

Actual (Mérida) (29): 185-198,
Mayo - Agosto 1994.

TIEMPO Y MATERIA EN UN TEXTO DE JACQUES DUPIN

(Lectura refleja de **Lo irreversible**, publicado en la
revista «L'Ephémère», París, mayo - junio, 1968)

Alfredo Silva Estrada

Ansioso de un espacio no dado de antemano, el poema naciente se lanza a tiempo, en un instante de la irreversibilidad del tiempo, ignorando el poeta adonde lo conducirá ese lanzamiento, cuál será el desenlace, y no sabiendo siquiera si habrá un desenlace. El poema comienza por abrir un boquete violento en el tiempo irreversible, aunque una vez supuestamente concluido el poema, pueda admitir múltiples lecturas reversibles en una duración ya constituida pero a condición de que sea abierta.

«Mandato del presente. La línea de horizonte, el nivel de la calle: indistintos, soberanos. El suelo tiembla. El tiempo se vuelca. Esta llama en la punta de los dedos. Este fuego brotado de la mano».

«Mandato del presente».

El acto poético responde a una orden apremiante del presente. En un principio, el poeta se entrega por entero al presente, obedece a una llamada imperiosa del presente en entero olvido del pasado, en entera supresión extática del futuro: «sans bagages», sin equipaje, nos dirá más adelante Jacques Dupin. Sin bagajes, sin provisiones ni previsiones conscientes que le aseguren el recorrido. Sin sentir en el instante del surgimiento el peso del pasado ni la perspectiva inquietante o esperanzadora del futuro. Sólo después, cuando el espesor y la oscuridad del poema (los muros alzados en la página y, entre éstos, una «pantalla febril») se hayan vuelto transparentes para todos, el poema suscitará, con su cúmulo de «humus propicio», un futuro imprevisible: los «nuevos brotes», las «próximas germinaciones» en un afuera proyectado desde adentro.

Al comienzo sólo acatamos el «mandato del presente».

«Injection du présent». *Injection*, sustantivo que deriva del verbo *enjoindre*. Verbo formado por la partícula *en* y el verbo *joindre* que significa juntar, alcanzar, unir. De modo que la orden apremiante del presente dirigida a la acción poética, incluye el sentido de juntar. Y, ciñendo un poco más la proyección de este mandato temporal a la irrupción del poema, podemos captar que no se trata de una llamada cualquiera, sino de una exigencia que, además de esperar que el acto de la escritura poética junte ciertos términos, lo haga con justicia. El lenguaje jurídico y, en este caso también poético (Jacques Dupin, hijo de abogado, ama el léxico jurídico y sabe cargarlo de resonancia poética), la «injection», la orden apremiante del tiempo reclamando el arrojamiento del poema, exige «producir con justicia un elemento de prueba». Prueba, en el doble sentido de mostración y de lo que nos pone a prueba. La prueba, el resultado de una acción, nos ha puesto a prueba; a veces, nos ha puesto resistencia, obstáculos. Esta prueba, el poema mismo, es, paradójicamente, una prueba improbable. Porque, ya lo veremos a lo largo de *Lo irreversible*, el poema que

aquí conforma su propio comentario, está constituido por contradicciones y contrastes que sólo el devenir abierto podría justificar, demostrar, probar, o, si se quiere, explicar de alguna manera, volverlo prueba tangible lejos de todo razonamiento.

«La línea de horizonte, el nivel de la calle: indistintos, soberanos».

Ya sabemos hasta lo insaciable (en un saber sin término) — y éste ha sido tema central de la fenomenología cuando se ha encontrado en la necesidad de recurrir a testimonios poéticos— que la estructura de horizonte es constitutiva de la poesía contemporánea. Y, en efecto, ¿qué sería del poeta sin una ventana hacia el horizonte, hacia los horizontes? ¿Qué sería del poeta sin su ventana interiorizante? Hasta los poetas prisioneros han sido capaces de inventarse tras las rejas su buena cosecha de horizontes... Para citar un solo ejemplo, por demás conmovedor, el poeta rumano Ion Caraion, sometido a trabajos forzados y al cautiverio por el régimen dictatorial de su país en la década de los ochenta, con sus manos quemadas por la sal de las minas, tras largas jornadas de trabajo que lo debilitaron y enfermaron mortalmente, supo rehacer de memoria los horizontes múltiples de sus poemas destruidos, ahora bellamente desflecados de luz en papeles hallados por milagro.

En el texto de Dupin que nos retiene (en cierto modo, reflexivo, pero casi un poema de la constitución del poema), la línea de horizonte se confunde, se junta justamente con el nivel de la calle. El poeta ha obedecido a la orden apremiante del tiempo que le pide juntar con justicia. Y he aquí que la línea de horizonte y el nivel de la calle son indistintos y soberanos. Allí se sitúa y nos sitúa inicialmente el poema: afuera, a nivel, en el horizonte de la calle, o mejor, en la calle-horizonte, o a la inversa, en el horizonte-calle.

«El suelo tiembla. El tiempo se vuelca. Esta llama en la punta de los dedos. Este fuego brotado de la mano».

La hechura del poema no está exenta de emoción o conmoción. Por eso el poeta pisa un suelo que tiembla. Pisa sobre una tierra que lo sostiene en su temblor. Y el tiempo se vuelca, cae al suelo, se disloca. Se vuelve «esta llama en la punta de los dedos» que guiará la escritura. Este fuego germinal «brotado de la mano», de igual manera como mana el agua.

«Ce feu jailli de la main». Este fuego brotado de la mano, dice textualmente Dupin. *Jailli*, participio del verbo *jaillir*, o sea, según definición del diccionario Littré: «salir impetuosamente, hablando del agua o de cualquier otro fluido».

Estamos, pues, ante un fuego que es líquido, que tiene la fluidez de lo acuático y que comienza a brotar de la mano impetuosamente en el poema: irrupción del poema en el tiempo.

El poeta junta justamente dos elementos : fuego y agua, con el solo movimiento de la mano.

«Las palabras que yo escribo: palabras insignificantes, parcelas desprendidas de un continente a la deriva, las palabras que me está prohibido escribir, y que yo trazo, *por encima del nivel de la calle*, en la náusea de su derrumbe».

Las palabras que escribe el poeta, él las considera insignificantes, no por humildad o falsa modestia, sino porque está consciente de que no tienen una significación precisa y lógica. Son insignificantes en su total gratuidad. Y son «parcelas desprendidas de un continente a la deriva», puesto que han sido arrancadas de un espacio móvil, desprovisto de una meta precisa. «Las palabras que me está prohibido escribir», reconoce el poeta, a sabiendas de que el sentido común se las prohíbe y que su misión de poeta, justamente, es rebelarse contra el sentido común y desafiarlo.

Si la línea de horizonte y el nivel de la calle coincidían al

comienzo, indistintamente, soberanamente, se diría que en perfecta sinonimia, el poeta tendrá que trascender ese equilibrio. El hacer poético, particularmente y acentuadamente en Dupin, implica una incesante ruptura, una violencia, una agresión a la perfección. Para la integración del poema venidero, el poeta llama repetidamente al derrumbe. (Recordemos que el título de uno de sus poemas más incisivos es **La línea de ruptura**, donde para empezar el poeta precisa de un hundimiento, de una deriva subterránea que determinarán «la superficie del juego, la alternativa y la alteración /es la piel de afuera la que se da vuelta y nos absorbe»...)

Así el poeta actúa afuera y traza sus palabras «por encima del nivel de la calle» (el mismo nivel que antes coincidía con «la línea de horizonte»), ahora «en la náusea de su derrumbe». El posesivo plural (*leur*) se refiere por igual a las palabras insignificantes y al nivel de la calle.

El poeta suscitará el desnivel. Desnivel que es abertura convulsa por donde entrará el viento a sacudir las palabras ya trazadas. Al menos, es ese el designio de quien las trazó en un espacio intensamente estremecido, entre lo alto y lo bajo, el adentro y el afuera.

Observemos con qué poder de síntesis Jacques Dupin hace intervenir los cuatro elementos en su texto: fuego y agua al final del primer párrafo: «Este fuego brotado de la mano». (Manado, como manantial).

Y ahora, aire y tierra:

«Que el viento, el viento que sopla en ráfagas, las descalee, las atice, las levante de la tierra, las mezcle con la tierra levantada. Que su alfombrado, que su dispersión vuelvan visible la tierra alumbrada. La tierra que respira entre los trozos y los jirones del

texto, la tierra renovada, donde fragmentos de mineral negro perforan e iluminan».

El viento del lenguaje poético hace su labor con la tierra. El viento, soplando en ráfagas cumplirá una tarea de gran agitación con las palabras en principio insignificantes, ya elevadas hasta la náusea de su propio derrumbe. Es en ese derrumbe donde el viento llevará a cabo su maniobra entre las palabras y la tierra. La tierra, por esencia oscura, se volverá tierra alumbrada, «éclaires», aclarada gracias al tesón del viento que, dentro del texto, no es otro que el oficio mismo del lenguaje. La tierra trabajada por el viento: antes invisible, visible ahora y otra. El poeta quiere que el viento atice sus palabras fogosas: aquella llama en la punta de los dedos, aquel fuego brotado de la mano en el párrafo inicial. Trabajo de levantamiento y de remoción del viento con la tierra —y al que responderá, más tarde, el levantamiento y la inversión de los signos.

Como en una suerte de explosión heracliteana —explosión dispersante— provocada por los fuertes soplos sucesivos del aire, las palabras del poema harán visible y luminosa la tierra esencialmente oscura. La tierra cobra una capacidad respiratoria, tierra respirante humanizada entre los trozos y jirones del texto. Aquellas parcelas desprendidas de un continente a la deriva son ahora, por la energía del lenguaje, a la vez destructora e instauradora, «tierra renovada» cuyos fragmentos de mineral negro prosiguen su actividad de abrir e iluminar: «fragmentos de mineral negro perforan e iluminan...»

«Palabras insignificantes, ahora, aquí. Como el desencadenamiento circular de los vocablos, el relato inarticulado que se repite, sin fin, que zumba a lo largo de noches, amalgamando y batiendo todo lo posible, sin romper las esclusas...»

Las palabras insignificantes toman lugar y presencia en el

predominio y apogeo del presente: ahora, aquí. En un aquí precisado al final del párrafo por la palabra *esclusas*: lugar de contención y movimiento, recinto que permite la entrada y la salida de la materia poemática, en este instante y en este preciso lugar, ahora y aquí, materia líquida y espesa, zumbante en lo oscuro, «a lo largo de noches», «amalgamando y batiendo todo lo posible, sin romper las esclusas...»

Extraño procedimiento, fuera de toda lógica, donde se unen lo real y lo posible, pasividad y actividad... Porque parece no haber separación entre el agente y el material que se está produciendo, entre lo que se mueve, lo que mueve y lo que es movido: el relato inarticulado («como el desencadenamiento circular de los vocablos») amalgama y bate, repitiéndose sin fin y sin finalidad aparente, su propia materia, «todo lo posible», real, porque está presente, aquí y ahora. Materia mercurial combinándose con otro metal desconocido que el texto no menciona... ¿Mineral negro del párrafo anterior? ¿O translúcido, y por igual activo?

«El relato inarticulado», lo que el poema *dice* tiene que ser inarticulado, descoyuntado, fragmentado, porque así es la experiencia poética misma, inconstante, discontinua, dentro del tiempo existencial. El tiempo poemático se nos da inarticulado, entrecortado, para que a través de sus roturas la tierra alumbrada pueda respirar entre los trozos y los jirones del texto.

Lo que se repite en este discurso zumbante y entrecortado, es su insistencia, su obstinada solicitud sin fin, «a lo largo de noches». No sus trozos ni sus jirones que son siempre diferentes y hasta contradictorios. No sus líneas y espaciamentos que hacen de la tierra poética una tierra privilegiadamente visible y luminosa, sin cesar «renovada».

Nos hallamos ante una combinatoria de lo continuo y lo discontinuo.

«Palabras insignificantes y fecundas. Divagaciones, clamores, insistencias, nubes amontonadas para un relámpago imposible».

Mediante la agitación interior que aún no ha llegado a su límite, que aún no ha roto las esclusas que la contienen y deciden su movimiento, las palabras insignificantes serán fecundas y «todo lo posible que fue amalgamado y batido por «el relato inarticulado» se transformará en un «relámpago imposible» surgido de «divagaciones clamores, insistencias»..., esas «nubes amontonadas» que son la materia primordial de estas dos líneas del texto. Lo posible se hace imposible, y no a la inversa, como puede acaecer en otras gestiones poéticas, seguramente en Jacques Dupin mismo.

«Rumor inagotable, dando testimonio de la enormidad del aliento liberado. Entre estos muros, vueltos transparentes para todos, se acumula un espesor de humus propicio a los nuevos brotes, a las próximas germinaciones. Entre estos muros, el afuera...»

En las líneas inmediatamente anteriores, un elemento aéreo y acuático, «nubes amontonadas», conformaban la materia actuante y trasmutante, el cúmulo vivencial («divagaciones, clamores, insistencias») de donde emerge «un relámpago imposible». Seguidamente, la materia poética está constituida por un elemento terrestre y vegetal: «espesor de humus». Un espesor precedido por ese «rumor inagotable» (del aire, sin duda) que es la medida de la inmensidad del respiro que se libera en la escritura. ¿Y acaso la escritura poética no es también, entre otras muchas de sus definiciones vitales, un ejercicio de respiración, de aliento? ¿No habíamos contemplado ya en este texto su tierra respirante?

«Palabras marcadas de ausencia, pero sobre cuya pantalla febril se desprenden la mirada y los trazos acerados del futuro».

El texto se situaba al comienzo en «la línea de horizonte, el nivel de la calle». Y, luego, el poeta proseguía su trazo «por encima del nivel de la calle»... Y siempre bajo el imperativo del presente. En este momento de nuestra lectura, el poema nos rodea de muros que, al igual que la calle, están afuera y contienen el afuera: «Entre estos muros, el afuera». Son los muros que delimitan el cúmulo de «un espesor propicio a los nuevos brotes, a las próximas germinaciones». En contraste con semejante espesor, estos muros se han vuelto «transparentes para todos», como si el poeta sintiera anticipadamente la plena connivencia con los lectores presentes y futuros. Hasta ahora, insistimos, el imperativo del presente dominaba el texto. Ahora, con el presentimiento de «los nuevos brotes, las próximas germinaciones» comienza a insinuarse el futuro. Así, en ese párrafo donde las palabras presentes se nos muestran marcadas, golpeadas, signadas de ausencia» y de cuya pantalla febril se desprenden las miradas y los trazos acerados del futuro».

(«El *humus* propiciatorio de futuro no deja de estar emparentado a distancia dentro del texto con aquellos «fragmentos de mineral negro» que «perforan e iluminan». Por eso nos está permitido sorprender ahora, retrospectivamente, una confluencia de futuro y pasado en el presente, puesto que el «humus» y, más aún, el «mineral negro», la hulla, sin duda, nos hablan de una acumulación del pasado en la materia presente; «humus»: tierra formada por la descomposición de los vegetales. Y «hulla»; combustible mineral de formación sedimentaria, de origen vegetal, «mineral negro». Descomposición y sedimentación necesitan el transcurso de tiempo, son, a fin de cuentas, presencia del pasado).

Entre los muros que contienen el poema y, paradójicamente, también «el afuera», se halla por contraste la «pantalla febril» de las palabras de la cual se desprenden «la mirada y los trazos acerados del futuro». Por primera vez en el texto aparece la palabra *futuro*. Y nos preguntamos: ¿a quién o a quiénes pertenecen esta mirada, estos trazos? ¿Y cómo podrían ser originados por

aquel «humus propicio», por aquellas «nubes amontonadas», a no ser por la colaboración de la imaginación creadora del poeta con la conciencia imaginante del lector, igualmente creadora?

La escritura del texto no puede efectuarse sin fervor, de allí esa «pantalla febril» y fecundante, propiciatoria de un futuro cuyos trazos acerados contrastan abiertamente con la blandura del humus que también los ha originado.

Y el texto vuelve a su calle inicial:

«El empedrado, la levadura...»

La dureza misma de la calzada está cerca de la levadura o es también ella misma levadura: lo que levanta, lo que eleva.

El texto, oblicuamente, incorpora la conciencia de la muerte a través de muy pocas imágenes, en unas tres líneas que nos evocan por igual al Rimbaud del **Barco ebrio** y al Valéry de **La joven parca**.

«La fúnebre, la sórdida embarcación se habría ido a pique. Hubiera bastado un hipo del casco abierto para que se hubiese consumado el naufragio. La próxima tempestad...»

Con lucidez en una subyacente o tácita ebriedad, sin un hipo, «la fúnebre, la sórdida embarcación» flota en el discurso lacónico desafiando «la próxima tempestad...»:

Recordemos el levantamiento de la tierra mezclada con las palabras del poema en el siguiente párrafo:

«Los signos del levantamiento se expresan, invirtiéndose, sobre los muros, sobre el papel, en un levantamiento de los signos. Una ruptura compacta. La transparencia, socorrida por las lejanías, balbucea...»

Estas son algunas de las *pruebas* que puede ofrecer el texto poético: los signos del levantamiento y su inversión sobre los muros, sobre el papel: compacidad y fragilidad donde se apoya y transcurre la escritura.

Los puntos suspensivos en estos tres párrafos, al final de cada párrafo, son de abertura y de futurización:

El empedrado, la levadura...

La próxima tempestad...

La transparencia, socorrida por las lejanías, balbucea...

Junto a una ruptura compacta, la transparencia. La transparencia que está aquí, cercana, presente, es «socorrida por las lejanías» y «balbucea», como si el texto fuese a gatas hacia espacios futuros...

«Hay que improvisar como ellas (las lejanías), lanzarse sin equipaje, y calcular en el impulso, atrapar al vuelo los proyectiles de fortuna y las palabras que se deslizan a nuestros pies».

Como las lejanías, es preciso improvisar en el instante, arrojarse al tiempo poemático sin cálculos ni bagajes conscientes: «atrapar al vuelo» define una sagacidad sin fórmulas que junta lo lejano con las palabras cercanas, las que se deslizan a nuestros pies, casi como si poseyesen vida autónoma.

El poeta no nos da una receta, «calcula en el impulso», «atrapa al vuelo», en un acopio, en un vértigo de instantes, en un controlado arrebató, en un movimiento múltiple de proyección.

«Más allá del análisis de las causas, de las circunstancias y de los efectos de un fenómeno social, lo que nos retiene es el sentido del acontecimiento. Su oscuridad que nos vincula. Su devenir y su irradiación que nos cuestionan, revocan una parte de

nosotros mismos, confirman una parte de nosotros mismos, nos comprometen en una empresa de elucidación entrecortada de risas y de violencias».

Dentro del contexto de una sociedad, en este caso la sociedad contemporánea occidental, el fenómeno poético, si lo enfocamos, precisamente, como fenómeno social, es un acontecimiento sin sentido, sin fines prácticos ni utilitarios, un hecho de completa gratuidad ante una sociedad que no espera nada de él y que, más bien, tiende a negarlo o a confundirlo con los productos útiles para fines anti-poéticos y, también, a relegarlo en favor del facilismo ronroneante de una tradición exhausta y las fáciles seducciones de los relumbrones tecnológicos. Lo que nos retiene, poetas y lectores, en el suceso poético ante lo social restrictivo y pragmático, es precisamente, su sin-sentido positivo, su absoluta gratuidad. Lejos de negar el sentido del poema, Jacques Dupin, mediante su proverbial conducta paradójica, lo afirma en rápidos contrastes. La oscuridad, el misterio del poema es unificador; «nos vincula». Negatividad y positividad adquieren una misma potencia en la irreversibilidad del discurso:

«Su devenir y su irradiación que nos cuestionan, revocan una parte de nosotros mismos, confirman una parte de nosotros mismos...»

Se diría entonces que la hechura del poema, en cierto modo, nos purifica, anulando una parte de nosotros en favor de lo que se gesta, confirmando una parte de nosotros en la gestación misma.

Este proceso de creación implica un buceo en nuestra interioridad, un despejamiento del ser interior, como diría resueltamente Rimbaud en el alba de su aventura tan fugaz, un conocimiento profundo, atrevido y minucioso del alma.

Devenir e irradiación del acontecimiento poético nos compro-

meten —afirma Dupin— «en una elucidación entrecortada de risas y de violencias». Semejante empresa de indagación interior, aún más tratándose del poeta de la vertiente abrupta, no está exenta «de risas y de violencias», de ironía, de humor áspero (que con otras tantas formas audaces del conocimiento y del cuestionamiento de sí mismo), de violencias necesarias para la instauración del poema.

«Lo que acaba de nacer y de tomar cuerpo y se niega a proyectar una sombra, a ser vestido, a adosarse a la pared. Lo que acaba de nacer de una sacudida y que se confunde con ella».

El hacer poético es sostenido nacimiento, nunca concluido. El final aceptado de un poema, desposa su inconclusión. «Lo inconcluso —escribió alguna vez René Char— zumba de esencialidad».

Lo que acaba de nacer se afirma en rebeldía: «se niega a proyectar una sombra, a ser vestido, a adorarse a la pared». De nuevo las negaciones resguardan una positividad. El poema que acaba de nacer y de tomar cuerpo, se niega a proyectar una sombra: proyecta luz. Se niega a ser vestido: queda desnudo. Se niega a adosarse a la pared: queda libre, sin apoyos, en una intemperie fecunda y fecundante. «Lo que acaba de nacer en una sacudida y que se confunde con ella». De y en una sacudida sobre el suelo que tiembla, durante el tiempo vertiginoso que se vuelca dentro de esa llama que brota de la mano alcanzando un relámpago imposible. Justamente: en un estremecimiento que nos vincula y nos libera hasta el extremo de visión de un relámpago posible, oscuro y radiante, compacto y transparente, trabajado por nubes amontonadas y espesores de humus.