concepto *dehors* se establecerá mediante el empleo de la mayúscula para la obra y la minúscula para la noción.

la escritura, y más específicamente la escritura poética, se encuentra siempre subyacente en esta noción de afuera. Sin embargo, *gravir*, a pesar de encontrarse en modo infinitivo, requiere necesariamente de un cuerpo que lleve a cabo la acción; en cambio, *dehors* es concebido como un término mucho más abstracto, que funciona mejor con el tipo de escritura que se persigue a lo largo de este poemario.

La importancia del afuera en el entramado del libro se hace patente no solamente mediante su título, sino también por la aparición de la palabra *dehors* en varios de los textos que lo conforman. Compuesta de once secciones, de las cuales diez son poemas largos<sup>41</sup> y la otra consiste en pequeños fragmentos poéticos que recuerdan al haiku, la publicación de 1975 incluye la palabra que lo intitula en seis de éstas. No sorprende entonces que Michèle Cohen-Halimi afirme : « Ceci est une poétique. Un livre. Malgré l'apparence de recueil. » (172) Efectivamente, aunque muchos de los textos de *Dehors* habían sido publicados antes de la aparición del libro, esta obra de Dupin es más que un simple ensamblaje de poemas, pues el lector puede distinguir diversos ejes que atraviesan la composición. No obstante dicha característica, negar que el libro de 1975 es también una compilación parece un tanto innecesario. Como ya sabemos, la poética de Dupin suele exigir una doble lectura en la cual se permiten las contradicciones; por lo tanto, resulta más pertinente considerar *Dehors* como una compilación y como un libro en sí mismo a la vez. Pues si bien es cierto que los largos poemas pueden ser leídos de manera individual, también es fácil distinguir

---

<sup>41</sup> De las secciones de *Dehors*, « Le soleil substitué », « Chapurlat », « Un récit » y « Malevitch » constituyen propiamente poemas largos ; « La ligne de rupture », « Sang », « L'onglée », « Le lacet », « Trait pour trait » y « Pour cassure de fond » permiten una lectura doble, donde los fragmentos en cada página funcionan a la vez como una imagen o poema individual, al mismo tiempo que se encadenan como parte integral del texto que conforma la sección; finalmente, « Ou meurtres » corresponde a estos pequeños poemas que se leen mejor de manera separada de los del resto de la sección.

motivos y temas recurrentes que como bien establece Cohen-Halimi convierten a esta publicación en una poética.

Como ya mencionamos, una de las apariciones frecuentes en el libro es precisamente la de la palabra *dehors*. Desde la primera página (*Le corps clairvoyant*, 207), el lector se encuentra con la presencia de dicho término:

Il s'en faut d'un effondrement, d'une dérive souterraine  
la surface du jeu, l'alternance et l'altération  
c'est la peau du dehors qui se retourne et nous absorbe

El incipit del libro, parte de « La ligne de rupture », nos indica ya algunas de las directrices que tomará el poemario. El primer verso expone dos elementos que fungen como detonadores de la escritura: « un effondrement » y « une dérive souterraine ». Estos grupos nominales corresponden a dos procedimientos que, como ya hemos analizado previamente, articulan la práctica poética de Dupin. El *effondrement* se identifica con la necesidad de destrucción, de derrumbe y de caos que antecede a la creación; mientras que la *dérive souterraine* evoca el principio de dinamismo que se desarrolla a lo largo de la obra del también crítico de arte. Gracias a su posición inicial en el poemario, este par de conceptos que forman parte del mismo fenómeno poético, como lo indica la aposición gramatical marcada por la coma, otorgan claves de lectura para ampliar la comprensión de *Dehors*. Al ser objetos del verbo *falloir* (« il s'en faut »), estas nociones resultan esenciales para que otra acción se lleve a cabo. Dicho de otro modo, este verso parece indicar que tanto el *effondrement* como la *dérive souterraine* son condiciones necesarias para el advenimiento de la escritura poética. El principio de destrucción en la escritura de Dupin permite pasar de lo estático y resuelto hacia lo móvil e inconcluso; mediante una metamorfosis que la lleva de una estructura

fija hacia un proceso dinámico, la materia poética derrumba sus límites transformándose en un espacio abierto, de interrogantes y posibilidades que se exploran a lo largo del libro.

Para el segundo verso, nos encontramos con un juego paronomástico, además de un paralelismo entre otros dos conceptos. « La surface du jeu » señala mediante la similitud fonética entre « jeu » y « je » algunas de las tensiones que se forjan a lo largo del libro; dicho “juego” puede ser entendido como el ejercicio poético que entra en conflicto con la “superficie del yo”, como veremos más adelante al analizar « Le soleil substitué » y que conlleva a un proceso de alternancia y alteración entre la vida y la escritura.

Bajo otra óptica, este concepto de superficie hace eco en la tercera línea del poema al mencionar « la peau du dehors », que refiere al primer contacto con este afuera que se persigue en el poemario. Además, la noción de *jeu* remite también a la idea de la estructura que delimita a la poesía como discurso: « Le concept de structure centrée est en effet le concept d'un jeu *fondé*, constitué depuis une immobilité fondatrice et une certitude rassurante, elle-même soustraite au jeu. Depuis cette certitude, l'angoisse peut être maîtrisée, qui naît toujours d'une certaine manière d'être impliquée dans le jeu, d'être pris au jeu, d'être comme être d'entrée de jeu dans le jeu. » (« La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », 410) Así, la superficie del juego poético entra en choque con el *dehors* que se regresa y nos absorbe. Habría entonces que concebir esta superficie del discurso poético como aquello que requiere de la deriva y del derrumbe evocados en el primer verso. En este sentido, el *dehors* sería un espacio al que se puede acceder solamente después de haber fragmentado la estructura del discurso poético, después de destruir la certidumbre de dicho discurso mediante exploraciones que alteran las reglas del juego y transforman sus significados.



Volviendo al análisis del concepto de *dehors*, podemos constatar que, incluso dentro del mismo poema, esta misma noción llega a poseer distintas connotaciones:

Car je travaille sur un corps — un corps dont je dois être à la fois le père, et le parricide  
Un corps dans le mien que je sens tressaillir, se ramas-  
ser, s’apprêter à bondir —

Se jeter DEHORS

(*Le corps clairvoyant*, 308)

Mediante un interesante recurso tipográfico, este fragmento de « Un récit » obliga al lector a realizar una distinción entre el *dehors* y el resto del poema, configurando el afuera como una entidad aparte que se escribe con su propia tipografía y sus propias características. Además, al emplear las mayúsculas para tal efecto, se acentúa la fuerza violenta que caracteriza este concepto dupiniano. El afuera se configura como un espacio límite, un espacio que concentra todas esas tensiones que, como hemos visto, moldean la práctica poética del también crítico de arte. Contrario al primer fragmento del poema, aquí el *dehors* ya no le dicta al poeta, sino que llama al cuerpo de la escritura que se prepara para salir. En este sentido, dicho concepto parece entonces caracterizarse por un movimiento que lo mantiene en constante transformación y por carecer de una especificidad que lo limite dentro de una estructura. Bajo esta óptica, como indaga Guillaume Artous-Bouvet al analizar los lazos de la literatura con la filosofía, es posible considerar que el concepto de *dehors* se aproxima mucho a la concepción misma del lenguaje poético:

La langue est cela qui ceint l’être ; la risquer, c’est risquer par-delà le monde et la vie, l’être même par lequel monde et vie se déploient. C’est seulement depuis la langue, en tant qu’elle est l’extrême dehors et la suprême intimité de l’être que *plus* peut être risqué [...] La poésie se donne ainsi comme une parole risquée —risquant, elle risque *plus* que la vie et la mort, plus que cela qu’enclôt le *logos* de l’*ontologie* elle-même ; disant, elle dit *plus* que la dite même de la philosophie. (Artous-Bouvet, 193)

Desde este ángulo, el lenguaje poético expuesto en este libro de Dupin se concibe a partir de la destrucción y la transformación, arriesgándose a transgredir los límites que tiene establecidos con el fin de intentar acercarse a la posibilidad de decir la realidad; el *dehors* se articula entonces a partir de las tensiones entre la vida y la escritura, entre las normas del discurso poético y su transgresión. Solamente después de haber comprendido el movimiento y las contradicciones de este concepto es posible acercarse a la lectura de poemas como «Le soleil substitué» y «Malevitch» que esbozan cuestionamientos a veces abstractos que ahondan en indagaciones metaliterarias.

### **III.2 Tensiones y sustituciones: el *logos* y la escritura en «Le soleil substitué»**

Con el fin de mejor entender la poética de *Dehors*, vale la pena detenerse en el análisis de un par de textos emblemáticos del poemario. El primero de ellos es «Le soleil substitué» que no funge solamente como un texto más dentro del libro, sino que se trata de uno de los poemas (aunque Jean Bollack (163) lo llama «prose en prose» y Mary Ann Caws (102) deja abierta la posibilidad de considerarlo como un ensayo o un poema en prosa) que mejor plasma las reflexiones de Dupin acerca de la escritura poética. Además, este texto cuenta con un valor simbólico por dar término al último número de la revista *L'Éphémère* en 1972. Podría considerarse que de algún modo dicho poema funge como una especie de *ouverture* a la publicación apoyada por el galerista Aimé Maeght, proyectando la escritura de este grupo de poetas hacia nuevas direcciones.

El texto se presenta como un poema en prosa compuesto de diecisiete fragmentos que se distinguen por los amplios espacios en blanco que los separan<sup>42</sup>. Éstos, a su vez, pueden estar conformados por una o más estrofas. A través de elementos que, como dice Jean Bollack, construyen una « vision d'un autre ordre [qui] évoque les fantasmagories d'un mythe ancestral » (164), el poema aborda el proceso que conduce al acto de escritura:

Un chiffon neigeux glisse sur l'obscurité du tableau. Il efface les signes de la nuit, les calculs d'une approximation fastidieuse, les jambages d'une culpabilité oppressive. Que reste-t-il que la main va toucher ?

(*Le corps clairvoyant*, 223)

El texto comienza con el espacio oscuro de la noche, una especie de caos que antecede a la creación, que se equipara a la pizarra que sirve como espacio de la escritura. El personaje (*il*) aún sin identidad, borra con un trapo los signos que quizá podremos leer como palabras. Una voz poética, que se entromete casi como un narrador, abre una interrogante: ¿Qué quedará para el tacto? De inmediato, esta pregunta pone de manifiesto una separación entre el significante y el significado, entre el cuerpo o la materia de las palabras y su alma; estableciendo así una primera distinción entre escritura y *logos*.

Como ya mencionamos, el análisis del poema « Le soleil substitué » se ve enriquecido mediante la lectura de « La Pharmacie de Platon »<sup>43</sup>. Entonces, ¿cuáles son los indicios que nos permiten establecer este lazo intertextual? La primera ruta se encuentra en el contexto histórico. Como ya

---

<sup>42</sup> La separación de fragmentos, más pronunciada en la publicación de *L'Éphémère*, podría resultar un tanto menos visible en la reedición del poema para *Le corps clairvoyant* de Gallimard. Debido a la dificultad de consultar la publicación de la *Galerie Maeght*, se sugiere revisar la paginación de este poema en su reedición para los números 998-999 de la revista *Europe* donde el texto de *Le soleil substitué* aparece de manera integral (157-162) con los fragmentos numerados para una mejor identificación. En los anexos de esta investigación se ha intentado reproducir dicha disposición de la manera más cercana posible a la que presenta la revista.

<sup>43</sup> Leer « Le Soleil substitué » a través del texto de Derrida no implica que el poema de Dupin pueda ser leído solamente bajo este código. Aunque ciertamente ambos textos contienen varias imágenes comunes, el texto de Derrida es argumentativo, mientras que el de Dupin es un texto poético que se aproxima al mito. No obstante, el texto filosófico otorga algunas posibilidades interpretativas que ayudan a aclarar algunas imágenes del poema, evidenciando las dos grandes fuerzas que parecen desgarrar a la voz poética: la vida (equiparable al discurso del *logos*) y la escritura.

lo hemos indicado, en el periodo que corresponde a la gestación de la obra de Dupin que analizamos, las revistas principales de reflexión literaria en París eran dos: *L'Éphémère*<sup>44</sup> y *Tel Quel*. La segunda publicación se vio profundamente marcada por el influjo de los estructuralistas, muchos de los cuales, para finales de la década de los sesenta, serían categorizados como pensadores postestructuralistas. *Tel Quel* fue un espacio donde se desarrollaron las ideas de Barthes, Genette o Derrida y que, de igual manera, atrajo la atención sobre poetas como Philippe Sollers o Marcelin Pleynet, por lo que sobra decir que se trataba de una publicación indispensable para quienes formaban parte del medio literario parisino de los años 60 y 70. Fue precisamente en los números 32 y 33 de esta publicación que « La Pharmacie de Platon » vio la luz por primera vez en el año de 1968, por lo que es posible afirmar que el texto de Derrida era parte de la discusión del medio artístico e intelectual al que pertenecía Dupin.

Al detenernos en los títulos de ambos textos, parecería haber poca concordancia entre los temas que uno y otro desarrollan. Sin embargo, quienes conocen el texto del filósofo francés, sabrán que el tema de la escritura ocupa buena parte de su reflexión. Ésta surge a partir del análisis del mito del dios egipcio de la escritura en el Diálogo del *Fedro*, el cual funge como un sustituto de la deidad solar: « La substitution met ainsi Thot à la place de Rê comme la lune à la place du soleil. Le Dieu de l'écriture devient ainsi le suppléant de Rê, s'ajoutant à lui et le remplaçant en son absence et essentielle disparition. » (110) De este modo, el poema de Dupin retoma el imaginario explorado en el texto de Derrida que, a su vez, proviene del *Diálogo* de Platón; este *soleil substitué* del que trata el poema podría entenderse precisamente como el *logos* o como esta palabra que se parece más al soplo que al signo. En este sentido, *l'obscurité du tableau* se configura como el espacio idóneo para la escritura, este sustituto de la palabra solar que se asemeja a la luna cubriendo

---

<sup>44</sup> Posteriormente, tras la desaparición de *L'Éphémère*, Claude Esteban continuaría con este espacio de reflexión en *Argile*, revista donde colaborarían muchos de los antiguos miembros del comité editorial de *L'Éphémère*.

al gran astro. Tal caracterización se refuerza mediante la metáfora de esos *signes de la nuit* que reúnen ambos campos semánticos y que, gracias a esta alianza casi alegórica, acrecientan las cualidades míticas<sup>45</sup> que sugiere el texto de Dupin.

En este sentido, el texto le confiere un surgimiento mítico a la escritura poética y, como sugiere Valéry Hugotte, ésta mana solamente gracias a un proceso de destrucción previo : « Les signes brouillés sur le tableau noir dans *Le soleil substitué*, l'écriture raturée sur un cahier d'écolier dans *Un récit* [...] suggèrent que la matière du poème ne saurait surgir que d'une matière originelle effacée ou détruite. » (27) Entonces, al violentar el estatismo de esta materia poética preexistente, se pretende cuestionar a la escritura poética como discurso con el fin de poder reconstituirla. Sin embargo, los signos que no se borran por completo adquieren el valor de un palimpsesto que permanece a pesar de esta destrucción y que instaura necesariamente un diálogo con esta escritura que resurge.<sup>46</sup>

Además de plantear un conflicto entre la escritura poética y su estatismo como discurso o *logos*, « Le soleil substitué » plantea el choque entre el poeta como figura del texto y como ser humano que forma parte del mundo. Este conflicto se materializa en el poema mediante un campo semántico que remite a agujeros y que exhibe el desgarramiento que experimenta el poeta al situarse entre la realidad y la pulsión creativa, la cual llega como un flujo violento:

---

<sup>45</sup> No olvidemos que durante las décadas que corresponden a este periodo de la obra de Dupin, los mitos adquirieron gran importancia gracias a los estudios emprendidos por Claude Lévi-Strauss.

<sup>46</sup> Como ya vimos, Dupin entretiene este diálogo principalmente con la poesía de Rimbaud y la de Mallarmé. No obstante, la intertextualidad con otros poetas del canon francés, como Apollinaire o Breton también se hace presente. La escritura del primero encuentra ecos en la reescritura del motivo del *soleil cou coupé* con el que termina el poema « Zone » y que se manifiesta en la poética del autor de los *Calligrammes* como la imposibilidad de una escritura bucólica y romántica en la modernidad del siglo XX y que adquiere nuevas dimensiones en la escritura de Dupin con la figura del *soleil substitué*. En cuanto al diálogo con el autor de los *Manifestes du surréalisme*, el texto de Dupin reflexiona acerca del vínculo entre Poesía y Revolución que resultaba fundamental para esa vanguardia francesa y que, como veremos enseguida, en « Le soleil substitué » se materializa en una relación contradictoria entre la causa revolucionaria y la escritura poética.

Et soudain le flux de limaille qui nous traverse, comme si son avidité, sa stridence, écartaient les fibres, distendaient la trame, ajouraient le corps.

Sentir, découvrir, ce qui est, ce qui était déjà, sans être, là, et qui brûle en nous traversant, qui n'est souffert qu'en s'écrivant et ne s'écrirait pas sans l'ouverture qu'un coup de folie fore dans l'opacité du réel. Sans l'orgasme et sans la blessure. (*Le corps clairvoyant*, 224)

Entonces, estos residuos de lo real que se acumulan como limadura (*limaille*) fluyen y horadan el cuerpo que adquiere el valor de una víctima que se prepara para un sacrificio. Como ya sabemos, el cuerpo mantiene siempre una doble interpretación, por un lado, se trata del vínculo material del poeta con la realidad que se opone a la escritura que la sustituye; por otra parte, el cuerpo representa el discurso anquilosado de una escritura estática, que se opone a la poética del movimiento que proponen los textos de Dupin. Así, este cuerpo perforado encarna la metáfora de un texto abierto donde la fuerza violenta de la escritura perfora la opacidad de lo real (*fore dans l'opacité du réel*), el cual mantiene su cualidad de deseo inaprehensible. Este proceso se vincula con aquello que Roland Barthes denomina *texte de jouissance* : « celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs, de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage. » (*Le plaisir du texte*, 25-26) Al igual que menciona Barthes al plantear esta categoría, la escritura de Dupin busca constantemente poner en crisis las relaciones que se entretienen en el lenguaje con objeto de abrir la escritura poética hacia nuevos espacios, desestabilizando los presupuestos ligados tradicionalmente a este género literario mediante las tensiones que se forjan reiteradamente en su obra.

Así, el proceso de escritura poética se llena de tensiones y contradicciones que se incrementan conforme el poema avanza:

Si près, cette nuit, de l'étouffement pur et simple, entre quatre murs, entre deux montagnes, si près de sortir, d'être hors de soi, d'échapper à la morte distinction du dedans et du dehors, toujours abusivement remaçonée par les larves du dedans, si près de vomir et d'être vomis, d'être soulevés et brisés, d'être désunis, *de changer de corps...* (*Le corps clairvoyant*, 224-225)

Estas tensiones se encuentran marcadas rítmicamente por la salva de comas que interrumpen violentamente el curso de la prosa, como si existiera una resistencia a su surgimiento, como si la metamorfosis que conduce a este cambio de cuerpo ocurriera únicamente mediante estos tropiezos de la escritura que se confronta con el espacio cerrado de la realidad (*entre quatre murs, entre deux montagnes*). Durante este proceso de gestación, los opuestos se confunden lo cual permite « échapper à la morte distinction du dedans et du dehors » y finalmente poder expulsar y materializar esos residuos de realidad dentro del poeta, que dejan de ser *limaille* y obtienen la forma de *larves du dedans*. Esta transformación obedece igualmente a lo que Guillaume Arthous-Bouvet considera como el aspecto crítico de la tesis de la negatividad literaria : « le négatif est l'instance d'une crise, d'un renversement, par quoi les représentations traditionnelles du rapport entre la littérature et la réalité (l'auteur, le monde, l'histoire) s'effondrent. » (172) Entonces, el mito que « Le soleil substitué » traza pretende dar cuenta del derrumbe de la relación tradicional entre la literatura y la realidad, poniendo en peligro los fundamentos del discurso habitual de la poesía; el cuerpo del poeta se prepara para el sacrificio convirtiéndose en el « non-lieu et le non-objet d'une gravitation des signes insensés » (*Le corps clairvoyant*, 225), como se sacrifica de igual modo al mundo en favor de la escritura. Así, la distinción tradicional entre mundo y literatura, entre *dedans* y *dehors* se reconfigura, transformando a su vez al discurso de la escritura poética en un espacio abierto que se opone a los principios que lo fijarían en la inmovilidad.

El texto se construye como un combate, como un ir y venir entre el *logos* y la escritura, entre la palabra viva y la letra muerta, entre realidad y creación, lo que le otorga un carácter polifónico donde los distintos discursos se interrumpen y entrecruzan:

Elle, si nous la nommons, à bout de faiblesse, ce n'est plus elle, ni ce tressaillement d'une épaule, la sienne. Trahis son retrait, son lien, l'élan qui la ressaisit, — nous nous vidons de notre sang contradictoire. Avec ou sans la balafre du feu.

Lui, ce n'est plus « moi », ce noyé qui délire...Même innommé. Mais un transfuge, un meurtrier auquel la multitude qui le presse, rend justice et l'absorbe. Lui, sa place est vide, — la paroi de son inscription éclate, se dissout —, et ce vide écrit encore... (227)

En este fragmento se contraponen distintos pronombres cuyas identidades se vuelven poco a poco corpóreas. Ella (*elle*), la poesía, se presenta como una figura inasible y elusiva, que desaparece al ser nombrada, que se transforma al intentar ser capturada o delimitada, perdiendo aquello que la convierte precisamente en poesía. Esta personificación condensa la importancia del movimiento constante para la poética del también crítico de arte. Ella, la poesía, nos hace desangrar (a lectores y poetas) y la sangre adquiere una vez más el valor contradictorio que representa a la vez vida y muerte, pues aquí se ensalza el carácter sacrificial de la sangre del poeta que funge como ofrenda necesaria para la creación. Esta visión de la escritura poética como aquello que escapa a las delimitaciones, corresponde en cierta medida con los planteamientos que se esbozan en « La pharmacie de Platon »:

Il ne suffit pas de dire que l'écriture est pensée à partir de telles ou telles oppositions mises en série. [...] Pour que ces valeurs contraires (bien/mal, vrai/faux, essence/apparence, dedans/dehors, etc.) puissent s'opposer, il faut que chacun des termes soit simplement *extérieur* à l'autre, c'est-à-dire que l'une des oppositions soit déjà accréditée comme la matrice de toute opposition possible. [...] Et si l'on en venait à penser que quelque chose comme le *pharmakon* — ou l'écriture—, loin d'être dominé par ces oppositions en ouvre la possibilité sans s'y laisser comprendre ; si l'on en venait à penser que c'est seulement à partir de quelque chose tel que l'écriture —ou que le *pharmakon* —

que peut s'annoncer l'étrange différence entre le dedans et le dehors ; si par conséquent l'on en venait à penser que l'écriture comme *pharmakon* ne se laisse pas simplement assigner un site dans ce qu'elle situe [...] il faudrait alors *plier* à d'étranges mouvements ce qu'on ne pourrait même plus appeler simplement la logique ou le discours. (128-129)

Entonces, tanto para la poética de Dupin, como para el análisis que realiza Derrida, la escritura se asoma como una posibilidad para hacer desaparecer estos opuestos y « échapper à la morte distinction du dedans et du dehors » (*Le corps clairvoyant*, 224) y, mediante este procedimiento, deconstruir el discurso poético y las oposiciones que lo fundamentan; en definitiva, « Le soleil substitué » se presenta como un poema en prosa que rehúye del lirismo y se vuelca hacia la reflexión metaliteraria, por lo que contribuye a desarticular aún más las ya obsoletas oposiciones entre verso y prosa, así como entre escritura poética y escritura crítica. Como menciona Dominique Viart los poetas de la generación de Dupin « créent ainsi une écriture qu'on ne peut dire proprement critique ou poétique, mais qui est à la fois poésie *et* critique, « première » et « seconde. » » (11-12)<sup>47</sup> En este sentido la escritura de Dupin también contribuye a desdibujar estas oposiciones, cuya tensión se hace más visible a lo largo de *Dehors*.

Volviendo al análisis del poema, éste continúa refiriendo ya no a la poesía sino al “él” del principio que ahora se vislumbra claramente como el poeta. Él (*lui*) sustituye al “yo” de la realidad por un “él” ficcional o discursivo en la poesía, el sacrificio o la sustitución se hacen patentes y el poeta que vive desaparece para dar paso al poeta que escribe. El “yo” « s'éclipse, sans que cette carence, une place vide, ne cesse d'écrire. » (Bollack, 166) La escritura prosigue a pesar de este vacío (*ce vide écrit encore...*) y la figura del poeta se coloca al centro de estas tensiones entre realidad y

---

<sup>47</sup> Emplear los términos « première » y « seconde » para referir a la escritura literaria tradicional y la metaliteraria implicaría una jerarquía genérica que se contrapone a las tentativas de la propuesta de Dupin que busca desestabilizar los límites del discurso poético y desdibujar precisamente este tipo de oposiciones.

escritura. Como asegura Dominique Viart « Le poète est cet être confronté aux obstacles, qui traduit l'intensité de son affrontement en fragments sur l'espace offert de la page, et disparaît dans l'écrire de ses textes, atteignant lui-même à la transparence. [...] Il se porte à lui-même sa propre contradiction : en lui s'inversent les tensions du réel. » (*L'écriture seconde*, 205) todas estas contradicciones que se gestan en el cuerpo del poeta se plasman en el nuevo cuerpo, el cuerpo de la escritura.

Una vez más, el discurso se interrumpe para el siguiente fragmento del texto, pero recomienza una página después: «...Et gronde dans le sous-sol... Qui hurlerait dans le sable qui l'étouffe, et dont les œufs sont enragés. Cela qui se dessine, et s'élève, à peine, sur le trait d'une illisibilité éphémère, et sa place, vide, gardée, dans le texte substitué du soleil. La tête... » (*Le corps clairvoyant*, 228) Este fragmento se compagina directamente con el citado más atrás. « Lui, sa place est vide, — la paroi de son inscription éclate, se dissout —, et ce vide écrit encore... » (227) «...Et gronde dans le sous-sol... » (228). Contrario a lo que asegura Jean Bollack en sus notas, quien considera que « la phrase reste sans sujet grammatical » (167), esta frase retoma el fragmento anterior que se ve interrumpido debido a la lucha que se gesta en el poema entre la realidad y la escritura. Para este momento del poema, da la impresión que ésta última se separa del poeta que la crea y adquiere finalmente su cuerpo propio (*se dessine, et s'élève*). Después, el texto y el sol se contraponen y el primero sustituye al otro, cesando también de ser opuestos cuando la escritura se vuelve sol y texto a la vez. Enseguida, texto y cabeza, escritura y *logos*, se unen mediante una relación paronomástica (*texte* y *tête*) que sirve para diluir aún más las oposiciones que inmovilizan al discurso.

El movimiento del poema prosigue y éste ahonda en su dimensión metaliteraria al interrogarse acerca de la relación paradójica de la escritura como institución:

À l'Institution, à ses crimes, l'écriture est liée malgré son exécration, par le double fil lâchement tressé, de sa dépendance et sa dissidence. Indissociable de la société d'oppression, dont elle est l'otage et l'ornement, elle n'est lisible que dans le rayon de son agonie, dans le souffle anticipé de son explosion, — et comme soulevé par ce souffle... (229)

De este modo, la escritura se adentra en sus propias relaciones e indaga sobre la tensión que genera del estatismo y el movimiento; por un lado, la Institución y la tradición que le confieren valor a la escritura poética como discurso y, por otro lado, la voluntad de ruptura y transgresión que la creación literaria persigue. Esta aparente contradicción propia de las artes se condensa en el binomio *sa dépendance et sa dissidence*, que, una vez más, se vale de la paronomasia para marcar una relación de dos opuestos que no son sino dos caras de la misma moneda. La tradición literaria se rompe al empujar sus límites para dar paso a una nueva tradición que sin el movimiento que enfatiza la poética de Dupin se convierte en otro discurso anquilosado.

El poema concluye con las imágenes del derrumbe y el sacrificio que se han ido elaborando a lo largo del texto:

Une pierre roule, puis une autre, parmi les têtes, dans l'écroulement du rempart. Ce n'est pas par la distorsion d'une pratique ancienne que le glissement, la dérive, la migration, se poursuivent et s'amplifient... Dans le livre et hors du livre. Où le soleil s'obstine à demeurer la métaphore enjouée du soleil, le spectre éblouissant de sa substitution. Il s'avance au-devant du texte comme sa pierre d'achoppement, de rupture et la brèche où se rafraîchit le rayon d'une tête absente.

Surcroît des forces que la décapitation sans la mort prodigue à cette horde de migrants. Roc d'un dogme brisé dans la mer, afin de nous détruire ensemble, juchés là, à ce point toujours en recul sur l'excès d'épuisement, —et resurgir encore, de sous la terre sans pensée, la terre qui se dérobe, — en jachères, et fleurs, et aridité, — notre sang pour tain de ce miroir : *écrire*. (232-233)

De este modo, la escritura crítica y poética en *Le soleil subsitué* pretende concertar el derrumbe de la muralla (*l'écroulement du rempart*) que limita al lenguaje literario, para volver a la escritura un

espacio donde los contrarios ya no tienen cabida (*dans le livre et hors du livre*)<sup>48</sup> y donde significado y significante ya no se distinguen porque la escritura fortalece sus cualidades matéricas que borran también esta oposición. El sol se vuelve metáfora de sí mismo, y la palabra deviene a su vez significado y significante al dejar de ser un signo-de. El dogma poético se rompe (*dogme brisé*) en el espacio de resolución que representa la mar y destruye al doble cuerpo del poeta. Este sacrificio sirve como azogue del espejo que encarna la escritura. « Le soleil substitué » construye así un mito donde el poeta se sacrifica para dar paso a un derrumbe del discurso poético que expande las posibilidades de la escritura.

### **III.3 Malevitch: estudio de poesía abstracta**

Jlébnikov y los futuristas debieron de sentir que era difícil reivindicar exclusivamente la innovación y añadieron a este criterio un segundo: todas las artes deben tender a acercarse a su esencia y a desembarazarse de lo que les es ajeno y opcional para existir. La palabra como tal, según Jlébnikov, es una palabra que ya no está al servicio de la función subalterna de comunicar, designar o expresar, porque estas actividades implican a entidades ajenas a la lengua, como los hablantes o el mundo al que nos referimos; la palabra debe reducirse a sí misma, es decir, a su significante sonoro o escrito, cuyo significado está suspendido. [...] Pero surge una pregunta: ¿una palabra que no significa nada sigue siendo una palabra? ¿La « palabra como tal » puede estar desprovista de sentido? (Todorov, 135)

En *El triunfo del artista*, libro que Tzvetan Todorov dedica a la relación de los artistas soviéticos con la Revolución de Octubre, el crítico búlgaro lanza estas preguntas en uno de los capítulos donde estudia la obra de Malévich, uno de los principales representantes de las vanguardias

---

<sup>48</sup> Recordemos que el libro puede ser igualmente entendido como una metáfora de la estructura del discurso poético, esta idea se refuerza con la referencia a la muralla (*rempart*) que refiere al campo léxico de la estructura que debe ser destruida.

pictóricas rusas. La estética suprematista, propuesta por este pintor ruso, tiene sus orígenes en las dos primeras décadas del siglo XX. Este tipo de pintura, una radicalización del arte abstracto, se oponía drásticamente a la representación de objetos provenientes de la realidad: “El pintor debe transformar las masas pictóricas y fundar un sistema creador. No debe pintar cuadritos ni rosas perfumadas, ya que todo eso no será sino una representación muerta que evoca algo vivo.” (Malévich 281) En este sentido, para el suprematista, la creación se encuentra, no en intentar calcar objetos de la naturaleza, sino en intentar plasmar un lenguaje meramente pictórico; un lenguaje reducido a elementos muy básicos: líneas rectas, algunas figuras geométricas (principalmente rectángulos y cuadrados) y una paleta de colores limitada prácticamente a los primarios (en particular blanco, negro y rojo).

De esta manera, el suprematismo constituyó una fuerte escisión con la tradición artística y se convirtió en una de las primeras vanguardias del siglo XX<sup>49</sup>. Esta voluntad de ruptura, acorde al espíritu revolucionario de la época, fue otra de las características que definieron la propuesta estética de Malévich. A diferencia de otras corrientes de las que el suprematismo ruso se nutre, como el cubismo o el futurismo, ésta fue una de las pioneras en intentar deslindarse del arte figurativo, dando origen a uno de los primeros y más radicales intentos de arte abstracto. “Para la nueva cultura artística las cosas se han desvanecido como el humo y el arte se encamina hacia el fin en sí mismo...” (Malévich 236) De este modo, se percibe en la propuesta suprematista una inquietud por la creación de un lenguaje propio, más que una preocupación por establecer algún tipo de lazo con la realidad, ya sea para influir en ella o para usarla como punto de partida de la inspiración artística. Es decir que este movimiento pictórico pretendía “desvanecer como el humo”

---

<sup>49</sup> Sin embargo, debido a las tensiones sociopolíticas de la época, la obra de Malévich tuvo una difusión prácticamente nula hasta los años 60.

todo tipo de mimesis mediante un lenguaje abstracto y geométrico el cual, al rehuir de la representación, se bastaría a sí mismo como vehículo de trascendencia.

No obstante, aunque refiriéndose a otra disciplina, Roland Barthes menciona en la “Lección Inaugural” que “la literatura es categóricamente realista en la medida en que sólo tiene a lo real como objeto de deseo.” (“Lección inaugural”, 128)<sup>50</sup> Entonces, vale la pena preguntarse si la pintura, contrario a lo que afirma Barthes sobre el arte literario, tiene la posibilidad de escapar de lo real y de su representación. Precisamente, Jacques Dupin dedica las últimas páginas de *Dehors* a un poema que lleva el nombre de este artista ruso y que al aproximarse a distintos géneros discursivos, como la écfrasis o la crítica de arte, resulta un espacio fértil para indagar sobre estas cuestiones. En este tenor, la respuesta que da Dupin a esta interrogante parece ser negativa:

salve de traits / les représentations malgré elles /  
et la figure / de la représentation même

Estos versos (*Le corps clairvoyant*, 350) extraídos del poema sobre el artista ruso señalan que la representación invade siempre a la creación artística a pesar de todo deseo de abstracción; incluso un lenguaje como el pictórico que no remite necesariamente a un referente, mantiene cierto grado de representación de lo real: las representaciones subsisten a pesar de ellas mismas (*les représentations malgré elles*). Dicho de otro modo, la búsqueda de Malévich por un lenguaje meramente pictórico, deslindado por completo de su relación con lo real y con la naturaleza, no se concretaría del todo.

---

<sup>50</sup> Ya vimos que la escritura de Dupin coincide hasta cierto punto con este postulado de Barthes, pues « Trait pour trait » afirma « le réel étant le désir, même ». (*Le corps clairvoyant*, 287). Sin embargo, para Barthes la relación con lo real es una condición, mientras que para Dupin es una búsqueda que no concluye completamente.

Ahora bien, resulta fructífero analizar cómo se desarrolla esta representación en el poema de Dupin. Al leerlo, lo primero que salta a la vista es el uso repetido de diagonales que interrumpen la fluidez lineal de los versos (*Le corps clairvoyant*, 349):

Fatal / comme en un glissement pur violent /  
premier visage diagonale

La interpretación conferida al empleo de estos signos tipográficos resulta un punto de partida ineludible para la lectura del texto. Por esta razón, el crítico Dominique Viart propone el siguiente análisis : « On sait en effet que l'emploi de ces barres de ponctuation découpe dans un texte en prose les vers cités. Or écrire directement avec ces barres, c'est suggérer que le texte est la citation d'un autre texte *différemment disposé* » (188). De este modo, Viart insinúa que el poema cita un texto con una disposición y un medio distintos, probablemente un texto pictórico. Si bien la posibilidad de una relación intertextual mediante una cita no se opone al poema, e incluso resulta un recurso prácticamente inédito para entretejer una relación intermedial, considerar el uso de las diagonales únicamente como el procedimiento mediante el cual se pone de manifiesto un lazo de intermedialidad resulta muy probablemente insuficiente.

Ahora bien, ¿cuáles son otras posibles interpretaciones de estos signos de puntuación que constelan el poema de Dupin? En primer lugar, existe una alusión visual. Como ya se mencionó, la obra de Malévich recurre constantemente al uso de figuras geométricas que se acomodan en los lienzos con distintas inclinaciones; en varios de los cuadros del ruso es posible observar delgados rectángulos que forman parte de la composición y se asemejan a las diagonales tipográficas.<sup>51</sup> Así, un lector avisado identificará en el poema de Dupin una referencia visual a la obra pictórica del líder del suprematismo ruso y, por ende, podrá establecer una virtual correspondencia entre ambas

---

<sup>51</sup> Véanse, por ejemplo, los cuadros *Supremus No. 50*, *Supremus No. 55* o *Supremus No. 58*.

propuestas estéticas; se trata de un recurso intermedial que pone de manifiesto el carácter efrástico y alusivo del poema de Dupin. Aunque esta interpretación anterior enriquece la lectura del texto, sin duda tampoco agota otras potenciales lecturas.

Por ejemplo, también vale la pena considerar el uso de las diagonales como un indicador de cesuras rítmicas. Las separaciones entre una y otra palabra obligan al lector a pausar, a interrumpir su lectura, produciendo una ruptura, no solamente a nivel visual, sino también a nivel sonoro. De nuevo, un lector consciente de la voluntad de ruptura en la obra de Malévich<sup>52</sup>, podrá establecer otro paralelo entre la obra de este pintor y el texto del poeta y crítico de arte francés. El aislamiento de figuras geométricas y colores primarios, que en la obra del ruso se plantea como una búsqueda de la especificidad del signo pictórico, en el poema se podría traducir al aislamiento rítmico y visual de las palabras, búsquedas propias del lenguaje poético<sup>53</sup>. Resulta pertinente añadir a esta serie de escisiones la fragmentación que ocurre a nivel semántico:

un intervalle de blocs disjoints /  
appareillés / les yeux ouverts / par sa balistique  
innocente

En estos versos (*Le corps clairvoyant*, 351) el lector se percata de cómo las diagonales adquieren un valor contradictorio, que pone en crisis el significado de los dos participios que acompañan al sustantivo « blocs ». Por un lado, los adjetivos se encuentran separados (*disjoints*), al igual que varias palabras en el poema se separan de otras con las que, debido a las diagonales, tienen una relación semántica o gramatical. Sin embargo, éstas provocan, a la vez, que las palabras separadas

---

<sup>52</sup> Vale la pena recalcar que la voluntad destructiva en Malévich funge como punto de partida para la fundación de un nuevo lenguaje pictórico con aspiraciones prácticamente metafísicas, mientras que para Dupin ésta forma parte de un continuo movimiento *chaosmique*.

<sup>53</sup> Una vez más, Dupin regresa en cierta medida a Rimbaud y a Mallarmé. Por un lado, la búsqueda del aislamiento visual de las palabras que recuerda a *Un coup de dés* y por otro lado, la búsqueda de las particularidades sonoras como ocurre en el soneto *Voyelles* de Rimbaud.

estén emparejadas (*appareillés*) al yuxtaponerse unas con otras. En consecuencia, ambos adjetivos operan de manera paradójica, pues se encuentran separados y emparejados a la vez, desestabilizando su valor semántico gracias a la diagonal que los divide y los relaciona. Se podría decir que las diagonales crean bloques (*blocs*) sintácticos cuyos componentes se encuentran enlazados y divididos simultáneamente o como indica Iván Salinas en su epílogo a las traducciones que realiza de Dupin: “Si cada sintagma se define en oposición y concatenación al anterior y al siguiente, también lo hace de manera individual. El elemento gráfico se impone, portador de sentido, como una puerta abierta al lector que debe decidir qué dirección toma, qué lectura elige de las muchas que hay propuestas.” (200) Por lo tanto, estos signos tipográficos son un elemento que separa al generar tensiones que disocian el verso escrito en una línea de su lectura corrida, o a una palabra de su significado, pero que también une al crear una relación de concatenación entre los distintos grupos que crean las diagonales. Por lo tanto, esta disposición abre al lector una serie de posibilidades que no necesariamente se cancelan entre sí.<sup>54</sup> De esta manera, como lo menciona el propio Dupin al analizar esta forma en la obra de Tàpies, las diagonales sirven como un detonador de polisemia:

La diagonale qui est profondeur vivante, selon Deleuze et qui, dans les tableaux de Tàpies, est ce qui surgit de la toile, de son envers et de son dessous, pour se porter en avant d'elle et dynamiter et dynamiser les chantiers suspendus, les structures arrêtées. Force vive, oblique, elle entraîne la montée sourde de la couleur, couleur du neutre, couleur d'absence [...] (*Matière d'infini*, 98-99)

En este sentido, dicho signo tipográfico constituye un elemento primordial que resuena en el poema de Dupin con al menos dos referentes pictóricos: el de Malévich que plantea una voluntad de destrucción y resalta el interés del francés por la búsqueda de un lenguaje meramente poético y

---

<sup>54</sup> Recordemos lo que mencionamos, retomando a Derrida (*La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*, 423), a inicios de este capítulo y en capítulo II.2, donde señalamos que este tipo de rupturas dan pie a una serie de sustituciones infinitas que permiten desestabilizar el centro de un discurso.

el de Tàpies que expone la importancia de un movimiento *chaosmique* que dinamita y dinamiza al mismo tiempo al propio lenguaje de la poesía, conduciendo (y representando gráficamente) su ascenso sordo. Visto desde esta óptica, la diagonal como forma de un ascenso sordo, que exhibe además el color o el lenguaje de la ausencia en el proceso creativo, nos remite también al incesante *gravir* que cimienta la poética del también crítico de arte.

Tras haber analizado este elemento que traza algunas de las posibilidades de relación entre el texto de Dupin y la obra del suprematista ruso, ahora es preciso discurrir sobre las relaciones intertextuales que existen entre ambas creaciones. En primer lugar, podemos observar una inquietud formal en ambos textos, ya que cada uno busca potenciar las cualidades del lenguaje que les es propio. Al comparar literatura y pintura, Wendy Steiner propone: “La verdadera manera de representar la realidad es no representarla en lo absoluto, sino crear una porción de la realidad misma. Y la manera de hacerlo es reforzando las propiedades de los medios estéticos en cuestión, ya que estos son palpables, como las cosas.” (48) En este sentido, tanto el poema como la obra pictórica buscan aprovechar al máximo las características propias del lenguaje de cada disciplina, como lo enfatiza Dupin en su crítica de arte. Por una parte, la pintura de Malévich pretende valerse de elementos meramente pictóricos, dejando de lado la representación de objetos de la naturaleza y recurriendo a las figuras geométricas y a los colores primarios. Por otro lado, el poema de Dupin explota recursos tipográficos, gramaticales y rítmicos propios de la poesía. Además de que, como ya lo mencionamos, Dupin se aproxima al lenguaje como el artista plástico a sus materiales; en la obra del poeta francés el lenguaje es materia. Sin embargo, resulta paradójico que para reflexionar acerca de la propia poesía o intentar una poética de lo abstracto, Dupin se vea en la necesidad de intentar representar un objeto pictórico. En ese sentido, cabe preguntarse, en primer lugar, si la

poesía de Dupin tiene algo de abstracto y, por lo tanto, si tiene al centro de la reflexión el quehacer poético.

Para comprender cómo el texto del francés también tiene por objeto la propia poesía, vale la pena desplazar una noción proveniente del análisis narratológico: “aquel personaje que caracteriza a otro se caracteriza más a sí mismo que al personaje sobre el que se pronuncia.” (Pimentel 28) Si extrapolamos esta idea al poema de Dupin, podríamos decir que la voz poética revela más de su propia estética que lo que nos dice del pintor ruso. Esto se evidencia, como ocurre en su crítica de arte, gracias al empleo de un campo semántico relativo a la escritura: *écriture* (351), *écrits* (351), *scripteur* (352)... Así, el poema de Dupin da cuenta de una reflexión metapoética que se demuestra con mayor claridad en los siguientes versos (*Le corps clairvoyant*, 351):

son autorité reployée / vacante / d'un rebours  
absolu l'écriture se dépouille  
de tous les oripeaux vécus

Resulta evidente que en estas líneas se propone una escritura vacante, libre de atavíos (*oripeaux*) que, al igual que la pintura de Malévich, se valdría únicamente de los recursos más elementales de la lengua. Es de sumo interés recalcar cómo mediante los espacios tipográficos estos versos adquieren un valor performativo; pues, al marcar un espacio entre el verbo (*se dépouille*) y el complemento (*de tous les oripeaux vécus*), la escritura pone de manifiesto cómo se despoja de los ornamentos que sobran en su propio lenguaje. A través de este tipo de recursos, el lenguaje poético de Dupin se vuelca sobre sí mismo y parece acercarse a una propuesta estética de lo abstracto.

Entonces, el poema de Dupin, aunque es hasta cierto punto eufónico y, por lo tanto, figurativo, se aproxima hacia la creación de una poesía abstracta. El texto muestra que existe detrás de su creación una alta conciencia del lenguaje que emplea y de sus limitaciones, tanto para reproducir fielmente, como para buscar no representar o deslindarse de lo real. “En lugar de copiar el cuadro

transcribiendo en palabras el dibujo y los colores del pintor, la écfrasis lo impregna y lo tiñe con una proyección del escritor —o más bien del texto escrito sobre el texto visual.” (Riffaterre 174). Gracias a la concepción de Riffaterre, es factible comprender que esta écfrasis funge como un recurso mediante el cual es posible crear las porciones de realidad mencionadas por Wendy Steiner, proceso que ocurre gracias a la transfiguración de la materia pictórica en materia poética. Solamente mediante este procedimiento, se puede desentrañar la compleja relación que existe entre los versos del poeta francés y la obra pictórica de Malévich; no se trata de una simple descripción de un objeto artístico, sino que se trata de una reflexión y puesta en práctica de una escritura poética que tiende hacia lo abstracto y que emplea la pintura de Malévich como un medio especular que da cuenta de esta propuesta estética. Tampoco hay que olvidar que finalmente se trata de un poema cuyo título proviene de un referente concreto de la realidad, por lo que la poesía abstracta no se concretiza del todo (*les représentations malgré elles*). Por ello es que, retomando el término estudio, empleado en pintura u otras artes plásticas para designar un boceto o trabajo preparatorio, y usado por el propio poeta en « Trait por trait »: « Études déroutées au point de surgissement » (*Le corps clairvoyant*, 282) podemos hablar del « Malevitch » de Dupin como un estudio de poesía abstracta, que considera que la tentación del pintor ruso por destruir violentamente todo referente de la realidad resulta en una *balistique innocente* (351). Esta noción de estudio de poesía, comulga con la poética del desplazamiento que esbozamos anteriormente. La obra es siempre inacabada. Contrario a lo que suele afirmarse, para Dupin la escritura no fija, sino que es un trabajo de movimiento, e incluso destrucción, constante. Aunque como dijimos que ocurre con los restos de los signos borrados al inicio de « Le soleil substitué » esta destrucción no puede ser absoluta, por lo que Dupin considera inocente la tentativa de Malévich, y quizá también la propia, de llegar a tal grado de abstracción y ruptura.

En la obra de Dupin, este movimiento ocurre gracias a los recursos estilísticos de los que se sirve a menudo el poeta de Privas, como el oxímoron del que Helena Beristáin dice que “produce una tensión semántica que proviene de que la proximidad sintagmática de los términos contradictorios parece violar las reglas de la codificación, y provoca un efecto estético anterior a la reducción e interpretación del oxímoron.” (374) Este tipo de tensión que se manifiesta a lo largo de los poemarios de Dupin y aún más en *Dehors*, llega a su culmen en la última frase del poema sobre el artista ruso (*Le corps clairvoyant*, 356):

L’attente / l’attentat de l’impossible espace

Aislado del resto del poema por un espacio tipográfico<sup>55</sup>, este verso es el último de « Malevitch » y de todo *Dehors*, por lo que, de algún modo, culmina con la poética que se plantea a lo largo del libro. Sin verbo alguno que lo ligue gramaticalmente a otra frase del poema, este verso condensaría, no solamente la perspectiva que se traza sobre la obra pictórica del ruso, sino también la reflexión emprendida a propósito del lenguaje poético. Buena parte de la riqueza semántica de este verso proviene de las tensiones que genera la diagonal entre los dos sustantivos que constituyen el núcleo del sintagma.

Como ya analizamos anteriormente, la diagonal en el poema « Malevitch » constituye un elemento tipográfico ambivalente que potencia las relaciones semánticas entre las palabras a cada uno de sus lados. Al mismo tiempo que sirve para marcar una oposición o una disyuntiva entre *l’attente* y *l’attentat*, la diagonal une ambos términos como dos caras de una misma moneda, lo cual resulta más claro al notar que a ambos sustantivos es posible asignarles el complemento de nombre (*de*

---

<sup>55</sup> Para establecer un paralelo que muestra la importancia de este verso, habría que considerar el final de *Nadja* de André Breton, donde la máxima surrealista: « La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas. » también se encuentra enmarcada por un blanco tipográfico.

*l'impossible espace*) con el que termina el poema. De este modo, *attente* y *attentat* conforman un binomio antagónico y complementario a la vez que permite evidenciar las tensiones propias de una escritura poética eminentemente contemporánea.

El primero de los términos de dicho binomio, *l'attente* (espera), se relaciona directamente con una visión más tradicional, presumiblemente de herencia romántica, de la poesía y que se encuentra a la espera del *logos*, o de la realidad “latente”, por homofonía, a la espera del *vrai lieu* que permitiría no solamente representar fielmente la realidad mediante el lenguaje poético, sino que incluso poseería la capacidad de ser palabra viva, de ser presencia. Al desentrañar los significados detrás del título de *Rien encore, tout déjà*, otro de los poemarios de Jacques Dupin, Michael Bishop asegura: « l'attente, c'est tout ce qu'il y a ; c'est la présence de l'absence, la totalité du néant. » (138) En este sentido, la espera que le confiere valor a lo que no es aún, se opone radicalmente al atentado que destruye aquello que es. *L'attentat* constituye así el procedimiento violento que se reitera en la obra de Dupin con el fin de destruir estos límites que inmovilizan a la escritura, es destruir con los espacios en blanco, con las contradicciones y con las repeticiones, todo aquello que cimienta el lenguaje poético.

Sin embargo, ambos términos se encuentran marcados por la imposibilidad del espacio, por lo cual vale la pena entonces preguntarse si la poesía de Dupin consigue destruir esos límites del discurso poético para acceder así al *dehors*, a este imposible espacio, o si se mantiene, a pesar de estos recursos, como una tentativa más y si la destrucción de las limitantes de la poesía se lleva a cabo o si permanece como un proceso, como un estudio pictórico, o un estudio poético para ser más precisos. Las respuestas a estas interrogantes permanecen abiertas y quizá resulten distintas para cada experiencia lectora. Como menciona el propio Bishop al resumir algunas de las tensiones que ocurren en la escritura poética contemporánea:

Le poème, l'acte d'écrire comme blessure et guérison à la fois. Rupture et récupération, résidu et unité. Cette instabilité, cette déstabilisation, qui est aussi une expérience du caractère multifonctionnel plutôt que strictement dysfonctionnel de l'être, comme de sa figuration défigurante / refigurante, n'explique-t-elle pas pourquoi la poésie refuse de répondre aux questions qu'on lui pose ? (Bishop, 142)

Estas interrogantes ejemplifican bien lo que ocurre en el poema dedicado al pintor ruso y en gran parte de la escritura, poética o crítica, de Jacques Dupin. La escritura poética desde la segunda mitad del siglo XX busca con mayor intensidad esta desestabilización y se niega a dar respuestas que la encierren en un discurso estático y anquilosado. La poesía de ese periodo, al igual que el resto de los géneros literarios, busca reconstituirse y repensarse para subsistir a la crisis humanística de la posguerra.

**Conclusión : *Il n'y a pas de fin, tout peut reprendre, s'écrire, s'enchaîner...***

La escritura de Jacques Dupin tiene como punto de partida, al igual que la de la mayor parte de los poetas de su generación, el arraigo en una topografía que configura su poesía como un espacio propicio para establecer lazos, a menudo tensos, con la realidad y así rechazar los presupuestos metafísicos de la poesía romántica y del *fin de siècle*, así como los dogmas surrealistas aún en boga en los años en los que el poeta de Privas comenzó su trayectoria. Esta empresa, que persigue una apertura, quizá incluso una deconstrucción, en el discurso poético inicia cuesta arriba. La metáfora de *gravir*, del poeta que asciende con dificultad la enorme masa de la montaña, resume la idea que Dupin y el resto de los poetas que formarían *L'Éphémère* en 1967 tenían entonces de la escritura: ésta se origina en el contacto que establece el poeta con el mundo sensorial y a través del esfuerzo y del arduo trabajo de la lengua, materia prima de la disciplina poética, la escritura toma forma un instante en el poema, sólo para culminar con la llegada a la cima y tener la necesidad de recomenzar, replantearse y reescribirse.

Esta concepción del género poético, que se vale frecuentemente de metáforas apoyadas en elementos paisajísticos, como el viento, el rayo, la mar o la montaña misma, daría la impresión, en una primera instancia, de construirse como un todo orgánico y acercarse a una escritura que busca restituir la comunión entre el ser humano y su mundo, para convertirse en ese *vrai lieu* donde las palabras tendrían la facultad de dar cuenta de la presencia de las cosas que nombran. No obstante, y como el propio Dupin lo hace notar mediante el fuerte interés que establece con los lenguajes plásticos, el lenguaje, materia prima de la escritura, posee un fuerte carácter de artificialidad que la poética del autor de *Dehors* pretende ensalzar al enfatizar sus cualidades matéricas que vinculan esta poética con la obra de Antoni Tàpies y Alberto Giacometti.

El trabajo crítico que el poeta de Privas emprende le permite nutrirse de los preceptos plásticos que atisba en la obra de aquellos artistas con los que estableció mayor contacto; en este sentido, la crítica de arte adquiere un valor sustancial en el ejercicio reflexivo que siempre acompañó la escritura de Dupin de manera más o menos explícita; así se consolida lo que Dominique Viart analiza en el primer libro dedicado por completo a la obra del autor de *Gravir* y denomina *écriture seconde*, donde los aspectos poético y crítico de la escritura se confunden desdibujando esta oposición genérica.

Las tensiones que la escritura desarrollada por Dupin instauro con las búsquedas plásticas de Tàpies y Giacometti le confieren un rol primordial al lenguaje como materia prima de la poesía. Este énfasis en las cualidades matéricas que posee vehicula una práctica poética que explora diversas posibilidades con objeto de ahondar en aquello que podría considerarse como especificidades del lenguaje poético. Paradójicamente, esta reflexión requiere para el poeta de Privas de un constante ir y venir entre distintos lenguajes artísticos, con el fin de extrapolar de este ejercicio las particularidades de la poesía. La obra de Dupin, al igual que la del artista catalán, pone de manifiesto la materialidad de su respectiva disciplina artística gracias a recursos que vuelven tangibles, más que visibles, la plasticidad de la escritura; aliteraciones, paronomasias, rupturas en la sintaxis, desviaciones semánticas y una fuerte conciencia de la paginación convierten a la poesía de Dupin en un espacio que se comunica mediante « signes bruts, lapidaires, brouillés, suspendus [et qui] n'ouvrent que sur l'évidence de leur illisibilité présente, leur incongruité de traces silencieuses. » (*Matière d'infini*, 39). Así, la poesía de Dupin reinterpreta la dimensión háptica que resulta fundamental para leer la obra de Tàpies y le confiere a su propia escritura las texturas rugosas y accidentadas que distinguen las creaciones del artista catalán. De este modo, es posible

considerar “la poesía como un arte sensorial que provoca particulares representaciones sensoriales, acústicas o visuales.” (Markiewicz, 76)

Al igual que ocurre con la obra de Antoni Tàpies, Jacques Dupin analiza algunos de los principios que el escultor y dibujante suizo Alberto Giacometti le imprime a su creación para extrapolarlos a su poesía. El poeta y crítico de arte hace hincapié en la fragmentación del trazo como un principio que articula la plástica de dicho escultor, para Dupin este trazo fragmentado representa la imposibilidad del arte, plástico o literario, de dar cuenta y aprehender cada aspecto de lo real pues, como asegura Roland Barthes la literatura “sólo tiene a lo real como objeto de deseo.” (“Lección inaugural”, 128). Bajo esta óptica, la creación artística se gesta en la tensión entre el deseo de decir la realidad y la conciencia de la imposibilidad de lograr dicha empresa, pues la realidad se revela múltiple y cambiante. De este modo, una obra literaria solamente puede dar cuenta de una de las infinitas perspectivas sobre la realidad. De manera análoga al trazo fragmentado de los dibujos de Giacometti, los versos de Dupin emplean rupturas gráficas y rítmicas que hacen patente la imposibilidad de seguir intentando representar la realidad de manera continua e uniforme. Estos quiebres se manifiestan como equivalentes al movimiento del ojo del artista, que muestra, mediante este recurso, la importancia de dinamitar la inmovilidad del discurso poético y mantenerlo en un proceso de constante movimiento.

Estos preceptos poéticos adquieren, como ya hemos comentado, mayor fuerza en el tercer libro de Jacques Dupin, *Dehors* de 1975. A lo largo de esta obra del poeta de Privas, el afuera se presenta como un espacio límite, un espacio de ruptura y posibilidades. Este término, que se transforma y expande en los distintos poemas que componen el libro, representa la búsqueda de acceder más allá de los límites del espacio poético, de deconstruir aquellos preceptos que inmovilizan a este discurso con el fin de mantenerlo en constante movimiento.

El *dehors* también se construye como un espacio donde cabe la posibilidad de borrar las oposiciones que contribuyen al estatismo del discurso. Esta problemática se pone en obra en varios de los textos de este libro de Jacques Dupin, siendo « Le soleil substitué » donde mejor se exhiben estas tensiones. Como ya vimos, este largo poema en prosa dialoga con los textos filosóficos derridianos, más precisamente con « La pharmacie de Platon », permitiendo caracterizar la escritura como este espacio donde es posible « échapper à la morte distinction du dedans et du dehors » (*Le corps clairvoyant*, 224). Mediante este diálogo, Jacques Dupin deja claras sus intenciones de indagar desde un punto de vista interdisciplinario acerca de las posibilidades de la escritura poética, posibilidades que sólo tendrían lugar a través de la fragmentación y del movimiento como principios que permiten desarticular al discurso poético y sacarlo del estatismo.

Vale la pena recalcar que, a pesar del fuerte lazo intertextual que « Le soleil substitué » establece con el texto derridiano, las diversas lecturas que existen sobre la poética de Dupin nunca han referido directamente a este lazo que se revela gracias al tono mítico del texto del poeta de Privas y al motivo del sol que es sustituido mediante la escritura. Incluso si los análisis emprendidos por los lectores críticos de Dupin se aproximan a conclusiones similares a las del análisis intertextual, vale la pena poner de manifiesto esta posibilidad de lectura que, además, se inscribe en un contexto particular, el del París de los años 60 y 70, donde las inquietudes acerca de la escritura ocupaban un lugar clave en la reflexión intelectual. Muchas de estas búsquedas dieron paso a las formas que ha ido adquiriendo la literatura francesa contemporánea, formas plurales, esquivas y fragmentarias que no cesan de transformarse desde entonces.

El otro texto de *Dehors* que consideramos paradigmático, « Malevitch », el poema que dialoga con las tentativas por una pintura abstracta de este artista ruso, se presenta como una exploración osada que busca poner en práctica todas las tensiones que comentamos anteriormente. Mediante una

contradictoria relación efrástica, el poema se sirve de la observación y el comentario de los motivos recurrentes en la obra de este pintor de la vanguardia suprematista, para intentar condensar la especificidad de un lenguaje poético que busca deslindarse de toda representación. Sin embargo, el texto también anticipa la imposibilidad de zafarse por completo de lo real, situando al lenguaje poético siempre en un *entre deux* donde le resulta imposible dar cuenta de la realidad de manera absoluta, sin ser capaz tampoco de escapar por completo de ésta. El texto preconiza las posibilidades y las interrogantes que se potencian gracias a las diagonales y a los espacios en blanco que se presentan como caminos de interpretación. Así, el texto, y todo el libro, se abre ante la dicotomía que bien podría condensar la caracterización del lenguaje poético que busca llevarse a cabo en *Dehors: l'attente / l'attentat* de l'impossible espace (*Le corps clairvoyant*, 356)

La tensión entre la espera de la realización del lenguaje poético y el atentado hacia el mismo constituye la doble búsqueda por el advenimiento de la poesía, por un lado, y la destrucción de los límites de su discurso, por el otro. La propuesta de Jacques Dupin parece abrirse hacia el blanco de la página final del libro como una interrogante que pretende no ser resuelta. Este poema expone la función negativa de la escritura que, lejos de traer de vuelta la presencia de las cosas que nombra, como pretendía la poética de Francis Ponge, exhibe las impotencias del lenguaje: « Les mots disent d'emblée leur exil hors de la chair de la présence, disent l'inanité du dire et par là s'offrent comme les témoins majeurs du négatif, les gardiens mélancoliques de l'indicible. » (Labrusse, 249)

No obstante, y a pesar de todas las imposibilidades del lenguaje, el poeta opta por seguir escribiendo, por seguir transformando el discurso de la poesía con el flujo que le confieren sus palabras. La marcha no cesa, el poeta vuelve a trabajar la materia, a buscarle nuevas formas al lenguaje que, como la arcilla, mantendrá su maleabilidad mientras siga en movimiento, mientras alguien escriba a la luz de esta conciencia.

*Il n'y a pas de fin, tout peut reprendre, s'écrire, s'enchaîner : le cri, le calme, le dehors...* Así, aun después de las crisis de la posguerra, o quizá debido a ellas, el discurso poético sigue escribiéndose, renovándose y contestando aquello que parecía fijo para siempre.

## **Anexos:**

### Le Soleil substitué

#### I

Un chiffon neigeux glisse sur l'obscurité du tableau. Il efface les signes de la nuit, les calculs d'une approximation fastidieuse, les jambages d'une culpabilité oppressive. Que reste-t-il que la main va toucher ?

La projection d'une parole évidée par la peur : passage dentelé que la nuit contre le vide inscrit, et suspend, et prolonge, au-delà de nos limites, au-delà de notre nuit. L'exode généalogique : ombres errantes des mères dépecées dans leur urine fabuleuse. La stase d'une théorie de chenilles noires, résignées à leur croyance, pour étancher les lueurs...

#### II

Peur, réversiblement, que d'autres pages, hors du tableau, ne s'entrouvrent. Du tableau gémissant sur son axe : une géomancie mortelle, encore dissimulée sur le manteau du gouverneur, la défroque d'un épouvantail en plein vent. Peur des transparentes moissons battues par le fer. Du renouveau... On est écorché vif, il faudrait être anéanti. Pour entendre, pour répondre...

#### III

Entendre, ou sentir...ce qui gronde dans le sous-sol, sous la feuille déchirée, sous nos pas. Et voudrait s'élever, — s'écrire. Et attire l'écriture, lui injecte son intensité, son incohérence... Ce qui crie et bat dans le sous-sol. Un harcèlement d'oiseaux. Et soudain le flux de limaille qui nous traverse, comme si son avidité, sa stridence écartaient les fibres, distendaient la trame, ajouraient le corps.

Sentir, découvrir, ce qui est, ce qui était déjà, sans être, là, et qui brûle en nous traversant, qui n'est souffert qu'en s'écrivant, et ne s'écrirait pas sans l'ouverture qu'un coup de folie fore dans l'opacité du réel. Sans l'orgasme et sans la blessure. Sans la mort dont a été brouillé le jeu, dispersés les pions et les rimes, incorporés et mis en œuvre ce qui ressemble à son désir, — son irréalité, son imposture.

#### IV

Si près, cette nuit, de l'étouffement pur et simple, entre quatre murs, entre deux montagnes, si près de sortir, d'être hors de soi, d'échapper à la morte distinction du dedans et du dehors, toujours abusivement remaçonée par les larves du dedans, si près de vomir et d'être vomis, d'être soulevés et brisés, d'être désunis, *de changer de corps...*

Entre deux draps d'eau torrentielle, parmi les nuages rapides, mais la face contre terre, allant et dérivant, subissant l'attraction de l'absence de centre, jouissant d'un allègement inconnu...

Nous sommes le non-lieu et le non-objet d'une gravitation de signes insensés. Des forces que nous ignorons, se heurtent, se composent, écroulant les vestiges, pans de murs, troncs foudroyés, lettres mortes, — et font monter le fond et ce que le fond retient et brasse, — et délivrent l'espace du travail nouveau...

Nous sommes le non-lieu et le non-objet de leur élan destructeur, le champ dévasté de leur conjonction et de leur divergence. Gisement à ciel ouvert. Espace de la douleur et de la chance parmi lequel, pour le dissimuler, s'élève encore, en reformant une durée absurde, l'encre du nuage, l'ébauche d'un texte impersonnel, — le commencement d'un corps éjecté de sa trajectoire.

#### V

À la « haine de la poésie » succède la trahison de la poésie. À son affrontement de face, une dérive oblique, détachent son profil perdu. Une dénégation mesurée au sextant sur la carte du ciel boueux.

Elle qui commandait l'effraction, les mutations soudaines ; qui exaltait l'énigme vacante de la feuille vierge où la chute est explicitement signifiée ; son écart illumine un interminable détour.

#### VI

À son cri, à sa rauque injonction, succède la monotonie insinuante d'un récitatif. La même voix, mais infléchie, mais déployée dans un espace dilaté selon une spirale vipérine.

La paroi querellée d'un poing rageur s'est couchée, immense étendue raboteuse, océan pétrifié. Glissement, stupeur d'une dérive oblique, gauchissement de la parole interloquée... À peine un froissement de l'air, la perversité d'un entrelacs de rides sillonnant la surface du sommeil de tous, nappe étale, immobile, ou ébranlé de remuements si considérables et si lents que leur mesure ne s'inscrit plus dans le diagramme du sang.

## VII

Rompre, feindre... Mourir, répéter... Tels, on glisse vers le camp de ses ennemis. Sans attendre, maintenant, le reflux, la volte-face, le dernier mot qui précipite. Car le simulacre est provocation, action future... Franchissement de la chaîne du monstrueux. Il dément la fatalité des cycles régressifs, l'hermétisme déchiré des corps.

Elle, si nous la nommons, au bout de faiblesse, ce n'est plus elle, ni ce tressaillement d'une épaule, la sienne. Trahis son retrait, son lien, l'élan qui la ressaisit, — nous nous vidons de notre sang contradictoire. Avec ou sans la balafre du feu.

Lui, ce n'est plus « moi », ce noyé qui délire... Même innommé. Mais un transfuge, un meurtrier auquel la multitude qui le presse, rend justice, et l'absorbe. Lui, sa place est vide, — la paroi de son inscription éclate, se dissout—, et ce vide écrit encore...

## VIII

En leur lieu, leur vacance... et précédant la tumultueuse insertion dans le texte, la migration artérielle des signes. Nouveaux venus, sortis de l'angle obscur d'une forge lacunaire, la dispersion les rassemble, comme une gerbe d'étincelles, quand leur forces ont fusionné dans le feu qui nous détruit.

Premier regard d'un pluriel massif, d'une allégresse abrupte et déliée. Sur leur brisées, la terre, de fond en comble retournée, se dresse, monte jusqu'à nos yeux, et souffle sur nos mains.

Canicule oblique, ascèse à rebours : il faut enjamber tout un livre qui dort, catafalque avec ses ruisseaux, ses leviers... Enfin la tête se détache. Avons-nous commencé d'écrire ? Quelqu'un s'éloigne-t-il quand nous écrivons ? Le sol s'est-il affermi, le feu rapproché ? Qu'est-ce qui commence quand je cesse d'écrire, moi, mort, déjà, considérablement ? Qui se tait avec violence, à ce point ?

## IX

Et gronde dans le sous-sol... Qui hurlerait sans le sable qui l'étouffe, et dont les œufs sont enragés. Cela qui se dessine et s'élève, à peine, sur le trait d'une illisibilité éphémère, et sa place, vide, gardée, dans le texte substitué de soleil. La tête...

Se détache lentement. Sur des gons alourdis par la rouille, grince l'oppression du système. L'air est gluant de poisons, de lueurs excrémentielles. Nous marchons dans la rue, nous coupons les pages d'un livre. On s'habitue à tout, même à la puanteur des moignons qui se décomposent, même à la fadeur du sang éventé.

## X

Tout est venu d'une ancienne, opiniâtre, erreur de langage... Mais le seuil de la lisibilité se déplace. On mesure à présent l'étendue et la portée de la chose répressive. Son atroce extension tentaculaire. L'acidité du brouillard qu'elle insinue par les fissures de notre face tailladée, —et les interstices des lettres. Tout est imprégné. La chambre silencieuse et la table, le verre de vin, le blanc des draps et le papier.

## XI

À l'institution, à ses crimes, l'écriture est liée malgré son exécration, par le double fil lâchement tressé, de sa dépendance et de sa dissidence. Indissociable de la société d'oppression, dont elle est l'otage et l'ornement, elle n'est lisible que dans le rayon de son agonie, dans le souffle anticipé de son explosion, — et comme soulevée par ce souffle...

Même puissance et nature de souffle, pourtant le poème n'est pas l'écriture de la révolution. Travaillé en son fond par les mêmes ferments, il la rejoint, la recoupe, s'en écarte, lui répond. Il incorpore son imminence, exaspère son injonction. Il recueille et réactive sa trace dans sa matérialité déchirée, sa répétition ouverte. Il répercute son éclat alentour.

Et lorsqu'elle est prise à la glu, lorsqu'un horizon tranche les poings levés, et que cesse de voyager, de lèvres en lèvres, la bouchée de pain aigre, le poème ressaisit, et transporte, au-delà de leur compréhension, son excessive lumière échanquée. Il demeure, pendant, son repliement, l'axe du renversement du réel, la puissance de dislocation qui féconde. Et relance...

## XII

Poème. Le vent s'aiguise sur le grain de sa pierre. À travers lui, le vent s'accroît. Invisible, intarissable, Et comme se levant, toujours, au-dessus de n'importe quelle poignée de poussière, quels éclats de réalité, il attise le feu de l'intensité de leur différence. Mobilité du poème qui ne cesse d'entrecroiser les fils tendus et d'en déchirer le tissage pour ouvrir le corps à un afflux d'obscurité.

Nous ne reviendrons pas en arrière, nous ne ferons pas le jeu des métaphysiciens. Écailles, lèvres mortes, bijoux, réticences glacées, ce qui est déchu et tombe, tombe encore, incessible ou ornemental, en aiguilles et flocons, avant de joncher d'une couche d'excréments les dalles de la morgue. Du poème, nouveau jailli, que sait-on ? Rien encore, ni comment... Ni ce qu'il déplace ou étirent. Ni vers quelle cible il est lancé pour ne pas l'atteindre, bifurquer, et une autre ouverture éclairer. Ni que, seul, son rayonnement d'énergie silencieuse qui le fonde, et le soustrait. Le poème

par lequel on n'obtient, justement de n'être rien — qu'une couleur qui s'élève devant un mur imperforé.

### XIII

Une femme s'éveille dans un champ fraîchement retourné. Corps vivant et corpus écrit, leur étreinte soulève le sous-sol. Provoque le merveilleux glissement de terrain dans la lumière du retour. Linges qui éclatent, têtes qui s'égouttent. Escalade dans le feu, le gouffre arbitraire. La montagne se reboise, le minerai respire.

Mais ligne de partage est acérée, ligne double, esclave et maîtresse, relief et gravure. Seul est nu dans la femme son mouvement, dans l'écriture le silence qui affleure et s'élucide au sommet.

### XIV

Élargissement sans point d'appui, soufflerie de l'intervalle. Nulle assise sinon le brasier de l'abécédaire des monstres.

Cesser d'écrire ne pas s'exposer, même serrant dans ses bras un pain de dynamite, ou un enfant blessé. Cesser d'écrire n'est pas disparaître. Et disparaître n'est pas finir.

### XV

Le spasme d'un éclair de chaleur illumine le ravin, le reflux. Refus échafaudé sur un marécage, un récit d'ancêtres, une carcasse de chien. Refus des taches de soleil et de leur diction oppressive. Del 'arbre exfolié de justice, de l'espace quadrillé. Nous marchons sur le devers.

Nous mangeons la terre qui nous mange. Faire un pas n'est pas moins coûteux que mourir. Le dehors est entré par les mille entailles du corps. Terre et nuit emplissent la bouche. Écrire met un péril un autre que soi.

### XVI

Une pierre roule, puis une autre, parmi les têtes, dans l'éboulement du rempart. Ce n'est pas par la distorsion d'une pratique ancienne, que le glissement, la dérive, la migration se poursuivent et s'amplifient... Dans le livre et hors du livre. Où le soleil s'obstine à demeurer la métaphore enjouée du soleil, le spectre éblouissant de sa substitution. Il s'avance au-devant du texte comme sa pierre d'achoppement, de rupture, et la brèche où se rafraîchit le rayon d'une tête absente.

Surcroît des forces que la décapitation sans la mort prodigue à cette horde de migrants. Roc d'un dogme brisé dans la mer, afin de nous détruire ensemble, juchés là, à ce point toujours en recul sur l'excès d'épuisement, —et resurgir encore, de sous la terre sans pensée, la terre qui se dérobe, — en jachères et fleurs, et aridité, — notre sang pour tain de ce miroir : *écrire*.

Dupin, Jacques. « Le soleil substitué », *Le corps Clairvoyant*. Paris : Gallimard, 2013. 223-233.

## Malevitch

Fatal / comme en un glissement pur violent /

premier visage / diagonale

percer ce rempart et jaillir / que le rouge et

le blanc s'affrontent / et s'annulent

que le noir coupe

le blanc / et que le blanc revienne du bord / ou

de l'absence des limites / compact signifiant

que les

couleurs écrasées s'éteignent se retirent / nous han-

tent désormais comme exclues de l'œil

infaillible

tirent

et recourent / l'énergie dont il tremble lui de re-

naître / de se voir / encore / le plus puissant

peseur de traces parmi l'abstraction de mon corps

une immense énergie unitaire / dressée trans-

portée accusant notre / gravitation épars arbitraire

/ qui ne tire du sol et du ciel / que l'ombre du ciel

et du sol / des astres de la terre / que la saveur

dissidente de sa propre dispersion / corps démembré

réconcilié vacant

offert comme une brèche ans la né-

gation du mur oscillant / au soleil / comme un  
fruit / la chair mémorable d'un fruit dans l'air  
nu

ou dans l'air qu'il dénude lui / par l'inscription-  
rupture d'une géométrie fulgurante / l'élargisse-  
ment-suffocation de la vitesse / et de la nuit...

toiles décentrées reconquises / lire l'espace nais-  
sant vivre de la couleur surgie qui annule / et la  
salve de traits / les représentations malgré elles /  
et la figure / de la représentation même

la couleur

surgie qui se fortifie de se détruire

je viens d'en vivre

l'accès / sans parcourir concrètement une surface  
par un tel flux d'intensité irradiée / qu'un tel silence  
/ autre et du / fasse jouir à l'infini de sa trame  
violence ouverte

le carré qui se dissocie / du tableau / pour nous  
attacher à la terre dans l'éclatement de la galaxie  
qu'il absout

son autorité reployée / vacante / d'un rebours

absolu l'écriture se dépouille

de tous les oripeaux vécus

trepés transfigurés / sabordés comme figures

de la durée réparatrice

soldé pour le ralliement de

quelque / soleil

et l'écriture encore selon le brusque / éclair-

ment / des angles les traces obliques les récits

tronqués les scissions d'espace / la numération du

fatal exclu

s'ingénie à rompre s'introduit en lui

succombe à son incessant flux / de météores

toute surface frappée selon l'angle don il s'est

épris enfante un tel instant / ou telle conjonction

d'astres déroutés

un intervalle de blocs disjoints /

appareillés / les yeux ouverts / par sa balistique

innocente

à la vitesse oblique d'un rayonnement

qu'accélère amplifie / le noir hanté de son som-

meil / le blanc de l'espace enfin / habilité



la croix perversie / son rire / la sauvage et  
quadruple trace de la mort déjà couchée

—quand

l'énergie potence en effigie renonce / ou presque le  
sourire de celle qui / ou d'un air troublé / d'une  
multitude d'accords

l'angle très ouvert des cuisse étant / recoupé  
par la constellation / le déferlement de figures dans  
le delta / actives blanches dans le neutre blanc

ainsi je suis dehors les obliques / interrompues  
/ traversant la double masse verticale de la potence  
érigée sur mon poing / faucon / fatal

à la rencontre de trois murs inexplicables par le  
déplacement de l'épure / ivre / dans le cours tor-  
rentiel la criblante certitude / favorise le suspens  
la suspicion angulaire / d'astres / et leur redou-  
blement au sommet

Comme le geste d'occuper tout l'espace ici  
ferait sortir / du blanc / quelque araignée /  
ou scrupule / son besoin d'activité ou génie accom-  
plit le bond que résorbe / croise / et nie / la  
saignée du coude

n'ayant plus d'enfant à te sacrifier angle éternel  
inconstant / ouverture / ni de couleur à marty-  
riser

contre la taie de l'œil bleu blanc / de l'aveugle  
que je deviens / calme / comme par une seconde  
naissance ignée

j'aurai décidé de voir

l'invariant l'anti-genèse Malevitch

racine

d'un feu sans fumée / le temps épars / concassé  
et rejoint / afin que la terre le toit les fleurs /  
dont l'écriture endosserait la rancune et les guenilles

mais

contre la toile et le ciel / crie l'ordre insensé Male-  
vitch



tion / autres car nous sommes vivants / ou agités  
de mort récente deux engendrant trois carrés /  
furieux / de la seule poussé d'un plafond blanc /  
tôt levé / héroïque il assume

le gouffre

et hors de la toile ou du malheur  
l'évasion / ou la dérive cohérente / seule  
à la poigne de guerriers aux idées lan-  
cées croisées  
de joueurs le départ / le conflit encore  
qui se projette blanc et noir / ou inversement blanc  
sur blanc / hors du rouge surgi refoulé

du rouge poussé au blanc cristal abstraction  
carré du sang arraché à sa douleur

l'attente / l'attentat de l'impossible espace

Dupin, Jacques. « Malevitch », *Le corps Clairvoyant*. Paris : Gallimard, 2013. 347-356.

## Obra citada :

Artous-Bouvet, Guillaume. « La littérature et la mort ». *L'exception littéraire*. Paris : Belin, 2012, pp.169-239.

Augais, Thomas. « Le faire-défaire-refaire » des écrivains. », *Trait pour trait. Alberto Giacometti et les écrivains par voltes et faces d'ateliers*. Tesis doctoral. Université Lumière Lyon 2, 2009, pp. 622,635. En línea. Consultado el 8 de enero de 2018. <http://www.theses.fr/2009LYO20064>

Auster, Paul. “The Cruel Geography of Jacques Dupin’s Poetry”. *Books Abroad*. Vol. 47, no. 1, 1973, pp. 76-78.

Bailly, Jean-Christophe. Préface. *Le corps Clairvoyant* de Dupin, Jacques. Paris : Gallimard, 2013, pp. 7-20.

Barthes, Roland. “Lección inaugural” *El placer del texto seguido por Lección Inaugural*. Trad. Óscar Terán. México: Siglo XXI, 1993, pp. 111-150.

Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973.

Beristáin, Helena. “Oxímoron.” *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2013.

Bishop, Michael. « L'improbable : pour une poétique de la récupération résiduelle dans les derniers recueils de Jacques Dupin ». *L'injonction silencieuse : cahier Jacques Dupin*.

Dominique Viart (dir.) Paris : La Table Ronde, 1995, pp. 135-142.

Bonnefoy, Yves. « L'acte et le lieu de la poésie ». *L'improbable*. Paris : Mercure de France, 1959, pp. 147-185.

Bollack, Jean. « Une lecture du « Soleil substitué » ». *Europe*, 998-999, 2012, pp. 163-171.

Caws, Mary-Ann. “Jacques Dupin: The Word Engraved”. *Dalhousie French Studies*. Vol. 1, 1979, pp. 95-116.

Char, René. Avant-propos. *Cendrier du voyage* de Dupin, Jacques. Les Cabannes : Fissile, 2006, p.9.

Chatterjee, Usasi. *Yves Bonnefoy et la phénoménologie du dire poétique*. Tesis doctoral. McGill University, 1982. En línea. Consultado el 8 de enero de 2018.

[http://digitool.library.mcgill.ca/R/?func=dbin-jump-full&object\\_id=77133&local\\_base=GEN01-MCG02](http://digitool.library.mcgill.ca/R/?func=dbin-jump-full&object_id=77133&local_base=GEN01-MCG02)

Cohen-Halimi, Michèle. « Le poème du Dehors ». *Europe*, 998-999, 2012, pp. 172-174.

Collot, Michel. « L'écriture et le chaos ». *L'injonction silencieuse : cahier Jacques Dupin*.

Dominique Viart (dir.) Paris : La Table Ronde, 1995, pp. 97-106.

Derrida, Jacques. « La fin du livre et le commencement de l'écriture ». *De la grammatologie*.

Paris : Éditions de Minuit, 1974, pp. 15-41.

Derrida, Jacques. « La pharmacie de Platon ». *La dissémination*. Paris : Seuil, 1993, pp. 77-213.

Derrida, Jacques. « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines. ».

Paris : Seuil, 2014, pp. 409-428.

DeJulio, Maryann. "Jacques Dupin and the Rhetoric of Landscape Poetry". *Symposium : a quarterly journal in modern literatures*. Vol. 41, no. 4, 1987, pp. 257-266.

Dupin, Jacques. « Édifier sur des ruines. » Entr. Valéry Hugotte. *Prétexte*, no. 9, pp. 43-46. En

línea a través de *remue.net*: <http://remue.net/spip.php?article329> Consultado el 8 de enero de 2018.

Dupin, Jacques. *Le corps clairvoyant*. Paris : Gallimard, 2013.

Dupin, Jacques. *Matière d'infini*. Tours : Farrago, 2005.

Dupin, Jacques. *Alberto Giacometti. Textes pour une approche*. Paris : Maeght, 1962.

Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen, 1999.

Esslin, Martin. "Introduction: The Absurdity of the Absurd". *The Theatre of the Absurd*. Garden City: Anchor Books, 1961, pp. XV-XXIV.

Getz, Yasmine. « Au lieu de *L'Éphémère* ». *L'injonction silencieuse : cahier Jacques Dupin*.

Dominique Viart (dir.) Paris : La Table Ronde, 1995, 184-198.

- « Gravir, V. tr. » *Larousse dictionnaire bilingue français-espagnol*. En línea. Consultado el 1 de septiembre de 2019. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-espagnol/gravir/37988>
- « GRAVIR 2, V. tr. » *Dictionnaire de l'Académie française 9e édition*. En línea. Consultado el 1 de septiembre de 2019. <https://academie.atilf.fr/9/consulter/GRAVIR?options=motExact>.
- Greene, Robert. *Six French Poets of Our Time: A Critical and Historical Study*. Princeton: Princeton Legacy Library, 1979.
- Hugotte, Valéry. « La matière poétique de Jacques Dupin ». *Esprit*. No. 216, 1995, pp.18-33.
- Labrusse, Rémi. « Une solitude à deux — Dupin avec Giacometti ». *Europe*, 998-999, 2012, pp. 238-251.
- Lévinas, Emmanuel. *Totalité et Infini : essai sur l'extériorité*. Paris : Kluwer Academic, 1992.
- Malévich, Kasimir. *Del cubismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico*. Trad. Lya de Cardoza. México: Grijalbo, 1975.
- Markiewicz, Henryk. “Ut pictura poiesis: historia del topos y del problema” Trad. Fernando Presa. *Literatura y Pintura*. Ed. Antonio Monegal. Madrid: Arco/Libros, 2000, pp. 51-86.
- Maulpoix, Jean-Michel. « La poésie française depuis 1950. » *maulpoix.net*. En línea. Consultado el 8 de enero de 2018. <http://www.maulpoix.net/Diversite.html>
- Maupassant, Guy de. *Pierre et Jean*. Paris : Librio, 2014.
- Née, Patrick. *Rhétorique profonde d'Yves Bonnefoy*. Paris : Hermann, 2004.
- Pimentel, Luz Aurora. “Sobre el relato. Algunas consideraciones.” *Antología de textos literarios en francés*. Ed. Emilia Rébora Togno. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 15-35.
- Riffaterre, Michael. “La ilusión de écfasis” Trad. Carles Besa. *Literatura y Pintura*. Ed. Antonio Monegal. Madrid: Arco/Libros, 2000, pp. 161-183.
- Rimbaud, Arthur. *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Paris : Gallimard, 1999.

Robbe-Grillet, Alain. « Une voie pour le roman futur ». *Pour un Nouveau Roman*. Paris : Éditions de Minuit, 1963, pp. 17-27.

Salinas, Iván. Epílogo. *El sendero frugal* de Jacques Dupin. Trad. Iván Salinas. México: Ocelote, 2006. 189-203.

Samoyault, Tiphaine. « D'une pensée sans savoir : le roman ou l'autre du savoir »- *L'aujourd'hui du roman*. Laurent Zimmerman (dir). Nantes: Éditions Cécile Defaut, 2005, pp. 87-99.

Steiner, Wendy. “La analogía entre la pintura y la literatura” Trad. Ana Romero. *Literatura y Pintura*. Ed. Antonio Monegal. Madrid: Arco/Libros, 2000, pp. 25-49.

Tàpies, Antoni. *Col·lecció 1955-1965*. 19 de enero 2016 – 22 de mayo de 2016, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. “La estética de Miguel Ángel” *Historia de la estética. Tomo III*. Madrid: Akal, 2004, 175-187.

Todorov, Tzvetan. “Kazimir Malévich”, *El triunfo del artista*. Barcelona : Galaxia Gutenberg, 2017, 113-182.

Viart, Dominique. *L'écriture seconde : la pratique poétique de Jacques Dupin*. Paris : Galilée, 1982.

Viart, Dominique. « Fictions en procès ». Blanckeman, Bruno et al. (dir.). *Le roman français au tournant du XXIe siècle*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 289-303.

Viart, Dominique. « Fragments et litanie ». *L'injonction silencieuse : cahier Jacques Dupin*. Dominique Viart (dir.) Paris : La Table Ronde, 1995, pp. 61-72.

Viart, Dominique. « Matières du poème ». *Europe*, 998-999, 2012, pp. 44-57.

Wölfflin, Heinrich. « Forme fermée et forme ouverte ». *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*. Paris : Agora, 2016, pp. 192-232.