

Jean-Michel Maulpoix

PASOS SOBRE LA NIEVE

Traducción y prólogo de
EVELIO MIÑANO MARTÍNEZ



Título original: Pas sur la neige

Colección dirigida por Joan de la Vega y Raúl Quinto

Diseño de la colección: David Mena

Primera edición: abril de 2010

© JEAN-MICHEL MAULPOIX, 2010

© traducción y prólogo, EVELIO MIÑANO MARTÍNEZ, 2010

© MERCURE DE FRANCE, 2004

© LA GARÚA LIBROS, 2010

Gráficas Irlanda S.A.

Mossèn Camil Rossell, 26

08921 Santa Coloma de Gramenet

Barcelona

www.lagarua.com

ISBN: 978-84-936983-2-4

Depósito Legal: B-22120-2010

Impresión: Publidisa

Todos los derechos reservados.

PRÓLOGO

JEAN-MICHEL MAULPOIX: UN LIRISMO DE LA FINITUD

La trayectoria literaria de Jean-Michel Maulpoix comenzó en 1978 con el poemario *Locturnes. Pas sur la neige* llega en 2004, tras una veintena de títulos de poesía —en su mayoría «prosas inquietas de poesía» como dice el propio autor— y ensayo. Ciertamente, en ese transcurso la obra de Jean-Michel Maulpoix ha evolucionado; sin embargo las líneas maestras de su universo poético más que cambiar han ido consolidándose y afinándose; prueba de ello es precisamente la obra aquí traducida, *Pas sur la neige*, donde en torno al motivo central de la nieve constela lo esencial de ese universo poético. Una descripción del mismo, centrándonos en sus nudos fundamentales, nos permitirá mejor apreciar este singular poemario centrado en el blanco meteoro.

Jean-Michel Maulpoix es un poeta entre dos siglos que ya ha obtenido un importante reconocimiento en las letras francesas. Así lo pone de manifiesto la publicación de ocho de sus obras en la prestigiosa editorial Mercure de France y, recientemente, la reedición de *Une histoire de bleu* y *L'instinct de ciel* (2005) en la conocida colección Poésie/Gallimard. Además, un número ya significativo de reseñas y artículos se han escrito sobre él, que dan prueba del interés con que algunos estudiosos de la poesía siguen la evolución de su obra, situándola en una renovación del lirismo en las letras francesas, llamado por algunos autores *nouveau lyrisme*¹. Pero Jean-Michel Maulpoix, además de profesor universitario, también es un ensayista de primer orden sobre la poesía.

¹ Véase el artículo de Michel Collot: «Lyrisme et réalité», *Littérature*, n° 108, 1996, pp. 38-48.

Su reflexión sobre temas muy vinculados a su propia obra poética, como el lirismo, la inspiración, el sujeto lírico o la crisis contemporánea del género, han ido también consolidándose y afinándose a través de varios ensayos publicados por la prestigiosa editorial José Corti: *La Voix d'Orphée* (1989), *Du lyrisme* (1999), *Le poète perplexe* (2002) y *Adieux au poème* (2006). Eso sin contar los dedicados a autores claves de la poesía francesa contemporánea como Henri Michaux o Jacques Réda. Un hecho de especial importancia para adentrarse en su obra poética ya que esta, de difícil encuadre a veces en un género concreto, prosigue a su manera esas reflexiones, ya sea de modo disperso o concentrado en secciones concretas de los poemarios. En otras palabras, leer la poesía de Maulpoix —y *Pas sur la neige* no es una excepción— es leer también sobre la poesía, sus retos, sus metas e incógnitas, como si hubiera una continuidad natural entre los ensayos y los poemarios del autor.

Nacido en 1952, con su primera obra publicada en 1978, es decir lejos ya de la llamarada surrealista y de la poesía de la Resistencia y relativamente joven durante los acontecimientos de Mayo 68, Maulpoix forja su universo poético tomando en consideración dos corrientes de la poesía francesa pujantes por aquel entonces y que marcan el último tercio del siglo XX y los comienzos del XXI. Por una parte están los poetas de la *finitud*, como Yves Bonnefoy o Philippe Jaccottet, de los que tratan en varias ocasiones los ensayos de Maulpoix —y de hecho, *Pas sur la neige* termina con una cita de Jaccottet. Son poetas que, fundamentalmente y cada uno a su manera, intentan reconciliar el hombre con la *finitud*, esto es un universo no diseñado específicamente para él y que supone en esencia un límite

infranqueable a los deseos de armonía o plenitud perpetua, por no decir de inmortalidad, definitivamente desechada desde la muerte de Dios. Autores que, además, aunque desconfiados con la escritura poética por su capacidad para crear ilusiones contrarias a la trágica condición humana, no renuncian a ella, en particular a la imagen.

El universo poético de Maulpoix se configura en buena medida sobre este modelo en contraposición con otra corriente literaria que, aun cuando no se sume a ella, no deja de ser un punto de referencia para sus opciones. Nos referimos a los escritores llamados *textualistas*, *literalistas* o *anti-poéticos*² y que se agrupan a menudo bajo el nombre de *modernité négative*. Escritores que cuestionan la poesía —recordemos el conocido título *La poésie est inadmissible* de Denis Roche—, el lirismo o el propio sujeto lírico y, como dice Emmanuel Hocquard: «han optado por poner el acento en particular sobre *el propio lenguaje*, su funcionamiento y sus funciones, no como lingüistas o filósofos sino —diría yo— *gramáticos*», entendiéndolo por *gramática*, lejos de normas o imposiciones autoritarias, *invenciones perpetuas*³.

Maulpoix reacciona ante esta corriente en varias ocasiones en sus ensayos, sobre todo porque estos poetas a menudo escriben *contra la lengua* —véase a modo de ejemplo la infracción a la sintaxis en la obra de Anne-Marie Albiach— mientras que él, por muchos recelos que le despierte,

² Todos los subrayados son nuestros salvo que se indique lo contrario.

³ Hocquard, Emmanuel, *Tout le monde se ressemble. Une anthologie de la poésie contemporaine*, París, P.O.L., 1995, pp. 17-18. La traducción de la cita es nuestra y sus subrayados del autor.

escribe *con la lengua*. Pero no es casualidad que algunos nudos de este universo poético, como la aguda observación crítica de la escritura, el descentramiento del sujeto lírico o la heterogeneidad temática, correspondan precisamente a los puntos de fricción con esta corriente, como si hubiera sido tentado por ella y, finalmente, hubiera divergido pero conservando unas huellas de ese contacto. Y de hecho, algunas obras de Maulpoix como *Émondes* (1981), donde se celebra y practica el fragmento, *Domaine public* (1998) con sus poemas *en vrac* y sus virulentos ataques a la poesía, o *L'écrivain imaginaire* (1994) donde se construye explícitamente un sujeto lírico imposible con varias identidades, fechas de nacimiento y de muerte, dan prueba de un acercamiento, por limitado que sea, a esa corriente. De ahí que precisamente, con toda probabilidad, el contacto y la reacción contra supuestos de los poetas de la *modernité négative* sean lo que ha dado un sello particular a Maulpoix como poeta de la finitud.

UN POETA DE LA FINITUD Y DE VUELOS ENCALLADOS

Ante la finitud la voz poemática podría rebelarse, clamar por su desgraciada condición sometida a un mundo que no puede colmar sus aspiraciones. Esos momentos son muy raros en la poesía de Maulpoix, por no decir inexistentes, ya que lo habitual en ella es un reconocimiento y una experimentación en carne y tinta de la finitud acompañados de un consentimiento sereno, sinónimo de consentimiento a *este mundo*:

Consiento a este mundo, como a desaparecer en él. La caída de lo inmaculado sobre la tierra es una lenta ceremonia que anticipa el sudario futuro. (*Papiers froissés dans l'impatience*: 138)⁴

Reconocer y asentir a la finitud es hacerlo a la precariedad y mortalidad del ser humano. De ahí que la muerte sea un tema con pluralidad de manifestaciones en esta poesía, donde dominan los tonos serenos y las referencias al entorno inmediato de la voz poética, como puede ser la propia escritura: «Morir sería dejarse deslizar lentamente hasta lo más bajo de cada uno, como las palabras en la página en blanco» (*Portraits d'un éphémère*: 129). Más aún, es como si la muerte fuera el fundamento mismo de la vida, íntimamente mezclada a ella —«El cadáver está entornado en la carne», dice el poeta (*Émondes*: 45)— hasta convertirse en «la única idea loca por la que aún se puede tener ganas de vivir» (*Une histoire de bleu*: 121).

Ciertamente, los seres humanos pueden clamar al cielo mas no obtendrán respuesta pues «ningún ave desviará su vuelo, ningún dios escuchará su vértigo» (*L'instinct de ciel*: 158), por lo que consentir sin ilusiones al mundo y hacer lo más habitable de ese modo nuestra única morada parece una opción al menos de sentido común. Asumiendo incluso que la ignorancia y el enigma siempre nos acompañarán y que serán inevitables cierta angustia y malestar ante el silencio definitivo de los cielos y la perpetuidad de algunas preguntas.

⁴ Hemos traducido todas las citas de Maulpoix de esta introducción, añadiendo la obra y página de que proceden en la edición indicada en la bibliografía.

Sin embargo, el universo poético de Maulpoix no se queda en esa serena aceptación de la finitud: hay en él un elemento particular que le provoca una tensión consustancial. Y es que pese a ese consentimiento a la finitud, la aspiración a algo más persiste en la conciencia poética. Una vaga aspiración, huella del universo ya perdido en que Dios daba un sentido a la vida y una esperanza a los humanos, que recibe varias denominaciones, algunas de ellas de indudable raíz religiosa —infinito, paraíso, verdadera vida, utopía, maravilla, presencia, absoluto, armonía, *azul*, etc.—, donde asoma un inextinguible deseo de plenitud y armonía completa con el mundo⁵. Se produce así una intensa tensión interna en este universo poético, pues si la finitud es aceptada como único lugar de la aventura humana, no es rechazado el deseo de superarla y eso pese a la conciencia de su fracaso. De ahí que el *vuelo encallado* sea uno de los nudos de este universo imaginario pues estamos «enraizados en lo más oscuro, aun cuando siempre huyendo a todo vuelo hacia lo inmenso» (*Dans la paume du rêveur*. 28)⁶.

⁵ Sin embargo, aunque el universo poético de Maulpoix recicle nociones religiosas y la tentación de creer se presente en algún momento (véase, por ejemplo, *Portraits d'un éphémère*. 67), el autor marca con precisión su distancia crítica con las religiones reveladas. Es significativo el mero título del opúsculo *Précis de théologie à l'usage des anges* (1988), singular en la obra de Maulpoix, y que destaca por sus «impertinencias piadosas», como él mismo las llama, entreveradas de ironía y fantasía.

⁶ Esa estructura imaginaria se presenta fundamentalmente de dos modos: desgarró íntimo entre el enraizamiento y el ascenso simultáneos —como pone de manifiesto el ejemplo citado— o sucesión en el tiempo de vuelos y caídas: «Ningún vuelo que no sea el rebote de una caída» dice el poeta (*Chutes de pluie fine*: 131).

Se da así una paradójica visión de la condición humana: el hombre está desgarrado íntimamente entre su necesidad de consentir a la finitud y el deseo de escapar de ella, entre el vuelo y la caída. Vive, como dice el poeta, en el intersticio entre el polvo y los dioses, mientras todo es ajeno a su sufrimiento:

No hay lugar alguno en el cielo a tu conveniencia
ni tierra que aguarde tus huesos
ni cuerpo que te libere
ni alma con de la que puedas esperar vestirme
vives en el intersticio
entre el polvo y los dioses
atrapado. Los dedos pillados en la puerta.
El grito que profieres no despertará a nadie.
(*Dans l'interstice*. 7)

Es lo propio del hombre por así decir *querer lo que no puede conseguir*. Ahora bien, esa aceptación de la contradicción interna sirve para cultivar no la desesperación sino, al contrario, el reconocimiento lúcido de las propias limitaciones. De algún modo, así como la asunción de la muerte acababa siendo saludable, el resultado final aquí también es positivo, pues ubica correctamente el hombre en el único mundo que le corresponde vivir, aun cuando no encaje plenamente en él. Como dice el poeta:

A partir de una experiencia primera que sigue siendo la de un deseo de absoluto o de Imposible, se trata de tomar la medida de lo posible, de encaminarse al reconocimiento de los límites propios de nuestra condición.
(*La poésie comme l'amour*. 143)

En esta misma dirección, se produce una inversión de lo que pudiera parecer una situación desesperada para el hombre: «Mal equipados par este mundo de aquí abajo, insatisfechos y deseosos, estamos dotados de una carencia», un *defecto* pues que es nuestro «bien máspreciado» (*Adieux au poème*: 13). En otras palabras, este universo poético no busca ninguna redención, ninguna renuncia o purificación interna que pudiera llevarlo a otras alturas. Se identifica con sus contradicciones y paradojas hasta hacerlas parte esencial de sí mismo, sacando de ellas toda su energía.

EL POETA RECORRIENDO ESTE MUNDO

¿Mas que le queda a la voz poética que fracasa una y otra vez alzando el vuelo al azul de los cielos? Algo extraordinario y fascinante: las cosas, pequeñas o grandes, de este mundo que tiene al alcance de la mano. Así, a la aventura fracasada de las alturas sucede el entusiasta recorrido horizontal que dirige la mirada a su alrededor. La conciencia poética se torna compleja: es tan proclive a dejarse llevar por ese *instinto de cielo* —título de una obra de Maulpoix que es a su vez cita de Mallarmé— como por lo más simple, prosaico y material que rozan su mirada o sus dedos. Algo que, a fin de cuentas, es una consecuencia de aceptar la finitud, aunque persista la vaga aspiración a superarla, no como un exilio donde sólo cabe lamentarse sino un lugar donde la aventura de la vida es posible, una vez asumidas las limitaciones y desterradas las falsas ilusiones.

El poema se convierte así a veces en una suerte de carné en el que la conciencia poética toma nota de lo que ve

a su paso y le llama la atención. Frecuentemente concentra la mirada en las realidades elementales que percibe. Algunas de ellas la impactan tan poderosamente que regresan a menudo en los poemas y han llegado a convertirse en hilo conductor de obras concretas. Es el caso de la lluvia, motivo central de *Chutes de pluie fine* (2002) o del mar en *Une histoire de bleu* (1992) y también de la nieve en la obra aquí traducida⁷. La voz poemática se aproxima a esas cosas mediante unas técnicas que nos recuerdan a los poetas de la finitud, como Bonnefoy o Jaccottet –recordemos que Yves Bonnefoy es autor precisamente de una obra cuyo motivo central también es la nieve: *Début et fin de la neige* (1991)— junto al poeta de las cosas por antonomasia: Francis Ponge⁸, quien –no será casualidad— aparece citado en epígrafe del último poema «Poética de la brizna de hierba» de *Pas sur la neige*.

Pas sur la neige, precisamente, usa ese conjunto de técnicas: desde nombrar el objeto, describirlo con diferentes

⁷ De hecho la nieve ya aparece en los capítulos IV de *Locturnes* (1978) y en los titulados «Une fenêtre de neige» de *Dans la paume du rêveur* (1984) y «Une chapelle de neige» dans *Papiers froissés dans l'impatience* (1987), donde se anuncia el amplio desarrollo que tendrá el motivo en *Pas sur la neige*.

⁸ La influencia de Francis Ponge es indudable. Sin embargo Jean-Michel Maulpoix dedica un apasionado ensayo a esta autor donde también manifiesta algo que lo separa de él. Así, elogia su sensibilidad hacia las cosas, su capacidad de convertir la mirada en palabra pero lo encuentra «irritante por privilegiar esa sensibilidad en detrimento de la otra, la que concierne a nuestros afectos y nos lleva a preferir hablar de nosotros mismo o del prójimo antes que del mundo mudo» (*Le poète perplexe*: 271).

perspectivas, compararlo con otros y metaforizarlo hasta tejer una red analógica e imaginaria entre las cosas, como se puede comprobar en los capítulos «Poétique du flocon» y «Poétique du brin d'herbe». El recuerdo de Ponge está muy presente cuando la voz poemática encuentra relaciones sutiles e ingeniosas entre la nieve y otros fenómenos reales o imaginarios:

Suavemente, caen los primeros copos, muy espaciados, muy lentos: mondaduras de cielo. (*Pas sur la neige*: 33)

Sigue ese recuerdo presente cuando el objeto, por las analogías y reflexiones en torno a él, sirve para ilustrar, implícita o explícitamente, algún principio de moral o conducta humana. Así, la descripción de los hábitos de la abeja alude implícitamente a una filosofía de la vida que no se deja llevar por las ilusiones metafísicas y se concentra en lo que puede dar la finitud, algo con lo que lógicamente Ponge coincidiría:

El cielo, a fin de cuentas, apenas le interesa. Sus alas son demasiado frágiles para escalar el azul. Se conforma con margaritas. Es la más terrestre y la más solar de las criaturas aladas. Así se impone su sabiduría: fabricar luz y dulzura para uso interno, *dar cuerpo*⁹ a los perfumes del verano, como a los ensueños o las aspiraciones, no dejarse atrapar por los espejismos de allá arriba, sino alcanzar la maravilla sin perder de vista el huerto. (*Les abeilles de l'invisible*: 20)

⁹ Subrayado del autor.

La participación del acto de escritura, con la materialidad que implica, en la red analógica también es algo que nos recuerda a Ponge. Dado que la mirada se dirige hacia la mano que escribe y el papel, no es raro que la escritura aparezca como plano imaginario o real en la red metafórica de las cosas:

Ese movimiento incesante del mar hacia la costa, así es la escritura que se obstina, lanzándose ella también *tumbada*, siempre alimentada por lejanías que no se *entregan*¹⁰. Siempre acabando pero volviendo a empezar sobre la página igual que la ribera donde la tela desgarrar su azul y zurce el dobladillo de sus frases. (*Chutes de pluie fine*: 83)

Sin embargo, la aproximación a las cosas de Maupoix diverge en algunos aspectos de la de Ponge y parece acercarse más bien a Jaccottet. Ponge y Maupoix pueden tejer y tejer la red analógica para intentar captar la *cualidad diferencial* del objeto pero hay algo más en el empeño de Maupoix¹¹. En primer lugar esas aproximaciones revelan en él una desconfianza por lo engañosas que pueden resultar las metáforas o imágenes para captar el objeto, algo que contrasta con el gozo que experimenta Ponge en el laberinto de las palabras. Y además, si las imágenes de Maupoix se suceden también, se afinan unas a otras, se corrigen, se desdican, se afirman con condiciones o quedan como preguntas sin respuesta, es para ir más allá de cualquier *cualidad*

¹⁰ Subrayados del autor.

¹¹ Véase a este respecto el capítulo «Effets de neige» de *Pas sur la neige*.

diferencial y poner de manifiesto finalmente lo inexplicable y enigmático del objeto, ante lo cual fracasará una y otra vez la imagen. Algo misterioso y enigmático no parangonable con la *cualidad diferencial* de Ponge, más denso y profundo: «Tan simple es lo incomprensible. Donde nos faltan las palabras todas las cosas se precisan» (*Dans la paume du rêveur*: 42). *Pas sur la neige* nos deja constancia claramente de ese fracaso de la imagen:

Igual que el blanco mismo de la página, el blanco de la nieve llama la metáfora que no viene sola sino en tropel, rueda, cae en desorden, desearía tanto cuidar de la nieve, amarla, tocarla, rodearla, deducirse de ella, pero no agota nada, se impacienta, sugiere, se esquivo, roza apenas, conoce su engaño, su impertinencia y se funde muy rápido sobre el papel. (*Pas sur la neige*: 25)

Y finalmente, el sujeto lírico no sólo percibe, describe o metaforiza el objeto sabiendo que algo en él siempre escapará. Podemos decir que, además, *vive* el objeto en la medida en que su experiencia del mismo le hace parar mientes en su condición de ser humano de la finitud, ya sea por medio de la reflexión o de analogías con él:

No somo más que pasos sobre la nieve, huella ligera, fugaz, a menudo turbia, pero brillante, ya que el peso de nuestro cuerpo comprime en cristales el precario polvo de este mundo. (*Pas sur la neige*: 19)

LOS OTROS

Objetos elementales percibidos, nombrados, descritos, metaforizados y vividos por una voz poemática que no renuncia a su *vuelo encallado*. La mirada sin embargo va más lejos desde las primeras obras adentrándose en la ciudad y en los otros seres humanos, lo cual da una dimensión muy particular a este poeta de la finitud. En primer lugar, se hace viajero; y viajero en la era de la mundialización significa que alcanza lugares remotos tomando contacto con pueblos y culturas diferentes, no como mero turista sino como alguien interesado por la alteridad humana. Ciertamente, el viaje exótico —desplazamiento horizontal— es un medio ya conocido de mitigar la angustia para aquellos que intentan y no pueden alzar el vuelo hacia lo absoluto, pues si no cura al menos *divierte* en el sentido pascaliano del término. Algo queda de todo ello en este universo poético pues no hemos de olvidar que el impulso por alzar el vuelo hacia la plenitud imposible sigue latiendo en él:

Todo viaje permite imaginar otras identidades y otras relaciones. Otros ritmos. Otras formas de amar o ser amado. Deja esperar oportunidades. Quiere creer en horizontes: vidas soñadas, vidas otras vez abiertas.
(*Chutes de pluie fine*: 49)

Alguna esperanza pues queda de encontrar en el desplazamiento horizontal al menos un sucedáneo de lo que no se encontró en el vertical, aunque sólo sea porque el exotismo de los lugares puede acrecentar las maravillas de la finitud que, como sabemos, cautivan la mirada del poeta. Pero el viaje adquiere un nuevo valor en este universo poé-

tico: paseando por la ciudad o viajando a lugares remotos, el sujeto poemático vive una experiencia de la alteridad humana que le resulta fundamental para conocerse a sí mismo. De hecho —algo sorprendente después de comprobar el empeño poético puesto en las cosas— las preferencias del poeta son para los seres humanos, *los otros*:

Hago como si mirara del lado del río, pero lo que me interesa son mis semejantes. Observo su circulación con más atención que el flujo de las aguas, intentando comprender en su rostro lo que no puedo captar en el fondo de mí mismo. Como el paisaje, y más intensamente que él, el otro es un libro para mí, tanto por descifrar como por escribir. Me explica quién soy, me hace legible. (*L'écrivain imaginaire*: 166-167)

De ahí que la meta humana de los desplazamientos horizontales esté en estrecha relación con otro de los nudos fundamentales de este universo poético: su construcción del sujeto lírico. Se produce así un curioso resultado, poco esperable en un poeta de la finitud que saca tanta energía poética de las realidades elementales de la naturaleza. El viaje por la finitud atento a los humanos conduce en los poemas a las circunstancias culturales, históricas y sociales de los lugares visitados. El rechazo del papel de turista y el interés real por los otros hace que los conflictos sociales y las miserias de nuestro tiempo dejen así sus huellas en los poemas. Inesperadamente, el poeta cuyo vuelo a las alturas ha encallado en la finitud, se convierte en testigo, en particular de las miserias del Tercer Mundo y de la indiferencia acomodada de los occidentales:

No se oye gritar a los muertos. Ni el ruido de los obuses en flor. La televisión funciona sola.
Las cisternas de África están vacías. Nuestros llantos no las han llenado. La caridad tiene pena. (*Domaine public*. 12)

De este modo la obra de Jean-Michel Maulpoix escapa a la división entre poesía comprometida y no comprometida. Pone de manifiesto que hacerse preguntas sin respuesta sobre nuestra condición humana, maravillarse ante el simple enigma de una nevada o explorar la mera escritura no implican de ningún modo una indiferencia antes los conflictos y problemas sociales de nuestro tiempo. Ahora bien, en ningún momento la voz poemática toma la palabra para dirigir, conducir a un futuro cualquiera o anunciar utopías venideras. Ajena a los papeles de vidente o guía, ya sea escatológico o social, que asumieron los poetas en otras épocas, la voz poemática se limita aquí a ser un testigo crítico. Aunque tal vez abrir así los ojos al lector sea precisamente la mejor forma de invitarlo a la acción, apelando discretamente a su conciencia y libertad.

LOS DONES DE LA FINITUD

Enraizarse en la finitud apacigua la angustia del *vuelo encajado*, aunque sólo sea maravillándose por las cosas simples que nos rodean. Pero la finitud puede proporcionar algo más: momentos de plenitud no en las alturas o tocando esferas celestes sino a ras de suelo mismo. Esa *plenitud en la finitud*, que de pronto parece restaurar la armonía perdida y deshacer la tensión entre la conciencia poética y el mundo,

tiene unas características particulares que nos recuerdan el universo poético de Yves Bonnefoy, centrado como es sabido en la experiencia de la *présence*: no pasa de ser breve y momentánea, impredecible y no dependiente de la voluntad del sujeto, al tiempo que recuerda la mágica infancia:

Sólo habré conocido lo que llaman *felicidad*¹² por accidente, cuando se encontraban reunidas por casualidad un conjunto de condiciones que no dependían para nada de mi buena voluntad. (*Un dimanche après-midi dans la tête*: 58-59)

Las experiencias de plenitud constituyen así una serie de momentos sin continuidad que se presentan cuando menos lo espera el sujeto. Son paradójicas porque su vivencia en armonía con el mundo no oculta que este no está hecho para el hombre ni puede satisfacerlo duraderamente, por lo que siempre habrá una *plenitud* teñida de cierta amargura. Y de todos modos, aunque pueden producirse como decíamos en cualquier momento y lugar, hay algunos actos propiciatorios que repite el poeta. La escritura, la experiencia de lo elemental, el amor o las simples cosas que llaman la atención al pasar pueden ser la fuente de esos intensos momentos:

Cuando observa una brizna de hierba o las alas diáfanas de un insecto, hay entonces niños de regreso de la escuela con la cartera bajo el brazo, o el rumor de las medias de una mujer que acaba de descruzar las piernas. Asiste a eso con estupor, como cuando los dioses aparecían antaño cerca de una fuente o en el fondo de una cueva rutilante de relámpagos. (*Ne cherchez plus mon coeur*: 86).

¹² Subrayado del autor.

Este es pues el recorrido de un poeta de la finitud: la acepta pero no renuncia al impulso por escapar de ella alzando el *vuelo*, aun a sabiendas de que acabará *encallado* en el suelo del que quería escapar. Enraizado en la finitud y consciente de sus limitaciones, pasea entre las cosas descubriendo las maravillas que se esconden en lo más simple y próximo. Aproximarse a las cosas se convierte entonces en un fermento poético que le lleva a desplegar diversas estrategias para captarlas mejor, aunque en definitiva siempre haya algo en ellas, enigma o misterio, que escapa a su pretensión. La mirada del poeta no se detiene en las cosas sino que abarca lo humano en todas las partes por donde pasa, que son muchas por su condición de viajero incansable. De modo inesperado entra entonces en el poema la realidad humana y social de los lugares visitados, poniéndose en evidencia la indiferencia occidental hacia los conflictos y la miseria ajenos, pero sin que la voz poemática asuma papeles por encima del de mero testigo. Y finalmente, esa finitud produce momentos inesperados de plenitud, momentos paradójicos porque no esconden que la realidad es un límite infranqueable para las viejas ambiciones humanas por superar el dolor, la muerte o la tensión y conseguir una armonía perpetua, en este o en otro mundo.

El universo de Jean-Michel Maulpoix ya tendría de este modo sus rasgos propios entre los universos poéticos de la finitud. Su tratamiento del sujeto lírico y de la escritura así como su opción por una «prosa inquieta de poesía» van a darle, si cabe aún, más originalidad.

EL CALEIDOSCOPIO DEL SUJETO

El cuestionamiento contemporáneo por algunas corrientes literarias del sujeto lírico ha dejado también sus huellas en este universo poético. Así, la voz poemática da una imagen cambiante e incierta del sujeto que la pronuncia, reflexionando a veces en consonancia con los ensayos, como si subyaciera bajo este universo poético un debate interno entre diferentes tipos de sujeto lírico. Nuestra impresión general es que esta poesía ha sido tentada en algún momento por la destrucción del sujeto lírico pero se ha sobrepuesto finalmente a este extremo, no sin dejarlo alterado o parcialmente descompuesto.

En primer lugar comprobamos que el sujeto lírico se presenta frecuentemente con nitidez en esta poesía. El lector no tiene ningún problema en atribuir la voz poemática a una entidad humana con un referente real fuera del texto. La importancia de los recuerdos de infancia, algunos reiterados a lo largo de la obra como, por ejemplo, el de la abuela maestra del capítulo «La femme de neige» de *Pas sur la neige*, las referencias al amor y la crisis sentimental o la misma introspección afirmada por el texto —«Fijo la mirada en mí y me escudriño» (*Un dimanche après-midi dans la tête*: 58)— contribuyen a proyectar la imagen de un sujeto lírico inequívoco como fuente de la voz poemática.

Sin embargo, ese sujeto lírico de indudable existencia y referencia fuera del texto se torna a menudo borroso. Así, los elementos biográficos están dispersos, desconectados e incompletos, como si la construcción de ese sujeto no fuera central para la voz poemática sino algo lateral o secundario. De hecho, varias características de esta escritura enturbian la identidad de ese sujeto lírico tímidamente

edificado sobre la reiteración de recuerdos y la continuidad de la voz. La escritura fragmentaria de algunas obras, como *Émondes*, y los poemas consistentes en anotaciones sueltas de lo experimentado —que reciben además la denominación de *Carnets* o *Journal privé*— sin una clara contextualización dispersan caóticamente la materia que hubiera podido servir para perfilar una biografía de sujeto lírico. Además, la propia voz poemática indica explícitamente la distancia infranqueable entre el sujeto real y el que proyecta ella misma desde el papel, incierto, borroso, contradictorio, incluso de dudosa existencia:

El que habla de sí, diciendo qué quiere o qué desea, ya no sabe a quién habla ni de dónde procede la voz que tiembla en la página. (*Portraits d'un éphémère*: 105)

Podría ocurrir así que al término de este curioso poema yo desapareciera. (*Domaine public*: 46)

Son por otra parte frecuentes las metamorfosis verbales de la voz poemática que habla de sí misma en segunda o tercera persona, lo cual acrecienta la incertidumbre sobre el sujeto lírico. Por si fuera poco, el interés de este universo poético por la alteridad penetra la propia voz poemática, que se experimenta a sí misma mezclada a los otros:

Mi vida se mezcla con todas las demás
circula entre tantas otras vidas desconocidas y contingentes
que me persuado de que no puedo limitarme ni a alguien
ni a mí mismo: no estoy solo en mi pellejo.
(*Domaine public*: 71)

Una alteridad anidada en la propia voz que se manifiesta con fuerza cuando esta pronuncia versos de otros poetas, a veces ligeramente alterados, en el más extremo estilo indirecto libre, sin indicar su procedencia¹³. Y finalmente, será la propia voz poética quien afirme que el sujeto lírico no existe o, al menos, es una pura invención de la escritura: «Como tú, no soy nada, inventado por unos trazos de lápiz» (*Locturnes*: 53), lo cual refrenda el autor en uno de sus ensayos:

El sujeto lírico no existe. Objeto fantasmagórico de lectura o de amor, no es sino aquel que nos contentamos con soñar como una criatura virtual, desprovista de identidad estable pero dotada de numerosos rostros.
(*La poésie comme l'amour*. 27)

¹³ Encontramos numerosos ejemplos de este fenómeno en *Domaine public*, poemario que se caracteriza dentro de la obra de Maulpoix por sus duros ataques a la poesía. Así, a modo de ejemplo, «Marie a deux trous rouges au côté droit» (*Domaine public*: 11) recuerda el final del famoso poema de Rimbaud «Le dormeur du val»: «Il a deux trous rouges au côté droit» (*Domaine public*: 27); o «Et j'ai deux fois vainqueur franchi le Potomac» el verso del poema de Nerval «El Desdichado»: «Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron». En otros casos, lo que hay es un procedimiento imitativo hasta el punto que el poeta imitado anida en la voz poética. Así, en «J'ai croisé dans le ciel des îles, traversé des déserts, des montagnes de suie, des banquises, de vieilles lunes et de très vastes mers. J'ai perdu le nord et l'échelle, la perspective, le sens de l'en haut en l'en bas. Et j'ai vu quelque fois ce que l'homme ne verra jamais : comment est fait mon cœur» (*Chutes de pluie fine*: 26) resuena inconfundible el Rimbaud del «Bateau ivre».

¿Pero hemos de estar de acuerdo necesariamente con esas afirmaciones extremas de la propia voz poemática o el ensayista? Pensamos que, más bien, el sujeto lírico se ha tornado tembloroso. Su existencia es indudable, incluso su referencia fuera del texto, pero en lugar de convertirse en el centro de la voz poemática y de transmitir de modo ordenado sus vivencias ha optado por una presentación *caleidoscópica* donde son reconocibles elementos biográficos pero en unas estructuras cambiantes y aleatorias, sumidos en una heterogeneidad de elementos nacidos del tránsito por las cosas y la alteridad humana. En otras palabras: el sujeto lírico sólo se reconoce parcialmente en la voz porque esta no le devuelve su imagen como un espejo en el que ocupara el centro. De este modo el lirismo combate unos de los excesos por el que ha sido más criticado: su excesivo centramiento en las vivencias y los sentimientos del yo poemático. Al tiempo que, con esa incertidumbre en la identidad, se hace más acogedor a los *otros* que, como sabemos, son una preocupación fundamental de la conciencia poética. Por mucho que cumplamos con lo que reza en el título *Ne cherchez plus mon coeur*, no dejaremos de encontrar en esta voz poemática un pulso y una respiración, incluso un corazón aunque borroso, en añicos, caótico e híbrido de otras voces.

LA ESCRITURA TRÉMULA

La escritura tiene una importancia decisiva en este universo poético: es representada, interrogada, se reflexiona sobre ella, también en consonancia con los ensayos. Como

ya indicamos, Emmanuel Hocquart apuntaba como rasgo de la *modernidad negativa* su elección «por poner más particularmente el acento sobre el propio lenguaje, su funcionamiento y sus funciones, no como lingüistas o filósofos sino, diría yo, *gramáticos*», con el particular sentido que daba a este término¹⁴. La centralidad que adquiere la observación y reflexión sobre la escritura —y por ende el lenguaje y la poesía— en la obra de Maulpoix nos sugiere que su universo poético se ha construido en buena parte sobre un contacto y una reacción contraria a esos poetas, pero marcada por ellos.

A primera vista esta obra parece una fenomenología de la escritura: frecuentemente la mirada se detiene sobre la mano, la pluma, el papel y nos cuenta en vivo lo que ocurre en ese espacio material de la escritura nombrando, describiendo, comparando y metaforizando. Esa observación no se detiene en lo exterior sino que se prolonga a los entresijos de la propia experiencia poética que la sustenta, de tal modo que con frecuencia nos encontramos con una voz poética hablando de sí misma, de sus retos y fracasos, en cualquier persona verbal identificada con su escritura:

Las palabras a veces se precipitan.

La página se torna azul, se extiende, se despliega, se estira, poco después más vasta que el mar. Se *levanta*¹⁵ y refuerza. Alza el vuelo hacia el cielo. Nos gustaría pensar entonces que ya no es ese vano camino de tinta que se aventura hacia ningún lugar sino el corazón reencontrado del amor. (*Une histoire de bleu*: 61)

¹⁴ Véase la nota 3.

¹⁵ Subrayado del autor.

Descripción, metaforización, desvelamiento de la vivencia que la sustenta: la voz poemática aún va más lejos construyendo una reflexión crítica sobre la poesía, adentrándonos en el debate, las decisiones y orientaciones que subyacen al lenguaje poético y estilo de esta obra. En este ámbito, *Domaine public* es un poemario algo excepcional por su explícita y hasta mordaz condena de la poesía: «El poema? Una vajilla hecha añicos» (*Domaine public*: 12); «Saqueo del poema: una barra americana devastada por un alcohólico en una noche de borrachera» (*Domaine public*: 30). Sin embargo, lo habitual es una posición, aunque crítica, más equilibrada y receptiva a la poesía y sus figuras, respetuosa además con la norma gramatical y la sintaxis, que aleja a Maulpoix de aquellos que, como dice, «escriben hoy casi sin palabras, borrando mucho, dislocando la sintaxis, triturando las palabras» (*Papiers froissés dans l'impatience*: 32). El mero elogio que llega a hacer Maulpoix de la puntuación basta por sí solo para mostrar lo alejado que está de ellos: «Un texto desprovisto de puntuación extiende sobre la página el espesor molesto del lenguaje, ahogándose en su grasa, incapaz de moverse» (*Les abeilles de l'invisible*: 96).

La voz poemática, en consonancia con poetas de la finitud como Philippe Jaccottet, desconfía de las palabras y de la poesía por percibir en ellas el poder seductor de la belleza, capaz de poner «la conciencia en un estado de anestesia o embriaguez que le hace perder primero el sentimiento de su precaridad para recordárselo después» (*Papiers froissés dans l'impatience*: 33). En otras palabras, los hallazgos poéticos pueden deslumbrarnos hasta el punto de hacernos olvidar la finitud. De ahí que la conciencia poética se encuentre en tensión con su propia escritura, palpando en ella

rebeldías y el riesgo de una traición. Por si fuera poco, a la conciencia de los engaños de la poesía se suma la de su fracaso para expresar positivamente lo indecible o resolver la crisis inherente a la condición humana. Ciertamente, hubo un momento pasado en que las palabras parecían aportar algo decisivo, pero entonces el poeta *no desconfiaba*:

La palabras podían servir a su felicidad, degustaba sus músicas y saboreaba con complacencia los pequeños placeres de sus efectos. Poco después, abusó de ese poder. Le parecía ver entonces abrirse las perspectivas de una vida más ancha. Disfrazándose él mismo en el lenguaje, extendía sobre el mundo su imperio. Sus esperanzas se definían y nada de lo que soñaba le parecía del todo imposible. No desconfiaba. (*Ne cherchez plus mon coeur*. 67).

Ahora bien, esa percepción de fracaso no conduce al silencio sino que, al contrario, se convierte en fuente de energía para la escritura pues, como dice Maulpoix:

Escribo en el sueño del lenguaje, y nada reaviva tanto mi deseo como el sentimiento de pasar demasiado lejos y que debería atreverme con palabras más agudas para que esta palabra pueda al fin agarrar todo lo que se le ha escapado hasta ahora. (*Émondes*: 80).

Sobre estas reflexiones se asienta el peculiar estilo de Maulpoix. Un estilo humilde que prefiere a esa suerte de *santos lugares* que fue antaño el poema —Maulpoix habla aquí de las *catedrales* de Victor Hugo o de las *basílicas* de Claudel a modo de ejemplo— «nuestras pobres moradas paganas» (*Émondes*: 24). Una escritura tributaria de la finitud, que per-

manece humana «en tanto que la inspiración querría que fuera divina» (*Les abeilles de l'invisible*: 88). Una escritura que renuncia a construir objetos perfectos, hechos de armonías y proporciones, optando por un perfil de precariedad: signos que se saben y se dicen inadecuados, fragmentos devorados por el recuerdo del poema que no son, textos heterogéneos que no han pasado sus impurezas por el tamiz de la labor creativa.

Resultado de todo ello son las frecuentes *prosas inquietas de poesía*, como las llama el propio Maulpoix y de las que *Pas sur la neige* es un claro ejemplo. A ellas se refiere en numerosas ocasiones el poeta indicando lo adecuadas que son a su universo poético: responden mejor a nuestro mundo lleno de objetos heteróclitos con el que mantene-mos dudosas relaciones (*Papiers froissés dans l'impatience*: 41) y prefiere a las imágenes, que ya no lo fascinan como antaño, «los retrasos febriles de un período ponderado donde fulguran de pronto imprevisibles cortocircuitos» (*Émondés*: 9). En otras palabras, una prosa incierta, como incierta es la finitud, pero acogedora a las maravillas poéticas, siempre que algún dispositivo neutralice su poder engañoso y seductor. Como si del mismo modo que en la finitud se sueña a veces con la plenitud y se acepta esa íntima tensión, en esas prosas permaneciera el sueño del poema que nunca serán. De ahí que sea fundamental en lugar de detenerse para elaborar y pulir —«Evitar elaborar demasiado. Tocar apenas» (*Chutes de pluie fine*: 26)— buscar una continuidad en el contacto con la lengua, mientras la pluma desea que prosiga devanándose el hilo:

hilo de la vida, pequeño hilo de voz, sin embargo no es uno ni otro, sólo un hilo de tinta oscura que hace

sobre el papel nudos donde se agarra desesperadamente el que es llevado por el tiempo y sabe que debe interrumpirse... (*Pas sur la neige*: 64).

Una prosa pues que apuesta por la imperfección en consonancia con lo *imperfecta* que es la condición humana, atrapada como dice el poeta entre «el polvo y los dioses», consciente de que la finitud es su único lugar pero que no renuncia al impulso de sus *vuelos encallados*. Ni fulgurantes revelaciones, ni deslumbrantes figuras, ni aboliciones de la conciencia en un éxtasis rítmico o imaginario sino la respiración de una escritura, casi siempre prosa, donde una conciencia palpa sus límites, sus contradicciones, su incierta identidad y, paradójicamente, saca energías de esas carencias para continuar *dando pasos en la nieve*.

PASOS SOBRE LA NIEVE

Adentrarse pues en *Pas sur la neige* es hacerlo en un nudo donde se entrecruzan las líneas fundamentales de este universo poético. La nieve con su intenso poder evocador, ya sea mediante observaciones, recuerdos, reflexiones o derivas metafóricas, lo recorre en todas direcciones. Nieve blanca como un sudario, ligada por lo tanto a la muerte, que es el signo por excelencia de la finitud. Blanca también como el papel, algo propicio para una mutua metaforización con la escritura y la poética que la sustenta. Nieve de los recuerdos de infancia, donde el sujeto lírico adquiere su precaria consistencia. Nieve silenciosa, como silenciosa es la pluma que escribe o también la muerte. Los detalles de la nieve que tras la ventana la mirada intenta captar, directa

o indirectamente con una red de metáforas. Los pasos de la nieve como los pasos de la vida. La nieve blanca como los ángeles, moradora de las alturas y por lo tanto asociada simbólicamente al *vuelo encallado* de la conciencia poética. Nieve de Vilnius, conocida por quien viaja por este mundo atento a los otros que visita. Continuidad de la la nieve que cae como respira y fluye una prosa inquieta de poesía.

Y finalmente, también la nieve de los pintores o los músicos, enfrentado cada uno a su manera con un mismo enigma insondable. Recordemos que Debussy es autor del preludio *Pas sur la neige* y que, precisamente, el libro se abre con un «Preludio» acompañado por la anotación del músico en la partitura: «Comme un tendre et triste regret»...

EVELIO MIÑANO
Universitat de València

OBRAS DE JEAN-MICHEL MAULPOIX:

- Locturnes*, París, Lettres nouvelles/Maurice Nadeau, 1978.
La Parole est fragile, Le Chambon sur Lignon, Imprimerie de Chey-
ne, 1981.
Une matinée à l'anglaise, París, Seghers, 1982.
Émondés, Montpellier, Fata Morgana, 1986, [1^a edición: Solaire, 1981].
Dans la paume du rêveur, Montpellier, Fata Morgana, 1984.
Un dimanche après-midi dans la tête, París, Mercure de France, 1996,
[1^a edición, París, P.O.L, 1984].
Précis de théologie à l'usage des anges, Montpellier, Fata Morgana, 1988.
Ne cherchez plus mon cœur, París, P.O.L, 1986.
Portraits d'un éphémère, París, Mercure de France, 1990.
Dans l'interstice, Montpellier, Fata Morgana, 1992.
Une histoire de bleu, París, Poésie/Gallimard, 2006, [1^a edición, París,
Mercure de France, 1992].
L'Écrivain imaginaire, París, Mercure de France, 1994
Domaine public, París, Mercure de France, 1998.
L'instinct de ciel, París, Mercure de France, 2000.
Chutes de pluie fine, París, Mercure de France, 2002.
Pas sur la neige, París, Mercure de France, 2004.
Boulevard des Capucines, París, Mercure de France, 2006.

ENSAYOS DE JEAN-MICHEL MAULPOIX:

- Henri Michaux, passager clandestin*, Seyssel, Champ Vallon, 1985.
Jacques Réda, le désastre et la merveille, París, Seghers, 1986.
La Voix d'Orphée, París, José Corti, 1989.
La poésie malgré tout, París, Mercure de France, 1995.
«Fureur et Mystère» de René Char, París, Gallimard, 1996.
La poésie comme l'amour, París, Mercure de France, 1998.
Du Lyrisme, París, José Corti, 2000.
Le poète perplexe, París, José Corti, 2002.
Adieux au poème, París, José Corti, 2005.

ESTUDIOS SOBRE JEAN-MICHEL MAULPOIX:

- Colot, M. (1996) «Lyrisme et réalité», *Littérature*, n° 108, pp. 38-48.
- Delas, D., Houré, T. (1988) «Jean-Michel Maulpoix», *Le Français aujourd'hui*, 83, pp. 85-91.
- Dobzynsky, Ch. (1989) «Les quatre vents de la poésie», *Europe*, n° 828, pp. 253-259.
- Druet, S. (2002) «Jean-Michel Maulpoix dans le domaine public de la poésie, une nouvelle quête d'impersonnalité», *Contemporary French poetics*, Bishop M. ed., Amsterdam - New York, pp. 113-124.
- Duault, A. (2006) «Au plus près de ce qui se dérobe», *La Nouvelle Revue Française*, n° 578, pp. 236-245.
- Helms, L. (2004), «Pas sur la neige, Notes de lecture», *La Nouvelle Revue Française*, n° 570, pp. 303-307.
- Miñano, E. (2005) «Espace physique et espace de l'écriture dans Chute de pluies fines de Jean-Michel Maulpoix», *Actas del XII Coloquio Internacional de Estudios Franceses de la APFUE «Espace et texte»*, Universidad de Alicante, pp. 1073-1087.
- Miñano, E. (2007) «Adioses que no son tales: Adieux au poème de Jean-Michel Maulpoix», *Çédille*, n° 3, pp. 271-276 (<http://webpages.ull.es/users/cedille/tres/minano.pdf>).
- Miñano, E., (2009) «Le lyrisme ouvert de Jean-Michel Maulpoix», *Texto y sociedad en las letras francesas y francófonas*, Santa, A., Solé, C., eds., Departamento de Filología clásica, francesa e hispánica de la Universitat de Lleida, pp. 452-462.
- Pétillon, M. (2006) «Interview à Jean-Michel Maulpoix», en *À mi-voix*, Farrago, pp. 197-199.
- Serna, A. (2005): «Retrato parcial de un poeta lírico», *Zurgai: Euskal herriko olerkiaren aldizkaria : Poetas por su pueblo*, n° 12, pp. 120-126.