

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA FRANCESA E
ITALIANA

PAUL ELUARD Y ESPAÑA

BRISA GÓMEZ ÁNGEL

UNIVERSITAT DE VALENCIA
Servei de Publicacions
2006

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 24 de Novembre de 2005 davant un tribunal format per:

- D. José Ignacio Velázquez Esquerra
- D^a. Rosa de Diego Martínez
- D^a. Ana María Gimeno Sanz
- D^a. Ana Monleón Domínguez
- D. Evelio Miñano Martínez

Va ser dirigida per:

D^a. Elena Real Ramos

©Copyright: Servei de Publicacions
Brisa Gómez Àngel

Depòsit legal:

I.S.B.N.:978-84-370-6589-2

Edita: Universitat de València
Servei de Publicacions
C/ Artes Gráficas, 13 bajo
46010 València
Spain
Telèfon: 963864115

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
FACULTAT DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENT DE FILOLOGÍA FRANCESA I
ITALIANA



PAUL ELUARD Y ESPAÑA

Tesis doctoral
Brisa Gómez Ángel

Directora de tesis
Doctora Elena Real Ramos

Valencia 2005

PAUL ELUARD
Y
ESPAÑA

*El peculiar surrealismo de Paul Eluard
o la voz armónica con lo español*

Con mi sincero agradecimiento a todos los que me han apoyado en
esta empresa, especialmente,
a mi Directora de tesis: D^a Elena Real Ramos.

europa

revue littéraire mensuelle



Paul
Eluard

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN Y FUNDAMENTOS TEÓRICOS	9
1.1. ENFOQUES DE LA RETÓRICA Y DE LA POÉTICA	20
1.1.1. LAS FIGURAS DE LA SEMEJANZA	20
1.1.1.1. <i>La paráfrasis.</i>	20
1.1.1.2. <i>La comparación y la identificación.</i>	22
1.1.1.3. <i>La metáfora.</i>	28
1.1.1.4. <i>Teorías de la metáfora y evolución del concepto.</i>	29
1.1.2. LAS FIGURAS DE LA MUTACIÓN	48
1.1.2.1. <i>La alegoría.</i>	48
1.1.2.2. <i>La antítesis.</i>	51
1.1.2.3. <i>La metáfora barroca.</i>	53
1.1.2.4. <i>El funcionamiento de la metáfora barroca.</i>	56
1.1.3. LA RETÓRICA BARROCA	59
1.1.3.1. <i>La época barroca.</i>	59
1.1.3.2. <i>La retórica de la persuasión.</i>	67
1.1.3.3. <i>La expresión de la fusión mística.</i>	71
1.1.3.4. <i>La función de ornamento.</i>	83
1.1.3.5. <i>La retórica de la evidencia.</i>	89
1.1.4. EL SÍMBOLO Y LA VISIÓN	92
1.1.4.1. <i>El indefinible símbolo.</i>	92
1.1.4.2. <i>Orientaciones definitorias.</i>	95
1.1.4.3. <i>Diferentes enfoques acerca de lo simbólico.</i>	99
1.1.4.4. <i>El símbolo romántico.</i>	103
1.1.4.5. <i>El modo simbólico.</i>	106
1.1.4.6. <i>El arte y el modo simbólico.</i>	116
1.2. EL ENFOQUE LINGÜÍSTICO	121
1.2.1. LA APORTACIÓN DE JAKOBSON	121
1.2.2. LA FUNCIÓN DE AUTOTELICIDAD, LA FUNCIÓN POÉTICA, EL PRINCIPIO DE EQUIVALENCIA	122
1.2.2.1. <i>La función de autotelicidad</i>	122

1.2.2.2.	<i>La función poética</i>	123
1.2.2.3.	<i>La función de equivalencia</i>	124
1.2.3.	LA ENUNCIACIÓN	127
1.2.3.1.	<i>La perspectiva enunciativa</i>	127
1.2.3.2.	<i>El acto individual de enunciación</i>	128
1.2.3.3.	<i>Los indicios de la enunciación</i>	129
1.2.4.	EL ENFOQUE SEMIO-LINGÜÍSTICO	131
1.2.4.1.	<i>El análisis semántico</i>	131
1.2.4.2.	<i>La metáfora y la semiótica</i>	133
1.2.4.3.	<i>La connotación y la semiótica</i>	136
1.2.4.4.	<i>La aproximación al sentido del texto poético</i>	142
1.3.	LAS APORTACIONES DEL SURREALISMO	147
1.3.1.	<i>LA FILOSOFÍA DEL SURREALISMO</i>	148
1.3.2.	<i>LA NATURALEZA DEL SURREALISMO</i>	150
1.3.3.	<i>LA ESCRITURA AUTOMÁTICA</i>	154
1.3.4.	<i>EL PAPEL DE LAS REVISTAS LITERARIAS EN ESPAÑA Y FRANCIA</i>	160
1.3.5.	<i>LA IMAGEN SURREALISTA</i>	164
1.3.6.	<i>EL PROCESO DE SIMBOLIZACIÓN EN EL SURREALISMO POÉTICO</i>	174
2.	LA VOZ ARMÓNICA DE ELUARD EN EL ESPEJO PICASSIANO	188
2.1.	INTRODUCCIÓN	188
2.2.	UNIDOS EN LA BÚSQUEDA DE LA LUZ Y DE LA VERDAD	193
2.3.	ELUARD Y PICASSO : LES FRERES VOYANTS	209
2.4.	ELUARD O PICASSO: EL REFLEJO CREADOR	214
2.5.	PLUMA O PINCEL PARA VER, ENTENDER Y VIBRAR	228
2.6.	ELUARD Y PICASSO, UN CLAMOR CONTRA LA GUERRA CIVIL	239

2.7.	ELUARD Y PICASSO, EL ARMÓNICO ENCUENTRO EN “DONNER À VOIR”	265
	3. AFINIDADES DE LA POÉTICA DE PAUL ELUARD CON ESPAÑA Y SUS ARTES	307
	3.1. REMINISCENCIAS BARROCAS EN LA POESÍA DE PAUL ELUARD	307
	3.1.1. <i>PRELUDIO AL EXILIO INTERIOR</i>	307
	3.1.2. <i>VÍNCULO CON LA PALABRA SAGRADA</i>	310
	3.1.3. <i>BAJO EL SIGNO DE EROS</i>	314
	3.1.4. <i>SUBLIMACIÓN DE LA AUSENCIA DE LA AMADA</i>	321
	3.1.5. <i>CUERPO A LA DERIVA</i>	329
	3.2. PRESENCIA DE ARTISTAS ESPAÑOLES EN LA POÉTICA ELUARDIANA	340
	3.3. VALORES CULTURALES ESPAÑOLES EN LOS VERSOS DE PAUL ELUARD	353
	3.3.1. <i>EL VALOR DEL EROTISMO.</i>	351
	3.3.2. <i>EL VALOR DE LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN.</i>	369
	3.4. POESÍA DE LA SOLIDARIDAD CON ESPAÑA	389
	4. CONCLUSIONES	411
	4.1. Fundamentos teóricos de retórica, poética y lingüística.	411
	4.2. Las reminiscencias barrocas en la poesía de Eluard	417
	4.3. Presencia de lo español en la poética eluardiana	430
	5. BIBLIOGRAFÍA	438
	6. APÉNDICES	448

1. INTRODUCCIÓN Y FUNDAMENTOS TEÓRICOS

Una primera aproximación de la poesía de Paul Eluard nos indujo a querer profundizar la relación que este fundador del movimiento surrealista francés pudo proseguir con España, al descubrir en su obra varios fragmentos e indicios repetidos de nuestra cultura.

Desde el comienzo, nos percatamos de que la huella de España en la obra de Eluard tomaba formas plurales, pero nos llamó la atención una expresión de deseo de superación e impulso hacia lo absoluto, presentes en la escritura posterior a las obras de juventud del poeta. En efecto, en la poesía de Eluard asomaba un cúmulo de rasgos que nos parecían conllevar reminiscencias barrocas. Esta intuición se vería confirmar por el trabajo de la escritura poética que el poeta emprendió en el libro *Mourir de ne pas mourir*, publicado en 1924. Este título por cierto era innegablemente de inspiración barroca pues sabemos que fue una paráfrasis de la glosa de santa Teresa de Ávila, también reproducida por contemporáneos españoles suyos como san Juan de la Cruz, y los franceses Racan y Martial de Brives en una época en la que la literatura se alimentaba mucho de la paráfrasis.

No dejaba de maravillarnos este hallazgo e incluso podía presentar una contradicción en un poeta que fue miembro fundador del grupo surrealista francés, como lo fue Eluard. En este punto, empezamos a adentrarnos en la obra y en la vida del poeta para descifrar mejor su poética.

El comentarista y biógrafo Lucien Scheler nos proporcionó gran ayuda en sus anotaciones incluidas en las Obras Completas del

poeta, de la “*Bibliothèque de la Pléiade*”, excelentemente documentadas y felizmente adecuadas para el lector incipiente de Eluard.

Sin embargo, nos gustó el contrastar la información de Scheler acerca de los datos biográficos con la obra imposible de obviar de Jean-Charles Gateau “*Paul Eluard ou Le frère voyant*”. El conocimiento de forma pormenorizada de los hitos biográficos del poeta proviene de esta fuente que nos pareció fidedigna por ser el autor un eminente conocedor de Eluard y de su obra.

Así pues iniciamos una investigación sobre un corpus de poesía eluardiana que ostentase una afinidad con nuestro país. Nuestro estudio abarca desde la obra de “*Mourir de ne pas mourir*” (1924) hasta el poema “*Vencer juntos*”, incluido en el libro 86 que fue publicado en el año 1948. Aparte de la primera obra que se estudió íntegramente, aunque sólo figuren los análisis detallados de los poemas a nuestro modo de ver más destacados, el corpus es selectivo, ya que la premisa a esta recopilación era que el poema mantuviese un rasgo común con la cultura española.

El recuerdo del Barroco en general, y del Barroco español en particular, fue el punto de partida de nuestra aproximación a la primera obra estudiada “*Mourir de ne pas mourir*”. Con el fin de llevar a cabo nuestro trabajo, nos documentamos en la fuente del especialista de la época barroca que es Jean Rousset, consultando en particular su “*Anthologie de la poésie baroque*” que abarca el período de 1580 a 1700. Su estudio del Barroco publicado en la obra “*Littérature de l’âge baroque en France*” nos orientó acerca de las grandes líneas de fuerza que sustentan ese movimiento histórico, sociológico y cultural. El autor de estas obras recuerda que el Barroco fue un movimiento europeo y lo demuestra sacando sus

ejemplos de autores españoles e italianos. También acopiamos más conocimientos sobre el Barroco español para acercarnos a la poética de santa Teresa de Ávila y de san Juan de la Cruz en las obras: *Poesía de San Juan de la Cruz* y *La poesía española del siglo XVI* de Antonio Prieto, obra ésta última de referencia para Santa Teresa o Góngora. Para el entendimiento de éste último, consultamos la obra del poeta y estudioso Jorge Guillén *Lenguaje y poesía*, ensayo imprescindible pues en él se abordan los vínculos de pudieron existir entre la llamada Generación del 27 y Góngora.

Al fijar nuestra meta sobre los textos eluardianos, hemos enfocado nuestro trabajo de análisis poemático sobre éstos y entregado nuestro esfuerzo de profundización en ellos. Así se justifica el estudio minucioso de las obras elegidas. Los textos del Barroco español se mencionan sin pretender establecer correspondencias estrechas entre estos y la poética de Paul Eluard, sólo recordamos las aproximaciones pertinentes a nuestro estudio.

Algunos autores de investigaciones eluardianas, de los cuales mencionamos las aportaciones, nos permitieron adentrarnos en nuestra primera hipótesis de trabajo, o sea la vinculación de la poesía de Eluard con la poesía del Barroco español.

En primer lugar citaremos a la estudiosa Colette Guedj cuya tesis estriba sobre los “*Rapports entre linguistiques et pratique de l’écriture étudiés chez différents poètes et plus spécialement dans l’œuvre de Paul Eluard*” donde la autora afirma su voluntad de no: “*tenter une comparaison entre la poétique baroque et celle d’Eluard*”, sino aplicar a las diferentes poéticas unos presupuestos lingüísticos que permiten el estudio del lenguaje específico que constituye el discurso poético. Nos interesamos pues, a lo largo de su trabajo, en los análisis realizados

sobre la metáfora barroca por una parte y sobre la metáfora de Eluard por otra. A esto se suma su valiosa aportación acerca de la oposición entre sintagma usual y sintagma poético inherente al discurso poético.

Citaremos ahora el tributo acerca del fenómeno imaginativo de la metamorfosis de Atle Kittang quien se propone :

« chercher, sous la fragmentaire texture de l'œuvre, cette immense volonté de synthèse qui se manifeste presque partout dans les écrits théoriques d'Eluard »¹.

Más lejos, el autor define esta poesía como :

« étant essentiellement métamorphosante, elle donne bien souvent l'impression d'être pour ainsi dire composée de reflets de langage. Les images ne se figent jamais, elles se créent et se consomment, elles changent de forme et de contour à chaque instant, se transforment en frémissant. Car le miroir éluardien ...n'est un miroir de verre....tout au contraire, il est vivant, vibrant ou tranquillement remuant... »².

Esta figura de la metamorfosis es lo que extraemos de este estudio por ser una figura eminentemente barroca.

Daniel Bergez, por su parte, nos aclara el carácter refringente de todas las imágenes de la irradiación en la poesía de Eluard en su obra “*Eluard ou le rayonnement de l'être*” donde muestra:

« que le mouvement de l'existence éluardienne est bien celui d'une augmentation continue de l'être, qui se retrouve toujours lui-même dans son propre dépassement. C'est ainsi que l'espace propre du corps s'annexe l'espace

¹ Kittang,A., *D'amour de poésie*, l'univers des métamorphoses dans l'œuvre surréaliste de Paul Eluard, Minard, coll. Les Lettres Modernes, Paris, 1969, p.8

² Kittang, A., op.cit, p.69.

extérieur, qui vient confluer en lui, et vers lequel il rayonne. Le noyau de l'être est ainsi confluence et centre de dispersion ; il est en quelque sorte un "carrefour", où tout vient s'unir et d'où tout se prolonge. »³

Dice más lejos :

« cette image ...correspond à une thématique constante de la synthèse antithétique. Très souvent en effet chez Eluard la plénitude de l'existence se dit par des formules où les contraires sont réunis dans une association qui, loin de les détruire, les exacerbe dans leur opposition au sein d'une totalité dynamique. Ces formules doivent sans doute peu de choses à la quête surréaliste du "point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement" (Breton, Le manifeste du surréalisme). Elles correspondent bien plus chez Eluard à une intuition existentielle immédiate, dont la caution philosophique serait sans doute à rechercher chez Héraclite : la synthèse des contraires est l'équivalent statique, et rhétorique, de la dynamique de l'être ; la puissance d'expansion, par laquelle l'être se dépasse et se prolonge de toutes parts, est tout entière contenue dans la tension des contraires, qui s'opposent en s'associant. »⁴

La figura de lo que el autor denomina “tensión entre contrarios” se integra a nuestro propósito de detectar las reminiscencias barrocas de la poesía de Eluard, que ampliamos en el apartado de la antítesis del tercer capítulo “Reminiscencias barrocas en la poesía de Paul Eluard”.

Existe bastante prudencia en asimilar los rasgos sugerentes del Barroco en la poesía de Eluard; Meschonnic se limita a referirse a Eluard como “*poète classique*” que ejerce un control :

³ Bergez,D., *Eluard ou le rayonnement de l'être*, Champ Vallon – PUF, Seyssel,1982, p. 87-88.

« Eluard montre dès 1926, dans le prière d'insérer des *Dessous de la vie*, qu'il tient à distinguer entre rêve, texte automatique et poème. Un poème est pour lui une œuvre de volonté. Par là, Eluard manifeste qu'à l'intérieur du surréalisme il reste lui-même.»⁵

Sin embargo, muchas anotaciones que el autor de *Pour la poétique III* formula, nos remiten a los preceptos de cierta corriente barroca como es la del cultismo, que mencionaremos más lejos, y su apego por la poesía pura, capaz de emitir las ideas más abstractas bajo un lenguaje tan sencillo como concreto; Meschonnic cita el prefacio de “*Animaux et leurs hommes*”(1920):

« Essayons, c'est difficile, de rester absolument purs... Et ce langage[...] transformons-le en un langage charmant, véritable, de commun échange entre nous. »⁶

Notemos de paso que este concepto es también compartido por los miembros de la Generación del 27 muchos de los cuales se abanderaron a las líneas estéticas del surrealismo.

Meschonnic se adelanta un poco más sobre esa perspectiva del lenguaje puro:

« Le poète [...] nous rendra les délices du langage le plus pur, celui de l'homme de la rue et du sage, de la femme, de l'enfant et du fou... »⁷

Y expresa así las figuras que reflejan el deseo del poeta de practicar un lenguaje corriente:

« Ses métaphores sont plus souvent notations d'analogies qui s'imposent par leur justesse et qui enrichissent le monde sensible que des métaphores surréalistes proprement dites »⁸

⁴ Bergez,D., op.cit., p. 88

⁵ Meschonnic, H., *Pour la poétique III*, NRF, Gallimard, Paris, 1973, p. 136.

⁶ Meschonnic, H., op.cit., p. 136.

⁷ Meschonnic, H., *Pour la poétique III*, NRF, Gallimard, Paris, 1973, p. 136.

⁸ Meschonnic, H., op.cit., p.136.

Y concluye:

«*La poésie classique est une conquête du banal. Une récréation des évidences.*»⁹.

Nuestra aproximación teórica a los textos poéticos le debe mucho al poeta y estudioso de la poesía Carlos Bousoño del que ya conocíamos su trabajo acerca de Vicente Aleixandre y su *Teoría de la expresión poética*, I y II, obras ineludibles si se quiere penetrar la formación de las figuras poéticas, y, sobre todo, su obra posterior a las anteriormente citadas: *Superrealismo poético y simbolización*. En nuestro capítulo sobre “Las aportaciones del surrealismo”, le reservamos un apartado “*El proceso de simbolización en el surrealismo poético*”, de gran interés para ahondar en el campo de lo simbólico y de los mecanismos que operan en las figuras poéticas surrealistas.

Los estudios modernos sobre el símbolo como tal encontraron un experto en Todorov en cuyos ensayos arraigan los desarrollos posteriores de Eco, los cuales referimos en el apartado “El símbolo y la visión” del capítulo primero.

El enfoque lingüístico para la aproximación al texto poético se sustentó de los trabajos de Guedj y también de Genette, sin olvidar a los padres de esta línea de investigación, Benveniste y Jakobson a quienes mencionamos en nuestro capítulo acerca del enfoque lingüístico.

Para las cuestiones de lingüística de la enunciación, consolidamos posiciones con la contribución en este campo de la estudiosa Kerbrat-Orecchioni y su investigación *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*.

⁹Meschonnic, H., op.cit., p.137.

En el campo de la semiótica, nos complacimos en diferentes lecturas todas de interés por el vínculo que presentan con los procesos de significación en la formación del lenguaje imaginativo. Entre estos ensayos, destacamos el de Riffaterre “*Sémiotique de la poésie*” y los de Mounin “*La Communication poétique*” y “*Les problèmes théoriques de la traduction*” que dejaron huella en las posiciones referentes a los fundamentos teóricos en el tema de la escritura poética.

Todos estos preliminares teóricos nos conducen poco a poco al tema de nuestra investigación, es decir, ver si en la literatura crítica de Eluard podemos hallar algún autor que haya relacionado al poeta con España. Hemos recurrido, otra vez más, al experto Gateau y su “*Eluard, Picasso et la peinture*”, con el cual coincidimos en gran parte de la recopilación del corpus relacionado con Picasso. Esta obra tiene el insigne mérito de relacionar estrechamente las obras de Eluard y las de Picasso además de arraigar profundamente en la biografía de ambos. El estudio no estriba en la forma de escritura adoptada ni en su análisis exhaustivo, sino que parte desde presupuestos de análisis literario genético. Sin embargo, al ser la documentación aportada tan extensa, nos ha proporcionado más de una vez la ocasión de confrontar nuestros aciertos interpretativos e incluir algunas ilustraciones inasequibles para nosotros.

El corpus picassiano es dilatado y fundamental en una investigación sobre lo español en Eluard y pudimos contar con el libro de Gateau, en la fase última de nuestro estudio, lo cual nos enriqueció el horizonte crítico.

Pero de forma general, dejando un momento nuestra temática de lo español en Eluard, la autora que nos ha guiado mucho en la

valoración de la escritura eluardiana en su conjunto, ha sido Nicole Boulestreau. Esta autora ocupa un lugar destacado en el panorama de la literatura crítica de la poesía de Paul Eluard, y su aportación nos ha beneficiado ampliamente para llevar a cabo nuestra propia aproximación. La autora define así su ensayo “*La poésie de Paul Eluard, la rupture et le partage*”:

« Ce que l'on appelle ici la rupture éluardienne est présenté et analysé comme l'effet d'une altération, sans précédent, ascétique, liée à une Révolte. Si l'angoisse du poète a pu être étudiée sous l'aspect d'un vertige existentiel fondamental qui coïncide avec la solitude ce livre tente de préciser la dimension sociale, voire historique d'une telle expérience d'angoisse »¹⁰.

Según la autora, Eluard se sitúa en la misma línea de los poetas de la rebelión tales como Lautréamont o Rimbaud cuyas constantes reivindicaciones son:

« Franchir les bornes de la conscience commune pour briser le moule de l'individualité bourgeoise, effacer le reflet de la personnalité, être l'autre à l'infini »¹¹

A esta experiencia simbolista de Eluard hay que sumar :

« les apports nouveaux d'une autre expérience, qu'on nommera sans détours psychanalytique. La lecture passionnée des textes freudiens réaxe en effet l'épreuve dans deux directions privilégiées, l'amour, la parole. »¹²

Boulestreau asigna un papel freudiano a la escritura en Eluard:

¹⁰Boulestreau,N., *La poésie de Paul Eluard, la rupture et le partage*, Klincksieck, Paris, 1985,p.9

¹¹Boulestreau,N., op.cit., p.9

¹²Boulestreau,N., op.cit.,p10.

«L'altération qu'il éprouve dans la relation amoureuse est liée à des ruptures dont la poésie se veut à la fois la connaissance et le partage.»¹³

El trabajo de la escritura conlleva gran parte de formulación y una de las figuras que mejor la realizan es la metáfora. La dedicación a la escritura poética resulta pues una verdadera anamnesis. Esta arraiga profundamente en la experiencia de los místicos del Barroco español de dónde extrae ese fabuloso poder de formulación que lo caracteriza.

Ahora bien, cabe preguntarnos si el concepto eluardiano de escritura poética se reconoce en esa estética y si esa es la vereda por donde Eluard se vincula con lo español y con sus embajadores como lo fueron: Bergamín, Altolaguirre, Hinojosa, Prados, Dalí, Miró, entre muchos, y por supuesto Picasso.

Nuestra hipótesis de trabajo será apostar por una estética audaz, en un terreno intermedio del Barroco y del surrealismo donde se sitúa la poética eluardiana. Adelantamos desde ahora la importancia fundamental que poseen las figuras como la comparación, la metamorfosis, el símbolo y la metáfora en la poesía de Eluard, con determinados ecos barrocos solapándose a una edificación imaginativa de un surrealismo muy especial como lo iremos viendo.

La investigación nuestra se articula en torno a tres capítulos: en el primero mencionamos todos los fundamentos teóricos sobre los que edificamos nuestra labor, en el segundo analizamos el corpus eluardiano vinculado a la tarea artística de Picasso y en el tercer

¹³Boulestreau,N., op.cit., p.10.

capítulo exponemos los estudios del corpus del poeta que muestra ciertas afinidades con España y sus artes.

1.1. ENFOQUES DE LA RETÓRICA Y DE LA POÉTICA

1.1.1. LAS FIGURAS DE LA SEMEJANZA

1.1.1.1. *La paráfrasis*

Para Fontanier es: « *une sorte d'amplification oratoire par laquelle on développe et on accumule dans une même phrase, plusieurs idées accessoires tirées d'un même fonds, c'est à dire, d'une même idée principale* »¹⁴.

Diferentes enfoques le da Boulestreau al concepto de paráfrasis. Si consideramos el género retórico, define generalmente la paráfrasis como:

*« développement explicatif d'un texte. On la confond parfois avec la glose (Morier), ou l'annotation (Robert). Le mot a souvent une connotation péjorative (Littré). Cependant, la pratique de la paraphrase, comme traduction et reprise de textes sacrés, a donné lieu, dès le XVI^e siècle à une littérature d'une grande beauté, dont, au XVII^e siècle, en France, des poètes comme Racan, Hupil, Le Moyne, La Ceppède »*¹⁵

Boulestreau cita también a Lucien Scheler, el comentarista de Eluard, quien refiere que si la fórmula “*que muero porque no muero*” es una glosa de Santa Teresa de Ávila, es una fórmula que ha sido adoptada por varios poetas de finales del siglo XVI^o y a principios del XVII^o en Francia, en diferentes modalidades, ya sea suavizada o, todo lo contrario, reforzada como en Racan:

¹⁴ Fontanier, P., *Les figures du discours*, Flammarion, Paris, 1977, p.39

¹⁵ Boulestreau N., *La poésie de Paul Eluard, la rupture et le partage*, Klincksieck, Paris, 1985, p. 72.

*« Il a la même sépulture
Que les bestes, que la Nature
Fait dessous la fange pourrir,
Sinon que l'on verra son âme
Mourir à jamais dans la flamme
Du regret de ne point mourir. »¹⁶*

(Racan, Psaume 18)

Y en Martial de Brives :

*« Je vis, mais c'est hors de moy-mesme
Je vis, mais c'est sans vivre en moy ;
Je vis dans l'objet de ma foy
Que je vois pas et que j'aime ;
Triste nuit de long embarras
Où mon âme est enveloppée,
Artículo I. Si tu n'es bien tost dissipée
Je meurs de ne mourir pas. »¹⁷*

En el apartado reservado a la expresión de la fusión mística (1.1.3.3.) y partiendo de los escritos de Santa Teresa, desarrollaremos la función parafrástica de los textos barrocos con el fin de poder abordar esa función en el texto de Eluard.

1.1.1.2. La comparación

Se clasifica esta figura poética entre las figuras “in praesentia”, cuya característica es la de conllevar los dos planos de una imagen, el real y el imaginario, en yuxtaposición aún conservando cada cual su individualidad. Dos tipos de dicha figura se nos ofrecen: el de la comparación “canónica” en la que todos los elementos están explícitos y el de la comparación no-motivada, por

¹⁶ Rousset, J. *Anthologie de la poésie baroque française*, T. II, Armand Colin, Paris, 1968. P. 209

¹⁷ Rousset, J., op.cit., p. 209

ausencia del “motivo”. En este caso, el acercamiento de los dos planos resulta atrevido (“*la terre est bleue comme une orange*”) haciendo que la imagen iguale una identificación. La comparación no llega a ser tropo pues no determina ningún desplazamiento del sentido, sino que se asemeja a una figura de construcción, o también a una figura de pensamiento.

La comparación se acerca a la metáfora, pues las dos arraigan en la analogía, sin embargo, ambas tienen su especificidad, y su registro del discurso difiere. En el ámbito de la retórica, se definía antiguamente la metáfora como una figura en la que los dos términos se asemejaban mientras que la comparación era una figura de acercamiento de dos realidades cuya relación podía ser tanto de “conveniencia o de similitud” como de “disconveniencia o de disimilitud”.

El elemento eje de la comparación es la palabra “como” (*comme*) o similares a ésta: “*tel*” (*que*), *ainsi* (*que*), o a las formas comparativas del adjetivo “*plus que*”. A veces, la herramienta introduce como una identificación modalizada, o identificación atenuada, cuando es un verbo del tipo “*sembler*”, “*avoir l’air*” o “*faire l’effet de*”. De tal forma que aunque los dos planos, el de la realidad y el del evocado, sean distintos, la subjetividad del autor apunte. En este caso de identificación atenuada se verifica mayor acercamiento de la figura de la metáfora.

El nexo del significante con el significado se halla en lo que se llama “motivo”, o sea la cualidad común que les une. El hecho de expresar este motivo limita su alcance excluyendo, más que en el caso de la metáfora, los demás semas del plano evocado, en un afán de claridad expresiva. Cuando el motivo no aparece se produce lo

contrario, brotan todos los semas del comparante, creando más confusión y acercándose a la figura de la identificación. Entonces apunta la subjetividad del poeta rayando a veces en el enigma cuando la comparación se vuelve irracional, por ejemplo, cuando escribe Eluard :

“le brouillard léger se lèche comme un chat”.¹⁸

La presencia del motivo determina la función de la figura, cuando se toma su acepción estrictamente denotativa y que su sentido se verifica como pertinente a los dos planos, la comparación carece de sorpresa. Se trata de una comparación clásica en la que el motivo no hace sino reforzar la relación entre los dos planos.

Se da el caso en el que el motivo es de tipo metafórico y la comparación viene a modo de explicación, alcanzando niveles de visión:

Elle s’engloutit dans mon ombre
*Comme une pierre sur le ciel.*¹⁹

En la poesía surrealista existen ejemplos de ausencia de pertinencia entre el motivo y el plano real o entre aquel y el plano evocado, o entre los dos, sin poder plasmarse en metáfora, en contraposición con la figura clásica que suele objetivar y reforzar la relación entre los dos planos, el real y el evocado. Obedece semejante escritura a la línea estética del uso del efecto de sorpresa o de extrañeza, más marcada que en el caso de la metáfora pues la

¹⁸ Eluard, P., *Le plus jeune*, Œuvres Complètes I, p.188.

¹⁹ Eluard, P., *L’amoureuse*, Œuvres Complètes I, p. 140.

comparación es siempre el producto de un pensamiento racional y analítico. Dicha comparación sólo puede entenderse a la luz del entramado connotativo pues resulta íntegramente enigmática.

Si consideramos la relación entre los dos planos, el real y el evocado, vemos que éste último, al mencionar un referente virtual extraño al universo referente del enunciado, provoca una ruptura isotópica. Ésta se cultiva con intensidad variable según la época literaria en la que nos encontramos: durante el clasicismo, se impusieron las imágenes que asociaban ambos planos sin gran distanciamiento entre sí, o mejor dicho, al mundo de referencia al que apuntaban. La relación más común fue la de comparar el mundo humano con el de la naturaleza, como lo podemos observar en las comparaciones lexicalizadas del tipo “blanco como la nieve”. Si bien notamos una función hiperbólica en tales comparaciones, no hallamos en su empleo una búsqueda de distanciamiento. En el siglo XIX ya se cuestiona ese tipo de comparaciones y Fontanier reivindica unas relaciones entre los dos planos que suelen ser: *“imprévus et frappants, en même temps que sensibles et aisés à apercevoir”*²⁰.

Por su parte, Genette establece un parangón entre la imagen barroca y la surrealista, definiendo así la hipérbole:

“les effets par lesquels le langage rapproche comme par effraction des réalités naturellement éloignées dans le contraste et la discontinuité. Cette opposition ...nous permet de mieux sentir une des affinités qui unissent la poésie du baroque et celle de la poésie moderne: toute deux sont fondées sur ce que les marinistes nommaient la surprise, et qu'on définirait plus volontiers aujourd'hui par la distance ou l'écart que le langage fait franchir à la pensée”. Y añade : “l'image surréaliste, qui

²⁰ Fontanier, P., *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p.379.

vaut explicitement par l'ampleur de l'écart et l'improbabilité du rapprochement, c'est à dire sa teneur en information , est le type même de la figure hyperbolique".²¹

Es un hecho comprobado que las dos estéticas, la barroca y la surrealista cultivan la asociación de mundos referidos heterogéneos, multiplicando los planos evocados con recursos comparativos diversos no sólo por su funcionamiento sino también por las relaciones que plantean entre los planos, creando un discurso desencadenado y floreciente.

La comparación ha sufrido variaciones en los procedimientos según la época y las estéticas siguiendo los imperativos funcionales vigentes. Durante el clasicismo, la retórica justificaba el uso de la comparación por su valor ornamental; era necesaria para realzar la belleza del discurso poético y de carácter descriptivo. Se trata de una comparación motivada de escasa distancia entre los planos reales y evocados. Esencialmente figurativa, representa dos mundos distintos y desarrolla unos campos lexicales en el plano evocado que embellecen el referente acuñado en un cuadro estático. La poesía épica o la poesía descriptiva nos entregan varios testimonios de esta figura en su función ornamental y en la cual hallamos un plano evocado desarrollado hasta tomar las proporciones de un fresco. Sin embargo, en la misma época se manifiesta también la exigencia de una figura que además de ornamento sea didáctica y corresponda a una necesidad de enseñar, para ser, según Fontanier: "*une manière d'éclaircissement et de preuve*".²²

²¹ Genette, G., *Figures*, Paris, Seuil, 1966, p.252.

²² Fontanier, P., *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 378.

En el campo de la retórica, la comparación se emplea con el fin de certificar un razonamiento, no para evidenciar sino para dar a entender, a modo de prueba, como bien afirma Fontanier. Tiene pues un valor argumentativo, en ningún caso figurativo, y posee un motivo aunque de escaso distanciamiento: el plano evocado suele ser más conocido y de carácter generalizador que el del plano real. Con ella se pretende convencer de la veracidad del plano real y su valor imaginativo suele ser escaso.

El campo imaginativo está más fomentado en la función de la comparación de tipo cognitivo pues en este caso la subjetividad del autor surge por entero. Se manifiesta en unas connotaciones afectivas o axiológicas como por ejemplo en este contexto:

*Une ombre...
Toute l'infortune du monde
Et mon amour dessus
Comme une bête nue.²³*

Al ser un elemento real el plano evocado, magnifica concretizándolo el sentimiento del plano comparado.

La comparación de tipo cognitivo evidencia un mundo recóndito que explora adentrándose en él. Favorece su conocimiento sensible y propicia su revelación desde la oscuridad. Nos permite franquear las puertas de lo abstracto y del análisis intelectual cuando éste ya no es operativo, abriéndonos al conocimiento de orden poético, por su poder hermenéutico. A través de la comparación o de la metáfora se traduce el mundo de modo inteligible a nuestra consciencia. El universo imaginario es

²³ Eluard, P., *Sans rancune*, Œuvres Complètes I., p.148

fuente de conocimiento y de placer, en especial el placer poético. En el surrealismo, la comparación de función hermenéutica resulta enigmática pues rompe con el pensamiento discursivo y por medio de asociaciones de realidades alejadas se adentran en otra realidad surreal. La fuerza de la imagen reside en la paradoja sobre la que se fundamenta de permitir el acceso al conocimiento por su carácter enigmático.

En los diversos tipos de comparaciones que hemos mencionado, observamos una gradación en la complejidad de la imagen comparativa de función pedagógica y la de valor cognitivo. Para la primera el proceso es meramente intelectual, de tipo matemático mientras que en la segunda interviene nuestra sensibilidad más que nuestro intelecto. Queda claro que la imagen verbal plantea la premisa de una jerarquía entre los dos modos de aprensión de un referente.

1.1.1.3. La metáfora

Suele clasificarse como la figura central del Barroco y piensa Rousset que se afilia a la definición del italiano Tesauro: « *elle est l'exercice le plus haut de l'esprit humain ; car l'intelligence consiste à associer des notions éloignées ; or c'est précisément la fonction de la métaphore de voir dans un seul mot plusieurs objets, de passer en un vol rapide d'un genre à un autre, de prendre une chose pour une autre* ». ²⁴

No parece que estemos tan lejos de la imagen de factura surrealista tal como pudo ser concebida por sus genitores. Reverdy nos ilustra sobre la naturaleza de la imagen poética, enfocada en la relación que existe entre sus dos polos:

« L'image est une création pure de l'esprit.

Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.

Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.

Deux réalités qui n'ont aucun rapport ne peuvent se rapprocher utilement, il n'y a pas création d'image » ²⁵.

En el análisis del corpus de poética eluardiana seleccionado, intentaremos mostrar la especificidad de la palabra del poeta. Para cumplir debidamente con nuestro propósito, nos proponemos examinar muy de cerca el concepto de metáfora desde su origen y observar su evolución hasta nuestra época. El desmontar los dispositivos de la tramoya imaginativa debe conducirnos a una aproximación interpretativa del texto poético.

²⁴ Rousset, J., *La littérature de l'âge baroque en France*, Corti, Paris, 1976, p. 187

²⁵ AQUIEN & MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Livre de poche, Librairie Générale Française, Paris, p. 564

1.1.1.4. Teorías de la metáfora y evolución del concepto.

1.1.1.4.1. La metáfora según Aristóteles.

Resulta difícil acercarse a la figura de la metáfora sin consentir, como muchos de los especialistas del discurso poético, el remontarse hasta Aristóteles, punto de referencia por excelencia en todo lo que se refiere al esfuerzo definitorio reflejado en *La Poétique*, y estudiar desde ese jalón de la historia literaria, la evolución del concepto fundamental de esta figura: la idea de transporte. En efecto, la voz “metáfora” proviene del griego μεταφορεῖν cuyo significado es transportar.

*“La métaphore est l’application à une chose d’un nom qui lui est étranger”*²⁶

La obra de Aristóteles, objeto de estudio de Hedwig Konrad, propone una definición de la metáfora como traslación a una cosa del nombre de otra; traslación del género a la especie o de la especie al género, o de una especie a otra por analogía. Esta última es necesaria para designar ciertos objetos de los que no se puede utilizar el término propio.

Y cita el ejemplo del concepto “sembrar” el cual equivale a “dejar caer el grano”; como no existía término propio para significar que el sol “deja caer su luz”, se aplicó el principio de analogía y transferido el verbo “sembrar” al término “sol” y así poder decir que el sol siembra la luz divina.

²⁶ Aquien & Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Livre de poche, Librairie Générale Française, Paris, p. 585.

Este principio de analogía nos induce a distinguir dos tipos fundamentales de metáforas: las que proceden de la lengua y las que provienen del discurso, tocando aquí el terreno de la catacrexis.

En lo referente a la calidad de la metáfora, va a depender de la aplicación y del respeto del principio de analogía. Para Aristóteles, la metáfora se fundamenta sobre el principio de semejanza: no se debe sacar sino de objetos propios al sujeto, sin ser demasiado evidentes; todo tipo de traslación es válido, lo importante es la relación entre sentido propio y sentido trasladado, este último debe comprender un rasgo “inusitado”. La metáfora lograda contribuirá a la claridad y elegancia del estilo, virtudes muy apreciadas por los antiguos, en especial de los autores latinos como Cícero y Quintiliano, los cuales limitaron la naturaleza de la metáfora a la de la comparación.

Los desarrollos del siglo XX en materia de escritura poética retornan hasta Aristóteles del cual captan desde su propia fuente lo esencial de su concepto en el que arraigar los fundamentos de una semiótica moderna.

1.1.1.4.2. El modelo de metáfora en Du Bellay y en Ronsard.

Según el estudio de Konrad, Du Bellay, que redactó la “*Deffence et illustration de la langue française*” proyectaba en ella su concepto de metáfora: “*sans elle, les poèmes seraient nus, manqués et débiles*”²⁷. Advertimos aquí que Du Bellay relegaba la figura a la categoría de ornamento.

²⁷ Guedj, C., *Les rapports entre linguistique et pratique de l'écriture étudiés chez divers poètes et plus spécialement dans l'œuvre de Paul Eluard*, (Thèse D.E., Université Aix-en-Provence, 1982).p. 38-43.

Ronsard por lo contrario, nos aporta un adelanto superando el concepto de metáfora ornamento; en efecto, constituye para él una fuente de enriquecimiento léxico puesto que participa del sentido del poema. Se le asigna pues un papel a la metáfora, el de generar sentimientos y emociones. Veremos más lejos que la metáfora de la edad barroca conserva estos rasgos particulares.

1.1.1.4.3. La clasificación de Charles Bally.

En su tratado de estilística francesa, Bally declara que la metáfora traiciona nuestra debilidad y nuestra incapacidad de abstracción, el hombre debe personificarlo todo con el fin de percibir en todo objeto exterior el reflejo de su propia naturaleza.

*« La métaphore n'est autre chose qu'une comparaison où l'esprit, dupe de l'association de deux représentations, confond en un seul terme la notion caractérisée et l'objet sensible pris pour point de comparaison ».*²⁸

Bally clasifica en tres categorías las metáforas:

- las que genera la imaginación, también llamadas concretas,
- las que genera el sentimiento o afectivas,
- las que son el fruto de una operación intelectual o muertas.

Asimismo, distingue entre las figuras de invención como las metáforas estéticas o literarias y las figuras de uso.

1.1.1.4.4. La teoría de Pongs.

Pongs recurre al campo de la Química para explicar el dualismo del proceso metafórico, pues en él ve la creación de un

²⁸ Guedj, C., op.cit., p.40.

hecho lingüístico novedoso, por medio de elementos cuya mezcla constituye un nuevo elemento. Además, considera la metáfora, a nivel de sus efectos, como: « *une manifestation individuelle de la personnalité de l'auteur, et surtout une saisie originale du langage conventionnel à des fins d'utilisation individuelle, personnelle. Ainsi, l'auteur peut-il constituer une « morphologie » des métaphores et éliminer systématiquement toute métaphore linguistique, au profit de la métaphore « inventée »* »²⁹.

La metáfora sería el fruto o la fusión de dos actividades del alma: la comparación (el hombre puede comparar objetiva y pausadamente dos elementos y establecer su vínculo); y la participación mística estaría compuesta por dos componentes: la “*Beseelung*” y la “*Erfühlung*”, términos intraducibles al francés por Konrad. Pero se esclarecen estos conceptos como sigue:

- para la “*Beseelung*”, el poeta le prestaría su alma a las cosas hasta el punto de asemejarse a sí mismo (reconocemos aquí ese instinto de personificación del que hablaba Bally y que, según su opinión, consideraba como una debilidad del individuo).
- La “*Erfühlung*”, ya no constituye una actividad del alma que se confundiría con algo parecido a una voluntad de poder, una captación apasionada y agresiva del universo. La “*Erfühlung*” sería esa actividad del alma que se esfuerza de capturar en la simpatía y la emoción, el sentido íntimo de las cosas, su naturaleza profunda y turbia.

La metáfora sería el resultado de la fijación a una comparación objetiva de la síntesis de esos dos tipos de personificación, el de la

²⁹ Guedj, C., *Les rapports entre linguistique et pratique de l'écriture étudiés chez divers poètes et plus spécialement dans l'œuvre de Paul Eluard*, (Thèse D.E., Université Aix-en-Provence, 1982). p. 40.

captación apasionada del mundo y el de la aproximación secreta, íntima del sentido escondido de las cosas.

Pongs desarrolló su investigación y añadió más clasificaciones, especialmente la metáfora mística construida sobre la comparación que fusiona con la “*Beseelung*” (Goethe y Höderlin practicaron esta metáfora) y la metáfora mística y mágica fruto de la fusión de la comparación y de la “*Erfühlung*” (practicada por Novalis, Brentano, Rilke).

Tras análisis, la metodología de Pongs parece basada sobre las premisas de la existencia de una constante, la comparación, y de las tres variantes combinatorias posibles sobre esa constante. Si el procedimiento parece interesante, puede establecerse como modelo científico, en el ámbito de la retórica, pues los criterios de discriminación son totalmente irracionales y remiten a otro orden.

Llegados en este punto de la descripción de la evolución del concepto de metáfora desde los orígenes, comprobamos la necesidad de ahondar más los diferentes enfoques de la figura, pues son los que constituyen los fundamentos de los análisis formales de la metáfora en las corrientes críticas posteriores a Fontanier.

1.1.1.4.5. Los diferentes enfoques de la figura metafórica.

En este punto de los enfoques de la metáfora, pasaremos revista a las perspectivas más actuales, partiendo de la clasificación de los tropos según Fontanier, para estudiar después los polos metafóricos y metonímicos según Jakobson, tras lo cual mencionaremos las

aportaciones del grupo MU, de manera que podamos discernir en Eluard lo que corresponde a un lenguaje surrealista acorde con la ortodoxia del Surrealismo, antes de abordar más concretamente la metáfora barroca con el fin de que podamos separar los aspectos innovadores de la poética eluardiana de sus rasgos neo-barrocos.

A) El enfoque de Fontanier.

En su obra *Figures du discours*, el autor se opone a sus predecesores, los retóricos por una parte, y los partidarios de los tropos por otra, en particular Dumarsais y su obra *Tropes*, para proponer una nueva visión en un espacio intermedio que Genette refiere así:

*« Si l'unité pertinente et la notion centrale de la rhétorique ancienne étaient l'énoncé et celle de la tropologie selon Dumarsais le mot, celle de Fontanier est évidemment, et pour la première fois semble-t-il, la figure elle-même, dans son extension syntagmatique variable qui va, précisément, du mot (figures de mot) à l'énoncé complexe (figures de pensée) et qui commandera l'ordonnance même de l'exposé ».*³⁰

Se trataba, para Fontanier, de ofrecer una definición de estas figuras: *« les figures du discours sont les traits, les formes ou les tours ...par lesquels le langage...s'éloigne plus ou moins de ce qui eût été l'expression simple et commune »*³¹

El meollo de la cuestión estaba en definir el distanciamiento resultante frente a la norma y pensar si todo distanciamiento frente a la norma se traduce por una figura de estilo porque el lenguaje usual integra, como bien se sabe, cantidad de figuras. Se necesitaba pues buscar otro criterio de la figura, otra norma frente a la cual se

³⁰ Genette, G., in *Les figures du discours*, Flammarion, Paris, 1977, p.9

³¹ Genette, G., op.cit., p.9

distanciaría de forma más específica y más pertinente: para Fontanier este criterio es el de la sencillez.

Para los retóricos, la figura es lo que se opone, no a la expresión común sino a la expresión sencilla, siguiendo un esquema figurado/literal y no figurado/usual. En el caso de las catacresis, podemos clasificarlas entre los tropos pero no son figuras ya que no existe sustitución de una palabra por otra, sencillamente, la elección del término se realizó tomando su sentido alejado:

« Le figuré n'existe qu'en tant qu'il s'oppose au littéral, la figure n'existe qu'autant qu'on peut lui opposer une expression littérale. Ainsi le trope forcé, ou catachrèse, du type « ferrer d'argent » est bien un trope en ce que le mot ferrer y est pris dans un sens détourné ou extensif ; mais il n'est pas figure, parce qu'il ne résulte pas du choix d'un mot détourné à la place du (de préférence au) mot propre, comme lorsqu'on écrit flamme pour « amour », puisque dans le cas de « ferrer d'argent », le mot propre n'existe pas »³².

Tales consideraciones conducen a la definición: *« le critère du trope, c'est le changement de sens d'un mot, et à ce titre, certaines figures seulement sont des tropes ; mais le critère de la figure, c'est la substitution d'une expression (mot, groupe de mots, phrase, voire groupe de phrases) à une autre, que le rhétoricien doit pouvoir restituer mentalement pour être en droit de parler de figure : et à ce titre, certains tropes seulement sont des figures. »³³*

Como lo formula Genette: *« on voit donc s'affirmer, chez Fontanier, de la façon la plus nette, l'essence substitutive de la figure »³⁴* ; y

³² Genette,G., op.cit., p. 10

³³ Genette,G., op.cit., p.10

³⁴ Genette,G.,op.cit., p. 10

subraya el aspecto interesante de esa obsesión sustitutiva que conlleva la retórica de las figuras de Fontanier:

*« une conscience aiguë, et très précieuse, de la dimension paradigmatique des unités (grandes ou petites) du discours : dimension et conscience sans lesquelles aucune analyse syntagmatique n'est vraiment possible ».*³⁵

Todo esto desemboca evidentemente en la reflexión acerca de la práctica del lenguaje: *« Il y a donc ceci d'exemplaire, dans la rhétorique des figures, et dans sa version la plus délibérément « substitutionnaliste », qu'elle figure, à son tour, un mouvement nécessaire, constitutif, de la pensée du langage et de son exercice même »*³⁶.

Otro aspecto novedoso en Fontanier es la división de las figuras, la cual en opinión de Genette es *« est l'un des chefs-d'œuvre de l'intelligence taxinomique : sept classes divisées en genres, espèces et variétés »*³⁷

El nivel de la clase, según este autor, corresponde a la vez a la naturaleza (figuras de significación, de construcción, de elección y combinación de las palabras) y al grado de extensión sintagmático (palabra, grupo de palabras, proposiciones, frases, enunciado) de la figura; el nivel del género es el producto del medio puesto en obra: expansión, vínculo, oposición, consonancia, etc.; el nivel de la especie, a veces subdividida en variedades, es el de la definición formal la más comprensiva posible; es, de alguna forma, el de la unidad taxinómica, y por consiguiente, el de la nomenclatura.

³⁵ Genette, G., op.cit. p. 12

³⁶ Genette, G., op.cit., p.13.

³⁷ Genette, G., op.cit., p. 13.

Entre las figuras de la primera clase establecida por Fontanier, la metáfora se sitúa entre las figuras de significación las cuales conllevan tres géneros fundamentales: la metonimia, la sinécdoque y la metáfora. En la misma línea propuesta por Dumarsais y que integraba tres géneros: tropos por semejanza (metáfora), por contraste (ironía), por vínculo (metonimia y sinécdoque), Fontanier quiere distinguir entre metonimia y sinécdoque, denominadas como tropos por “correspondencia” y por “conexión”, según el vínculo entre los dos objetos relacionados por el tropo, sea o no sea una relación de inclusión.

A.1) Los tropos por correspondencia: la metonimia.

Consisten estas figuras en: « *désignation d'un objet par le nom d'un autre objet qui fait comme lui un tout absolument à part, mais qui lui doit ou auquel il doit lui-même plus ou moins, ou pour son existence, ou pour sa manière d'être* »³⁸

Las metonimia, según Fontanier, se agrupan en las siguientes categorías: de la causa por el efecto, del instrumento por el efecto (se da a una cosa el nombre del lugar de donde proviene o donde es propia), del signo por el físico (designación de las afecciones, los sentimientos, las cualidades morales por el nombre de las partes físicas del cuerpo a las que acostumbramos relacionarlos), del amo o del patrón (designación de una cosa por el nombre del que tiene su posesión o hace uso de ella), del objeto (designación de una persona o de un ser animado, por el nombre de un objeto que le pertenece):

³⁸ Genette, G., op.cit., p.15

A2) los tropos por conexión o sinécdoques consisten:
« ...dans la désignation d'un objet par le nom d'un autre objet avec lequel il forme un ensemble, un tout, ou physique ou métaphysique, l'existence ou l'idée de l'un se trouvant comprise dans l'existence ou l'idée de l'autre »³⁹.

Dan a entender el sentido primitivo de las palabras. La sinécdoque se define como un tropo por el cual se dice lo más por lo menos o lo menos por lo más.

De esta figura Fontanier enumera ocho especies: la sinécdoque de la parte (se toma una parte por el todo), la sinécdoque del todo (lo contrario de la anterior), la de la materia (se designa una cosa por el nombre de la materia de la que está hecha), del número (consiste en tomar el singular por el plural o viceversa), del género (el nombre del género por el de la especie) o de la especie (el nombre de la especie por el del género), de abstracción (o antonomasia).

A3) Los tropos por semejanza o metáforas que:
« présentent une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui, d'ailleurs, ne tient plus à la première par aucun autre lien que celui d'une certaine conformité ou analogie »⁴⁰

La metáfora puede ser muy variada y abarca más espectro que la metonimia o la sinécdoque. En efecto, no sólo el nombre sino el adjetivo, el participio, el verbo, todas las clases de voces pertenecen a su dominio. Cubre pues más posibilidades en el campo semántico y el poético que la sinécdoque o la metonimia.

³⁹ Genette,G.,op.cit, p.15.

Todas las palabras pueden ser empleadas metafóricamente, ya sea como figuras o ya sea como catacresis.

Las voces con posibilidad de ser empleadas a metáforas son:

- El nombre: como cuando un guerrero intrépido se convierte en “león”
- El adjetivo: un remordimiento “devorador”
- El participio: “*fondant en larmes*”, o “*glacé de peur*”
- El verbo: “*sonder les coeurs*” o “*moissonner des lauriers*”
- El adverbio: “*se tromper lourdement*” o “*recevoir froidement*”

En cuanto a los objetos que pueden generar metáfora, se ordenan alrededor de estas cinco agrupaciones:

- la metáfora de una cosa animada a una cosa animada o traslación a una cosa animada de lo que es propio de otra cosa animada: « *cet homme est un fin renard* »,
- la metáfora de una cosa inanimada pero física, a una cosa inanimada moral o abstracta: « *les perles de la rosée* », « *le timon des affaires* »,
- la metáfora de una cosa inanimada a una cosa animada: « *Les Scipions, ces foudres de guerre* »,
- la metáfora física de una cosa animada a una cosa inanimada o metáfora por la cual se dice, en el físico, de una cosa inanimada lo que sólo se expresa propiamente de una cosa animada: « *mettre un frein à sa colère* », « *lâcher la bride à ses passions* »,
- la metáfora moral de una cosa animada a una cosa inanimada: « *l'expérience est la maîtresse des arts* », « *il n'écoute que sa colère* ».

⁴⁰ Genette, G., op.cit. p. 17.

Pero estas cinco metáforas pueden reducirse a dos: la metáfora “física” y la metáfora “moral”.

- La metáfora física es la que compara dos objetos animados o inanimados entre sí.
- En la metáfora moral, algo abstracto metafísico o moral puede ser comparado con algo físico que afecta los sentidos.

Si bien es fácil equivocarse acerca de la clase de metáfora, conviene saber distinguir entre la metáfora y la metonimia o la sinécdoque. También hay que saber apreciar una metáfora es decir saber juzgar si una metáfora es buena o mala, de buen o mal gusto.

Para que una metáfora sea “buena”, debe ser:

- verdadera y legítima, si la semejanza que la fundamenta se justifica, si es real, inequívoca o supuesta;
- ingeniosa si, proviniendo de objetos conocidos y fáciles de aprehender, impresiona por su exactitud y autenticidad de relaciones,
- noble, si no ha sido generada por objetos soeces;
- natural, si no conlleva una semejanza demasiado alejada;
- coherente, si es acorde consigo misma.

Según Fontanier, todas estas condiciones se dan para la metáfora de invención es decir la que es creación del escritor en todo momento.

B) Los polos metafóricos y metonímicos según Jakobson.

*« Parler implique la sélection de certaines entités linguistiques et leur combinaison en unités linguistiques d'un plus haut degré de complexité ».*⁴¹

Jakobson subraya así la doble relación de contigüidad y de semejanza del signo lingüístico.

Al hablar, un locutor escoge sus palabras entre todas las que son posibles, en la infinita riqueza de la lengua, y las combina para formar frases y enunciados. La elección del locutor opera entre los diferentes sinónimos de las palabras en completa libertad mientras que, para ponerlas en relación, las combina observando un código ya impuesto por la lengua, y estas combinaciones aparecen pues mucho más limitadas.

Saussure ya había percibido estos dos mecanismos de combinación y de selección y había mencionado los caracteres “*in praesentia*” del uno y “*in absentia*” del otro.

El signo lingüístico, tal como está producido por el locutor, es validado a la vez por el código y el contexto, pues afirma Jakobson:

« La sélection (et corrélativement, la substitution) concerne les entités associées dans le code mais non dans le message donné, tandis que dans le cas de la combinaison, les entités sont associées dans les deux ou seulement dans le message effectif. Le destinataire perçoit que l'énoncé donné (message) est une combinaison de parties constituantes (phrases, mots, phonèmes) sélectionnés dans le répertoire de toutes les parties constituantes possibles (code). Les constituants d'un contexte ont un statut de contigüité, tandis que dans un groupe de substitution les signes

⁴¹ Jakobson, R., *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris, 1970, p. 45

sont liés entre eux par différents degrés de similarité, qui oscillent de l'équivalence des synonymes au noyau commun des antonymes». ⁴²

Y cita a Pierce :

La función lingüística de la metáfora y de la metonimia establecida, esto se traduce, al nivel del discurso, por “proceso metafórico” y “proceso metonímico”, lo que conduce Jakobson a ratificar que la perturbación de la semejanza (mecanismo metafórico) y la perturbación de la contigüidad (mecanismo metonímico) constituyen perturbaciones del lenguaje. Más adelante, Jakobson extiende el problema al ámbito de la literatura, mencionando la aportación de la metáfora y de la metonimia que vuelve a definir como corolarios de ciertas corrientes literarias:

« La primauté du procédé métaphorique dans les écoles romantiques et symbolistes a été maintes fois soulignée mais on n'a pas encore suffisamment compris que c'est la prédominance de la métonymie qui gouverne et définit effectivement le courant littéraire qu'on appelle réaliste. [...] la prévalence respective de l'un ou de l'autre de ces procédés n'est en aucune manière le fait exclusif de l'art littéraire. La même oscillation apparaît dans des systèmes de signes autres que le langage. Pour exemple marquant, tiré de l'histoire de la peinture, on peut noter l'orientation manifestement métonymique du cubisme qui transforme l'objet en une série de synecdoques : les peintres surréalistes ont réagi par une conception visiblement métaphorique ». ⁴³

⁴² Jakobson, R., op.cit., p. 48.

C) El grupo MU

Dubois y el grupo MU incluyen la metáfora en la categoría del metasema definiéndola como la figura « *qui remplace un sémème par rapport à un autre* ». ⁴⁴

La metáfora no es deriva de una sustitución de sentido sino de una modificación del contenido semántico de un término. Esta modificación es consecuencia de la conjunción de las dos operaciones de base:

« *addition et suppression de sèmes [...] c'est à dire qu'elle est le produit de deux synecdoques* » ⁴⁵

La metáfora adopta la forma de un sintagma en el que surgen « *contradictoirement l'identité de deux signifiants et la non-identité des deux signifiés correspondants* » ⁴⁶

El lector va a operar una reducción con el fin de intentar «validar la identidad » :

« [II] *élabore aussitôt des fragments de représentation selon le modèle de l'arbre ou de la pyramide, et cherche à quel niveau on peut accepter l'équivalence des signifiés. Lorsque nous considérons deux objets, si différents soient – ils , il est toujours possible en parcourant la pyramide des classes emboîtées, de trouver une classe – limite telle que les deux objets y figurent ensemble, mais soient séparés dans toutes les classes inférieures.*

⁴³ Jakobson, R., op.cit., p. 49.

⁴⁴ Groupe MU, *Rhétorique générale*, Larousse, Paris, 1979, p. 106-114

⁴⁵ Groupe MU, op. cit., p. 107.

⁴⁶ Groupe MU, op.cit., p. 107.

*Les termes « identique », « équivalent » et « analogue » n'ont pour but que de désigner approximativement le niveau relatif de la classe limite par rapport à celles où les deux objets figurent comme individus ».*⁴⁷

La definición de lo que el Grupo MU llama “la reducción metafórica” se formula como sigue : *« elle est achevée quand le lecteur a découvert ce troisième terme virtuel, charnière entre les deux autres ».*⁴⁸

Entramos de lleno en lo que se conoce como análisis sémico:
*« la réduction s'opère en cheminant sur n'importe quel arbre ou n'importe quelle pyramide, spéculative ou réaliste. Chaque lecteur peut avoir sa représentation personnelle, l'essentiel étant d'établir l'itinéraire le plus court par lequel deux objets peuvent se rejoindre : la démarche est poursuivie jusqu'à épuisement de toutes les différences ».*⁴⁹

Vemos muy bien cómo asimila la lingüística moderna la metáfora a un signo lingüístico, apto a ser descompuesto en sus diferentes semas, cuando para la retórica, no era más que una forma de estilo, una figura del discurso.

Establecidos los criterios de diferenciación, el grupo MU se impone el ahondar esta primera descripción de la metáfora y esclarecer ciertos puntos de terminología.

De modo que la clase – límite es como *« intersection entre les deux termes, partie commune à la mosaïque de leurs sèmes ou de leurs parties ».* Este conjunto común corresponde a la identidad de los semas y la originalidad de la imagen reside en la parte no común así como la potencialidad de desencadenar el proceso de reducción. La

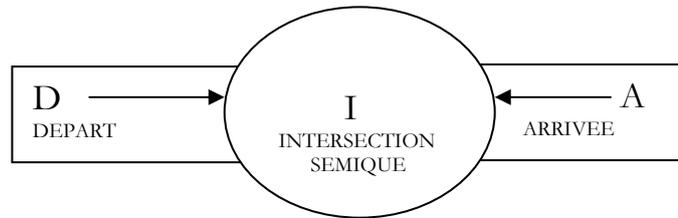
⁴⁷ Groupe MU, op. cit, p.109.

⁴⁸ Groupe MU, op. cit., p. 109.

⁴⁹ Groupe MU, op. cit., p. 110.

metáfora extrapola y extiende a la reunión de los dos términos una propiedad que sólo pertenece a su intersección.

El esquema de funcionamiento es el siguiente:



Lo que conduce el Grupo MU a considerar la metáfora como “el producto de dos sinécdoques”, siendo I la sinécdoque de D y A una sinécdoque de I.

¿Significa esto que se pueda formar una metáfora combinando libremente dos sinécdoques generalizantes cualquiera (Sg) o particularizantes (Sp)?

El Grupo MU contesta con la restricción: únicamente son posibles dos combinaciones:

$$(Sg + Sp) \quad \text{et} \quad (Sp + Sg)$$

Ejemplos :

<i>Synecdoques</i>	<i>Décomposition du type</i>	
	Σ	Π
<i>généralisante</i>	<i>fer pour lame</i>	<i>homme pour main</i>
<i>particularisante</i>	<i>zoulou pour noir</i>	<i>voile pour bateau</i>

Una metáfora es pues el resultado del ensamblaje de « deux synecdoques complémentaires et fonctionnant de façon exactement inverse »:

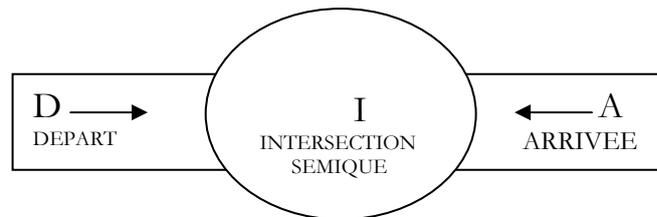
- sobre el modo Σ la metáfora descansará sobre los semas comunes a D y A (intersección)
- Sobre el modo Π se anclará sobre las partes comunes (reunión).

Sólo serán posibles dos combinaciones:

$$(Sg + Sp) \Sigma \text{ et } (Sp + Sg) \Pi$$

Sólo se podrá obtener una metáfora por intersección (clase – límite del sema) o por reunión de sus partes comunes.

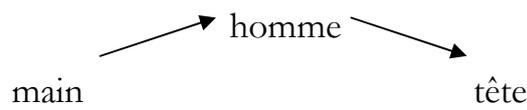
Los cuatro casos identificados por Dubois se representan en el esquema siguiente:



1) - $(Sg + Sp) \Sigma$
metáfora posible



2) - $(Sg + Sp) \Pi$
metáfora imposible



3) - $(Sp + Sg) \Sigma$
metáfora imposible



4) - $(Sp + Sg) \Pi$
metáfora posible



En el modelo dos, la metáfora es imposible porque ninguno de sus polos (*main / tête*) está descompuesto, únicamente coexisten y su intersección no es probatoria.; en el modelo tres, tenemos asimismo coexistencia pero no implica intersección mientras que en el modelo uno, detectamos la existencia de un sema idéntico para los lexemas D y A; el modelo cuatro es posible pues la intersección es parte de D y de A.

De estos dos modos de descomposición resultan dos tipos de metáforas:

- la metáfora conceptual que es semántica y funciona sobre una “supresión – adjunción de semas”
- la metáfora referencial que es puramente física y funciona sobre “una supresión – adjunción de partes”.

El Grupo MU advierte que existe en la metáfora una extrapolación, aplica a dos partes distintas (los semas) unas propiedades que sólo afectan sus partes comunes de intersección. Esto explicaría, según él, que hayamos podido hablar de:

*« élargissement à propos de la métaphore. Pourtant il peut se produire l'effet inverse : la métaphore peut s'appauvrir au passage de l'intersection et peut alors être rectifiée, corrigée, enrichie par une « synecdoque prélevée dans la partie non commune » ou par une autre métaphore ».*⁵⁰

Por otra parte, el Grupo MU rehabilita los dos tipos de metáfora, la metáfora “*in absentia*” y la metáfora “*in praesentia*”: en la primera, sólo el contexto permite captar la naturaleza del referente como en el ejemplo siguiente:

⁵⁰ Groupe MU, *Rhétorique générale*, Larousse, Paris, 1979, p. 112.

« *Rossignol de muraille, étincelle emmurée, le bec, ce doux déclin prisonnier de la chaux* » lo cual significa un conmutador eléctrico, en cuatro figuras que no facilitan su sentido si no es por el contexto. En la metáfora “*in praesentia*”, los dos términos sufren más fácilmente acercamientos insólitos, por los ensamblajes que desempeñan en él así como por una articulación gramatical que evidencia los vínculos de comparación, de similitud o de identidad.

1.1.2. LAS FIGURAS DE LA MUTACIÓN

1.1.2.1. *La alegoría.*

Según Aquien y Molinié, la alegoría es “una figura macro-estructural de tipo complejo de la que se dice que debe consistir en una consecución de metáforas (o figuras micro-estructurales) continuadas cuyo comparador (o el núcleo central de los términos comparadores) designa seres animados. El inconveniente de este enfoque es que omite el hecho de que todo discurso alegórico puede ser leído de forma no alegórica, manteniéndose a la vez aceptable y coherente, lo cual es imposible en caso de reducción de la figura a una estricta determinación micro-estructural.”⁵¹

La alegoría presenta pues una forma compuesta con figuras micro-estructurales (en general metáforas) pero es totalmente macro - estructural en términos definitorios de significado.

Los autores mencionados reseñan: « *on dira ainsi que l'allégorie consiste à tenir un discours sur des sujets abstraits (intellectuels, moraux, psychologiques, sentimentaux, théoriques), en représentant ce thème mental par*

⁵¹ Alquien, m., Molinié, G. *Dictionnaire de Rhétorique et de Poétique*, La Pochotèque, Le Livre de poche, Librairie Générale Française, 1996, p.48.

des termes qui désignent des réalités physiques ou animées (animaux ou humains), liés entre eux par l'organisation de tropes continués. »⁵²

Y añaden: *“Beaucoup d’allégories, plus massivement présentées, sont bâties sur la sélection d’attributs culturellement affectés à tel ou tel objet pour évoquer telle ou telle entité (comme les loups pour méchanceté, ou la lumière pour la vérité...); liées au support graphique, on reconnaît des allégories fort traditionnelles, et plus que répandues dans la littérature spirituelle et morale.”⁵³*

Hacia fines del siglo XVI y principios del XVII, la retórica que desarrollan los poetas místicos adoptan unas figuras inspiradas en los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola, inscribiéndose de ese modo en un modelo escolástico de la pragmática barroca de persuasión, el empleo de la alegoría : *« qui joue constamment sur les quatre sens du récit : le sens littéral, le sens allégorique qui, dans une perspective futuriste, interprète les correspondances entre l’Ancien et le Nouveau Testament, le sens moral ou tropologique qui dégage une leçon de cet exemplum, et enfin le sens anagogique, qui montre en quoi ce récit, qui parle du salut, concerne la vie éternelle du méditant, invité à en faire l’application spirituelle. Ils proposent ainsi des tableaux de méditation qui permettent de revivre l’épisode biblique, dans une juxtaposition des quatre sens de l’Ecriture, où la portée eschatologique du récit biblique est actualisée conformément à la vie spirituelle de chacun, et qui vise une fusion, sous le sceau de la Parole, entre l’auteur, le lecteur et le Christ »⁵⁴*

Los poetas espirituales de la época adoptan las mismas figuras para una escritura impregnada de los mismos valores; un fragmento de poesía de D'Aubigné nos permite penetrar la

⁵² Alquier, m., Molin, G., op.cit., p. 48.

⁵³ Alquier, m., Molin, G. op.cit., p.49.

⁵⁴ Génétot, A., La poésie française du Moyen Age à nos jours, P.U.F., Paris, 1997, P.229.

importancia de los encadenamientos alegóricos que sellan la escritura poética en una estética barroca del doble cuño de Proteo y de la Religión:

*Cités yvres de sang, et encore alterees,
 Qui avez soif de sang et de sang enyvrees,
 Vous sentirez de Dieu l'espouvantable main ;
 Vos terres seront fer, et vostre ciel d'airain,
 Ciel qui au lieu de pluie envoye sang et poudre,
 Terre de qui les bleds n'attendent que le foudre.
 Vous ne semez que vent en steriles sillons,
 Vous n'y moissonnerez que volans tourbillons,
 Qui à vos yeux pleurans, folle et vaine canaille,
 Feront piroïetter les espics et la paille.
 Ce qui en restera et deviendra du grain
 D'une bouche estrangere estanchera la faim.
 Dieu suscite de loin, comme une epaisse nue,
 Un peuple tout sauvage, une gent inconue,
 Imprudente du front, qui n'aura, triomphant,
 Ni respect du vieillard, ni pitié de l'enfant,
 A qui ne servira la piteuse harangue ;
 Tes passions n'auront l'usage de la langue.
 De tes faux citoyens les détestables corps
 Et les chefs traineront, exposez au dehors ;
 Les corbeaux esjouïs, tous gorgez de charongne,
 Ne verront à l'entour aucun qui les esloigne.
 Tes ennemis feront, au milieu de leur camp,
 Foire de tes plus forts, qui vendus à l'encan
 Ne seront encheris..Aux villes assiegees
 L'œil have et affamé des femmes enragees
 Regardera la chair de leurs maris aimés ;
 Les maris forcenés lanceront affamés
 Les regards allouvis sur les femmes aimées,
 Et les deschireront de leurs dents affamees.
 Quoi plus ? celles qui llors en dueil enfanteront
 Les enfants demi-nez du ventre arracheront,
 Et du ventre à la bouche afin qu'elles survivent,
 Porteront l'avorton et les peaux qui le suyvent.
 Ce sont du jugement à venir quelques traicts,
 De l'enfer préparé les débiles portraits ;
 Ce ne sont que miroirs des peines eternelles ;
 O quels seront les corps dont les ombres sont telles !...*

[Maledictions]⁵⁵

⁵⁵ Rousset, J. *Anthologie de la poésie baroque française*, T. II, Armand Colin, Paris, 1968, p. 112

Optamos por citar gran parte del poema a pesar de su longitud con el fin de no interrumpir el encadenamiento de las imágenes alegóricas así como su interacción. También nos permite percibir mejor el ritmo de los versos y alcanzar, al término de la evocación, el significado del poema.

Se concibe fácilmente que la alegoría haya sido ampliamente practicada por los místicos de la época barroca pues ofrecía un fondo inagotable de imágenes altamente portadoras de los valores estéticos y culturales que los poetas surrealistas valoraban pues les proporcionaban unas figuras visionarias y sobrenaturales, fuente de la que beberían con el fin de reactivar su lenguaje.

1.1.2.2. *La antítesis.*

Se trata de un figura de pensamiento, cuya raíz griega contiene el concepto de oposición (άντι- “contra” y θησις “proposición”).

Aquien y Molinié afirman que la antítesis es: « *une figure macrostructurale qui consiste en l'expression d'une opposition demeurant même si les termes qui l'expriment en étaient changés, le sens global résidant aussi plus entre les pôles de la contradiction que dans la valeur de chacun des deux* »⁵⁶.

La antítesis adopta diversas formas, desde un simple efecto de contraste entre dos términos hasta unas estructuras fácilmente identificables más elaboradas.

Una de estas, el oxímoron, actúa por vinculación en un mismo sintagma, la autora Aquien lo ejemplifica con este verso de Baudelaire:

⁵⁶ Aquien,m., Molinie,G. op.cit., p. 65.

*Ô fangeuse grandeur! sublime ignominie!*⁵⁷

En este verso existen dos oximorones en presentan una oposición de sentido (abajo/arriba) entre el adjetivo epíteto y el sustantivo: *fangeuse/grandeur // sublime / ignominie*.

También actúa por efecto de paralelismo que puede producirse entre diferentes tipos de agrupaciones lingüísticas, siendo la antítesis puesta en relieve por yuxtaposición. Esta forma es muy frecuente en la poética eluardiana como lo veremos en apartados ulteriores.

El efecto de quiasmo es asimismo frecuente para marcar esa oposición. En el verso de Baudelaire anteriormente citado, observa Aquien que revela un quiasmo puramente semántico, pues los dos partes yuxtapuestas son paralelas en su composición (adjetivo epíteto - sustantivo dos veces), pero a nivel moral también existe quiasmo con antítesis, (*fangeuse:bas / grandeur:haut*) (*sublime: haut / ignominie:bas*). Otro ejemplo nos muestra Aquien es un verso de Eluard, sacado del poema que analizamos más adelante, *La victoire de Guernica*:

*La peur et la courage de vivre et de mourir.*⁵⁸

Enfocado semánticamente, detectamos un quiasmo con una oposición de conceptos, los unos positivos, los otros negativos (*peur/courage y vivre/mourir*), pero a ello se añade otro de naturaleza sintáctica por cruzarse simétricamente unos sintagmas: *peur-de-mourir* y *courage -de-vivre*; pero advierte Aquien: “*on remarquera que dans un poème sur un événement aussi marqué et aussi dramatique, il est bien évident que les choses sont plus complexes que dans la simple référence aux idées*

⁵⁷ Citado por Aquien, M., op.cit., p. 57.

⁵⁸ Citado por Aquien, op.cit., p. 57.

couramment admises, et les syntagmes peuvent s'échanger: la peur de vivre et le courage de mourir sont aussi le lot de ceux qui ont tout à craindre, et il n'y a plus alors chiasme mais alternance."⁵⁹

Brindemos de paso por el arte poético de Eluard quien desde un lenguaje aparentemente sencillo desarrolla un trabajo de escritura imaginativa de alto valor literario, en su afán de conseguir un significado máximo y plural.

1.1.2.3. *La metáfora barroca.*

El análisis del Barroco literario propuesto por Jean Rousset prosigue su estudio sobre el Barroco en las Bellas Artes del que extrae los principales rasgos reunidos alrededor de los cuatro puntos siguientes:

◆ *« L'instabilité*

*d'un équilibre en voie de se défaire pour se refaire,
de surfaces qui se gonflent ou se rompent,
de formes évanescentes, de courbes et de spirales.*

◆ *La mobilité*

*d'œuvres en mouvement qui exigent du spectateur
qu'il se mette lui-même en mouvement et
multiplie les points de vue (vision multiple).*

◆ *La métamorphose*

*ou, plus précisément : l'unité mouvante d'un ensemble
multiforme en voie de métamorphose.*

◆ *La domination du décor*

⁵⁹ Aquien, M., op. cit., p. 58.

*c'est à dire, la soumission de la fonction au décor,
la substitution à la structure d'un réseau d'apparences fuyantes,
d'un jeu d'illusions ».⁶⁰*

El autor insiste en delimitar la época barroca en el período que abarcaría desde Montaigne hasta el Bernin donde el paralelismo de los mitos, móviles y medios de expresión entre los diferentes artes es innegable. A lo largo de su obra, le pasa revista a las diferentes figuras y temas obsesionales del Barroco.

- *« Circé et Protée, dieux multiformes des métamorphoses, de l'univers en mouvement et du monde renversé, à travers les ballets de cour et les pièces à machine, ancêtres de l'opéra ;*
- *l'inconstance, la feinte sentimentale, le cœur aux multiples masques dans la pastorale, qui dégage une psychologie de l'instabilité et de la mobilité et propose des personnages tels qu'Hylas, Corisca ou Dorante, tout occupés de paraître ce qu'ils ne sont pas et de se construire comme un décor ;*
- *le déguisement, le trompe-l'œil, les jeux de miroirs du théâtre sur le théâtre dans la tragi-comédie agitée d'un incessant mouvement scénique et dominée par un héros incertain de lui-même parce qu'il est toujours tenté de glisser vers une autre forme de lui-même ;*
- *la mort, d'autre part, justifiant la vogue du décor funèbre, se joue comme un spectacle théâtral qui fait de la vie un déguisement de la mort et de la mort une figure vivante ; tandis que*
- *la vie et le monde se présentent sous les images de l'eau, de la flamme, de la balle et de la bulle, des nuages et du vent, chez les nombreux poètes de la vie fugitive, qui la traitent comme un mirage volatile, un jeu flottant*

⁶⁰ Rousset, J., *La littérature de l'âge baroque en France, Circé et le paon*, Librairie José Corti, Paris, 1954, p.181.

*d'apparences qui passent et se transforment ; de Montaigne à Pascal et au Bernin, l'homme est défini en termes de changement, de déguisement, d'inconstance et de mouvement ».*⁶¹

Es de advertir que Rousset no se siente autorizado, a pesar de la concordancia general, a aplicar a todas las obras literarias la denominación “barroco”; prefiere estudiar: « *comment les œuvres littéraires, prises une à une, réagissent aux critères du Baroque* »⁶².

Partiendo desde la definición de la metáfora, Aristóteles ya situaba el principio del intercambio de términos vinculados ámbitos lógicos diferentes del género del enigma que así especificaba: « *L'essence de l'énigme est de joindre ensemble, tout en disant ce qui est, des termes inconciliables(...)* Par exemple : *j'ai vu un homme qui, avec du feu, collait du bronze sur un homme.* » (se trata de un hombre a quien se la está aplicando ventosas).⁶³

Los poetas barrocos no fueron los únicos en apropiarse este principio, también lo hicieron los surrealistas franceses, entre ellos, Paul Eluard, quienes explotaron ese potencial creador de la imagen.

Dessons bien subraya que la teoría de la imagen siempre fue, hasta el siglo XIX, bajo el signo del enigma, y define así la pragmática de la imagen: « *utiliser une image, c'est traditionnellement nommer une chose par un autre nom que le sien propre. Ainsi, dans la poésie baroque, les objets deviennent des objets de langage, des objets ont la relation sémantique à l'homme varie, travaillée par les discours successifs* »⁶⁴

⁶¹ Rousset, J. op.cit. , p. 182-183.

⁶² Rousset, J., op. cit., p. 182.

⁶³ cité par Dessons, G., *Introduction à l'analyse du Poème*, Dunod, Paris, 1996, p. 69

⁶⁴ Dessons, G., op.cit., p.69

1.1.2.4. *El funcionamiento de la metáfora barroca.*

Al observar la metáfora barroca, Rousset decide al enfoque pragmático tomando el ejemplo de una metáfora concreta: la de “violons ailés”, para significar pájaro o insecto, que florece en Francia y en toda Europa hacia mediados del siglo XVII. Citaremos los principales:

□ *« Chez l'italien Marino :*

un atome résonnant, une voix emplumée, un son volant...

un souffle vivant vêtu de plumes,

une plume sonore, un chant ailé...

(Adone, VII, 37.)

□ *Pour l'espagnol Góngora :*

Violons ailés, lyres mobiles...

(Létrilla).

Cithares de plumes ...

(Soledad, I.)

□ *Et son compatriote Quevedo :*

Bouquet chanteur, lyre volante,

Sifflet ailé..., atome de plume...

Fleur qui chantes, fleur qui voles...

(Létrille lyrique, II,

El Parnasso español,

Madrid, 1648)

□ *Les français comme Martial de Brives :*

Voix visibles, sons emplumez,

Luths vivans, orgues animez...

(Ps. *Benedicite omnia opera...*)

□ *Ou Du Bois Hus :*

Et vous, oiseaux, luths animez,

Vivans concerts...

Volantes voix ... vivans violons.

(*Nuit des Nuits*).⁶⁵

Advierte el autor que estas metáforas parecen horneadas con el mismo molde, el comparado “oiseau” ya no figura más que por su canto o el uno de los términos equivalentes (“voix”, “violons”, “sifflets”, “luths” etc.) y es ese canto, que se vuelve el comparado, el pájaro, en su representación animal (“emplumée”, “ailé”, “volant”, “mobiles”) viene a ser el comparador. Rousset ve ahí pues: « *un renversement joint à un déplacement de l'accent dynamique qui aboutit à la complète disparition du support : oiseau* »⁶⁶.

El procedimiento es típicamente barroco, en él vemos :
« *proliférer le décor aux dépens de la structure, la métaphore ainsi conçue, à force de se « filer », en vient à dresser une véritable composition autonome derrière laquelle l'objet se trouve dissimulé* »⁶⁷.

El procedimiento resulta un “disfraz retórico”, un verdadero juego de escondite, resultando de la visión de un mundo regulado por el enigma: « *qu'est-ce qu'un violon qui vole ?* ». El objetivo de

⁶⁵Rousset, J., op.cit., p.184-185

⁶⁶ Rousset, J., op. cit. p. 186.

⁶⁷ Rousset, J., op. cit. p. 187.

semejantes metáforas no es : « *d'aller au cœur de l'objet pour en faire surgir dans un éclair l'essence secrète, tout au contraire, elles le cachent, le couvrent de concepts ; jeu cérébral qui, au lieu de dire, veut masquer* »⁶⁸

Para Dessons, ese procedimiento muestra lo que significa nombrar, es decir, « *l'intervention linguistique d'un sujet sur le monde, sa manière de le concevoir* »⁶⁹.

El análisis de la metáfora barroca pone de manifiesto un trabajo del lenguaje en la imagen, suscitado por la imagen. « *Ce travail reconnaît qu'il n'y a , dans la nomination, que discours, point de vue d'un sujet dans son langage* ». ⁷⁰ El papel de la metáfora es claramente un acto de lenguaje por el que se vuelve a nombrar los objetos, en un segundo « bautizo lingüístico ».

Tal es la línea mantenida por la corriente de poesía preciosista del Barroco, época que vió a los poetas proceder a « *l'effacement du nom propre des choses* » con el recurso y el abuso del uso de la metáfora «*in absentia* ».

Veremos, más adelante, que los surrealistas aplicaron con profusión el principio del enigma obligando a sus lectores a descifrar literalmente sus textos; por su parte, Eluard hizo uso de estos recursos del Barroco principalmente en *Mourir de ne pas mourir*.

⁶⁸ Rousset, J., op. cit. p. 187.

⁶⁹ Dessons, G., *Introduction à l'analyse du Poème*, Dunod, Paris, 1996, p. 70

⁷⁰ Dessons, G., op.cit., p. 70.

1.1.3. LA RETÓRICA BARROCA

1.1.3.1. *La época del Barroco.*

La época barroca es difícil de circunscribir tanto en sus límites como en sus contenidos. Con “barroco” se puede referir a una producción literaria entera concomitante a los reinados de Enrique IV y de Luis XIII, pero se puede muy bien designar un rasgo relevante de esa literatura. Esta última, por cierto, florece en el contexto de unos acontecimientos históricos dramáticos, correspondientes a una sociedad en quiebra: no sólo se tambalean los valores religiosos por el descubrimiento del nuevo mundo, sino todas las certidumbres y los fundamentos de las ciencias y de la civilización. Esta convulsión se traduce en la inestabilidad del poder político y el cisma religioso que produce guerras religiosas fratricidas.

La estética barroca viene a contraponerse a los valores de la estética vigente, en especial la escuela de los “Retóricos”: el orden, la simetría, el equilibrio, la regularidad y la coherencia ya no van a imponer sus cánones. La edad barroca estrena la profusión, la vocación por el movimiento, la fantasía y la ilusión, la diversidad y la libertad.

La línea de fuerza que atraviesa toda la poética barroca francesa se halla en ese movimiento « *de l'inconstance à la permanence, du multiple à l'un, du paraître à l'être* » al que se refiere Jean Rousset y que se caracteriza, según dice, por « *la récurrence de quelques motifs obsessionnels autour desquels s'organise une véritable thématique qui révèle une sensibilité collective, liée au contexte antérieurement évoqué* »⁷¹.

⁷¹ Rousset, J., op. cit., p. 226

El corolario de ese carácter movedizo se adhiere al tema más recurrente de la inestabilidad del mundo y del hombre, del cual Rousset advierte dos versiones antitéticas: una versión “blanca” donde se reconocen los partidarios del “Carpe diem”, cuya frivolidad y liviandad encuentra en la mariposa su símbolo, y otra vertiente “negra”, que reúne a los poetas cristianos que reniegan la corriente hedonista ya que sólo les preocupa la vida eterna y la trascendencia del Ser.

En su *Paraphrase sur le cantique*, Martial de Brives nos entrega un ejemplo de movimiento versificado, en una superposición de imágenes policromadas de contornos cuyo dinamismo suspendido conlleva una finalidad apologética:

*Cieux, espouvantables machines
D'azur en voûte suspendu,
Où Dieu de son bras estendu
A fait voir ses forces divines ;
Tabernacles estincelans,
Thrônes assurez et roulans,
Cercles de la terre et de l'onde ;
Corps d'airain massifs et dispos,
Benissez l'arbitre du monde
Qui dans le mouvement a mis vostre repos.*

*(Benedicite coeli Domino)*⁷²

Surge una literatura de meditaciones espirituales desde finales del siglo XVI cuyos representantes son poetas protestantes como D'Aubigné, o poetas católicos como Jean de Sponde. La poesía

⁷² Rousset, J., op. cit., p. 258.

profana de este último (*Amours*) ofrece la misma huella devota que la de su obra religiosa, explicable sin duda por el deseo del poeta «*d'échapper à l'immanence du désir et aux tourments de la chair pour accéder à une parfaite « constance » chrétienne*»⁷³. El antagonismo de dos elementos contrarios, el aire y el fuego, en Sponde vienen a simbolizar el dilema humano de la tensión entre el espíritu y la carne:

*Ce monde qui croupist ainsi dedans moi-mesme,
N'esloigne point jamais son cœur de ce qu'il ayme,
Et ne peut rien aymer que sa déformité ;
Mon esprit au contraire hors du Monde m'emporte,
Et me faict approcher des Cieux en telle sorte
Que j'en fay desormais l'amour à leur beauté.*

*Mais je sens dedans moy quelque chose qui gronde,
Qui faict contre le Ciel le partizan du Monde,
Qui noicist ses clartez d'un ombrage touffu.
L'Esprit, qui n'est que feu, de ses desirs m'enflamme,
Et la Chair, qui n'est qu'eau, pleut des eaux sur ma flamme,
Mais ces eaux là pourtant n'esteignent point ce feu...*

*(Stances de la mort)*⁷⁴

Esta época alimenta una fascinación por la muerte expresada en los cuatrocientos sonetos de Chassignet, *Le mépris de la vie et la consolation de la mort* (1594). «*La volonté de frapper l'imagination pour susciter l'adhésion spirituelle est ici primordiale*»⁷⁵ :

⁷³ Vignes, J., *La poésie française du Moyen Age à nos jours*, PUF, Paris, 1997, p.150

⁷⁴ Rousset, J., op. cit., p. 174.

⁷⁵ Vignes, J., op. cit., p.150

*La vie est du futur un souhait agréable,
Et regret du passé, un désir indompté
De goûter et tâter ce qu'on n'a pas goûté
De ce qu'on a goûté, un dégoût incurable :*

*Un vain ressouvenir de l'état désirable
Des siècles jà passés, du futur souhaité
Un espoir incertain, frivolement jeté
Sur le vain fondement d'une attente muable.*

*Une horreur de soi-même, un souhait de sa mort,
Un mépris de sa vie, un gouffre de remords,
Un magasin de pleurs, une mer de tempête :*

*Où plus nous approchons du rivage lointain
Plus nous nous regrettons et lamentons en vain
Que le vent ait si tôt notre course parfaite.*

(CHASSIGNET, J.B., Destinées)⁷⁶

El carácter movedizo del mundo lo es también para la persona humana, lo que explica la incidencia del tema de la metamorfosis en una poesía barroca de carácter proteico. Las visiones de resurrección se prestan a las variaciones sobre este mismo tema en D'Aubigné:

⁷⁶ Cité par Lucien Scheler, in *Le choix du cœur et l'univers poétique*, Revue Europe, n° spécial juillet-août 1953, ed.1987,p.85.

*La terre ouvre son sein, du ventre des tombeaux
 Naissent des enterrés les visages nouveaux ;
 Du pré, des bois, du champ, presque toutes les places
 Sortent les corps nouveaux et les nouvelles faces,
 Ici les fondemens des chasteaux rehaussés
 Par les ressuscitans promptement sont percés ;
 Ici un arbre sent des bras de sa racine
 Grouiller un chef vivant, sortir une poitrine ;
 Là l'eau trouble bouillonne, et puis s'esparpillant
 Sent en soy des cheveux et un chef s'esveillant.
 Comme un nageur venant du profond de son plonge,
 Tous sortent de la mort comme l'on sort d'un songe...*

(La résurrection des corps)⁷⁷

El vértigo del cambio y de las transformaciones se traduce en unas imágenes de elementos fluidos y variantes como el agua, el aire y el fuego, cuyo alcance estético es innegable. De ello atestiguan los versos de Du Bartas, cuyo efecto desordenado es reforzado por el empleo abundante de oximorones:

*...Ce premier monde estoit une forme sans forme,
 Une pile confuse, un meslange difforme,
 D'abismes un abisme, un corps mal compassé,
 Un chaos de chaos, un tas mal entassé
 Où tous les elemens se logeoient pesle-mesle,
 Où le liquide avoit avec le sec querelle,*

⁷⁷ Rousset, J., op. cit., p. 18.

*Le rond avec l'aigu, le froid avec le chant,
Le dur avec le mol, le bas avec le haut,
L'amer avec le doux ; brief, durant ceste guerre
La terre estoit au ciel, et le ciel en la terre.
La terre, l'air, le feu se tenoient dans la mer ;
La mer , le feu, la terre estoient logez dans l'air ;
L'air, la mer et le feu dans la terre ; et la terre
Chez l'air, le feu, la mer. Car l'Archer du tonnerre...* ⁷⁸

(Le chaos)

La realidad de este mundo movedizo es pues difícil de asir para el hombre y tiende a confundirlo con el mundo de los sueños. Hemos aquí en el meollo de la temática predilecta de los poetas barrocos: el hombre, preso de la ilusión, vive en el mundo de la mentira, impulsado por su imaginación. La fantasmagoría, la representación de criaturas monstruosas, los mundos imposibles de los sueños son la principal característica de la producción poética de la época. Representan un florecimiento de imágenes de agua, del reflejo y la figura de Narciso, adornados de reflexiones sobre la vanidad de las apariencias, sobre el ser y el parecer.

Esta poética del sueño y de la ilusión se hace palpable en este soneto de Saint-Amand:

LA PIPE

Assis sur fagot, une pipe à la main,

⁷⁸Rousset, J., op. cit., p. 11

*Tristement accoudé contre une cheminée,
Les yeux fixes vers terre, et l'âme mutinée,
Je songe aux cruautés de mon sort inhumain.*

*L'espoir, qui me remet du jour au lendemain,
Essaye à gagner temps sur ma peine obstinée,
et, me venant promettre une autre destinée,
Me fait monter plus haut qu'un empereur romain.*

*Mais à peine cette herbe est-elle mise en cendre,
Qu'en mon premier estat il me convient descendre,
Et passer mes ennuis à redire souvent :*

*Non, je ne trouve point beaucoup de différence
De prendre du tabac à vivre d'esperance,
Car l'un n'est que fumée, et l'autre n'est que vent.⁷⁹*

Este tema del ser y del parecer, fue ilustrado por la imagen del pavo real, símbolo de la ostentación; este símbolo constituye un polo de análisis de Jean Rousset en su estudio de la literatura barroca. Du Bartas se centra totalmente en ese motivo:

*... Mais plus des astres clairs j'admire, où plus j'y pense,
La grandeur, la beauté, le nombre, la puissance,
Comme un paon, qui navré du piqueron d'amour,
Veut faire piafard, à sa dame la cour,
Tasche estaller en rond les thresors de ses aisles
Peinturees d'azur, marquetees d'estoiles,*

⁷⁹ Rousset, J., op. cit., p. 73.

*Rouant tout à l'entour d'un craquetant cerceau,
 A fin que son beau corps paroisse encor plus beau,
 Le firmament, atteint d'une pareille flamme,
 Deploye tous ses biens, rode autour de sa dame,
 Tend son rideau d'azur, de jaune tavelé,
 Houpé de flocons d'or, d'ardans yeux piolé,
 Pommelé haut et bas de flambantes rouelles,
 Moucheté de clers feux, et parsemé d'estoilles,
 Pour faire que la terre aille plus ardemment
 Recevoir le doux fruit de son embrassement...⁸⁰*

Todo parece indicar que la poesía barroca deba constituirse alrededor de dos polos antitéticos que, lejos de excluirse mutuamente, funcionan en complementariedad. En efecto, « *la poésie la plus austère, la plus détachée des vanités mondaines et des mirages du sensible, ne peut ainsi faire l'économie des séductions de l'image, des charmes illusoire de la représentation : c'est l'une des ambiguïtés de la poésie spirituelle et mystique (comme de la peinture religieuse du temps) que ce recours quasi obligé aux artifices de la Muse profane, à ses formes, à ses thèmes, à sa rhétorique. Avec d'Aubigné, Sponde, Chassignet, La Ceppède, le Baroque atteint ses sommets quand se rejoignent ses deux versants* »⁸¹.

Siguiendo el modelo de los Ejercicios Espirituales d'Ignacio de Loyola, todo cristiano se obliga a vivir los dolores de Cristo ante la contemplación de sus sufrimientos. Tanto los vates de la poesía devota como los de la poesía profana, se afanan en suscitar la ilusión y la emoción de las que gustan participar los primeros y

⁸⁰ Rousset, J., op. cit., p. 43.

quieren ser los primeros en comprobar esa función edificadora de su obra, como si fuera un ejercicio espiritual personal:

“*Que je sois le premier de mon discours époint*” escribe La Ceppède. Este poeta compuso los *Théorèmes*, más de 500 sonetos de vena épica, evocando los momentos de la Pasión de Cristo.

Una vez esbozados los grandes rasgos de la estética del Barroco, conviene enfocar nuestro estudio sobre el empleo de esta retórica y su finalidad de utilización para comprender mejor sus relaciones con la escritura eluardiana.

1.1.3.2. *La retórica de la persuasión.*

De la producción poética del Barroco se establece, en muchos casos, una pragmática de estas escrituras: el proyecto constante de conquistar a sus lectores. Chassignet es un ejemplo de ello tal como lo manifiesta en su obra, ya mencionada más arriba, *Le mépris de la vie et consolation contre la mort*. También referimos anteriormente la función auto-edificadora del discurso de La Ceppède.

La estética barroca, en la que interviene el movimiento constante de los elementos de la naturaleza, en particular de los elementos fluidos y de sus metamorfosis, provoca fascinación y adhesión del lector. El poeta se complace en la pintura de la naturaleza desencadenada o en la rueda de las estaciones que la transforman. Esta poética cobra una dimensión edificadora pues

⁸¹ Génétiot, A., *La poésie française du Moyen Age à nos jours*, P.U.F., Paris, 1997, p. 152.

subraya el carácter provisional de todas las cosas. La intercesión divina puede llegar a ser, en ocasiones, el instrumento de la metamorfosis operando directamente sobre la naturaleza del hombre; esto es lo que emana del soneto de Drelincourt:

*Pour ton peuple, grand Dieu, tu forces la nature !
Les flots sont du crystal, les rochers sont des eaux,
Et le feu des serpens, prongs et volans bourreaux,
Est éteint par l'aspect d'un Serpent en figure.*

*Le pain tombant des cieux fournit sa nourriture ;
Le vent pour ses repas, apporte des oiseaus ;
Tu l'éclaires la nuit par tes divins flambeaus ;
Et ton ombre le jour luy sert de couverture.*

*Ton invincible bras, dans l'horreur des desers,
Luy prête son secours, par deus fois vingt hyvers,
Contre tous ennemis, et contre tous les obstacles.*

*Par tout enfin ton peuple est un peuple vainqueur.
Mais, veus-tu faire en luy le plus grand des miracles ?
Change en un cœur de chair la pierre de son cœur.*

(Sur les miracles du désert)⁸²

Sobre ese aspecto, la aportación de la especialista de la poesía del Barroco Gisèle Mathieu-Castellani parece particularmente interesante ya que propone: « .. *d'utiliser baroque et maniérisme comme*

⁸² Rousset, J., op.cit., p. 29

des catégories antithétiques pour mieux mettre en valeur les contrastes de la production poétique de l'âge baroque français...»⁸³.

Esta autora parte desde la perspectiva d los modos enunciativos y de los efectos producidos en el discurso para reconocer la existencia de una oposición poética barroca y poética manierista. Así: « *le baroquisme se définirait d'abord par la volonté de convaincre et de persuader, d'agir efficacement sur le lecteur pour gagner son adhésion, notamment spirituelle. Le texte baroque se dit ainsi porteur d'une Vérité, et investi d'une mission d'enseignement ou d'édification de son lecteur, le poète cherche à imposer un message, qu'il présente comme transcendant* »⁸⁴.

La finalidad del recurso a la ilusión es claramente la de conmover y el poeta impone muy a menudo su palabra de forma sentenciosa; el soneto del poeta Tristan nos parece ejemplar:

*C'est fait de mes Destins, je commence à sentir
Les incommoditez que la vieillesse apporte.
Déjà la pâle Mort pour me faire partir,
D'un pied sec et tremblant vient fraper à ma porte.*

*Ainsi que le soleil sur la fin de son cours
Paroît plutôt tomber que descendre dans l'onde,
Lors que l'homme a passé les plus beaux de ses jours,
D'une course rapide il passe en l'autre monde.*

⁸³ Citado por Vignes, J., op. cit. p 155

*Il faut éteindre en nous tous frivoles desirs,
Il faut nous détacher des terrestres plaisirs
Où sans discretion nostre apetit nous plonge.*

*Sortons de ces erreurs par un sage conseil ;
Et cessans d'embrasser les images d'un songe,
Pensons à nous coucher pour le dernier sommeil.*

(Les images d'un songe)⁸⁵

Mientras que el texto manierista tiende a transportar « *le doute et l'incertitude que commandent la défiance à l'égard de la raison et de la critique de l'imagination* »⁸⁶, el poeta sufre una pérdida de identidad por ser condenado a no expresar sino inconstancia e inconsistencia de sus afectos, desde el alejamiento de la “Verdad” en la que se encuentra. « *Parce qu'elle vise plus la séduction que l'adhésion, la poésie maniériste ne prétend pas reproduire une réalité objective, et à l'illusion référentielle dans laquelle le lecteur croit à la réalité de la scène qu'on lui présente, le poète préfère la mise en évidence des artifices de la représentation qui se donne comme telle : ainsi, l'œuvre se dénonce elle-même comme image, copie,...,elle affiche son statut d'œuvre seconde, paraphrase, parodie...* »⁸⁷.

⁸⁴ Citado por Vignes,J., op.cit.,p 155.

⁸⁵ Rousset, J., op.cit., p.93.

⁸⁶ Citado por Vignes,J.,op.cit., p 156

⁸⁷ Citado por Vignes,J., op. cit., p.156.

1.1.3.3. *La expresión de la fusión mística.*

Merced a la importancia de la poética contemplativa que abunda desde principios del siglo XVII, los autores místicos desarrollan una escritura alegórica, impulsados por el amplio movimiento religioso, como lo atestigua la proliferación de las grandes órdenes católicas o jansenistas, y en la línea de los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola.

Huir de las realidades de este mundo para vivir eternamente en la transcendencia y estar cerca de Dios en un ideal de fusión mística, tal es el propósito de esta poesía contemplativa. El hombre, situado en la noche oscura, debe adorar a Dios para que le otorgue la luz como, por ejemplo, en estos versos de D'Aubigné:

Le soleil couronné de rayons et de flammes
Redore nostre aube à son tour ;
O saint Soleil des Saints, Soleil du saint Amour,
Perce de flesches d'or les tenebres des ames
En y rallumant le beau jour .⁸⁸
(Prière du matin)

Con estilo predicante, el poeta encomienda a sus lectores conocer el escándalo del mundo y su antítesis la felicidad terrenal, envolviéndolo en una retórica colorista del léxico del amor profano, recreando episodios bíblicos, de forma que el meditante sea penetrado por la Divina Providencia. « *Cette rhétorique baroque de persuasion s'adresse aux sentiments pour ravir l'âme, emporter l'adhésion, et obtenir la conversion* ».⁸⁹

⁸⁸ Rousset, J., op.cit., p.180.

⁸⁹ Rousset, J., op.cit., p.180.

Théorèmes sur le sacré mystère de notre rédemption de Jean de La Ceppède es una obra significativa de la mística barroca del siglo XVII en el que la epopeya de la Pasión de Cristo y de su Resurrección se escenifica a través de los 520 sonetos de su composición.

El carácter inalcanzable de Dios se concretiza en la imagen de la nube, la cual, como si fuera una pantalla garantizando la integridad de su ser, se interpone entre El y el hombre:

*Ha ! je me suis mépris. Cète brillante nuë
Ne le dérobe point maintenant à leurs yeux.
Il s'éleve visible, afin qu'en ces bas lieux
Cète auguste merveille aux mortels soit cogneuë.*

*Cète nuë luisante à ses pieds retenuë
Ne pourroit l'eclypser mais, (comme aux siècles vieux)
Marque la majesté de ce Prince des cieux,
Et son humanité n'en est point soustenuë*

*Aux mystères divins la nuë sert toujours,
Car elle tient un peu de la nuict, et du jour,
Selon que plus ou moins le soleil la pénètre.*

*Ainsi, comme à travers un nuage entre ouvert,
Le seigneur des seigneurs manifeste son être
Ny trop obscurément, ny trop à découvert..⁹⁰*

(Cette brillante nue)

⁹⁰Rousset, J., op.cit., p.178.

Remontándose a Sponde y su obra *L'Ecclésiaste*, había surgido a finales del siglo anterior, un tópico de los temas barrocos acerca de la vanidad de este mundo y de la inconsistencia del hombre frente a Dios que encarna la consistencia, cuyo sello se imprime en este poema de Lazare de Selve:

*Comme tout ce grand monde a forme circulaire,
Chaque partie aussi fait un cercle agissant ;
Chacun des éléments, dedans l'autre passant,
Se tourne, retournant au repos de sa sphère.*

*Le soleil rond se tourne en sa course ordinaire ;
En rond la lune tourne et forme son croissant ;
Où chaque ciel commence il revient finissant,
Ainsi que tous les corps du monde élémentaire.*

*L'ange se réfléchit vers celui qui l'a fait :
Ce grand Tour dont le centre est partout si parfait,
Et dont le cercle est tel qu'on ne le peut comprendre.*

*Homme, contemple en toy deux cercles précieux :
L'âme qui vient du ciel doit retourner aux cieux,
Le corps, de cendre fait, doit retourner en cendre.⁹¹*

(Sur ces mots : souviens-toy, homme, que tu es cendre)

Pero la mística no sólo es propiedad de los poetas, los religiosos cultivan esta poética que utilizan con fines evangelizadores. Un buen ejemplo de ello, el de Claude Hopil cuyos

⁹¹Rousset, J., op.cit., p.119.

“*Les Douces Extases de l’âme*” y “*Les Divins Elancements d’amour*” remiten su experiencia del éxtasis « *en développant une mystique de l’union béatifique sur le mode de l’ineffable, dans une poétique de l’oxymore et du paradoxe qui témoigne de l’influence des mystiques espagnols sainte Thérèse d’Avila et saint Jean de la Croix, dont les Cantiques spirituels font l’objet d’une traduction par Cyprien de la Nativité de la Vierge dans Les Œuvres spirituelles du P. Jean de la Croix (1641)* »⁹²



Santa Teresa de Jesús – El Bernini –

⁹² Rousset, J., op.cit., p.120.

Referimos ahora los versos de San Juan de la Cruz, cuya palabra es el eco de la de Santa Teresa de Ávila; advertimos que son los verbos los que mantienen el peso de la paradoja asociando estados contrarios:

*Vivo sin vivir en mí
y de tal manera espero
que muero porque no muero.*

La estrofa de santa Teresa es levemente diferente en la posición central:

“y tan alta vida espero”

el verso de la santa desprende mayor dramatismo que cuando dice San Juan:

“y de tal manera espero”

verso en el que toda la carga infiere en esa espera, subrayándola de forma intensa.

El obstáculo de su unión con Dios, para el suplicante, constituye la negación de su vida que así expresa:

1

*En mí yo no vivo ya
y sin Dios vivir no puedo
pues sin él y sin mí quedo
este vivir qué será?
Mil muertes se me hará
pues mi misma vida espero*

muriendo porque no muero.

El sufrimiento de la vida en esta frustración es verdadera agonía:

2

*Esta vida que yo vivo
es privación de vivir
y así es continuo morir
hasta que viva contigo.
Oye mi Dios lo que digo
que esta vida no la quiero
que muero porque no muero.*

Tal agonía conduce a la auto-compasión y a cierta aceptación de su suerte por parte del poeta:

3

*Estando absente de ti
Que vida puedo tener
Sino muerte padecer
La mayor que nunca vi?
Lástima tengo de mí
Pues de suerte persevero
Que muero porque no muero*

Si la vida es muerte lenta ¿qué dimensión tendrá pues la verdadera muerte?

4

*El pez que del agua sale
aun de alivio no carece
que en la muerte que padesce
al fin la muerte le vale.
Qué muerte abrá que se yguale
a mi vivir lastimero
pues si más vivo más muero?*

La proximidad del sacramento puede ser un alivio pero el sufrimiento de la privación es más fuerte:

5

*Quando me pienso alibiar
de verte en el Sacramento
házeme más sentimiento
el no te poder gozar
todo es para más penar
por no verte como quiero
y muero porque no muero.*

El origen del sufrimiento reside también en el sentimiento de precariedad del estado de beatitud:

6

Y si me gozo Señor

*con esperanza de verte
en ver que puedo perderte
se me dobla mi dolor
viviendo en tanto pavor
y esperando como espero
muérome porque no muero.*

El canto se vuelve rogatorio, se trata de una invocación del poeta místico a Dios:

7

*Sácame de aquesta muerte
mi Dios y dame la vida
no me tengas impedida
en este lazo tan fuerte
mira que peno por verte,
y mi mal es tan entero
que muero porque no muero.*

Nada vincula a la vida para el suplicante sino es la voluntad del Todo Poderoso a quien se dirige, al considerar sus pecados como la causa de su lejanía:

8

*lloraré mi muerte ya
y lamentaré mi vida
en tanto que detenida
por mis pecados está.
¡ O mi Dios! cuándo será*

*quando yo diga de vero
vivo ya porque no muero?*

[Coplas de el alma que pena por ver a Dios]⁹³

“Mourir de ne pas mourir” de Paul Eluard mantiene la misma tensión espiritual de Santa Teresa en su deseo desenfrenado de unión con Dios; la palabra bíblica circula en estos versos:

*Vivo sin vivir en mí
y tan alta vida espero
que muero porque no muero.*

En el *corpus hermeticum* característico de la mística barroca, la experiencia esencial se hallaba en el éxtasis por el que el suplicante entraba en contacto con Dios, convencido de que *Le* pertenecía. Ese valor de experiencia esencial en el éxtasis, en la renuncia a la materialidad del cuerpo, es el que canta la santa. Interpreta su vida como una cárcel que le impide vivir cerca del Ser Amado:

*¡Ay qué larga es esta vida!
¡qué duros estos destierros!
¡esta cárcel, estos hierros,
en que el alma está metida!
Sólo esperar la salida
Me causa dolor tan fiero,
Que muero porque no muero.*

El deseo de unirse a Dios le hace percibir la vida como un largo río de amargura donde sólo queda la muerte como única

⁹³ San Juan de la Cruz, *Poesía*, Ed. Domingo Ynduráin, Cátedra, Madrid, 1995, p.267

esperanza. Por ese canto alzado mantiene un diálogo con su vida de la que aspira desprenderse, así como de todo aspecto material:

*Vida, ¿qué puedo yo darle
a mi Dios que vive en mí,
si no es perderte a ti,
para mejor a Él gozarle ?
Quiero muriendo alcanzarle,
pues a Él sólo es al que quiero :
que muero porque no muero.*

Un estilo suplicatorio, un ritmo exaltado y entrecortado, significativo de un estado de choque emocional, la reiteración de los términos “Dios”, “adora”, “luz”, “éxtasis”, caracterizan este conjunto de poética mística barroca, muy frecuente en Hopil, y de la recogió el eco Paul Eluard:

*Acte tres-simple et pur, essence tres-abstraicte,
Sublimité cachee et plus que tres secrette,
Solitaire hauteur,
Abisme de lumiere, ô Dieu je vous adore,
Confus je vous admire, ô mon doux Createur,
Dés le poinct de l'aurore.
.....
De le voir glorieux c'est l'extaze des anges,
L'adorer comme Amour, et chanter ses loüanges
A l'ombre sans le voir,
C'est la gloire de l'homme, et dans cette ignorance
Son ame en un instant acquiert le vray sçavoir
De la tres-simple essence.*

*(Abisme de lumière)*⁹⁴

Del mismo año 1641 y siguiendo el mismo registro, nace la obra del Padre jesuita Pierre Le Moyne, *Hymnes de la sagesse divine et de l'amour divin*, del que reproducimos algunos extractos, dignos de antología:

*Mais l'amour, quoy qu'il ait pu faire,
N'a rien fait de si merueilleux
Que le furent les derniers feux,
Qu'il alluma sur le Calvaire.*

.....
*Sur ce beau théâtre de flames,
Où l'Amour a son element,
Il se consume à tout moment
Des troupes d'innocentes ames ;
Plus elles souffrent de chaleur,
Et plus est rare le bonheur
Dont leur belle cendre est suivie ;
Le seul feu qui les blesse, a de quoy les guerir ;
Il leur donne la mort, pour leur donner la vie ;
Et s'il ne les brûloit, il leur faudroit perir.*

*Ainsi sur un lit de canelle
L'oiseau sans sexe et sans pareil
Se brûle aux rayons du soleil,
Et par sa mort se renouvelle ;*

*De ce beau planete amoureux,
Luy-mesme il provoque ses feux,
Et donne aux astres de l'envie ;
Du mesme bois il fait son nid et son tombeau ;
Et le soleil à peine a consumé sa vie,
Que l'Amour la rallume avecque son flambeau*

*Que ces feux causent de delices !
Qu'il est doux de s'en approcher !
Et qu'il s'en fait un beau bâcher,
Pour nos amoureux sacrifices !
Sens la vive ardeur de ce bois ;
Voy ces ronces et cette Croix,
Qui brillent de flames divines.
Arreste icy, mon cœur, ta vie est en ce lieu ;
Sois un bouton de feu sur ces belles épines,
Tu seras un rubis sur le thrône de Dieu.*

*(HYMNE SECOND. Les merveilles de
l'amour divin envers les anges, et envers les
hommes.)⁹⁵*

La pureza de la palabra parafraseada es verdaderamente sorprendente tanto en el caso de los místicos españoles como en sus contemporáneos franceses, y la poética eluardiana conlleva el eco de esas voces que fueron transmisoras de la Palabra bíblica,

⁹⁴Rousset, J., *La littérature de l'âge baroque en France, Circé et le paon*, Librairie José Corti, Paris, 1954, p.182.

⁹⁵Rousset, J., op.cit., p 279-282.

desde el principio de su instauración como mensajera del Amor absoluto.

1.1.3.4. *La función de ornamento.*

Si elegimos este término de “ornamento” es porque nos pareció el más pertinente y a la vez el menos polémico pues podía incluir las diferentes denominaciones del “conceptismo” de los diversos países europeos en los que arraigó.

En efecto, floreció bajo el nombre de “*Concettismo*” (o “*Marinismo*”) en Italia, de “*Préciosité*” en Francia y de “*cultismo*” en España. Adoptaremos este último, más particularmente a través del poeta español Góngora, considerado como el epígono de ese movimiento.

La elección de este poeta se justifica por su relevancia y su crédito entre los miembros de la célebre Generación del 27, de cuyos miembros se hallan algunos en estrecha conexión con Paul Eluard.

El motivo que les hizo aglutinarse a los jóvenes poetas del 27 alrededor de Góngora fue que veían en él un modelo poético a seguir con la esperanza de que les ayudaría a regenerar su creatividad.

En Góngora, los poetas del 27, admiran su universalidad y su polivalencia. Sus *Letrillas*, sus *Romances*, y sus *Endechas* tocaban un vasto público popular mientras que sus *Soledades*, su *Polifemo* o sus sonetos amorosos iban dirigidos más específicamente a un público

cultivado. El poeta cordobés escribía una poesía de tema mitológico y de contrastes barrocos en un lenguaje muy rebuscado, lleno de esmero y de refinamiento. La perfección del verso lograba su belleza. Pero al poeta del 27 le fascinaba la técnica poética elaborada que caracterizaba Góngora: cincelaba la imagen introduciendo la metáfora *in absentia* y el hipérbaton al extremo.

A través de algunos ejemplos escogidos, podremos juzgar la contribución de Góngora al enriquecimiento de la lengua (como el empleo de los latinismos tanto en el léxico como en la sintaxis). En su opinión, el castellano necesitaba ser enaltecido, a modo del latín, su lengua madre. Así en la expresión “Marino joven” (de su obra Polifemo), prefirió al vulgarismo “mozo” el calificativo “joven” término culto proveniente del latín “*juvens*”.

Para los jóvenes poetas de la Generación del 27, la poesía es ante todo un lenguaje privilegiado cuyo poder es engendrar mundos, terreno en el que coinciden con Góngora. Éste hablaba un lenguaje heroico que, según decía :

*“ha de ser diferente de la prosa y digno de personas capaces de entendelle”*⁹⁶.

Así fue como el romance abandonaría su lenguaje común para adoptar un estilo más refinado, de frases más rimadas por el uso del hipérbaton latino. Esto es lo que Guillen denomina la creación de la “metáfora de espacio” y Antonio Machado “palabra en el tiempo”. Este fenómeno es observable en versos de este estilo:

*Marino, si agradable no, instrumento (629)*⁹⁷

⁹⁶ Góngora, in *Lenguaje y poesía* de Jorge Guillen, Alianza Editorial, Madrid, 1972, p. 37.

La palabra desplazada adquiere un relieve significativo de un valor que no hubiese tenido si se hubiese mantenido en su lugar acostumbrado. A nivel estructural, la posición de las palabras en la estrofa establece unas simetrías que traducen a su vez unas correspondencias:

*Paces no al sueño, treguas sí al reposo (627)*⁹⁸

Las simetrías son: “Paces - treguas”, “sueño - reposo”, “no - sí”, “al - al”. Los términos, dentro del verso, determinan unas correspondencias que se entrecruzan. Estas simetrías pueden ser igualmente consideradas de extremo a extremo: “paces - reposo”, “no - al”, “al - sí”, “sueño - treguas”. Semejante ejemplo indica un gran dominio del arte del lenguaje.

Otro aspecto del poeta barroco que pudo cautivar a los jóvenes poetas del 27, es el lugar que asignaba al mundo de las sensaciones en sus versos. La importancia que le daba a la luz, a la naturaleza bajo diferentes iluminaciones diurnas. Las sensaciones establecen una red de correspondencias entre los objetos sensibles, relaciones perceptibles por inducción racional. Así en la “Fábula de Polifemo y Galatea”, el hermoso Acis viene a calmar la sed a una fuente a orillas de la cual se encuentra Galatea dormida:

Su boca dio y sus ojos, cuanto pudo,

*Al sonoro cristal, al cristal mudo (624)*⁹⁹

A la metáfora del agua “sonoro cristal” corresponde la de Galatea “cristal mudo”; el sema de transparencia del cristal es el

⁹⁷ Góngora, op.cit., p.39.

⁹⁸ Góngora, op.cit., p.40.

⁹⁹ Góngora, op.cit., p. 46.

sema común que puede establecer la relación entre el elemento agua y la persona de Galatea.

El relacionar dos objetos de naturaleza muy alejada “*cosas extrañas*” constituye un concepto de metáfora al que Góngora se ajustaba, se asemeja al concepto de Marino cuando aconsejaba unas ensambladuras extrañas de palabras con miras a crear un efecto de sorpresa o “*meraviglia*”.

Los poetas modernos se identifican con el autor de Galatea. Así pues, al dar su conferencia de 1927 sobre “*La imagen poética de Don Luis de Góngora*”, García Lorca citaría ese mismo concepto de metáfora:

“La metáfora une dos mundos antagónicos por medio del salto ecuestre que da la imaginación”¹⁰⁰.

Y sobre la representación del mundo engendrado por Góngora, añadió:

“Góngora no crea sus imágenes sobre la misma Naturaleza, sino que lleva el objeto, cosa o acto a la cámara oscura de su cerebro y de allí salen transformados para dar el gran salto sobre el otro mundo con que se funden”¹⁰¹.

Góngora sabía expresar el movimiento en toda la gama de intensidades por el léxico y por el ritmo del verso. Los retozos de Acis y de Galatea reflejados en los juegos de dos palomas, eco de los suyos:

¹⁰⁰ Leo Geist, A., *La metáfora, elemento primordial de la lírica del 27*, in *Historia crítica...* p. 284

¹⁰¹ Góngora, op.cit., p. 52.

*‘reclinados, al mirto más lozano
una y otra lasciva, si ligera,
paloma se caló...’ (627-628)¹⁰².*

Marcilly analiza de forma magistral esa dinámica: « *ce désir, dit-il, de saisir le mouvement ...pousse Góngora à en dessiner la courbe dans l’instant même qui en marque la fin* », et il ajoute : « *au moment précis où les oiseaux se posent : “se caló” ... et le poète parvient ici à la définition du mouvement par son arrêt, c’est à dire, par sa négation* ». ¹⁰³

Se trata, al fin, de sugerir el movimiento por su contrapunto el suspense; todo un arte que los poetas surrealistas apreciaron y con cuyos principios concordaban.

Otro aspecto fascinante de la poesía de Góngora es su mundo imaginario. Las figuras que utiliza, en particular, las metáforas, arraigan en el mundo de lo concreto, lo cual expresa Guillen en estos pareceres:

“En la poesía gongorina habrá siempre muchas más cosas – ideas de cosas – que ideas abstractas »¹⁰⁴.

En la elaboración imaginativa de Góngora, interviene una abundancia de colores, otorgándoles a los versos un valor pictórico innegable. Se complace el poeta en tomar de la paleta seleccionando los contrastes y los brillos como el oro y el azul, dignos de un cuadro de un Fra D’Angélico:

¹⁰² Góngora, op.cit, p.50.

¹⁰³ in Guillen, J., op.cit., p. 50

¹⁰⁴ Guillen , J., op.cit., p. 52.

*“Salió Cloris de su albergue,
dorando el mar con su luz,
por señas que a tanto oro
bolgó el mar de ser azul” (199)¹⁰⁵.*

Pero Góngora se vuelve maestro colorista en el trabajo de los matices de la gama en:

*Donde espumoso el mar siciliano
El pie argenta de plata al Lilibeo,
Bóveda o de las fraguas de Vulcano
O tumba de los huesos de Tifeo, (620)¹⁰⁶*

El poeta barroco representa el mundo de la realidad de forma indirecta, por medio de una metáfora muchas veces hermética; crea, de ese modo, una realidad ennoblecida, de mayor valor estético. El proceso se desarrolla en dos tiempos, el primero es el del disimulo, el segundo el de la recreación:

*“Aunque ociosos, no menos fatigados,
quejándose venían sobre el guante
los raudos torbellinos de Noruega” (689)¹⁰⁷*

Concretamente, se trata de sugerir sin nombrar, no por intuición sino por el ejercicio del intelecto. En lengua usual, los “raudos torbellinos de Noruega” son halcones.

¹⁰⁵ Guillen, J., op.cit., p. 53.

¹⁰⁶ Guillen, J., op.cit., p. 53.

¹⁰⁷ Guillen, J., op.cit., p. 56.

A través de esta revisión de algunas de sus constantes, las más marcadas del estilo de Góngora, podemos valorar el interés que este poeta pudo presentar para los jóvenes poetas españoles de 27; en nuestros segundo y tercer capítulos, parte de análisis del corpus elegido, estudiaremos algunos de estos rasgos en la poética de Paul Eluard.

1.1.3.5. *La retórica de la evidencia.*

Se trata de una característica del manierismo, una corriente del Barroco, que implica la poesía francesa de la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII y que el estudioso Marcel Raymond definió en torno a cuatro aspectos de los que participa; su finalidad es: « *placer sous les yeux du lecteur un spectacle vivant, propre à susciter l'illusion et l'émotion : c'est la fonction de l'hypotypose ou énergie, figure centrale de l'esthétique maniériste* »¹⁰⁸. Falta por aclarar el término «hypotypose». Esta figura, también sinónimo de energía, es clasificada por Fontanier en primer lugar entre las figuras de estilo por imitación: « *l'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante* »¹⁰⁹

Esta temática de la evidencia arraiga en los autores latinos, Quintiliano en efecto, refiere a ella situándola como resultante de los productos de la imaginación:

« ... *C'est à cela que servira l'évidence, qui ne semble pas tant dire une chose que la montrer : d'où naîtront les sentiments dans notre âme, comme si*

¹⁰⁸ Vignes,J., *La poésie française du Moyen Age à nos jours*, PUF, Paris, 1997,p 155.

¹⁰⁹ Fontanier,P., *Les figures du discours*, Flammarion, Paris, 1977,p 390.

nous étions présents à la chose même ». Quintilien l'apparente à une sorte d'ornement construit à travers des moyens formels (description, hypotypose, conglobation) et conduisant à certains effets. Par conglobation Fontanier entend la figure que: « l'on appelle encore Enumération ou Accumulation, c'est une figure par laquelle, au lieu d'un trait simple et unique sur le même sujet, on en réunit, sous un seul point de vue, un plus ou moins grand nombre, d'où résulte un tableau plus ou moins riche, plus ou moins étendu »¹¹⁰.

Acerca de evidencia, Molinié sintetiza:

« Il semble que l'évidence désigne ainsi plutôt une valeur majeure du style. Par-delà la naïveté linguistique de la présentation traditionnelle (cette fameuse et ridicule suppression de l'écran du discours, avec l'idée que l'auteur est transformé en spectateur), on sera particulièrement sensible au caractère social de cette qualité. Elle illustre à la fois le devoir être, l'exigence et la force du discours : celui-ci est appréhendé ainsi comme acte, comme dynamisme qui peut même modifier la réalité de la situation existentielle, concrète des partenaires dans la relation oratoire. Signe du ravissement, l'évidence définit la parfaite réussite qui conduit du rhétorique au poétique »¹¹¹.

Paul Eluard recogería este legado secular para reanimar su espíritu añadiéndole su arte y su marchamo personal. Así lo transmitió en una conferencia titulada “L'évidence poétique” que pronunció en Londres durante la exposición surrealista del año 1936. El poeta se nutre del concepto retórico de la evidencia para

¹¹⁰Fontanier,P., op.cit., p363.

¹¹¹ Aquien,M., Molinié,G. *Dictionnaire de Rhétorique et de Poétique*, La Pochotèque, Le Livre de poche, Librairie Générale Française, 1996, P.167 .

sentar las bases de lo que considera los fundamentos de una escritura acorde con su creador; he aquí su sustancia:

- a) *« Le temps est venu où tous les poètes ont le droit et le devoir de soutenir qu'ils sont profondément enfoncés dans la vie des autres hommes, dans la vie commune.*
- b) *...Écoutons Lautréamont : « La poésie doit être faite par tous. Non par un. » Toutes les tours d'ivoire seront démolies, toutes les paroles seront sacrées et l'homme, s'étant enfin accordé à la réalité, qui est sienne, n'aura plus qu'à fermer les yeux pour que s'ouvrent les portes du merveilleux.*
- c) *... Le poète est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré. Les poèmes ont toujours de grandes marges blanches, de grandes marges de silence où la mémoire ardente se consume pour recréer un délire sans passé.*
- d) *Tout est au poète objet à sensations et, par conséquent, à sentiments. Tout le concret devient alors l'aliment de son imagination et l'espoir, le désespoir passent, avec les sensations et les sentiments, au concret.*
- e) *...Il y a un mot qui m'exalte, un mot que je n'ai jamais entendu sans ressentir un grand frisson, un grand espoir, le plus grand, celui de vaincre les puissances de ruine et de mort qui accablent les hommes, ce mot c'est : fraternisation.*
- f) *...La poésie véritable est incluse dans tout ce qui affranchit l'homme de ce bien épouvantable qui a le visage de la mort. »¹¹²*

En su relación de lectura de la obra “*Choix de poèmes*”, Léon Gabriel Gros describe en la técnica de Eluard:

«des méthodes qui relèvent non de la conviction mais de l'évidence. Eluard est donc le type de poète de l'Amour, non

¹¹² Eluard, P., in *Evidence poétique*, O.C.I., p.513 – 521.

qu'il disserte sur l'Amour mais parce qu'il recrée en chacun de ses lecteurs le climat de la vision dans l'Amour. Il s'est défini en définissant le poète «moins celui qui est inspiré que celui qui inspire » et en donnant à son recueil d'essais le titre significatif de Donner à voir.»¹¹³.

Nos pareció justificado el parecido entre el concepto de la evidencia del Barroco y la idea personal de evidencia poética en la mente de Eluard. En el transcurso de nuestro análisis del corpus seleccionado, tendremos ocasión de debatir de este tema, cuando se mencione el resultado de esa ascesis interior que el acto de la escritura supone en nuestro poeta.

1.1.4. EL SÍMBOLO.

1.1.4.1. *El indefinible símbolo.*

Σύμβολον significa en griego “lanzar junto” o “juntar” “hacer coincidir” y Umberto Eco lo define recurriendo a la analogía siguiente:

“le symbole est originairement le moyen de reconnaissance formé par les deux moitiés d'une monnaie ou d'une médaille brisée... On a les deux moitiés d'une chose dont l'une est en lieu de l'autre (aliquid stat pro aliquo...) toutefois les deux moitiés de la monnaie ne réalisent la

¹¹³ Gros, L.G., *Présentation de Choix de Poèmes*, Œuvres complètes de Paul Eluard, I, p.1581.

plénitude de leur fonction que lorsqu'elles se rejoignent pour reconstituer une unité"¹¹⁴

A diferencia de las dos partes de un signo lingüístico en que el significado al ser interpretado se desvía del significante o se afina, en el caso del símbolo, por lo contrario, existe la idea de un enlace el cual encuentra su propio término, un ajuste con el origen .

Mas como dice Eco esto ya sería formular una interpretación "simbólica" de la etimología de símbolo, cuando no se sabe todavía determinarlo.

En el *Dictionnaire philosophique de Lalande* se recogen varias acepciones desde la primera definición:

*"ce qui représente autre chose en vertu d'une correspondance analogique"*¹¹⁵.

Analogía, representación convencional, símbolos intelectuales o símbolos emotivos, la entrada del diccionario no es capaz de concluir sino con lo indefinido de que el símbolo es a la vez todo o nada, lo cual nos deja en la ignorancia sobre su naturaleza.

Eco apunta que también existe un fenómeno similar cuando se trata de definir el signo:

*"le langage commun, en tissant un nœud apparemment inextricable d'homonymies, exhibe un réseau de ressemblances de famille...or, la tentative que le concept de signe autorise, c'est de voir si, au-dessous des ressemblances de famille, il existe une propriété très générale qui survit dans chacun des termes de la chaîne, et de construire sur la base de cette propriété un objet théorique qui ne s'identifie à aucun des phénomènes examinés mais rend compte de chacun d'eux."*¹¹⁶

¹¹⁴ Eco, U., *Sémiotique et philosophie du langage*, PUF, Paris, 1993, p. 191

¹¹⁵ Eco, U., op. cit., p.192

¹¹⁶ Eco, U., op.cit., p.193

La lengua común utiliza “símbolo” o “simbolizar” sin clarificar el

término e interpretándolo superficialmente en el contexto de los sintagmas en los que aparece.

Autores como Langer, Frye, Douglas y Weston no llevan a cabo una definición satisfactoria del símbolo en sus escritos teóricos. Hasta que en 1973 con *Symbols Public and Private*, Raymond Firth nos da a conocer su definición *pragmática*: en la interpretación de un símbolo, el intérprete suele tener mayor margen para ejercer su juicio que en el caso de señales regulados por un código común al emisor y al destinatario. La forma de distinguir la señal del símbolo sería clasificar como símbolos todos los signos donde reside una falta de acuerdo interpretativo entre productor e intérprete. Eco muestra su acuerdo con este análisis y afirma:

*“même si l'on réussissait à trouver au-dessous du réseau de ressemblances de famille une caractéristique commune à tous les symboles analysés, on devrait dire que c'est là la caractéristique même du signe : aliquid stat pro aliquo. Il suffirait alors de dire que |symbole| est toujours employé comme synonyme de |signe| et qu'on peut lui donner la préférence parce qu'il a une apparence plus 'cultivée'.”*¹¹⁷

Eco se apoya en este rasgo pragmático de Firth para conseguir una serie de aproximaciones sucesivas, un núcleo duro del término |símbolo|. Intenta así edificar la hipótesis de que ese núcleo duro refiere a una actitud semántico - pragmática que

¹¹⁷ Eco, U., op.cit., p.196

denomina *modo simbólico*. Por esta razón, plantea una serie de contextos en los que se tomará el término | símbolo | en su sentido estricto como alusión un tanto precisa a un empleo de signos según el modo simbólico.

1.1.4.2. Orientaciones definitorias.

Eco recorre las diferentes teorías que identifican el área de lo simbólico con la de lo semiótico. Desde semejante enfoque es simbólica la actividad por la cual el hombre plasma la complejidad de la experiencia organizándola en estructuras de contenido a las que corresponden unos sistemas de expresión. Mediante lo simbólico se logra nombrar la experiencia, organizarla y constituir la como tal, haciéndola reflexiva y comunicable.

En el estructuralismo de Lévi-Strauss se identifican semiótica y simbólica:

“Toute culture peut être considérée comme un ensemble de systèmes symboliques au premier rang desquels se placent le langage, les règles matrimoniales, les rapports économiques, l’art, la science, la religion...L’anthropologie a pour objet des modèles ou des systèmes de symboles qui sauvegardent les propriétés caractéristiques de l’expérience, mais qu’à la différence de l’expérience, nous avons le pouvoir de manipuler”¹¹⁸

Observa Eco que debemos las homologías, la posibilidad de transformación de las estructuras de todo tipo, al hecho de que toda estructura depende de una capacidad simbólica más general del

espíritu humano el cual organiza según unas modalidades comunes la globalidad de su experiencia.

Si nos detenemos en Lacan, también coinciden semiótica y simbólica, pues en el imaginario, el primero de los tres campos de la psicoanalítica, está inscrita la relación con la imagen del semejante. Subraya que la similaridad de Lacan no es la de una semiótica de el iconismo sino la que se efectúa en el mecanismo perceptivo en sí. Cita al psicoanalista:

“dans le rapport de l’imaginaire et du réel, et dans la constitution du monde telle quelle en résulte, tout dépend de la situation du sujet. Et la situation du sujet (...) est essentiellement caractérisée par sa place dans le monde symbolique, autrement dit dans le monde de la parole”¹¹⁹.

Sin embargo, aunque a nivel teórico Lacan identifique lo simbólico con lo semiótico y esto último con lo lingüístico, parece que vuelva a introducir modalidades interpretativas que podríamos definir como modo simbólico.

También enfocando a Ernst Cassirer, apunta Eco que en su concepto, el orden simbólico es el orden semiótico. Aquel filósofo asimila la teoría kantiana del conocimiento (en la que lo ‘transcendental’ se vuelve más histórico y ‘cultural’) a una teoría semiótica: la actividad simbolizadora no sirve para nombrar un mundo conocido sino para producir las condiciones mismas de su conocimiento.

¹¹⁸ Eco,U., op.cit., p.197

En Kristeva se halla la misma asimilación de lo simbólico con lo semiótico con pequeñas diferencias. Para ésta, lo simbólico es el momento del lenguaje con toda la estratificación vertical que conlleva (referente, significado, significante) y todas las modalidades de la articulación logico-semántica que derivan de ella. Lo cierto es que lo simbólico de Kristeva no es el de los que asignan la simbolicidad al arte: el momento artístico es para Kristeva el momento en que el símbolo conscientemente deja aflorar lo semiótico. Para Eco está claro que lo que se denomina símbolo en poesía, que en otras teorías es el afloramiento de las potencias simbólicas del lenguaje, para Kristeva es el momento artístico (transgresivo) y no es el momento socializado de su “simbólico”.

En la línea aristotélica, Pierce define el símbolo como todo signo relacionado a su propio objeto en virtud de una convención:

“le symbole est un signe qui renvoie à l’objet qu’il dénote en vertu d’une loi, d’habitude une association d’idées générales”¹²⁰.

Para éste, ningún signo es únicamente un símbolo, un icono o un índice sino que conlleva elementos de las tres modalidades en proporciones variables.

Saussure y Hjelmslev propusieron otras definiciones alternativas a la de Pierce. Saussure llama |símbolo| lo que Pierce

¹¹⁹ Eco, U., op.cit., p. 198

llamaba |icono|. Hjelmslev denomina simbólicos los sistemas como los diagramas o los juegos y clasifica como sistemas simbólicos todas las estructuras biplanas entre las cuales:

*“des grandeurs qui sont isomorphes avec leur interprétation, telles que des représentations ou des emblèmes comme le Christ de Thorvaldsen, symbole de la miséricorde, la faucille et le marteau, symbole du communisme, les plateaux et la balance, symbole de la justice...”*¹²¹

Eco afirma que si bien estas configuraciones tuvieron en su origen una motivación “icónica”, han funcionado después como artificios totalmente convencionales.

En esta categoría entran aquellos signos que sólo pueden ser interpretados en la medida en que su expresión reproduce, partiendo de algunas reglas de proyección, algunas de las propiedades que se reconocen al contenido, he aquí el procedimiento *ratio difficilis*. Esta acepción se aproxima de la que prevalece en lógica formal, en álgebra o en otras ciencias y se entiende el porque de haber hablado de |símbolo|. Se tenía en mente, efectivamente, una relación de *ratio difficilis* según la cual toda manipulación operada sobre la expresión implica unas transformaciones en el nivel del contenido.

¹²⁰ Eco, U., op.cit., p.201

¹²¹ Eco, U., op. cit., p.201

1.1.4.3. Diferentes enfoques acerca de lo simbólico.

Cuando Eco pasa a estudiar lo simbólico como sentido indirecto y “figurado”, parte de la consideración de que para identificar lo simbólico podríamos adoptar la siguiente clave semántica:

“on a un symbole chaque fois qu’une séquence donnée de signes suggère, au-delà du signifié qui leur est immédiatement assignable à partir d’un système de fonctions du signe, un signifié indirect”.¹²²

Volviendo a la tipología de Todorov, nos refiere que para éste existe en todo discurso una producción indirecta de sentido. Se halla esto en la naturaleza de la aserción, en actos lingüísticos en los que se sugiere pero dando a entender que se ordena; en elementos paralingüísticos que añaden una connotación ulterior a todo lo lingüísticamente expresado. Para Eco, tras esta producción de sentidos segundos se puede vislumbrar el fundamento de todo sistema semiótico. Y lo es en todo caso para el lenguaje verbal sobre el que se centra Todorov. El signo da siempre a conocer algo más a través de la actividad de interpretación, necesaria para la realización del contenido de toda expresión. Cada palabra se abre a un sentido segundo pues conlleva numerosas connotaciones así como todo término o todo enunciado introducen en el ámbito contextual núcleos de presuposiciones. El lenguaje es de natural productor de sentidos segundos o indirectos.

¹²² Eco, U., op.cit., p.203

¿Porqué llamar esta propiedad simbólica? Todorov el mismo reconoce que no se distingue signo de símbolo para que el primero sea arbitrario y el segundo motivado. Lo cierto es que él arraiga en lo simbólico todo lo producido por la interpretación, y es simbólico todo cuanto permite la realización de un sentido indirecto.

Esto conduce Eco a pensar que en el lenguaje verbal todo es simbólico, luego, es simbólica la práctica textual o sea es simbólica la comunicación en su totalidad. Si esto es así, toda práctica textual retórica también es simbólica:

“Par pratique textuelle rhétorique nous entendons ces stratégies textuelles régies par des règles à partir desquelles on signifie indirectement au moyen de substitutions de termes ou de plus amples portions textuelles: avec la métaphore, en remplaçant un terme par un autre avec lequel il a un ou plusieurs sèmes en commun; avec la métonymie, en substituant un lexème à l’un de ses propres sèmes ou vice versa; avec l’ironie, en affirmant x par l’affirmation (dont le caractère artificiel est en quelque sorte signalé) de non-x et ainsi de suite.”¹²³

Las substituciones retóricas son innegablemente un caso típico de sentido indirecto. En apariencia el lenguaje transmite algo pero lo que dice a nivel denotativo parece contradecir ya sea las reglas lexicales ya sea nuestra experiencia. La motivación pragmática que impele a interpretar retóricamente una frase se explica porque si aceptáramos el sentido “literal” o denotativo, nos hallaríamos frente a una mentira. La pauta de aclaración retórica requiere que,

¹²³ Eco, U., op.cit., p.205

tras descubrir el mecanismo de substitución, el contenido actualizado no sea ambiguo sino preciso:

*“la métaphore enrichit notre connaissance de l’encyclopédie parce qu’elle incite à découvrir de nouvelles propriétés des entités en jeu, et non parce qu’elle nous maintient dans une zone interprétative vague où l’on ne sait pas quelles sont les entités en jeu.”*¹²⁴

Apunta Eco de que con esto sólo se ha enriquecido el diccionario con un nuevo sinónimo pues no se ha aislado otra modalidad de producción del signo, aunque nada nos prohíbe designar como simbólico esa propiedad de las substituciones retóricas.

Estas observaciones eran necesarias para entender lo que motivó a Freud para denominar sus “símbolos oníricos” y analizar el porqué esos símbolos freudianos no son símbolos en sentido estricto. El trabajo de Freud consistió en hacer aflorar el contenido latente (pensamientos o sueños) en el trabajo onírico y traducirlo en contenido discursivo del sueño. Elucida así lo que entiende por interpretación simbólica y símbolo: *“une pensée latente se manifeste comme déformée et dissimulée par une censure: le rêve est l’assouvissement (déguisé) d’un désir réprimé, refoulé.”*¹²⁵

Para Freud, el sueño posee una retórica ya que funciona siguiendo los mecanismos típicos de la transformación trópica. Adopta dos

¹²⁴ Eco, U., op.cit., p.206

¹²⁵ Eco, U., op.cit., p.206

decisiones teóricas: como unos símbolos surgen por razones privadas, idiolectales, es preciso interpretarlos fundamentándose en las asociaciones del paciente; sin embargo, para otros, :

*“cette symbolique n’est pas spécifique au rêve, on la retrouve dans toute l’imagerie inconsciente, dans toutes les représentations collectives, populaires, notamment: dans le folklore, les mythes, les légendes, les dictons, les proverbes, les jeux de mots courants: elle y est même plus complète que dans le rêve.”*¹²⁶

En su *Interpretación de los sueños* Freud elabora un código del sueño, lo cual parece plantear la hipótesis de un inconsciente colectivo como lo haría Jung, pero intuye que habría que remontarse muy lejos para determinar lo verdaderamente universal y colectivo tanto que ya no cabría fijarlo en un código. Y fijar un código significaría admitir una ley reguladora de la semántica del sueño allende los límites del sujeto soñador. Eco subraya:

*“en ancrant le déchiffrement des symboles oniriques dans les jeux de mots et en suggérant à plusieurs reprises que la connaissance de la langue parlée par le rêveur peut aider à comprendre ses mécanismes de déplacement et de condensation, il justifie la décision lacanienne d’ancrer l’imaginaire onirique dans l’ordre du symbolique. Ce qui revient à dire que le code peut être reconstruit, mais qu’il n’est pas universel et collectif, il est historique, sémiotique et il dépend de l’encyclopédie du rêveur.”*¹²⁷

Umberto Eco concluye esta aproximación a Freud asimilando su simbólica con una retórica que incorpora sus reglas

¹²⁶ Citado por Eco, op.cit., p. 207

de generación imaginativa, las cuales, si bien flexibles, son reglas de interpretación contextual.

1.1.4.4. *El símbolo romántico.*

Tanto en las figuras retóricas como en las de sustitución onírica, se produce el mismo fenómeno: los artificios productores de sentido indirecto tienen la capacidad de rechazar el primer sentido considerándolo engañoso al revelarse el segundo sentido.

Advierte Eco que en el proceso estético, cuando se aísla una imagen u otra figura retórica en la trama de un texto por su peculiar estructura, no se produce ese rechazo sino más bien se agrega, favoreciendo la ambigüedad del enunciado el análisis profundo de las múltiples relaciones establecidas entre el sentido directo y el indirecto.

Siguiendo el esquema descrito en la etimología del símbolo, cuando las dos partes del signo concuerdan para refundir la unidad perdida, Eco concuerda con Gadamer en afirmar que semejante es el efecto producido por el mensaje estético el cual se anida y florece en la comparación continua del significante con el significado, del denotante con el connotado, del sentido directo con el indirecto.

Tales consideraciones nos permiten aprehender mejor la estética romántica y captar la razón por la cual se empleó el término |símbolo| para significar el aspecto indisoluble de la

¹²⁷ Eco, U., op.cit., p. 207

unidad entre expresión y contenido de una obra de arte. De acuerdo con Todorov aduce:

*“toute l'esthétique romantique est sous-tendue par l'idée de cohérence interne de l'organisme artistique: l'œuvre se signifie elle-même, elle est sa propre harmonie organique et interne; en ce sens elle est intraduisible, “indicible” ou “intransitive”.*¹²⁸

La obra funciona como un organismo en el que expresión y contenido son indisolubles y cuyo verdadero contenido es la obra en sí por su propia capacidad de generar múltiples interpretaciones. Por ello precisamente no podemos desechar la expresión para actualizar sus significados sino seguir calando cada vez más hondo en la obra.

Nuestro estudioso se interesa en la distinción que hace Goethe entre alegoría y símbolo, así la formulaba éste : *“L'allégorie se distingue du symbolique en ce que celui-ci désigne indirectement, celui-là directement”*[1797] y más tarde:

“L'allégorie transforme le phénomène en concept, le concept en image, et de telle sorte que le concept reste néanmoins toujours contenu dans l'image et qu'on puisse le tenir entièrement et l'avoir et l'exprimer en elle. La symbolique transforme le phénomène en idée, l'idée en image, et de telle sorte que l'idée reste toujours infiniment active et inaccessible

¹²⁸ Eco, U., op.cit., p.209

dans l'image et que, même dite dans toutes les langues, elle reste indicible.”[1809-1832]¹²⁹

Entonces, aduce Eco que la categoría de lo simbólico resulta co-extensiva de la de estética por simple substitución de términos, la simbolicidad no explica la estética y viceversa. El sello de las estéticas románticas reside en describir el efecto producido por la obra de arte y no la forma en lo produce. Esta postura plantea una ecuación entre simbólica, estética e indecible (e infinitamente interpretable) asimilando peligrosamente interpretación semántica con interpretación estética, o sea un fenómeno semiótico típico con otro fenómeno estético que no se puede resolver en términos semióticos.

Asimilar la noción de símbolo, característica de la experiencia simbólica a la de la experiencia estética comporta el peligro de no poder hablar de diferentes tipos de símbolos, como por ejemplo el símbolo religioso.

Hegel, en su tratado *L'esthétique* es el que más claves ofrece para la aproximación al modo simbólico, pues a criterio suyo lo simbólico no es más que un momento del arte, arraiga antes y fuera del arte: “le symbole est une chose extérieure, une donnée directe et s'adressant directement à notre intuition...il faut distinguer dans le symbole le sens et l'expression.”¹³⁰

Para Hegel sólo una parte del simbolizante contiene una de las cualidades del simbolizado, lo cual le otorga un carácter fundamentalmente ambiguo. Lo esencial del pensamiento hegeliano

¹²⁹ Eco, U., op.cit., p.210

es que no se debe identificar el momento simbólico con el momento artístico, que existe siempre una tensión, una desproporción, una ambigüedad, una precariedad analógica. Las formas del simbolismo propiamente dicho hacen alusión a lo divino más que evidenciarlo directamente. El símbolo es enigma, y la Esfinge es símbolo del simbolismo.

Pese a todo existen elementos en la teoría romántica que conducen hacia una determinación del modo simbólico, tal como lo plantea Eco, y es el empleo del término símbolo para destacar el carácter indecible e intraducible de la experiencia estética. Aunque no las experiencias estéticas en sí sino las condiciones textuales de una experiencia estética pueden ser dichas, descritas y justificadas. El modo simbólico nace de la necesidad de emplear cierto tipo de signos con el fin de afinar la noción simbólica de la obra de arte.

1.1.4.5. *El modo simbólico.*

Para tratar de definir la idea de símbolo era preciso que se diera la coyuntura de una analogía entre simbolizado y simbolizador además de una vaguedad fundamental de significación. Los arquetipos de Jung ofrecen una simbólica de índole semejante. Según este filósofo existe un inconsciente colectivo en el que arraigan unas representaciones colectivas o arquetipos, los mismos en todos los individuos, y que corresponden a una zona más profunda del inconsciente individual. No se trata de signos o de alegorías, pues son plurívocos y, aunque fáciles de

¹³⁰ citado por Eco, op.cit., p.212

reconocer, son indescriptibles. Para que exista simbolismo e infinidad de interpretación tiene que haber analogía y nebulosidad de contenido, es decir una semiótica que implique una ontología y una metafísica de lo Sagrado.

Si consideramos el símbolo en la experiencia mística, cabe la posibilidad de interpretarlo pues ésta es de índole amorfa y desarticulada. Eco recoge la observación de Scholem sobre la cábala, cuando afirma que hasta el texto sagrado varía su forma para el místico:

*“Le mot de la révélation, mot net, sévère, qui ne peut pour ainsi dire être équivoque ni incompréhensible, est maintenant ‘infiniment’ rempli de sens (...) La parole absolue est encore sans signification en elle-même, mais elle est enceinte de signification.”*¹³¹

De ahí procede la dialéctica entre tradición y revolución inherente en todo pensamiento místico. Éste arraiga en la tradición pero lo revelado en su experiencia conlleva un potencial demoledor para las verdades del dogma. Esto le obliga a actuar por símbolos pues:

*“d’après leur nature propre, les symboles expriment quelque chose d’inexprimable dans le monde de l’exprimable.”*¹³²

Poder entrar en el símbolo, en el sentido estricto de natural e inagotable, exige considerar que alguna Voz regia habla en su lugar. Ricœur articula la filosofía y la hermeneútica del símbolo sobre tales premisas. La opacidad del símbolo proviene de la analogía sobre la que se fundamenta; preso de las lenguas y de las culturas sólo ofrece

¹³¹ citado por Eco, op.cit., p.214

la salida de una interpretación problemática. En Ricœur se unen dos puntos de vistas: él del símbolo heideggeriano que plantea la posibilidad de que sea una palabra del ser, y él muy diferente que ofrece Freud : el símbolo religioso no comunica lo sagrado sino lo retraído. Eco anota que en la hermeneútica de Ricœur se complementan las dos perspectivas, polarizándose con la peculiaridad de poder interpretarse en sus dos sentidos, el uno remontándose al resurgimiento continuo de las figuras que se sitúan “detrás”, el segundo dirigiéndose hacia la emergencia de las figuras que están “hacia delante”:

*“L’inconscient que l’on a été et le sacré que l’on doit être: Freud et Heidegger relus dans une optique hégélienne. Les symboles racontent cette histoire d’un parcours de la conscience humaine comme entité historique et dialectique. La conscience comme devoir. L’eschatologie de la conscience comme continuelle répétition créatrice de son archéologie. Sans qu’il y ait une fin et un savoir absolu. Et donc sans que l’herméneutique assigne aux symboles une vérité finale et un sens à mettre en code.”*¹³³

Queda todavía por elaborar una definición de dicho modo simbólico. Recordando a Ricœur, vimos que mostró el vínculo estrecho que existe entre simbolismo en sentido estricto y hermeneútica: ésta tiene que aprehender el lenguaje desde el aspecto simbólico.

Este se considera como un lugar en que las cosas vienen al ser de forma auténtica, el proceso de interpretación es esa búsqueda de la verdad. Heidegger asentó su hermeneútica sobre el

¹³² citado por Eco, op.cit., p.214

presupuesto de que lo recóndito no resulta ser el límite y el fracaso de nuestro pensamiento, sino por lo contrario constituye el único terreno fecundo que puede nutrir nuestro pensamiento.

No es la búsqueda de una elucidación lo que mueve el mecanismo de llamada-respuesta propio a la interpretación. Esta no es un fin en sí, sino que debe mostrar trayéndolo a la luz lo que no está expresado. Como lo escribe Eco:

*“toute pensée symbolique essaie de vaincre la différence fondamentale qui constitue le rapport sémiotique (expression présente, contenu en quelque sorte absent) en faisant du symbole le moment où l’expression et le contenu inexprimable deviennent une seule chose, du moins pour qui vit dans un esprit de foi l’expérience de la symbolicit  .”*¹³⁴

A estas conclusiones llega por la práctica hermene  tica que entiende todo texto como símbolo, por lo tanto infinitamente interpretable, y seg  n una terminología reciente “deconstructible”.

Eco dice lo siguiente:

*“dans cette   piphanie du mode symbolique, le texte comme symbole n’est plus lu pour trouver une vérité qui serait ailleurs: la vérité est dans le jeu m  me de la d  construction, dans le fait de reconna  tre le texte comme tissu de différences et de trou  es.”*¹³⁵

Como lo formula Eco, se registra la misma inclinación hacia el modo simbólico en culturas y períodos históricos diferentes; además parece obedecer tal fenómeno a criterios de control social de los impulsos individuales y colectivos. Si estudiamos su historia y desarrollo, apuntan constantes que vuelven a renacer en épocas

¹³³ Eco, U., op.cit., p.216

¹³⁴ Eco, U., op.cit., p. 217

¹³⁵ Eco, U., op. cit. p. 220

distintas, aunque con variaciones inevitables. Esto se puede explicar porque la cultura es una cadena de textos que formalizan otros textos, de concreciones enciclopédicas que se van transformando lentamente las unas dentro de las otras, las antiguas dejan sus huellas en las nuevas.

Merece la pena el detenerse sobre lo que llama Eco “el modo simbólico teologal” pues nos invita a reflexionar acerca de las Escrituras, siendo más fácil hablar de ellas que hablar de Dios. Nace el “discurso teologal”, discurso sobre las Escrituras, de la lectura paralela de los dos Testamentos, el Antiguo y el Nuevo, llevado a cabo por Orígenes quien quiso mantener la continuidad las dos Escrituras, fundando así una línea de pensamiento judeocristiano.

En Orígenes se enlazan la oposición Antiguo/Nuevo con la de Letra/Espíritu. Esta divergencia existe en los dos Testamentos pues ambos conllevan un sentido literal, otro moral o psíquico y un sentido místico. Eco apunta que de esta idea surgirán cuatro niveles de lectura, enlazando el sentido moral con una interpretación alegórica vinculada con la fe, pero esta teoría de los cuatro sentidos no remite al modo simbólico en el sentido estricto.

Con el fin de considerar los cuatro sentidos como sentados tiene que haber una tradición exegética y, a su vez, para que ésta se plasme tienen que leerse los dos Testamentos de modo simbólico.

Orígenes hace corresponder cada elemento de ambos Testamentos: el Antiguo habla del Nuevo y cada palabra, cada frase, remite a una de las verdades expresadas en el Nuevo. Aquí se evidencian ciertas dificultades pues en el Nuevo se expresa a menudo la verdad de forma indirecta. Tampoco está definida la regla de traducción desde el Antiguo (letra) al Nuevo (espíritu). La

razón es que en las Santas Escrituras aparece una ambigüedad al torno de la figura de Cristo, pues éste es a la vez Logos, emisor de las Escrituras, éstas son discurso, luego son Logos, y hablan del Logos-Cristo como su referente último; pero hablan indirectamente de ello por significados indirectos, o discursos (λόγοι) por interpretar. Resulta que Cristo, como Logos, es el comentarista o intérprete de la ley. También en Orígenes, nutrido de ideas neoplatónicas, el Logos como mediador y conocimiento que el Padre tiene de sí mismo, representa el conjunto de todos los arquetipos, es fundamentalmente polisema. Eco recoge la observación de Compagnon [1979] refiriendo lo siguiente: aunque un Testamento hable del otro, esto puede recibir varias interpretaciones; la Escritura produce el modo simbólico de la interpretación porque su contenido, el único Logos, es la nebulosa de todos los arquetipos posibles.

Luego la escritura podría decirlo todo, precisamente porque dice el Todo, cuanto más lo Sagrado, lo Numinoso. La dialéctica entre los dos modos el simbólico y el alegórico es marcada por esa voluntad enconada de clarificación exegética y una adoración de un misterio inagotable revelado por el texto, ambos matizándose mutuamente. El modo simbólico no tiene código como lo tiene obligatoriamente el modo alegórico, sin embargo es el modo simbólico el que tiene que imponerle las reglas al modo alegórico.

“C’est là que s’instaure cette dialectique qui minera de l’intérieur tout discours mystique , partagé entre l’inexhaustivité de son expérience

interprétative et la nécessité de traduire ses symboles en sens socialisables et communicables. C'est pourquoi l'Écriture est Figure et Ombre."¹³⁶

Pero la Escritura no está autorizada a decirlo todo ni puede autorizar a cada cual a decir lo que quiera, por esto se impone en el pensamiento teologal el instaurar la Iglesia en autoridad como garantía para la interpretación. La tradición se encarga de frenar la proliferación de interpretaciones y la Iglesia es la que custodia esa tradición. Pero a la vez ésta y la Iglesia nacen de la interpretación de la Escritura, luego se plantea la cuestión de quien es la custodia.

Este largo proceso no es más que un sistema para mantenerse cerca de los orígenes y también se observa en la mística judía como lo refiere Scholem.

Eco advierte que la exégesis mística medieval tiene una producción didáctica y controla la dialéctica fundador/fundado con la idea de que la autoridad es algo moldeable:

*“Non nova sed nove signifie alors, dans la pratique exégétique: montrons que ce qui me semble opportun de trouver dans le texte a été en quelque sorte pré-autorisé par une quelconque autoritas traditionnelle.”*¹³⁷

Sin embargo, un nuevo mundo simbólico sobre la lectura simbólica de las escrituras se abre con la exégesis medieval. Las Escrituras se expresan por figuras pues emplean palabras y sobre todo porque relatan hechos, la alegoría se halla en esas palabras y esos hechos. Entonces, también se puede asignar a los hechos un valor simbólico el cual se podrá codificar alegóricamente. San Agustín supo que para interpretar la Escritura en sus sentidos

¹³⁶ Eco, U., op.cit., p.223.

indirectos había que conocer el universo, saber de todo desde los nombres hasta la física y otras ciencias.

Eco afirma la dificultad de esclarecer si ahí reside el encuentro de las dos corrientes de pensamiento independiente, el uno griego y el otro asiático, y si la fusión no tiene proyecto o si el simbolismo del mundo se elabora con el fin de que el simbolismo de la Escritura venga a ser legible. Es obvio que mientras se construye el discurso teologal, el mundo cristiano va contabilizando una cantidad de producción enciclopédica de origen asiática y helenística de todos los bestiarios, herbarios y lapidarios habidos y por haber, de los derivados del *Physiologus*, *Imagines* y *Specula mundi*.

De la tradición neo-platónica, proviene la idea de que el mundo derivado del Uno inasequible está hilado por una red de simpatías que consigue hacer hablar las capas ínfimas de la materia con su origen. Esto genera dos formas de simbolismo universal.

El uno, que parte de los comentarios sobre el pseudo-Denys y alcanza hasta la solución de Santo Tomas de Aquino, representa el mundo como una urdimbre metafísica en la que todo efecto traduce una causa última.

El otro, proviene del simbolismo ingenuo del *Physiologus*. El simbolismo de los bestiarios descansa sobre el principio de analogía y semejanza.

Se plantea la cuestión de saber cual será la interpretación correcta entre tantas posibilidades y autoridades interpretativas. Eco anota:

“un sens profond de la discipline pousse en général à créer des chaînes d’auctoritates cohérentes, à répéter d’interprètes en interprètes les

¹³⁷ Eco, U., op.cit., p.224

interprétations les plus établies. Ainsi, le mode symbolique engendre le mode allégorique et le vague des symboles se fige en code (sauf pour le mystique et ses écarts soudains).’’¹³⁸

Imagina Eco que, paralelamente a la rigidez interpretativa de los doctos, el hombre medioevo pudo vivir en su carne el modo simbólico y evolucionó en un mundo en el que todo quiere significar otra cosa. Como una necesidad a tener que descifrar siempre el sentido segundo, una desconfianza tenaz hacia la palabra y hacia la naturaleza también.

Objeta nuestro estudioso que el modo simbólico podría aliviar otras tensiones, que sublima hacia lo numinoso (esperanzas y temores) la angustia derivada de otras introversiones. Afirma que el mito así como el símbolo, ayuda a soportar el dolor de nuestra existencia. También escribe:

“le mode symbolique répond à des exigences de contrôle social: une autorité charismatique polarise sur la déférence au symbole les dissensions et les contradictions, parce que dans le contenu nébuleux du symbole, les contradictions (qui peuvent toutes cohabiter) en quelque sorte se composent.”¹³⁹

Todo ocurre como si un consenso fático se formase con el modo simbólico: no se concuerda sobre el significado del símbolo pero sí sobre reconocerle un poder semiótico. Acto seguido cada cual lo interprete como quiere, el consenso social se consigue cuando todos reconocen su fuerza. Lo que importa verdaderamente es el hecho de que se reúnan alrededor del libro, aunque se puedan combinar sus letras de mil maneras distintas pues conlleva un infinidad de sentidos.

¹³⁸ Eco, U., op.cit., p. 225

Llegará un momento en que el intérprete carismático cuya autoridad logre el consenso, impondrá un sentido reconocido. Poseer la clave interpretativa es lo que se denomina poder.

Establece Eco el parangón con el caso de las escuelas esotéricas en las que la lucha por el poder es la lucha para el que detiene el carisma de la mejor interpretación:

*“C’est seulement là où l’on nie l’existence du code que l’on doit chercher un garant du mode symbolique. Là où il y a code, le pouvoir est disséminé dans les mailles du système même, le pouvoir est code. Un pouvoir élimine l’autre, et il faut pourtant bien en choisir un des deux.”*¹⁴⁰

La exégesis medioeval se divide entre la libertad del modo simbólico, necesitado de una *auctoritas*, y la instauración de un código que debe instituir la autoridad indiscutible de la Razón. Santo Tomás y la escolástica acaban con el modo simbólico y favorecen que en lo sucesivo se practique el modo simbólico fuera de la Iglesia que lo reserva para encauzar las desviaciones místicas o con la finalidad de ofrecer al vulgo una simbología orientada.

*“Culte et pas mythe. Le Sacré-Cœur comme mandala pour qui doit cultiver les bons sentiments mais pas les fulgurances numineuses qui amèneraient à d’insoutenables nouvelles métaphysiques et à des théologies nihilistes, qui sont désormais l’apanage de la culture laïque.”*¹⁴¹

¹³⁹ Eco, U., op.cit., p. 226

¹⁴⁰ Eco, U., op.cit., p. 226

¹⁴¹ Eco, U., op. cit., p. 227

1.1.4.6. *El arte y el modo simbólico.*

En el arte moderno es donde se hallan las realizaciones más pasmosas del modo simbólico, en particular en las poéticas simbolistas. En efecto, se les reconoce una forma peculiar de disponer estratégicamente los signos con el fin de dissociarse de sus significados codificados y lograr poder acopiar nuevas nebulosas de contenido. Eco puntualiza:

*“Le symbole dans cette optique n’est pas co-extensif à l’esthétique: c’est une des stratégies poétiques possibles.”*¹⁴²

No entra en cierto simbolismo poético cuyos fundamentos pudieran ser metafísicos, como en el caso de las Correspondances de Baudelaire, por estar muy opuesto a las metafísicas de los simbolismos místicos. Los símbolos de Baudelaire no remiten a un código o a un sistema de arquetipos, son privados. Únicamente se elevan a símbolos en el contexto poético.

Según Eco, el *correlativo objetivo* de Eliot constituye la forma más depurada y la más secular del modo simbólico en la poesía contemporánea. El correlativo objetivo es sinónimo de *epifanía*, cuyo proceso estudia Joyce. Consiste en presentar un objeto o un acontecimiento que resultaría desplazado en el contexto en el que aparece para quienes no se doblegarían a la lógica simbólica. Producir epifanías significa :

¹⁴² Eco, U., op.cit., p. 227

“*se pencher sur les choses présentes pour les travailler et les façonner de telle sorte qu’une prompte intelligence puisse, en les dépassant, saisir leur signification toujours inexprimée.*”¹⁴³

Eco recurre a las *règles conversationnelles* de Grice para mostrar como pueden evidenciar el “desplazamiento” del símbolo.

Por lo general, es un rasgo común de la mayoría de las figuras retóricas, y en particular la metáfora, que no acaten la regla de calidad la cual impone el decir siempre la verdad. Ya se dijo antes, no se debe tomar una figura en su sentido literal pues puede decir algo que no refiera al ámbito de nuestras creencias. Debemos hallar un sentido segundo, sin ir hasta el nivel de nebulosa simbólica. A esta regla hay que añadir tres más: la de pertinencia, la de claridad y la del ajuste a la situación comunicativa. La violación a estas tres reglas originan una implicatoria: tratamos de entender lo que locutor quería “dar a entender”.

El proceso de implicatoria (*implicature*) textual nos introduce al modo simbólico, pues describe un objeto el cual dentro del contexto no debería tener la importancia que tiene si sólo consideramos los registros corrientes. Si la percepción del objeto se ve alterada por no ser pertinente o desproporcionada o ambigua, lo más lógico es pensar que nos encontramos ante un caso de modo simbólico, el objeto descrito debe de poseer una función epifánica. El objeto remite a una nebulosa de contenidos que no pueden ser traducidos, ya que toda traducción aniquila la epifanía por fijar una interpretación definitiva. Eco añade:

¹⁴³ Citado por Eco, op.cit., p. 229

*“Or, l’objet épiphanisé n’a pour s’épiphanner d’autres titres que celui de l’être en fait. Pour qu’il s’épiphanne, il faut qu’il soit placé stratégiquement dans un contexte qui le rende tout à la fois important et non pertinent selon les scénarios enregistrés par l’encyclopédie. Il fonctionne comme un symbole, c’est un symbole privé: il vaut seulement dans et pour ce contexte.”*¹⁴⁴

Eco finaliza esta aproximación del símbolo en el arte afirmando que el símbolo sólo dice una cosa nítidamente aunque lo que dice sea distinto de su contenido o enunciado, se relaciona más con su enunciación y las razones de ésta: “il dit qu’il est *artifice qui doit fonctionner selon le mode symbolique*, pour exercer la sémiotique illimitée.”¹⁴⁵

En este punto, ya se puede diferenciar el modo simbólico con lo que son la metáfora y la alegoría. Como ya se dijo anteriormente, una metáfora no dice la verdad, no puede ser interpretada literalmente, pues podría alterar el sentido del discurso introduciendo otro salto isotópico. Se trata de una figura.

No es así del modo simbólico. Cualquiera con suficientes luces lo puede aprehender o, en caso contrario, quedarse con el sentido literal pues no altera la coherencia semántica. Asimismo, cualquiera es libre de empeñarse en identificar una estrategia simbólica en un texto que no invita a ello. El modo simbólico no se impone como lo hace la metáfora, nos deja más libertad.

¹⁴⁴ Eco, U., op.cit., p. 229

¹⁴⁵ Eco, U., op. cit., p. 233

En cuanto a la alegoría, se opone también a la metáfora y el intérprete puede entenderla literalmente, como el modo simbólico. Sin embargo, suele ser sistemática y extenderse más ampliamente a lo largo de una parte textual. Además recurre a otras imágenes ya vistas en otro lugar, remitiendo a códigos iconográficos ya conocidos, contrariamente al modo simbólico. El recurso a la intextualidad permite evidenciar la relación interna a los iconogramas favoreciendo la elección a la interpretación.

Concluyendo el estudio del modo simbólico en poesía, Eco sistematiza a toda realización de modo simbólico encontrando en él la clave de una definición semiótica de sus mecanismos. Afirma que el modo simbólico no caracteriza:

“un type de signe particulier ou une modalité particulière de production du signe, mais seulement une modalité de production ou d’interprétation textuelle.”¹⁴⁶

Añade siguiendo la tipología de los modos de producción del signo, que el modo simbólico presupone siempre y de todos modos un proceso de *invención* aplicado a un *reconocimiento*. El método consiste en considerar cada elemento susceptible de asumir una función semiótica o que ya lo asumió anteriormente (un rastro, la réplica de una unidad combinatoria, una estilización...) como la proyección de una parte bastante imprecisa de contenido.

¹⁴⁶ Eco, U., op.cit., p. 236

El autor nos precisa que no necesariamente es el modo simbólico un proceso de producción pero si es en todos los casos un proceso de utilización del texto que puede ser aplicado a todo texto y a todo tipo de signo por decisión pragmática (“quiero interpretar simbólicamente”) la cual genera a nivel semántico otra función semiótica nueva, asignando a unas expresiones ya dotadas de contenido codificado nuevos segmentos de contenido, lo más imprecisos posible y establecidos por el destinatario. Lo peculiar del modo simbólico es que si no lo hacemos, el texto seguirá con su sentido independiente a nivel literal y figurativo.

En lo que atañe a la experiencia mística, los contenidos que corresponden a la expresión simbólica están inspirados por la tradición anterior y por alguna *auctoritas*; el intérprete está convencido de que no se trata de datos culturales sino de referentes, aspectos de “una verdad extrasubjetiva y extracultural.”¹⁴⁷

En el caso de la poética moderna reparamos que son el contexto y la tradición intertextual los que sugieren los contenidos posibles. Eco especifica que :

*“le symbolisme poétique moderne est un symbolisme sécularisé où le langage parle de lui-même et de ses propres potentialités...cette exploration des signes du langage, ou de l’encyclopédie ou de l’univers de la sémiotique est aussi l’exploration des profondeurs du sujet.”*¹⁴⁸

Existe, tras semejante estrategia del modo simbólico, una teología legitimadora, “*même si elle n’est autre que la théologie négative et sécularisée de la sémosis illimitée.*”¹⁴⁹

¹⁴⁷ Eco, U., op.cit., p. 237

¹⁴⁸ Eco, U., op. cit. p. 238

¹⁴⁹ Eco, U., op. cit., p. 238

1.2. ENFOQUE LINGÜÍSTICO

1.2.1. LA APORTACIÓN DE JAKOBSON

Sería reproducir un lugar común el justificar la necesidad de aplicar la lingüística a la aproximación de los textos poéticos. Los trabajos de Jakobson, no sólo mostraron satisfactoriamente esa necesidad sino que sentaron las bases de un nuevo análisis que incluye el estudio de los sonidos de un poema como parte integrante de su sentido.

Sin embargo, tenemos que ser cuidadosos en cuanto a los límites del saber propiamente lingüístico sobre la lengua y particularmente sobre la lingüística de la poesía. En la línea del Círculo de Moscú fundado en 1915 y cuya preocupación era principalmente la poesía, Jakobson debe a Klebnikov

« le sujet de (sa) première « confrontation » avec l'analyse du langage dans ses moyens et fonctions

Le langage poétique, délaissé par les néogrammairiens mais qui présente les aspects linguistiques les plus évidemment délibérés, orientés et intégrés, était un domaine qui appelait un nouveau type d'analyse et surtout exigeait de nous l'étude du jeu réciproque entre le son et le sens (...) C'est sur cette poésie que furent testés les premiers concepts phonologiques. »¹⁵⁰

En 1921, Jakobson sugiere que la textura fónica *« ne s'occupe pas des sons mais des phonèmes, c'est à dire de représentations acoustiques capables d'être associées à des représentations sémantiques »* y dice más lejos:

¹⁵⁰ Jakobson, R., *Essais de linguistique générale I*, Minuit, Paris, 1963, p.133

« *Je ne crois pas aux choses, je ne crois qu'en leurs relations.* »¹⁵¹

En acuerdo con Adam afirmamos:

« *Nous retenons de la linguistique un certain esprit de démarche méthodique qui nous semble didactiquement utile, sans illusions ni volonté de « tout dire » de la poésie.* »¹⁵²

1.2.2. LA FUNCIÓN DE AUTOTELICIDAD, LA FUNCIÓN POÉTICA, EL PRINCIPIO DE EQUIVALENCIA

1.2.2.1. *La función de autotelicidad*

Al volver a introducir unos enunciados poéticos de función autotélica (es decir, interna al sistema del texto y que pone de realce la materialidad de los signos) en una situación X se les hace significar fuera de su contexto de origen, se les asigna una función y una pragmática nuevas, se les presta un sentido enteramente situacional. De tal forma reinsertados en un intercambio, los enunciados poéticos pierden su especificidad de discursos (literarios) funcionando bajo unas reglas diferentes de las de la mimesis y de la interacción.

La noción de “palabra autónoma” del ruso Klebnikov genera el tema de la autotelicidad de la lengua poética sin desembocar sobre la noción de la autonomía del arte como se tendió en creer. En efecto, el Círculo de Moscú reivindica el estatuto de la poesía

¹⁵¹ Jakobson, R., op.cit. p.133

¹⁵² Adam, J.M., *Pour lire un poème*, DeBoeck-Duculot, Bruxelles, 1992. p.76.

como “hecho social”, condición *sine qua non* del desarrollo de la teoría del lenguaje.

1.2.2.2. La función poética

La función poética sólo puede ser definida partiendo de aproximaciones sucesivas del lenguaje. La perspectiva de partida es la del mensaje en sí:

« la visée du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage »¹⁵³.

Jakobson afirma que la función poética no es una función dominante del arte del lenguaje y que está relegada a un segundo plano, detrás de otros tipos de discurso. La autotelicidad de la función poética no es más que :

« une composante d'une structure complexe mais une composante qui transforme nécessairement les autres éléments et détermine avec eux le comportement de l'ensemble »¹⁵⁴

Después lo que realmente interesa, en ese esfuerzo definitorio, es el valor de la palabra:

« Mais comment la poéticité se manifeste-t-elle ? En ceci, que le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé ni comme explosion d'émotion. En ceci, que les

¹⁵³ Jakobson, R., *Essais de linguistique générale I*, Minuit, Paris, 1963, p.218.

¹⁵⁴ Jakobson, R., *Questions de poétique*, Seuil, 1970, p. 124

mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme externe et interne ne sont pas des indices indifférents de la réalité, mais possèdent leur propre poids et leur propre valeur. »¹⁵⁵

Son los dos dogmas, el de la representación del mundo y el de la expresión del yo, los que se proscriben en semejante definición de la “poeticidad”. Si las palabras poseen su propio peso y su propio valor, es únicamente el trabajo de la lengua el que se valoriza con su correspondiente trabajo exigido al autor. A su vez, éste está sumido en el mundo de los vocablos, influenciado y modificado por él. El autor tiene una misión muy concreta, según Ponge, la de desarrollar, además de una sensibilidad al mundo exterior, una sensibilidad al modo de expresión elegido, en la ocurrencia para el escritor, el mundo verbal. Trabajar la escritura significará

« obtenir justement une sorte d'épaisseur de chaque vocable, à l'intérieur du texte. Un texte ainsi composé est naturellement susceptible de plusieurs niveaux de signification. »¹⁵⁶

1.2.2.3. *La función de equivalencia.*

Se trata de un criterio lingüístico primordial en la tesis de Jakobson en lo que se refiere a la función poética:

¹⁵⁵ Jakobson, R., op. cit., p. 124.

¹⁵⁶ Ponge, *Entretiens avec Philippe Sollers*, Seuil-Gallimard, Paris, 1970, p. 47

« La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison. L'équivalence est promue au rang de procédé constitutif de la séquence »¹⁵⁷

De forma que, a lo largo de todo el eje sintagmático de un verso – enunciado, se proyectan los siguientes paradigmas:

- el paradigma prosódico,
- el paradigma gramático,
- el paradigma léxico – semántico.

Este es el sistema de enfoque de los textos poéticos que manejaremos de acuerdo con los argumentos adelantados por Adam, en la línea de Jakobson y de sus discípulos, aplicando un procedimiento de construcción:

« du sens et la textualité même du poème, comme moyen d'entrer dans la signification. »¹⁵⁸

El principio de Jakobson está afinado por la siguiente definición de Nicolas Ruwet :

« Les textes poétiques se caractérisent par l'établissement, codifié ou non, de rapport d'équivalence entre différents points de la séquence du discours, rapports qui sont définis aux niveaux de représentation « superficiels » de la séquence. »¹⁵⁹

El principio de equivalencia (introduciendo nuevos paralelismos) vendría a superponerse al principio de organización

¹⁵⁷ Adam, J.M., *Pour lire un poème*, DeBoeck-Duculot, Bruxelles, 1992. p. 78

¹⁵⁸ Adam, J.M., op.cit., p. 79

¹⁵⁹ Adam, J.M., op.cit., p. 79

de todo discurso: respeto de la cohesión gramática (a nivel fónico, morfológico, sintáctico y semántico) y respeto de una cohesión semántica, referencial y pragmática de los enunciados. Dos tipos de organización determinan el texto del poema: la primera obedece a principios semánticos y pragmáticos, la segunda al principio del paralelismo.

Ruwet apunta el hecho de que:

« le principe du parallélisme « superficiel » se superpose en poésie aux principes sémantico-pragmatiques d'organisation du discours », [il] aboutit parfois à une substitution (et non une simple superposition) des parallélismes aux autres principes. Cette substitution peut être à la source des « écarts » et autres « déviations » caractéristiques du discours poétique. »¹⁶⁰

Actualmente, los principios que acabamos de mencionar son los que rigen toda la argumentación crítica del análisis lingüístico en materia de escritura poética. Además de éstos tendremos que considerar la perspectiva enunciativa, estudio inevitable si se pretende abarcar el conjunto del discurso.

¹⁶⁰ Adam, J.M., op.cit., p. 80

1.2.3. LA ENUNCIACIÓN

1.2.3.1. *La perspectiva enunciativa.*

En Emile Benveniste, con su obra *Problèmes de linguistique générale*, arranca esa corriente lingüística fundamentada sobre la integración de :

*« la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation ».*¹⁶¹

Según este autor, tenemos que diferenciar el discurso de la palabra pues la enunciación es:

*« l'acte même de produire un énoncé et non le texte de l'énoncé qui est notre objet. ...La relation du locuteur à la langue détermine les caractères linguistiques de l'énonciation. »*¹⁶²

Benveniste refiere tres aspectos a tener en cuenta en el proceso de enunciación : el de la realización vocal de la lengua, el del mecanismo de producción o de *« la conversion individuelle de la langue en discours »*, aquí, se trata de la *« sémantisation de la langue qui est au centre de cet aspect de l'énonciation et elle conduit à la théorie du signe et à l'analyse de la signifiante »*¹⁶³.

¹⁶¹ Benveniste, E., *Problèmes de linguistique générale*, 2, Gallimard, Paris, 1974, p.80

¹⁶² Benveniste, E., op.cit. p. 81.

¹⁶³ Benveniste, E., op.cit., p. 81.

1.2.3.2. *El acto individual de enunciación.*

Benveniste concibe que pueda existir otro enfoque que definiría la enunciación :

*« dans le cadre formel de sa réalisation : nous tentons d'esquisser, à l'intérieur de la langue, les caractères formels de l'énonciation à partir de la manifestation individuelle qu'elle actualise ».*¹⁶⁴

Resumiendo, se trata que consideremos sucesivamente en la enunciación, *« l'acte même, les situations où il se réalise, les instruments de l'accomplissement »*¹⁶⁵.

Por el acto individual, el locutor pasa a ser un parámetro en las condiciones indispensables a la enunciación. En el transcurso de su realización, ésta instaura un discurso en el que el locutor actúa sobre el auditor del que se puede solicitar la respuesta.

Siguiendo en el ámbito de la realización individual, Benveniste emite la posibilidad de definir *« l'énonciation, par rapport à la langue, comme un procès d'appropriation ... Dès que l'appareil formel de la langue est mis en route, le locuteur se déclare comme tel et, assumant la langue, il implante l'autre en face de lui ».*¹⁶⁶

Este ámbito abarca también la expresión de la relación que mantiene con el mundo el locutor. En éste, el acto de apropiación de la lengua marca su:

« besoin de référer par le discours et, chez l'autre, la possibilité de co-référer identiquement, dans le consensus pragmatique qui fait de chaque

¹⁶⁴Benveniste, E., op. cit., p.82.

¹⁶⁵ Benveniste, E., op. cit., p. 82

¹⁶⁶Benveniste, E., op. cit., p. 82

*locuteur un co-locuteur. La référence est partie intégrante de l'énonciation »*¹⁶⁷

1.2.3.3. Los indicios de la enunciación.

La presencia del locutor es referida en su propia palabra en el momento del acto individual de la apropiación del lenguaje, y cada instancia del discurso constituye un centro de referencia interno. Esto se traducirá por un juego de formas específicas cuya función es poner al locutor en relación constante con su enunciación.

Se distingue pues la aparición de marcas de persona generada por la enunciación: la relación yo – tú, representando el locutor y el alocutario, también existen indicios de la ostensión (indicando una designación del objeto por el locutor) como los demostrativos o adverbios de lugar, los pronombres personales y las formas temporales que se determinan en relación con el EGO, centro de la enunciación. Los tiempos verbales, en particular el presente que coincide con el tiempo de la enunciación, forman parte de ese aparato necesario.

*« Le présent est proprement la source du temps. Il est cette présence au monde que l'acte d'énonciation rend seul possible, car, qu'on veuille bien y réfléchir, l'homme ne dispose d'aucun autre moyen de vivre le « maintenant » et de le faire actuel que de le réaliser par l'insertion du discours dans le monde ».*¹⁶⁸

¹⁶⁷ Benveniste, E., op.cit., p. 82.

¹⁶⁸ Benveniste, E., op. cit., p. 83.

Por la enunciación, ciertos signos son revelados que hubieran podido pasar desapercibidos. Benveniste generaliza más adelante:

« ce qui caractérise l'énonciation, c'est l'accentuation de la relation discursive au partenaire, que celui-ci soit réel ou imaginé, individuel ou collectif ».¹⁶⁹

Antoine Culioli sigue los mismos pasos sobre la noción de co-enunciador, y refuerza una nueva perspectiva del discurso ya no centrada en el signo estable y arbitrario sino sobre :

*« cet ajustement des systèmes de repérage entre énonciateurs, pour figer le langage en un instrument normé, calibré, objectif, clair, plus, il est vrai, la sainte liberté du style-écart et les mystérieux degrés de la grammaticalité »*¹⁷⁰.

Al ser el lenguaje un sistema abierto, Culioli lo define como:

*« une incessante mise en relation (prédication, énonciation), grâce à quoi des énonciateurs, en tissant un jeu structuré de références, produisent un surplus d'énoncés et repèrent une pluralité de significations »*¹⁷¹

El enfoque enunciativo, en materia de texto poético, es de gran utilidad para todo lo que supone la producción del sentido. En efecto, la lingüística estructural no incluye en sus investigaciones la del significante del discurso poético en el que metáforas, juegos de palabras, ambigüedades y malentendidos, polisemia y plurivocidad, no pueden ser obviados.

Analizar un poema, a la luz de la enunciación, significará examinar primero los actos de discursos que inscriben el poema en una inter-locución, recopilar después las huellas de los procesos enunciativos, estudiar las frases de reformulación. La existencia y la prueba de las diferentes escrituras superpuestas de los poemas ofrece materia a reflexión acerca del carácter arduo y trabajoso de la

¹⁶⁹ Benveniste, E., op. cit., p. 85.

¹⁷⁰ Citado por Adam, J.M., op.cit., p. 166.

¹⁷¹ Adam, J.M., op. cit., p. 166.

producción de texto poético, y aporta abundantes materiales para el estudio de las operaciones enunciativas. Además, esas muestras del trabajo del poeta contradicen el lugar común de la inspiración.

La integración de la perspectiva enunciativa y el trabajo a todos niveles de consideración, debería permitirnos edificar el significado del poema.

1.2.4. EL ENFOQUE SEMIO-LINGÜÍSTICO

1.2.4.1. *El análisis semántico de la metáfora.*

El estudio llevado a cabo por la lingüista Colette Guedj, nos entrega un análisis semántico de la metáfora barroca que permite, no sólo penetrar el mecanismo interno de la figura sino también “*montrer que cette figure s’inscrit dans un discours spécifique formalisé d’une écriture baroque*”¹⁷².

El carácter de incompatibilidad de los dos términos de la metáfora es lo que determina su existencia.; cuando se descompone el contenido semántico en unidades de semas, se pone en evidencia esa incompatibilidad entre el “sujeto” de la metáfora y su “modificador”. Es muy útil valorar el grado de incompatibilidad semántica entre los dos términos metafóricos observando a qué nivel del árbol aparece con el fin de medir el grado de analogía entre comparado y comparador.

¹⁷² Guedj, C., *Les rapports entre linguistique et pratique de l’écriture étudiés chez divers poètes et plus spécialement dans l’œuvre de Paul Eluard*, (Thèse D.E., Université Aix-en-Provence, 1982), p.75-85

En lo que atañe el enfoque del discurso barroco, Guedj observa con acierto que dicho discurso:

« se développe dans le décalage entre la signification enclose dans un mot et certains sèmes appartenant à un autre champ de signification mais compatibles avec le mot »¹⁷³.

El procedimiento de descomposición semántica, abre las puertas hacia el significado a nivel sémico, muestra la relación :

« analogique entre le comparant et le comparé, cette procédure constituant l'un des moyens formels qui peut permettre de distinguer le syntagme poétique du syntagme usuel »¹⁷⁴

Esta perspectiva nos situaría en la línea de Mancas que define semánticamente la metáfora poética como siendo:

« un processus de substitution d'une marque sémantique de la matrice du sujet par la marque sémantique située au niveau correspondant de la matrice du modificateur, à condition que les deux marques soient incompatibles. (Nous considérons comme incompatibles tous les traits qui apparaissent donc avec (+) au sujet et avec (-) au modificateur, ainsi que les traits qui s'excluent dans le même contexte parce qu'ils représentent des sous-catégories de la même classe.) »¹⁷⁵.

Guedj muestra que el discurso barroco se desarrolla alrededor de la metáfora de la sombra:

« le mot ombre, dans son sens d'apparence, est au cœur de toute la poétique baroque ; il « alimente » en particulier deux grands types de

¹⁷³ Guedj, C., op.cit., p.75.

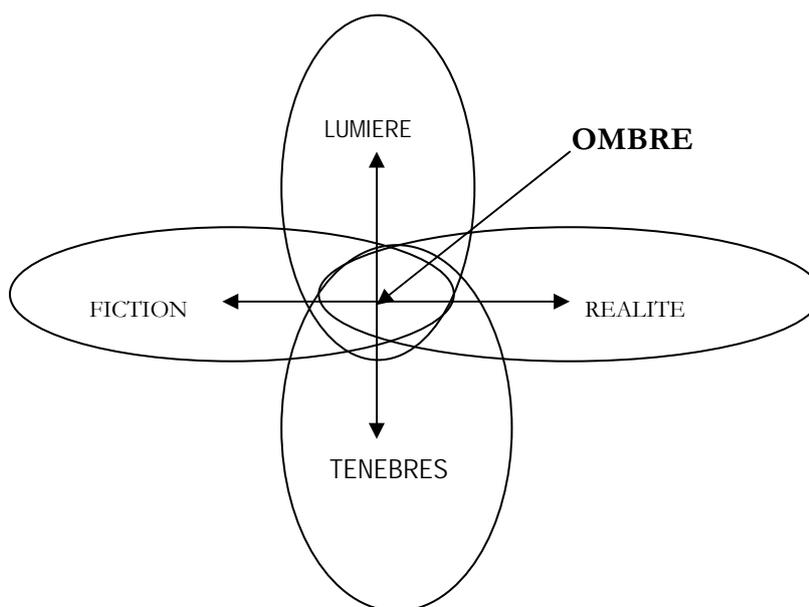
¹⁷⁴ Guedj, C., op. cit., p.77.

¹⁷⁵ Mancas, , cité par C.Guedj, op.cit., p. 79.

métaphore, la métaphore anticipée et la métaphore génératrice... Le mot ombre, impliqué dans une figure (ou même investi d'une simple caractérisation), par sa position et surtout par sa distribution, génère le poème dans son entier, en des sortes de constellations d'images, si bien que le poème s'offre comme une suite de transformations selon la dialectique de la circularité, et ce par le biais, soit de la métaphore anticipatrice (des sèmes sont exprimés, qui anticipent la métaphore de l'ombre inscrite en filigrane dans le texte), soit de la métaphore génératrice (la métaphore de l'ombre s'inscrit en termes linguistes et se poursuit à travers les sèmes d'autres images, qu'on pourrait appeler secondaires)»¹⁷⁶

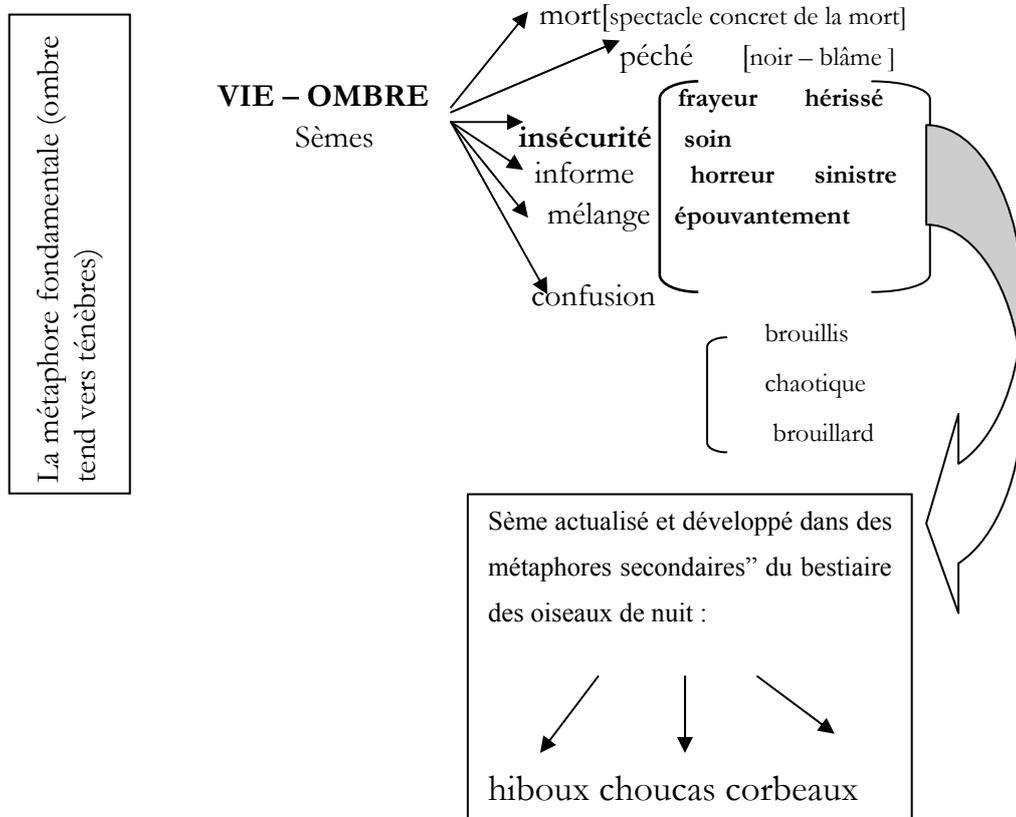
En el análisis de nuestro corpus de Eluard, veremos el recuerdo de esta metáfora barroca en la poética eluardiana.

1.2.4.2. La metáfora y la semiótica del texto.



¹⁷⁶ Mancas, cité par C.Guedj, op.cit. p. 79.

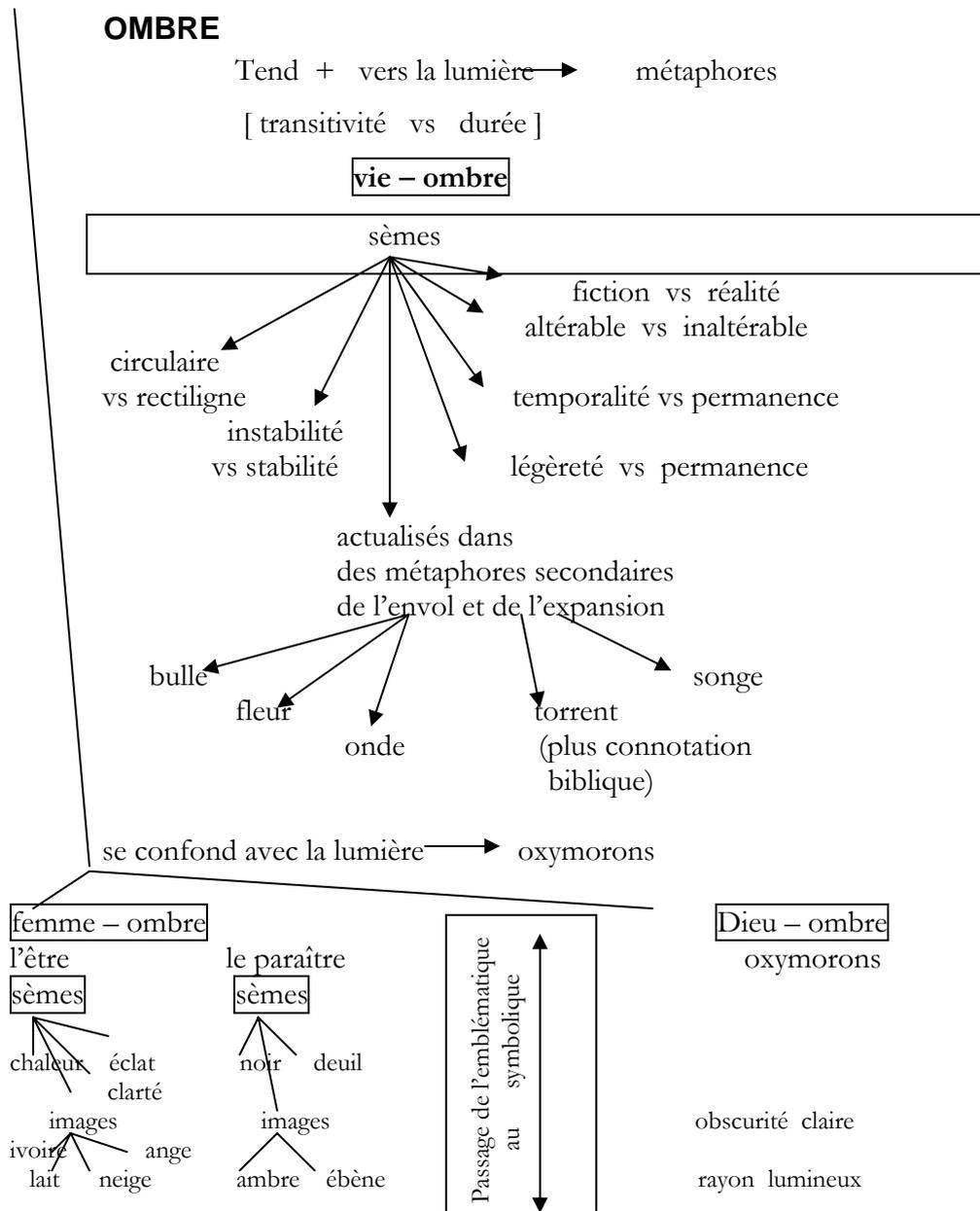
La sombra, su etimón latino equivaldría a “apariencia”, se sitúa en la intersección de los dos ejes sémicos: [ficción – vs – realidad] y [tinieblas – vs – luz]. La figura aquí arriba, nos muestra la zona de intersección (*ombre*) que puede situarse más o menos alejada de los cuatro polos así definidos; podemos pues concebir que la metáfora “*ombre*” sea atraída unas veces positivamente otras veces negativamente.



C.Guegji presenta dos anotaciones complementarias:

- a) « on peut dire que sur l'axe paradigmatique de ce discours se développe et se précise une métaphore qui évolue de la comparaison implicite de la vie à l'ombre à l'identification totale : vie = ombre, laquelle présente une incompatibilité au niveau [abstrait] [concret] (compte tenu de l'acception du terme au XVII^e siècle) au-delà des compatibilités sémiques de [confusion],[insécurité] etc.

b) Sur l'axe syntagmatique, la métaphore vie – ombre est, soit anticipée par des sèmes qui portent les images du bestiaire des oiseaux de nuit, puis nommée enfin, riche de toutes les connotations impliquées par les métaphores secondaires, soit nommée, connotée et alimentant la rêverie baroque »¹⁷⁷



¹⁷⁷ Guedj, C., op.cit., p.82.

Este esquema evidencia claramente que el resultado de semejante paralelismo entre los dos términos de la figura es la asimilación del uno al otro, siendo el fenómeno confirmado por el aparato gramático y por el desplazamiento en la imagen de la comparación a la identificación.

Asimismo Guedj, en acuerdo con Jean Cohen, observa sobre el plano referencial una derivación a la incompatibilidad semántica por procedimientos tales como « *l'épithète à caractérisant antonyme, ombre claire, l'épithète « redondante », obscure nuit, l'épithète « impertinente » enfin, dans nuit lumineuse »*¹⁷⁸.

Con el fin de completar el estudio de la metáfora barroca, tenemos que examinar el papel de la connotación, ingrediente esencial en la composición polisémica de la figura, y, a través de ella, en el significado global del poema.

1.2.4.3. *La connotación y la semiótica del texto poético.*

Generalmente, se opina que la noción de connotación se opone a la de denotación:

« on la définit ordinairement comme un ensemble de sèmes qui s'attachent au mot de manière seconde et plus ou moins stable ».¹⁷⁹

Se conoce también la noción bajo la denominación de “*valeurs connotatives*” en vocabulario de estilística. Son juicios de valor

¹⁷⁸ Guedj, C., op.cit., p.83 .

¹⁷⁹ Aquien, M., Molinié, G. *Dictionnaire de Rhétorique et de Poétique*, La Pochotèque, Le Livre de poche, Librairie Générale Française, 1996, p.494.

o indicaciones del registro en el que se sitúa el locutor; el contexto desempeña al respecto un papel importante.

A pesar de que algunos autores, entre los cuales se encuentra Guiraud, « *considèrent que l'opposition dénotation/ connotation sert à tracer la frontière entre sémantique et stylistique* »¹⁸⁰, perteneciendo la primera al lenguaje intelectual común a todos y del ámbito de la semántica, la segunda inherente al lenguaje afectivo individual, sometida a la estilística.

Este concepto dejaría entender que la denotación constituye la norma y la connotación sería la desviación de la primera, lo cual no deja de recordarnos la diferenciación establecida entre lenguaje poético y prosa. Reconoceremos con Guedj que « *si tout langage poétique constitue par nature une infraction à l'usage établi, il n'en reste pas moins vrai qu'il porte en soi sa propre norme, ses règles de fonctionnement fondées sur une réactivation des signes qu'il re-motive sans cesse* »¹⁸¹.

En este punto es donde probablemente en el que nos aproximamos de la función connotativa en el texto.

Meschonnic, por su parte, no considera que exista oposición entre denotación y connotación, ni que tampoco la connotación sea una violación del código denotativo del que habla Cohen:

« *c'est un rapport qui est autre, et il peut aussi inclure une opposition mais ne se borne pas à être un contraire. C'est un rythme et une logique autres qui englobent le rythme et la logique du dénoté dans un espace où tout (de la prosodie à la syntaxe, de position à la composition) fait sens* »¹⁸².

¹⁸⁰ Guedj, C., op.cit., p.91.

¹⁸¹ Guedj, C., op.cit., p.92.

¹⁸² Meschonnic, H., citado por C.GUEDJ, op.cit., p.92

Adam en la línea de Peytard, prefiere nombrarlas campos semio-connotativos:

« ... à explorer les possibilités relationnelles, multiples sont les chances « d'ouvrir le sens ». Ouverture dont les « connotations » témoignent intensément. (...) Tout mot, s'il est pilotis sémantique, est aussi « flèche orientée » : il signale ses appartenances discursives, et l'ensemble de ces appartenances constitue un champ sémio-connotatif. Il est tout à fait envisageable que l'on recherche sur un texte de roman et sur plusieurs de l'œuvre d'un même écrivain, les champs sémio-connotatifs de certains mots : relevé des occurrences, mise en relation des contextes, enquête sur le fonctionnement en d'autres énoncés des termes mêmes des contextes. Ainsi peut être dessiné un réseau dans lequel le mot définit son fonctionnement connotatif »¹⁸³.

Existe, para Aquien y Molinié, dos tipos de de aprensión de la connotación: la una corresponde al uso general del idioma, la otra a sus implicaciones personales.

En lo que se refiere las del primer tipo, *« elle relève d'une compétence socio-linguistique que le lecteur partage avec l'auteur parce qu'ils appartiennent au même monde »*.¹⁸⁴

En cuanto a las del segundo tipo, *« elle relève d'une compétence textuelle, issue de tout le contexte et des différents emplois du mot dans un texte donné »*¹⁸⁵

Sin embargo, todos los autores no integran el valor operatorio del concepto de connotación. Por ejemplo, Mounin enfoca la connotación en relación a la denotación, pero vinculándola a la semántica y a la pragmática, y su reflexión estriba

¹⁸³ Peytard, J., citado por Adam, J.M., op.cit., p.216

¹⁸⁴ Aquien, M., Molinié, G. op.cit., p.494-95

¹⁸⁵ Aquien, M., Molinié, G., op. cit., p. 494-95.

más bien sobre la pertenencia de la connotación a la significación. De acuerdo con Sörensen afirma:

« Les connotations ne font [donc] pas partie de la signification, parce qu'elles ne font pas partie de la sémantique au sens de la logique contemporaine, pour qui la sémantique désigne les relations entre les objets et les signes. Les connotations font partie de la pragmatique qui désigne les relations entre les signes et leurs utilisateurs »¹⁸⁶.

Sin querer entrar en una discusión que nos alejaría de nuestro propósito, podemos mencionar la posición de Martinet para quien la connotación es « *l'expression d'un vécu individuel, elle fait partie de l'ineffable* »¹⁸⁷; para una buena aprensión de la connotación, defiende la necesidad de un ámbito cultural común al autor y al lector, de forma que no exista barreras entre ambos que no sea la de la educación o la del temperamento. Este a priori, totalmente sugestivo, parece subestimar las capacidades de simpatía (en su etimón latino) que sitúan al lector en armonía con el texto poético y con su autor.

Consideramos fundamental y en este punto, proponer una actitud al lector: tiene que abrir los ojos, el espíritu, y penetrar el texto abriéndose a él, permanecer atento y receptivo a todos los signos del texto poético. Así es como tenemos que interpretar el autor de “*La poésie et ses environs*”, de Clancier:

« De même que le poème exige du poète une activité en profondeur de tout son être, de même, pour être reçu, le poème exige du lecteur ou de l'auditeur, une attention privilégiée, exactement une attention créatrice, non pas la seule attention des

¹⁸⁶ Mounin, G., *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris, 1963, p. 154.

facultés intellectuelles, d'analyse, de raisonnement, mais une disponibilité de toutes les facultés sensibles, affectives, oniriques, psychiques, car celui qui reçoit le poème ne le reçoit véritablement que s'il le recrée au niveau de sa propre expérience vécue, de son propre destin »¹⁸⁸

Leer un poema es asimismo: « *accepter de modifier ses habitudes de lecture afin d'entrer dans la signification d'un poème* »¹⁸⁹. En efecto, la lectura del poema se impone diferente en el modo operatorio, « *elle se fait ainsi à la fois linéaire (liée à l'organisation de la langue) et tabulaire* »¹⁹⁰. Ese modo operatorio debe poner en evidencia la “visibilidad / legibilidad” del texto según dice Adam:

« lire c'est accepter de se laisser porter par les décalages textuels, par les effets de tension entre vers et syntaxe, entre typographie et signification première des signes de la langue. Il faut apprendre à chercher partout la signification et pas seulement dans le sens des mots : dans un blanc, dans un enjambement (c'est à dire, plus largement, un intervalle entre les mots), dans des structures ou des signes récurrents »¹⁹¹.

En el contexto de poética barroca, el modo operatorio de lectura del poema será idéntico. Por cierto, deberá tener en cuenta la especificidad del discurso barroco de escritura un punto descentrada, « *par le jeu de la dénotation et de la connotation qui assure en quelque sorte l'ancrage des mots au vécu* », como lo advierte Guedj; esta autora adelanta la naturaleza de la connotación: « *la connotation est le relais qui permet au mot de passer du sens en langue au sens dans le contexte ;*

¹⁸⁷ Martinet, citado por Guedj, op.cit.,p.95.

¹⁸⁸ Clancier, G-E., in Aquien& Molinié, op.cit.,p.431.

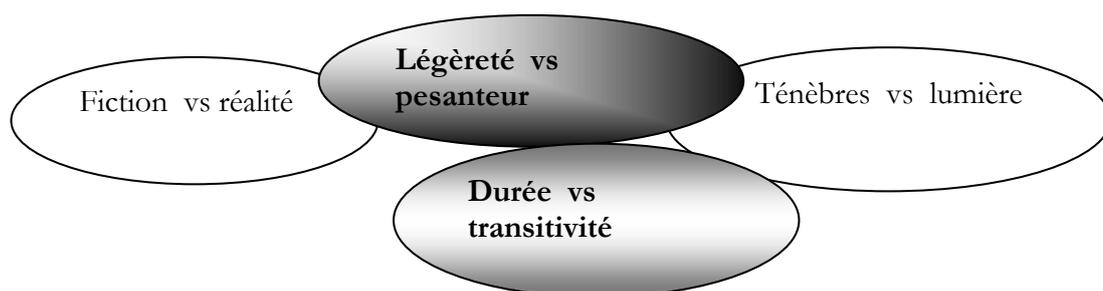
¹⁸⁹ Adam, J.M., op.cit., p.32.

¹⁹⁰ Adam, J.M., op.cit., p.43.

¹⁹¹ Adam, J.M., op.cit., p.63.

ainsi, à l'axe sémique initial [fiction vs réalité] se superposera, au fil de la rêverie poétique actualisée dans le discours poétique, celui d [transitivité vs permanence] puis / ou [ténèbres vs lumière].¹⁹²

Podríamos representar como sigue el impulso dinámico de la connotación (en la figura, en relleno oscuro)



Esta figura ilustra muy bien el funcionamiento de la connotación que así describe la autora:

« C'est dire que la connotation qui fonctionne en quelque sorte comme un paradigme – virtuel – par rapport à la chaîne syntagmatique, enrichit le mot, en « aggrave » la portée en le faisant peser de tous les sèmes qui, notons-le, l'ont en quelque sorte annoncé »¹⁹³

Y añade más lejos:

« La fonction poétique de l'écriture baroque semblerait liée à une volonté ordonnatrice de l'homme qui, au-delà de la réversibilité de l'univers de l'univers, tente de s'établir, fragile (ainsi dans le jeu de masque conflictuel entre la dénotation et la connotation) ; sans cesse remise en question ou déplacée (par l'ambiguïté entre la métaphore syntagmatique et la métonymie paradigmaticque, l'interrelation entre la métaphore génératrice et la métaphore anticipatrice) ; volonté ordonnatrice transcendante, enfin, dans l'effusion mystique vécue, laquelle aboutit à

¹⁹² Guedj, C op.cit.,p.87

¹⁹³Guedj, C., op. cit., p. 87.

une union des contraires (lumière – ténèbres) et dont la métaphore de l'ombre reste la figure médiatrice »¹⁹⁴.

Tras este recorrido de los aspectos semio-lingüísticos de los textos poéticos, nos centraremos ahora sobre la cuestión de la aproximación al sentido de estos textos.

1.2.4.4. *La aproximación al sentido del texto poético.*

Para operar en la aproximación del texto poético, nos remitimos a las orientaciones de los especialistas de semiótica del lenguaje.

En primer lugar mencionaremos la definición de Riffaterre que integra dos polos de lectura del texto poético: el del “sentido” o mimético que sigue el encadenamiento lineal del poema, y el de la significación que ya no funciona sobre un eje sintagmático de referencia sino sobre la totalidad del texto considerado como « *une unité à la fois formelle et sémantique* »¹⁹⁵.

Adam a su vez plantea el considerar el poema en su conjunto, como un TODO. Si bien son los efectos rítmicos y musicales los que nos hacen identificar de inmediato el poema como tal, su sentido se configurará desde la aprehensión de todos los elementos del poema relacionados entre sí e integrados en el conjunto de elementos constitutivos. Como lo refiere Adam, el poema funciona como:

¹⁹⁴ Guedj, C., op.cit., p.88.

¹⁹⁵ Riffaterre, M., *Sémiotique de la poésie*, Seuil, Paris, 1983, p.13.

« un lieu sémiotique dans lequel les mots ne sont pas disposés par hasard ou en raison d'un contenu à véhiculer, le poème résulte d'un haut réglage-codage par le nombre, le blanc et l'espace typographique, par le retour des accents et des sonorités, l'appel des mots par les mots, sans parler du jeu avec les clichés, les figures et la syntaxe »¹⁹⁶

Este enfoque que plantea el poema como “el producto de una regulación compleja de la lengua”, el resultado de una superposición de diferentes códigos y que sea reconocido como tal, supone para el lector el poseer, además de la competencia lingüística del idioma en está escrito el poema, una competencia discursiva que le permite identificar el poema y descifrar su sentido, (*« mettre des éléments en rapport pour produire du sens et du texte »*)¹⁹⁷.

El procedimiento de aproximación al texto poético pone en acción el enfoque de ese texto como unidad discursiva, o sea del poema como texto construido por operación de lectura. Nos interesa el texto en su globalidad, considerando el discurso poético en su doble dimensión, como una superposición y una tensión. Las orientaciones generales ofrecidas por Adam detallan estos conceptos:

*« **Superposition**, tout d'abord, d'une organisation métrico-rythmique et des principes grammatico-sémantiques de la langue française. Cette organisation métrico-rythmique de l'énoncé est dominée par un principe d'équivalence qui se traduit en surface par des parallélismes « superficiels » (phoniques, typographiques, morphologiques, syntaxiques). Ces parallélismes jouent un rôle organisateur qui peut suppléer à un*

¹⁹⁶ Riffaterre, M., *Sémiotique de la poésie*, Seuil, Paris, 1983, p.13.

non-sens apparent et assurer la lisibilité de textes en apparence illisibles ; ils peuvent déplacer les éléments linguistiques entraînant la violation de certaines règles de la grammaire de la langue. Cette SUPERPOSITION de deux principes d'organisation de l'énoncé a surtout pour effet :

— *une TENSION entre les contraintes de la manifestation linguistique (ordre de la phrase française et linéarité de l'énoncé) et le statut achronique de la structure du discours poétique (rappelons que, forme historique de cette superposition d'une exigence de rythme et de musicalité aux principes grammaticaux et sémantiques, le vers, étymologiquement « versus », est par définition « retour », induisant de ce fait une lecture plus tabulaire que linéaire, une lecture toujours attentive à la globalité de la signification).*¹⁹⁸

Advertimos que Adam ejemplifica sus propuestas con el poema de Verlaine “Promenade sentimentale” y define:

*« la textualité de ce poème comme une suite d'opérations grâce auxquelles le lecteur construit le poème comme objet sémiotique. Cette lecture-construction passe par une série de relais ».*¹⁹⁹

Y argumenta después sobre el hecho de que como el texto poético es difícil de acercarse por la estilística y por la lingüística de la frase:

*« il revient à une linguistique et à une sémiotique du texte de définir le poème comme un discours constitué d'unités ou de réseaux au statut textuel »*²⁰⁰

¹⁹⁷ Adam, J.M., op.cit., p. 19.

¹⁹⁸ Adam, J.M., op.cit., p. 214.

¹⁹⁹ Adam, J.M., op.cit., p. 215.

²⁰⁰ Adam, J.M., op.cit., p. 215.

Debemos pues apuntar los rasgos formales que evidencian esas redes y justifican ante el lector unas relaciones a distancia, permitiéndole así la estructuración del texto. Nos recomienda Adam proceder al barrido del área global del poema, atentos a las relaciones y a los detalles de superficie. Para el poema citado de Verlaine propone estas cinco entradas:

- *« Le titre : car il définit un mini-contexte et apparaît comme le lieu d'une intertextualité verlainienne. En approchant les connotations du titre nous serons amenés à localiser le lieu de manifestation de l'isotopie connotée (des isotopies connotées comme champs sémio-connotatifs) dans l'intertexte, ici essentiellement verlainien.*
- *La syntaxe ensuite, lieu de passage de la phrase au texte à partir des relations tant intra-phrastiques qu'interphrastiques.*
- *Les éléments métriques, vers, mètre, rimes et strophes (comme paquets métriques de vers), tout aussi fortement codés que la syntaxe et qui jouent avec la linéarité syntaxique pour l'appuyer ou la contester.*
- *Les traces de l'énonciation seront envisagées à partir de deux réseaux principaux : les morphèmes personnels et les traces du sujet de l'énonciation, d'une part, les morphèmes verbo-temporels et l'aspect, d'autre part.*
- *Le matériau phonique enfin, de la rime à l'allitération ; par un retour aux parallélismes de surface et à la dimension métrico-rythmique de l'énoncé, c'est le « souci (tout saturnien) de la répétition » étudié par Saussure lui-même qui sera pris en compte ».²⁰¹*

²⁰¹ Adam, J.M., op.cit., p. 216.

Resumiendo estas posturas ante la interpretación del poema, afirmaremos que inferir en el éste supone una aproximación desde diferentes ángulos como el estudio del título, de la métrica y de la rítmica, del material fónico, de la sintaxis, de los rasgos enunciativos, así como el análisis de las figuras poéticas que conforman los rasgos semióticos textuales.

1.3. LAS APORTACIONES DEL SURREALISMO

1.3.1. LA FILOSOFÍA DEL SURREALISMO.

La estructura imaginativa del lenguaje poético surrealista infiere directamente de una forma de ver el mundo específica de la filosofía del surrealismo. Recogen el lema de Rimbaud cuando en su día decía “*il faut changer la vie*” conjugándolo con el “*transformar el mundo*” de Marx. Y es que el denominador común de los surrealistas fue sin duda ese profundo amor a la vida que los lleva simultáneamente a romper con las estructuras sociales conservadoras y proyectar una cosmovisión totalmente novedosa. El impulso vital o *Eros* inscribe su marchamo en los lenguajes de la creación artística. Lúcidos y rebeldes ante la estrechez de miras de la sociedad vigente por los años de principio del siglo XX, los surrealistas buscan sacudir las barreras sociales; éstas son incompatibles con la amplitud del florecimiento artístico accionado por la cinética de la imaginación, la creatividad y la fantasía. La vía de la reconciliación del hombre con su desvelada naturaleza no es practicable sin la transgresión a los interdictos o trabas sociales. La toma de conciencia plantea una crisis del pensamiento racional y un cuestionar los valores vigentes: por la transgresión, el hombre nuevo accederá al conocimiento, sacudiendo la opresión de lo vivo humano. El arma arrojadiza del cambio social reside en la expresión artística.

Un impulso vital de índole positivo, en contradicción con la actitud existencialista, les lleva a la búsqueda en lo más recóndito de nuestra cultura y sabiduría con el fin de remontarse hasta los

orígenes, tocar la pureza primigenia de los albores del mundo; aquí citaremos al mismo Breton:

*“Mais nous, qui ne sommes livrés à aucun travail de filtration, qui nous sommes faits dans nos œuvres les sourds réceptacles de tant d'échos, les modestes appareils enregistreurs qui ne s'hypnotisent pas sur le dessin qu'ils tracent, nous servons peut-être encore une plus noble cause.”*²⁰²

Se trata de descodificar los indicios de las esencias supremas necesarias para ensanchar el camino y descubrir nuevos horizontes. Todas las aproximaciones son válidas, la del pensamiento mágico primitivo y la tradición esotérica, la herencia neoplatónica, el legado de los místicos y el de los simbolistas.

Breton refiere a la Enciclopedia donde se reseña una acepción de Surrealismo:

*“Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie.”*²⁰³

La nueva forma de concebir lo real, plasmada en los manifiestos y escritos, expone la creencia de la continuidad del ser, palpable en su discurso subconsciente, y del universo que aparenta discontinuidad en la forma con la que se comunica al hombre. La

²⁰² Breton, A., *Manifeste du Surréalisme*, Ed. du sagittaire, Paris, 1924 p.44

²⁰³ Breton, A., op. cit., p.42.

dualidad de las cosas sólo es aparente y los contrarios se unen en un continuo absoluto, sin oponerse.

Breton manifiesta su voluntad de aunar los dos estados, juzgados contradictorios, que son el sueño y la realidad, en algo parecido a una realidad absoluta, sobrerrealidad o surrealidad. El punto de convergencia en el que se disuelven todas las dualidades reviste un carácter dialéctico ineludible, reflejo de la atracción experimentada por los surrealistas hacia Hegel, Marx y Feuerbach. Como en éstos, el camino que carece de trascendencia es inherente a la realidad. Lo que vale es la ruptura de los moldes que aprisionan lo habitual, proyectando una luz novedosa revelando así lo recóndito maravilloso; también consiste en la captación de cualquier fragmento de esa surrealidad en toda la creación.

Breton no renegó nunca de Hegel y fue fuertemente influenciado por Berkeley:

“ [...] *la pensée surréaliste [...] de la même manière qu'elle est venue à Marx par Hegel, est arrivée à Hegel par Berkeley, qui l'a assez longuement retenue, et par Hume.*”²⁰⁴

Advierte Berranger que en la obra de Breton *Nadja*, su personaje, el cual carece de cultura filosófica, revela una telepatía turbadora en la proximidad del surtidor de agua: esto sería el fruto de la reciente lectura de Berkeley (*Trois dialogues entre Hylas et Philonous*) por parte del autor. La metáfora del surtidor de agua que cierra el tercer diálogo le confiere la victoria a Philonous personaje enamorado del espíritu, sobre el materialista Hylas, pues dejó demostrado que la materia no existía fuera de la representaciones de

²⁰⁴ citado por Berranger, *Le surréalisme*, Hachette, Paris, 1997, p.20.

nuestro espíritu. En su deseo de que los contrarios ya no sean percibidos de forma contradictoria, Breton plasma en el Segundo Manifiesto del Surrealismo, un proyecto que arraiga en el inmaterialismo de Berkeley el cual no defiende la inexistencia de la materia, sino que ésta existe: “ *dans notre esprit et dans l'esprit de Dieu, que son essence est dans la perception que l'on en a*”.²⁰⁵

1.3.2. NATURALEZA DEL SURREALISMO.

Como ya se expuso en el capítulo acerca del símbolo, el surrealismo supone un cambio cualitativo en el uso de la irracionalidad. Bousoño distingue dos modos de surrealismo: el de primer grado y el de segundo grado. El primero, o básico, es el que :

*“se halla constituido exclusivamente por el mínimo de notas que hacen superrealista un texto, de manera que si falta en él alguna de esas notas [...] el superrealismo desaparece. Diremos, en cambio, que una expresión ostenta superrealismo en grado segundo [...] si, además de las notas básicas del superrealismo, hay en tal expresión otras características, superrealistas también en el conjunto formado, que vienen a saturar, en esa especial dirección, un texto que ya tendría el carácter superrealista sin ellas.”*²⁰⁶

Asimismo desde el surrealismo primario se pueden observar los elementos constitutivos sobre los que se fundamenta. El primero es el denominado por nuestro estudioso como modelo de “mala

²⁰⁵ W.T. Stace, citado por Berranger, *Le surréalisme*, Hachette, Paris, 1997, p.22.

²⁰⁶ Bousoño, C., *Superrealismo poético y simbolización*, Gredos, Madrid, 1979., p.363.

lectura” que realiza el autor del originador, el segundo la “*no concienciación del nexo identificativo entre originador y originado*”. El otro radica en la inconexión lógica de estos dos últimos elementos entre sí.

A la “mala lectura” que proviene del proceso creador del autor corresponde una “inconexión emocional” inherente al proceso receptor del lector. El recurso al simbolismo se explica por la imposibilidad del lector a conectar emocionalmente con el originado que le resulta incompatible con el originador.

Según Bousoño, el superrealismo de segundo grado se produce cuando: “*el superrealismo primario se complica con uno o varios elementos más, igualmente superrealistas en el interior de esa complejidad.*”²⁰⁷ Se daría en el caso de “una falsa concienciación” en la relación entre originador y originado, o en otro caso de multiplicidad de “malas lecturas”. Esta ostenta surrealismo “*siempre y cuando vaya acompañada de la no concienciación de la relación identificativa entre el originador y el originado*” (ut supra).

Resumiendo la consistencia del sistema expresivo surrealista, advertimos, de acuerdo con Bousoño, que la estructura básica conlleva tres notas en el surrealismo primario; al añadirse otras, tocamos el surrealismo secundario, a las que también pueden ir agregándose más, hasta el número de seis, por el fenómeno de multiplicidad de “*malas lecturas, y multiplicidad de los originados por cada mala lectura; doblaje y relación sintáctica, de tipo simbólico, de estos últimos entre sí; ‘elaboración secundaria’ de los nexos para adecuar unos componentes*

²⁰⁷ Bousoño, C., op.cit., p.363.

del originado respecto de los otros; y, por último, falsa concienciación de la relación originador-originado.”²⁰⁸

Varios de estos rasgos mencionados ya se daban anteriormente al surrealismo, lo verdaderamente novedoso es el “doblaje”, la “elaboración secundaria”, y la “falsa concienciación”. Sólo al unirse a las tres notas básicas de índole surrealistas toman su carácter y se organizan en un conjunto. La novedad de este surrealismo no reside en los elementos que lo componen sino en el mecanismo que desenvuelven en su totalidad. Antes de esta época surrealista, como lo apunta Bousoño, no se da : *“la armazón que los superrealistas construyen al acoplar esas piezas sueltas en un aparato expresivo, que, como tal, se nos aparece en calidad de cosa sorprendente y por completo revolucionaria.*”²⁰⁹

Al surrealismo le pertenece una forma peculiar de expresar el irracionalismo, rompiendo por su diferenciación con la tradición simbolizadora que arranca desde Baudelaire. Se trata de *“un complejo de notas cuya solidaridad constituye una estructura cerrada”* cuyos elementos son solidarios e dependientes entre sí para formar un sentido de conjunto.

Bousoño plantea en este punto la problemática de la labor del poeta, el cual, en su búsqueda de semejante estructura, no necesariamente recurre al ejercicio de escritura automática, tal como lo denominó Breton :

“automatisme psychique pur par lequel on se propose d’exprimer, soit verbalement, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la

²⁰⁸ Bousoño, C., op. cit., p.371.

²⁰⁹ Bousoño, C., op.cit., p.372.

*pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.”*²¹⁰

Para nuestro estudioso, no se justifica tal denominación pues opina que decir “escritura automática” equivale a decir “ausencia de control racional”, o, lo mismo que “proceso preconsciente”, “irracionalismo”. Recalca:

*“el superrealismo no queda especificado, no queda dicho, delimitado, por el irracionalismo, por la escritura automática, sino por el modo o registro en que ésta, aquél, aparecen.”*²¹¹

No nos cabe la menor duda de que el juicio de nuestro estudioso participó de aquella prevención hacia el ejercicio de la escritura automática tal como lo propugnaban los surrealistas franceses cuando en España, por lo general, se rechazaban tales prácticas, por sobrepasar los campos de la expresión artística.

Llegados en este punto nos acercaremos a dicha práctica de la escritura automática con el fin de enunciar sus principios y sus aportes en los logros artísticos del surrealismo.

²¹⁰ Breton, A., *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris, 1962, p.40.

²¹¹ Bousoño, C., op. cit., p.374.

1.3.3. LA ESCRITURA AUTOMÁTICA.

La asociación de Breton con Soupault en 1919 en su obra escrita en alternancia, *Champs magnétiques*, observando el criterio del flujo continuo creativo, constituyó la apertura hacia la integración de las técnicas utilizadas en el centro psiquiátrico de Saint-Dizier, lugar en el que Breton desempeñó su labor de médico. La reflexión y las lecturas orientadas hacia el conocimiento de los estados mentales de delirios y simulaciones, el descubrimiento de Freud y su psicoanálisis a través de sus divulgadores Regis y Hesnard, fomentaron el interés del poeta y su impulso orientador del nuevo propósito creativo. Más concretamente, su concepto de una poesía más original, alejada del control racional, surgió de esas lecturas así como de las prácticas de interrogatorios psiquiátricos durante las cuales usaba el método de las asociaciones libres por el que provocaba en los enfermos unas contestaciones inmediatas.

Soupault le llevaba ventaja a Breton pues conseguía entregarse a la poesía automática en cualquier lugar con una facilidad envidiable. Ambos decidieron practicar la escritura ininterrumpida, sin hálito, heraldos de su voz interior más recóndita.

Sin embargo, en semejante ejercicio existieron reglas o condiciones de producción como la velocidad de redacción o las variaciones de tonalidad. Se trataba de una disciplina férrea lejos de toda distracción externa o contratiempo, sin ofrecer resquicios por donde pudiese colarse la consciencia crítica. Como lo refiere Berranger:

*“Breton oppose à ce produit du dressage scolaire et de la rhétorique académique l’innocence, la verve créatrice qui brisent les entraves de la logique, de la morale et du ‘bon’ sens, l’autre nom du conformisme.”*²¹²

Por lo contrario, Paul Eluard manifiesta una opinión ambigua acerca de dicha escritura automática cuando dice así en le “Prière d’insérer” de *Dessous d’une vie*:

*“Inutilité de la poésie: le monde sensible est exclu des textes surréalistes, et la plus sublime lumière froide éclaire les hauteurs où l’esprit jouit d’une liberté telle qu’il ne songe même pas à se vérifier.”*²¹³

El dejar rienda suelta a lo irracional, a la embriaguez de las voces diseminadas, olvidándose del latir del mundo, no corresponde a sus necesidades expresivas tan atentas al entorno cotidiano, a la escucha de su percepción y de su exigencia en la selección intuitiva de sus palabras. Se muestra reticente en alejarse de la expresión de los sentidos, de la realidad del amor, de la visión del mundo sensible. Gateau refiere que:

“La sensualité d’Eluard se rebelle contre cette cérébralisation de l’écriture, comme l’affirme le poème publié dans le premier numéro de la Révolution surréaliste, qui se termine par:

*J’ai besoin des oiseaux pour parler à la foule.”*²¹³

Gateau relaciona la posición teórica del poeta quien declaró unos años más tarde, en 1937:

²¹² Berranger, M. P., op.cit., p.35.

²¹³ citado por Gateau, J.C., *Paul Eluard ou le frère voyant*, Biographies sans masques, Robert Laffont, Paris, 1988, p.139.

*“On a pu penser que l’écriture automatique rendait les poèmes inutiles. Non: elle augmente, développe seulement le champ de l’examen de conscience poétique en l’enrichissant. Si la conscience est parfaite, les éléments que l’écriture automatique extrait du monde intérieur et les éléments du monde extérieur s’équilibrent.”*²¹⁴

Gateau aduce de tales palabras que:

*“Il confirme là sur le plan théorique ce que prouve depuis toujours sa pratique: l’écriture automatique lui est un moyen d’aller à la pêche aux images, jamais une fin en soi. Cultivée pour elle-même, elle lui paraît un divertissement plaisant et non pas la clef des révélations.”*²¹⁵

Asimismo nos revela el crítico que Eluard se dobló al ejercicio de escritura automática por complacer a Breton y lo hizo repetidas veces, llegando a incluir algunos textos automáticos en sus libros, en prenda de su buena voluntad mas que por inclinación propia.

La estudiosa Berranger confiesa que :

*“L’expérience d’écriture automatique est donc à distinguer des proses poétiques rassemblées et publiées: il y a eu élaboration secondaire, ce qui nuance l’idée de spontanéité brute toujours attachée à l’automatisme.”*²¹⁶

Observa que Breton, en su colaboración con Soupault, procede a un montaje de textos integrando las intervenciones de éste, a modo de arranque del texto, y se reserva el derecho de intervenir a su antojo para ampliar y desarrollarlo él mismo. El logro del resultado textual depende del cumplimiento de los tres criterios siguientes: el

²¹⁴ citado por Gateau, J.C., *op.cit.*, p.140.

²¹⁵ Gateau, *op. cit.*,p.140.

²¹⁶ Berranger, M. P., *op.cit.*, p.36.

de la calidad poética, el del aspecto insólito del texto y el de la risa. Apunta Berranger:

*“Le critère du rire qu’on oublie trop souvent, parce qu’on préfère, peut-être pour s’en démarquer, faire passer le surréalisme pour un mouvement pontifiant et sectaire, est absolument décisif.”*²¹⁷

Pero la obra *Champs magnétiques* no hubiese alcanzado nivel literario sin la introducción de otra técnica novedosa que constituyó una fuente creativa diversa, heredada de la época Dada, la de los juegos de *Cadavre exquis* así como los sueños hipnóticos.

Quizás el rechazo que se registró ante la escritura automática fuese debido a la indebida interpretación de la denominación. En efecto, se confundió dicha escritura automática con la primera redacción espontánea de una obra. El ejemplo de Breton en la obra *Champs magnétiques* es significativa y esclarecedora: se sabe que Breton procedió a correcciones mínimas desde la más inmediata, que consiste en volver a consignar una cosa mal transcrita, pasando por la sustitución de un término por otro o todo correctivo de tipo gramático. Mayores correcciones, como la selección de los contenidos y su ordenación, solían efectuarse antes de la publicación de la obra. El documento final era el resultado de un montaje consecutivo a múltiples recortes y diferentes “collages” como si de un documento pintado se tratase. La estudiosa Berranger apunta:

“ “ Ne bougeons plus” est constitué d’aphorismes prélevés dans des textes continus, “Barrières” multiplie les instantanés, dans un dialogue de sourds, où questions et réponses se succèdent à toute allure; “Le

²¹⁷ Berranger op. cit., p.36

pagure dit”, “Eclipses”, *en augmentant la vitesse d’écriture, accroissent la discontinuité jusqu’à la perte du sujet.*”²¹⁸

Los poetas surrealistas tuvieron que investigar más allá de la técnica del automatismo pues ésta no llenaba todas las expectativas artísticas; comprobaron pues la necesidad de impulsar otras vías. En la época Dada la inventiva poética guió a los poetas hacia la incorporación de unos juegos como el “*Cadavre exquis*” o los sueños hipnóticos. El poeta Crevel propuso realizar sesiones de espiritismo como método novedoso de renovación imaginativa, pues tuvo experiencia en el terreno desde 1922 y resultó asombrado del flujo verbal creativo desarrollado por una persona bajo hipnosis. El grupo llevó a cabo esta experiencia, respetando el ritual escenográfico requerido, tal como lo relata el propio Breton en su “*Entrée des médiums*”. Las sesiones de espiritismo condujeron al grupo a creer en su doble, su “espectro sensible” que les dictaba sus mensajes. Se desconoce el nivel de fingimiento de los participantes y cuales fueron las circunstancias, pero lo que se vio claramente fue la peligrosidad que conllevaban tales experimentos, por mucho que Aragon justificase su autenticidad con la fórmula: “*ce qui est pensé est*”. Breton llegó al convencimiento de que tales sesiones podrían conducir a actuaciones peligrosas para los miembros del grupo y decidió ponerles final puesto que ya se había conseguido el objetivo perseguido, el de evidenciar el funcionamiento real del pensamiento sin ejercer sobre el ningún control. Aragon en su obra “*Une vague de rêves*” y Breton en el *Manifeste* recogen las inferencias de aquellos experimentos. Como lo afirma Berranger :

²¹⁸ Berranger, M.P., op. cit., p.36.

*“Là, sans doute, réside véritablement l’invention du surréalisme, dans cette élaboration théorique qui dégage les implications d’expériences empiriques et conduit à la formulation du principe de « l’automatisme psychique pur ».”*²¹⁹

No podemos sino coincidir en semejante opinión y concluir la aproximación general de la naturaleza de la escritura automática a través de los estudiosos del tema referidos. El automatismo puro como tal se dio al principio del movimiento en los primeros experimentos del grupo pero fue evolucionando como lo hemos visto anteriormente. Quizás convendría pensar, con gran parte de autores críticos, como Riffaterre y Derek Harris:

*“el famoso automatismo psíquico puro no importa, y sobre todo no importa la pureza: lo que importa son los efectismos que produce el estilo automático, que resulte éste de un estado inconsciente o sea el fruto de una expresión hecha adrede.”*²²⁰

²¹⁹ Berranger, M.P., op.cit., p.38.

²²⁰ Derek Harris, *¿Escritura automática: lectura racional? Una pesquisa comparativa del surrealismo en España y en Francia*, in revista Surrealismo. El ojo soluble, nº174-175-176, Málaga, 1987, p. 190.

1.3.4. EL PAPEL DE LAS REVISTAS LITERARIAS EN ESPAÑA Y EN FRANCIA.

El surrealismo rebasó las fronteras del país vecino y los contactos con los poetas españoles de los años 20 se multiplicaron con viajes e intercambios culturales cimentados por estrechos lazos de amistades. Figuras relevantes de los ámbitos artísticos españoles viajan a París a las fuentes de la nueva vanguardia surrealista para seguidamente volver y difundir el movimiento. Algunos realizan varias estancias y otros, siguiendo el ejemplo de Juan Gris y de Picasso en la década anterior, eligen residencia en la capital francesa.

El poeta Emilio Prados aquejado de una enfermedad pulmonar se vería obligado a residir en el sanatorio de Davos Platz en el año 1921, tras lo cual pudo, acompañado por su hermano Miguel, viajar unos diez días a París donde: *“Tienen la oportunidad de visitar a Picasso, a otros artistas españoles y también los cafés de moda en los que se organizaban las tertulias literarias de los nuevos vanguardismos.”*²²¹

En 1922 estuvo realizando estudios en Alemania y en la primavera de 1923, Emilio Prados regresa a España tras su largo periplo por Europa que incluye una estancia en París. A través de estas experiencias de viajes y lecturas se forja su cosmovisión personal, e intenta comunicárselas a sus amigos de la Residencia de Estudiantes de Madrid : Lorca, Buñuel, Dalí, Moreno Villa. Hallamos pues, en este punto, el origen de la siembra de la preceptiva surrealista, en el peculiar crisol de la Residencia de Estudiantes. Allí expone Prados un nuevo paradigma de poesía más

²²¹ Hernández, P., *La ética surrealista de Emilio Prados*, in *Surrealismo el ojo soluble*, Revista Litoral, Málaga, 1968, p.125.

trascendente, más revolucionaria y liberadora del hombre, de concepción metafísica. Estas propuestas llegan un año antes del primer manifiesto surrealista de Breton y muestran un pleno acuerdo con los postulados del poeta francés.

Al no recibir el eco esperado ante sus propuestas, Prados se traslada a Málaga y contacta con Manuel Altolaguirre y José María Hinojosa a los que logra comunicar sus entusiasmos. *“De esa manera, cuando hace su aparición el Primer Manifiesto Surrealista, en octubre 1924, el grupo de poetas malagueño –gracias a la incidencia de Prados– se halla preparado para asumir los nuevos principios. Allí, en Málaga, reciben a lo largo de 1925 las revistas y libros surrealistas franceses, a los que están suscritos. Les dedican especial atención en las tertulias que mantienen, y en las que también leen a Freud y Marx.”*²²²

En noviembre de 1926, Prados y sus amigos de Málaga fundan la revista “Litoral” con la que colaboran Cernuda y Aleixandre. Todos juntos se esfuerzan en darle una segunda oportunidad a la revista de cariz esencialmente surrealista en el año 1929.

Los años veinte presenciaron muchos viajes de poetas tanto en un sentido (hacia París) como en otro (hacia Madrid o Barcelona). En 1923, viajaron los poetas españoles Aleixandre, Cernuda, Alberti, Hinojosa y Larrea, también lo hicieron los pintores surrealistas españoles Dalí, Miró y Picasso. En 1922 el Ateneo de Barcelona presenció la lectura que Breton ofreció de su obra “Les pas perdus”. Aragon se desplaza a Madrid en 1925 y pronuncia la conferencia “La révolution surréaliste” en la Residencia de Estudiantes. Eluard, en una carta a Gala fechada en julio 1929,

²²² Hernández, P., *La ética surrealista de Emilio Prados*, in *Surrealismo el ojo soluble*, Revista Litoral, Málaga, 1968, p. 126.

alude a un viaje que efectuaron algunos miembros del grupo surrealista de París para visitar a Dalí en Cadaqués:

*“Goemans va avec des Espagnols qui ont fait un film admirable à Cadaqués, en Espagne.”*²²³

Dalí se convierte en el vínculo entre Eluard y el grupo de surrealistas españoles al unirse con Gala, la que fue la primera esposa del poeta francés. En 1930, el pintor expone su *“paranoïa-critique”* en el Ateneo de Barcelona y, el año siguiente, *“Le surréalisme au service de la révolution”*. Allí también, en el año 1931, Crevel presenta *“L’esprit contre la raison”*.

Sin embargo no era imprescindible el desplazarse a los santos lugares del surrealismo para impregnarse de su espíritu. Bastaba con frecuentar las librerías que por aquel tiempo estaban muy bien surtidas de las obras surrealistas francesas traducidas. De hecho, los autores franceses eran ya ampliamente difundidos desde los autores precursores al surrealismo. En 1909 ya se dispuso de *“Les chants de Maldoror”* de Lautréamont, en 1919, parte de los poemas de Rimbaud salían traducidos en revistas. Después aparecerían Mallarmé, Valéry, Apollinaire y los cubistas franceses leídos de nuestros poetas españoles del 27.

El ambiente del surrealismo se respira también en conferencias y exposiciones, pero son las revistas literarias las que dan el tono y el impulso al movimiento. Desde 1919, las revistas de coloración ultraísta *“Cervantes”* y *“Grecia”* se había dedicado a propagar el dadaísmo publicando las traducciones del Manifiesto de 1918 de Tzara, o los poemas de Aragon, de Soupault y de Breton.

²²³ Eluard, P., *Lettres à Gala*, Gallimard, Paris, 1984, p.79.

En 1925, a través de la “Revista de Occidente” los españoles descubren el primer manifiesto de Breton y se les brinda la oportunidad de poder suscribirse a la “révolution surréaliste”. La revista “Alfar” publica, también en 1925, un artículo de Picon acerca de la revolución surrealista y un conjunto de veintiséis traducciones de Eluard y de Breton. Durante el año 1926, en la “Gaceta literaria” Montanyá publica sobre el surrealismo; en 1929, Paul Eluard divulga en ella un artículo sobre “*L’arbitraire, le contradictoire, la violence, la poésie*”. Asimismo, en el mismo año 1929, Cernuda ofrece su traducción de “L’amour, la poésie” de Paul Eluard en la revista “Litoral”. El foco surrealista de Canarias difunde las obras Breton, de Eluard y de Péret entre los años 1932 y 1936 en la “Gaceta el arte”; en colaboración con el grupo de París funda en 1935 un “*Bulletin International du Surréalisme*”. Enfocando ahora al núcleo surrealista catalán, animado por el poeta Foix y el pintor Dalí, contamos tres revistas: “Trossos”, “L’amic de les arts” y “Helix”. Estas tres revistas se afanaron en la propagación de los textos de Breton, de Desnos, de Baron y de Eluard en particular. El acontecimiento por antonomasia de las años 1929-1930 fue la realización de la película “*Le chien andalou*”, rodada en Francia por Buñuel y Dalí en durante 1929 y proyectada en Madrid en 1930. Esta película nos parece simbolizar el sincretismo cultural en el trabajo artístico de toda una Pléiade de creadores españoles nutridos del fértil entorno cultural francés.

1.3.5. LA IMAGEN SURREALISTA.

Se impone aquí el referir los postulados de la imagen concebida por los poetas surrealistas, en particular por los teóricos del movimiento.

Para el poeta surrealista, todo es imagen hasta el lenguaje, así lo formuló Tzara: “*tout est image et représentation quand il s’agit de l’expression*”; la finalidad de la escritura poética está en la imagen sobrepasando los límites del poema en sí. (Tzara, 1953)

Esta posición estética coincidía con la expresada con anterioridad por Aragon en 1926:

“*Le vice appelé surréalisme est l’emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image*”.

Se vislumbra pues, con el surrealismo, un nuevo enfoque de la relación entre el lenguaje y la realidad en la concepción poética. La clave reside, desde el primer *Manifeste du surréalisme* de André Breton, en la imaginación, verdadero instrumento de libertad:

“*La seule imagination me rend compte de ce qui peut être, et c’est assez pour lever un peu le terrible interdit; assez aussi pour que je m’abandonne à elle sans crainte de me tromper*”.

Breton se abanderó a las posiciones de Pierre Reverdy quien consideró que la imagen se fundamentaba en “*le rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées*” precisando el sentido :

“ L’image est une création pure de l’esprit.

Elle ne peut naître d’une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.

Plus les rapports de deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l’image sera forte – plus elle aura de puissance et de réalité poétique »²²⁴.

La interpretación del adjetivo “lointains” centraría el esfuerzo del surrealismo ya que se privilegiaría la imagen de más graduación arbitraria. Para Breton, la imagen más lograda es la que más tarda en traducirse en la lengua práctica, la que une:

“deux éléments de la réalité, de catégories si éloignées l’une de l’autre que la raison se refuserait à les mettre en rapport?” (Du surréalisme en ses œuvres vives, 1953).

La poesía de Breton abunda de imágenes de ese tipo:

“ses lèvres qui sont des pierres au fond de la rivière rapide” (“Amour parcheminé”, Clair de terre), “l’éclair à l’armure brouillée” (“Rendez-vous”, ibid).

Observamos que el principio de alejamiento lógico o discordancia entre los elementos relacionados es aplicado en estas imágenes.

Sin embargo, Breton superó las restricciones de Reverdy quien matizó su declaración anteriormente citada de esta forma: *“Deux réalités qui n’ont aucun rapport ne peuvent se rapprocher utilement. Il*

²²⁴ Breton cita a Reverdy , op.cit., p.34.

n'y pas création d'image.” Breton arrasa con la noción de alejamiento o de propiedad del acercamiento de dos realidades, pues si la validez la confiere la analogía, siempre existe una relación entre dos realidades. Breton, en su “Art poétique”, reivindica “le stupéfiant-image” y se opone a Caillois para quien la inexistencia de relación entre dos realidades desemboca en el ‘cortocircuito’ de la imagen:

*“Il n’y a pas d’imagination juste ou injuste. On n’invente pas à vide. J’ai recouru au hasard et aux philtres. J’ai dédaigné la raison et l’expérience. J’ai changé, pour peu que j’en fusse sollicité de façon impérieuse, le sens des mots. Les mots me laissent pourtant plus riche qu’ils ne m’ont trouvé. Ils ont accru mes pouvoirs par des rencontres qui restent dans le souvenir.”*²²⁵

Esta divergencia de opiniones se debe a las opciones filosóficas contrarias de ambos poetas: Caillois, abanderado del racionalismo, rechaza la teoría surrealista. Los fundadores del Surrealismo, Breton y Eluard, tenían el convencimiento que existe una analogía recóndita que solidariza todas las cosas; le pertenece a nuestro espíritu buscarla, establecer la correlación, en el conocimiento de que el sentido reside por todo. Berranger subraya la discrepancia existente entre nuestros surrealistas y Reverdy cuando este último formula tal matización:

*“Deux réalités contraires ne se rapprochent pas. Elles s’opposent. On obtient rarement une force de cette opposition. Une image n’est pas forte parce qu’elle est brutale ou fantastique – mais parce que l’association des idées est lointaine et juste.”*²²⁶

²²⁵ Citado por Berranger, op.cit., p.126.

²²⁶ Citado por Berranger, op.cit., p.126.

Para Breton, esto choca con su convicción y propugna del surrealismo por alcanzar el punto en el cual ‘los contrarios dejan de ser percibidos contradictoriamente’ al poner Reverdy semejante traba a los poderes del espíritu.

Sobre la cuestión de la premeditación, también se distancia Breton de Reverdy pues este último cree en el carácter consciente del proceso creativo, que la imagen no despide una emoción intensa sino ‘evita la imitación, la evocación o la comparación’:

“On ne crée pas d’image en comparant (Toujours faiblement) deux réalités disproportionnées.

On crée, au contraire, une forte image, neuve pour l’esprit, en rapprochant sans comparaison deux réalités distantes dont l’esprit seul a saisi les rapports.”²²⁷

En la cuestión del parecido de la relación entre las dos realidades, Breton podría no haber discrepado, sin embargo no transige sobre la afirmación final pues no le parece que el espíritu pueda establecer un acercamiento repentino e inédito. En el marco de la escritura automática, es su carácter espontáneo el que sella la autenticidad y el logro de la imagen. En la historia literaria es un hito, se habla de una verdadera adicción: para Aragon es como una droga auténtica, un “stupéfiant”:

“Le vice appelé surréalisme, écrit ce dernier dans Le Paysan de Paris, est l’emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l’image par elle-même et pour ce qu’elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations

²²⁷ Citado por Berranger, op.cit., p.127.

imprévisibles et de métamorphoses: car chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'univers.»²²⁸

Berranger establece la correspondencia entre el efecto estupefaciente con el aspecto no premeditado del choque de las palabras creando así a través de la imagen una alucinación que determina adicción a su vez. La idea de pasmo radica en las teorías freudianas cuando se trata de describir la captación de una voz de espíritu, ésta detiene el pensamiento del individuo y lo petrifica por su incongruencia:

“en jouant du déplacement et de la condensation pour libérer une sorte de décharge d'énergie par la rapide alternance de la sidération et de la révélation, par l'économie réalisée par le raisonnement, caractéristiques qu'il partage avec l'image surréaliste.»²²⁹

En el proceso de escritura poética, la generación de las imágenes, es lo que verdaderamente fascina a los surrealistas. Recordando a Baudelaire, escribe Breton:

“Il en va des images surréalistes comme de ces images de l'opium que l'homme n'évoque plus, mais qui « s'offrent à lui, spontanément, despotiquement. Il ne peut pas les congédier; car la volonté n'a plus de force et ne gouverne plus les facultés. »²³⁰

Como dice Breton, falta por saber si alguna vez se “evocaron” las imágenes. Pero parece que en esa concepción, y de acuerdo con Reverdy, la voluntad de acercamiento de dos realidades distantes no interviene. No encuentra que exista

²²⁸ Citado por Berranger, op.cit., p.127.

²²⁹ Citado por Berranger, op.cit., p.127.

²³⁰ Breton, A., op.cit., p.58.

cualquier grado de premeditación en estas imágenes de Reverdy que menciona:

“Dans le ruisseau il y a une chanson qui coule”

o:

“Le jour s’est déplié comme une nappe blanche”

o:

“Le monde rentre comme dans un sac”

y añade:

“Il est faux selon moi de prétendre que « l’esprit a saisi les rapports » des deux réalités en présence. Il n’a, pour commencer, rien saisi consciemment. C’est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu’a jailli une lumière particulière, lumière de l’image, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l’image dépend de la beauté de l’étincelle obtenue ; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs.”²³¹

No está en el poder humano el convocar el acercamiento de dos realidades tan distantes, según Breton, por estar reñido esto con el principio de asociaciones de ideas tal como lo establece. De ahí deduce que dicha operación es únicamente el producto de la llamada actividad surrealista:

“Force est donc bien d’admettre que les deux termes de l’image ne sont pas déduits l’un de l’autre par l’esprit en vue de l’étincelle à produire, qu’ils sont les produits simultanés de l’activité que j’appelle surréaliste, la raison se bornant à constater, et à apprécier le phénomène lumineux.”²³²

²³¹ Breton, A., *Manifeste du Surréalisme*, Ed. Du sagittaire, Gallimard, Paris, 1924, p.59.

²³² Breton, A., op.cit., p.59.

Para lograr una imagen hermosa se precisa un marco idóneo específicamente surrealista proyectado por la escritura automática:

*“Et de même que la longueur de l’étincelle gagne à ce que celle-ci se produise à travers des gaz raréfiés, l’atmosphère surréaliste créée par l’écriture mécanique que j’ai tenu à mettre à la portée de tous, se prête particulièrement à la production des plus belles images.”*²³³

El único asidero que tiene la mente frente al vértigo de la creación imaginativa es el de las imágenes, cuya realidad se le va imponiendo poco a poco. Se percata del efecto beneficioso sobre la razón y la percepción de las cosas, ensanchando el campo de su conocimiento, entonces se deja llevar por el poderoso embeleso de las imágenes. Breton asegura:

*“il prend conscience des étendues illimitées où se manifestent ses désirs, où le pour et le contre se réduisent sans cesse, où son obscurité ne le trahit pas. Il va, porté par ces images qui le ravissent, qui lui laissent à peine le temps de souffler sur le feu de ses doigts. C’est la plus belle des nuits, la nuit des éclairs: le jour auprès d’elle, est la nuit.”*²³⁴

El apóstol del Surrealismo, Breton, enfatiza acerca de la cualidad común exigible a la imagen y es su carácter arbitrario (que nos perdonen la longitud de la cita pero nos parece de gran utilidad para nuestro enfoque general de la escritura surrealista) :

“ Pour moi (l’image) la plus forte est celle qui représente le degré d’arbitraire le plus élevé, je ne le cache pas; celle qu’on met le plus longtemps à traduire en langage pratique, soit qu’elle recèle une dose énorme de contradiction apparente, soit que l’un de ses termes en soit

²³³ Breton, A., op. cit., p.59.

curieusement dérobé, soit que s'annonçant sensationnelle, elle ait l'air de se dénouer faiblement (qu'elle ferme brusquement l'angle de son compas), soit qu'elle tire d'elle-même une justification formelle dérisoire, soit qu'elle soit d'ordre hallucinatoire, soit qu'elle prête très naturellement à l'abstrait le masque du concret, ou inversement, soit qu'elle implique la négation de quelque propriété physique élémentaire, soit qu'elle déchaîne le rire.”²³⁵

La arbitrariedad de la imagen reside en el principio de libertad absoluta, de la abolición de la contradicción, y el alejamiento de la razón:

“Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point.”²³⁶

Dessons observa que el enfoque de los surrealistas se contraponen al concepto clásico de la imagen fundamentado en el principio de *invención*, sustentada por la verosimilitud y alejada de cualquier alocado ensueño como lo proclamó Ronsard. Este dictado de lo racional originó una extrema codificación de las imágenes de los poetas clásicos y de la Pléiade en particular. Por lo contrario, la imagen surrealista depende de la pura casualidad, abriendo nuevos enfoques de estudio del lenguaje y el sujeto, y del

²³⁴ Breton, A., op.cit., p.60.

²³⁵ Breton, A., op.cit., p.60 – 61.

²³⁶ Breton, citado por Dessons, G., *Introduction à l'analyse du Poème*, Dunod, Paris, 1996, p.73.

lenguaje con la sociedad. La escritura del hombre se antepone al proyecto mismo de su escritura, como lo dice Aragon:

*“ L’homme qui tient la plume ignore ce qu’il va écrire, ce qu’il écrit (...) il le découvre en se relisant et se sent étranger à ce qui a pris par sa main une vie dont il n’a pas le secret (...) Le sens se forme en dehors de vous. Les mots groupés finissent par signifier quelque chose.”*²³⁷

Evidentemente, la casualidad de la imagen surrealista la desvincula del concepto aristotélico del mundo que plantea su existencia primitiva con su carga propia de sentido. El mundo preexiste al lenguaje y éste no hace más que representarlo o certificarlo. El surrealismo actúa a la inversa: crea la imagen a través de la cual se contempla el mundo. Paulhan la describe como :

“un fait primitif, que l’on peut seulement, de façon plus ou moins maladroite, traduire ensuite en langage commun”.²³⁸

La imagen ya no tiene un papel de representación de un objeto real sino que resulta ser el objeto en sí. De ahí se infiere que en el campo de la representación, la imagen surrealista plantea que todo discurso sobre el mundo preexiste al mundo y es, ante todo, una enunciación, una palabra, como lo refleja esta cita de Breton :

“La médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d’énonciation? (...) Qu’est-ce qui me retient de brouiller l’ordre des mots, d’attenter de cette manière à l’existence toute apparente des choses! (...) silence, afin qu’où nul n’a jamais passé je passe, silence!

²³⁷ Aragon, citado por Dessons, G., *Introduction à l’analyse du Poème*, Dunod, Paris, 1996, p.74.

²³⁸ Paulhan, citado por Dessons, op.cit., p.74.

(“Introduction au discours sur le peu de réalité”, Point du jour).²³⁹

No es preciso descubrir la relación analógica supuesta en toda imagen pues la analogía acompaña la escritura conforme va naciendo. El papel de las comparaciones, lejos de seguir una normativa preestablecida, es el de afirmar una subjetividad del discurso que las genera.

La investigación imaginativa no se interpreta de igual modo en la imagen surrealista que en la imagen de la poética clásica pues no obra en la búsqueda de una coherencia lógica en los términos relacionados. Esto no constituye una finalidad para el poeta surrealista ni debe serlo tampoco para su lector.

Aduce Dessons que:

*“Dans l’énigme aristotélicienne, la clé est une donnée du texte. Dans l’image surréaliste, la clé n’est qu’une conjecture de l’analyse, donc un point de vue purement subjectif, introduit par force dans un texte qui ne le présuppose pas. C’est le sens du mot célèbre de Breton critiquant l’interprétation de deux images de Saint-Pol-Roux. Au commentateur qui affirmait: « Lendemain de chenille en tenue de bal veut dire : papillon. Mamelle de cristal veut dire : une carafe », Breton répliquait : « Non, monsieur, ne veut pas dire. Rentrez votre papillon dans votre carafe. Ce que Saint-Pol-Roux a voulu dire, soyez certain qu’il l’a dit ».*²⁴⁰

²³⁹ Breton, citado por Dessons, op.cit., p.74.

²⁴⁰ Breton in *Point du jour*, citado por Dessons, op.cit., p.75-76.

1.3.6. PROCESO DE SIMBOLIZACIÓN EN EL SURREALISMO POÉTICO.

La obra *Superrealismo poético y simbolización*, del estudioso en poesía contemporánea Carlos Bousoño, merece nuestro análisis pues hallamos en ella un serio acercamiento a los mecanismos internos de los procesos de escritura irracionales. Aclara el autor que dicho volumen constituye el inicio de una ciencia nueva que denomina “psicología semántica” o ciencia de la producción mental de significados irracionales, que se propone analizar “*lo que ocurre en nuestra mente de lectores al hacernos con el texto de que se trate...para que las significaciones se nos manifiesten con la indispensable objetividad.*”²⁴¹ Semejante ciencia estaría entre la Estética y la Lingüística, constituiría una rama de la Psicología y tendría en cuenta la contextualidad de los símbolos para centrarse más exclusivamente en el conocimiento de cómo se produce y por qué la expresividad en la poesía surrealista. Tal tema resulta inédito en la amplia bibliografía existente en cuestión de símbolos, pues los temas tratados suelen referir a las “asociaciones automáticas”, los “símbolos” o “metáforas sorprendentes” basadas en la unión de términos “muy alejados” pero no a “*cómo se engendra y por qué la expresividad en la mente del lector y menos aún las leyes que determinan tales hechos*” (ibidem).

El propio autor reconoce haber alcanzado en su última obra la maduración de ciertos conceptos de la escritura poética que venían evolucionando desde su primer ensayo *Teoría de la expresión poética*, publicado en 1952. En dicha obra llegaba a evidenciar el principio

²⁴¹ Bousoño, C., *Superrealismo poético y simbolización*, Gredos, Madrid, 1979, p.10.

de equivalencia entre los dos términos identificados de una imagen por su denominador común, el de la emoción. En 1956, tuvo que añadir una profundización del principio de emoción, explicable desde el concepto de la irracionalidad. En 1966, en un apéndice de la cuarta edición, y en *El comentario de textos* de 1973, confiesa Bousoño haberse cuajado en sí la certidumbre de “la doctrina de las ecuaciones preconscientes” aplicándola al símbolo lorquiano de “los caballos negros”. En la quinta edición de *Teoría de la expresión poética* de 1976, afirma haber ampliado esa doctrina abarcando entonces todas las formas de símbolos que tenía clasificadas, o sea las imágenes visionarias, las visiones y los símbolos. Tales nociones se ensanchan en su obra de 1977, *El irracionalismo poético*, pero se deja “la problemática de la contextualidad simbólica (originador y originado) y su solución para su más reciente obra *Superrealismo poético y simbolización* de 1979.²⁴²

Lo que investiga entonces Bousoño es el sentido de tales imágenes y el sistema de leyes a que responden, y, sobre todo, al establecer que todas las realidades se dan, como bien dice, en conexión con sus vecinas, intenta resolver la naturaleza del superrealismo en cuanto técnica expresiva únicamente, no en cuanto a “visión del mundo” o historia literaria ni en cuanto sentido sociológico o humanístico, etc.. campos ampliamente cubiertos por los anteriores estudios, que ya resolvieron un importante interrogante acerca del cómo se producía la expresividad en el irracionalismo anterior a la vanguardia. En el citado volumen, Bousoño declara que, centrado en el tema del superrealismo, tuvo que extraer “*la última diferencia definitoria del*

²⁴² Bousoño, C., op.cit., p.380-381.

movimiento literario de referencia con la última diferencia de los que le precedieron en ese sentido". Dice:

*"O sea, he necesitado examinar los entresijos contextuales en que se engendra todo texto surrealista y su discrepancia en tal dirección con el irracionalismo no vanguardista, y en definitiva, hacernos comprender así, desde un ángulo inédito ... el mecanismo de esta última especie de expresividad."*²⁴³

Persevera nuestro estudioso en una aproximación definitoria y declara irracionalismo sinónimo de simbolismo, un término que ya se conocía y se viene relacionando con el uso de símbolos "*en cuanto procedimiento retórico*", distinto esto último del "*simbolismo-escuela*" el cual constituyó el movimiento literario francés a partir de 1885. Dicho movimiento no sólo cultivaba el símbolo como procedimiento retórico sino que lo rodeaba de idealismo, lo marcaba por su gusto de lo misterioso y lo inexplicable, circunscribiéndolo en la temática del paso del tiempo y la muerte, con toques de sentimentalismo o de erotismo ...en un ámbito formal regido por la revolución del metro. Pero como bien lo subraya Bousoño, los simbolistas franceses tuvieron en los místicos unos antepasados, y el uso del simbolismo no deja de intensificarse desde los románticos hasta los poetas más contemporáneos.

Alega Bousoño que si bien se encuentra mucha bibliografía en materia de símbolo en los ámbitos del simbolismo-escuela o en el de la Semiótica, suele dejar al lector bastante insatisfecho por su superficialidad, pues se consideran sólo las similitudes entre signos-símbolos y en ningún momento se adentran en el corazón del

²⁴³ Bousoño, C., op.cit., p. 13.

símbolo con el fin de indagar sus “*misteriosas profundidades*” y averiguar “*el proceso preconsciente que los origina.*”²⁴⁴

En el ámbito de la Lingüística, menciona nuestro estudioso que tampoco resulta satisfactoria nuestra investigación pues suelen confundirse “*dos realidades entre sí tan distintas como son el simbolismo y la connotación*”.

Si nos centramos en otros campos como son los de la Historia, la Etnología y el Psicoanálisis, estos nos muestran la relevancia de la simbolización como tendencia general humana pero no aportan la información que persigue Bousoño. Únicamente se estudian los efectos que produce el símbolo en el ánimo del receptor, pero se sigue desconociendo la verdadera naturaleza del símbolo y “*la causa de tales atributos y efectos*”. Como lo apunta Bousoño, se menciona el carácter intrínseco de la significación del símbolo, éste es:

*“es y además significa como lo afirman Goethe, Schelling o Creuzer; se habla asimismo de que el símbolo es la cifra de un misterio; de su tendencia a la repetición; de su naturaleza prolifera, emotiva, no comparativa sino identificativa; de su capacidad para expresar de modo sugerente estados de alma complejos o una multiplicidad o supuesta inagotabilidad semántica, etc.; o, como ya dije, la diferencia con la alegoría, o con los signos indicativos de la lengua.”*²⁴⁵

La mayor revolución de la poesía contemporánea en su técnica expresiva consiste en el uso del irracionalismo en nombres

²⁴⁴ Bousoño, C., op. cit., p.16.

²⁴⁵ Bousoño, C., op.cit., p.18-21.

más comunes como “símbolo” o “simbolismo”, tal como lo concibe Bousoño:

*“El simbolismo consiste en la utilización de palabras que nos emocionan, no o no sólo en cuánto a portadoras de conceptos, sino en cuanto portadoras de asociaciones irreflexivas con otros conceptos que son los que realmente conllevan la emoción. Ésta, la emoción, no se relaciona entonces con lo que aparece dicho por el poeta, esto es, no se relaciona ni con la literalidad ni con el significado lógico del enunciado poemático: su relación únicamente existe con respecto a un significado oculto (oculto también, por supuesto, para el propio poeta) que es el verdadero sentido de la dicción poemática, y que sólo un análisis extraestético (que el lector como tal no realiza...) podría descubrir”.*²⁴⁶

Hasta el período contemporáneo, la emoción ante la lectura de un poema era posterior a su comprensión. Ahora el proceso se ha invertido, pues nos emocionamos simultáneamente a la lectura antes de acceder a su significado.

El “símbolo heterogéneo” es el que conlleva, además de su componente irracional con su consecuencia emotiva, un significado lógico que no tiene nada que ver con el irracional asociado, incluso que le puede ser opuesto. Este símbolo puede integrar el tipo de irracionalidad “disemia heterogénea” o “simbolismo de realidad” ya que posee un significado realista.

El segundo tipo de irracionalidad es en el que ha desaparecido por completo el significado lógico: también se podría llamar “simbolismo de irrealidad” o “ilógico”. En éste, las palabras carecen de sentido alguno pues “*el que tuviesen se hallaría escondido entre*

²⁴⁶ Bousoño, C., op.cit., p.26.

los pliegues de la emoción, estaría implicado en ella, metido en la plica o sobre de nuestro sentimiento”.²⁴⁷ Estos serían los símbolos homogéneos en cuya categoría entrarían también las denominadas “visiones simbólicas” o imágenes visionarias.

Ya en su *Teoría de la expresión poética* establecía Bousoño esta clasificación de los aspectos de la irracionalidad, en su más reciente obra mencionada, *Superrealismo poético y simbolización*, afirma:

*“el primer tipo de irracionalidad está constituido exclusivamente por los símbolos que hemos llamado y llamaremos “heterogéneos”; el segundo tipo de irracionalidad está, en cambio, constituido, en primer lugar, por los símbolos que hemos llamado y llamaremos “homogéneos”; pero entran asimismo en esta misma casilla irrealista o ilógica, junto a los símbolos homogéneos, las que denominaremos y hemos denominado ya “visiones simbólicas”, amén de las imágenes visionarias (de idéntico carácter simbólico).”*²⁴⁸

Las imágenes visionarias se diferencian de las tradicionales en que éstas se basan siempre en una semejanza objetiva inmediatamente perceptible por la razón entre un plano real A y un plano imaginario B. En las imágenes visionarias nos emocionamos sin que percibamos alguna semejanza lógica ni tampoco semejanza alguna entre los dos objetos relacionados. Sólo sentimos su semejanza emocional. *“Se trata, pues de imágenes irracionales y subjetivas”*. Para un lector, dos términos de una asociación no presentan semejanza *“en cuanto a las propiedades que poseen sino en las que no poseen en sí mismos, aunque el lector se las conceda por asociación preconscious”*. En el preconscious es donde se reúnen esas

²⁴⁷ Bousoño, C., op. cit., p.31.

²⁴⁸ Bousoño, C., op.cit., p.33.

asociaciones o identificaciones pues es el lugar en que “*todos los elementos son puramente emocionales*”.

Por consiguiente, si bien se puede extraer el simbolizado, quedan en la imprecisión las cualidades que han conducido al simbolizado.

Es preciso distinguir entre “el simbolizado” y “el expresado simbólico” cuyas cualidades verdaderamente reales se representan de modo sintético y emotivo justamente en tal simbolizado:

*“De lo dicho se deduce una regla muy fácil de aplicar: el expresado simbólico es siempre, en nuestra transcripción abreviada, el primer término preconsciente de la serie “real”; por lo contrario, el “simbolizado” es siempre el último término de esa misma serie”.*²⁴⁹

En una imagen visionaria, “*no hay parecido real entre los dos miembros puestos en ecuación por el poeta sino sólo parecido simbólico que percibimos como parecido emocional*”.²⁵⁰

Las imágenes visionarias pueden presentar un desarrollo no alegórico pues el poeta no busca el parecido lógico o realista en ambos planos de las imágenes. Nuestro crítico recurre a una imagen de Vicente Aleixandre :

Tu desnudez se ofrece como un río escapando,

Vemos cómo la imagen E (“ río”) se desarrolla en el gerundio e “escapando” sin que ese elemento e del plano imaginario E tenga traducción al plano de la realidad A, sin que se corresponda con ningún elemento a de A, y apunta Bousoño:

²⁴⁹ Bousoño, C., op.cit., p.42.

²⁵⁰ Bousoño, C., op. cit., p.44.

*“Este fenómeno de independencia en el despliegue de E, que puede darse a lo largo de todo un poema, es nuevo en la historia de toda la poesía, y una de las aportaciones esenciales del período contemporáneo al tratamiento de la imagen poética”.*²⁵¹

Bousoño nos ofrece esta definición de una visión, o visión simbólica :

*“consiste la visión en la atribución de funciones, propiedades, o, en general, atributos imposibles, E, a una realidad A, con tal atribución, a través de la emoción C que suscite en nosotros, expresa irracionalmente, o sea, por asociación no consciente, cierta cualidad C que el autor ilusoriamente siente como real en A”.*²⁵²

Se evidencia el hecho de que *“las series preconscientes del proceso X o del lector que en las visiones se suscitan son, como en las imágenes visionarias, dos, una de las cuales parte del término real A, y la otra del término irreal atributo a A, es decir, de E”.*²⁵³

Las sinestesias son buenos ejemplos de esa clase de figuras. Una sinestesia puede presentarse en forma de imagen visionaria (“música que es olor”) o de visión (“música que es jazzmín”).²⁵⁴

En este punto Bousoño se aventura en el terreno definitorio del símbolo destilando esta figura del conjunto que integra junto con las imágenes visionarias y las visiones. El poeta, cuando crea

²⁵¹ Bousoño, C., op.cit., p.44.

²⁵² Bousoño, C., op.cit., p.51.

²⁵³ Bousoño, C., op.cit., p.53.

²⁵⁴ Bousoño, C., op.cit., p.55.

una imagen visionaria, procede a equiparar los dos elementos que la constituyen, el del plano de la realidad (A) con el del plano de la irrealidad (E). En las visiones no funciona de igual modo pues no hay equiparación sino que se superpone una cualidad de E a una realidad A, como en el ejemplo de Jorge Guillen “carmines cantan”. El símbolo, como la visión, tampoco presenta un parangón de dos realidades distintas pero se diferencia de ella. Así lo aclara Bousoño:

“El poeta formula, o bien (simbolismo “heterogéneo”) un enunciado plenamente posible en la realidad y poéticamente verosímil (“los caballos negros son”), o bien (simbolismo “homogéneo”) un enunciado E de algo no imposible en la realidad (eso sería, precisamente, como sabemos, la “visión”), pero sí contextualmente poco probable en ella, y, por tanto, siempre de escasa o ninguna verosimilitud en el poema.”²⁵⁵

Se puede observar que ambas simbolizaciones generan un sentido irracional encubierto: el del simbolizado C.

Siendo que las imágenes visionarias y las visiones, manifestaciones irracionales, “se constituyen como irrealidades” se diferencian pues del simbolismo heterogéneo el cual “es, por definición, un simbolismo de realidad”. Luego será en el caso de símbolo que Bousoño denomina “homogéneo” en el que sí podrá producirse una confusión con aquellas imágenes. Nuestro autor formula esta posibilidad de semejante manera:

“La posibilidad de la confusión se reduce, pues, a los símbolos homogéneos en su relación con las visiones, ya que en ambas posibilidades se concede a una realidad A una propiedad E que el lector rechaza como real. La discrepancia radica exclusivamente en el hecho de

²⁵⁵ Bousoño, C., op.cit., p.56.

*que la propiedad así repudiada es, para el caso de las visiones, verdaderamente imposible en la realidad: y no imposible, en ese sentido realista, para el caso del símbolo homogéneo.*²⁵⁶

En el símbolo homogéneo destaca una literalidad, cuyo carácter raya lo imposible, o poco verosímil, cuyo contenido es de significado irracional y aparece como sólo emotivo.

Los símbolos homogéneos pueden ser simples o continuados, es decir que se desarrollan a lo largo de todo un poema. Además precisa Bousoño que son homogéneos “*en cuanto que sólo tienen un sentido o varios, pero de la misma naturaleza irracional.*”.

Frente a este tipo de símbolo, clasifica nuestro estudioso otra variedad que presenta una disemia heterogénea, también denominada por él de “primer tipo de irracionalidad”, que junto con el irracional, tienen un significado lógico. También destaca que suelen presentarse encadenados, es decir simultáneamente con los de idéntica significación irracional, en un mismo sintagma de extensión variable. El resultado es:

*“que por contactar en un texto, las voces citadas, al tiempo que se determinan y empujan en una misma dirección asociativa, ...se intensifican recíprocamente en cuanto a la significación irracional misma, y, por tanto, también en cuanto a sus consecuencias emocionales.”*²⁵⁷

Como bien se puede colegir, resulta obvio el parentesco entre las tres figuras relacionadas; son en realidad “*meras variantes del mismo fenómeno simbólico*” al que llama Bousoño “*fenómeno visionario por el*

²⁵⁶ Bousoño, C., op. cit., p.56-57.

²⁵⁷ Bousoño, C., op.cit., p.63.

aspecto plástico que adquiere la representación figurativa cuando desconocemos, o sólo conocemos afectivamente, su última significación.”²⁵⁸

La pregunta clave que cabe plantearse en estos momentos es la siguiente: ¿qué separa el surrealismo de todo el irracionalismo precedente?

Para nuestro investigador Bousoño, se distinguen cinco etapas, de las cuales, la última supone una transición cualitativa: 1) la de los modernistas hispanoamericanos, 2) la de España con A. Machado, y el primer J.R. Jiménez, 3) la de la poesía pura con Guillen y Salinas, 4) la de la Generación del 27 con el Lorca del Romancero Gitano y el Alberti de *Sobre los ángeles*, 5) la última etapa de culminación y cambio por el auge del irracionalismo, el surrealismo, “*semejante a un vendaval que aparentemente todo lo destruye y que verdaderamente todo lo modifica en estructuras esenciales.*” Claro que hubo antes en España una vanguardia: ultraísmo, creacionismo (Gerardo Diego) en América Huidobro, Vallejo..., en Francia dadaísmo.

El surrealismo español alcanza su manifestación más extrema en *Pasión de la tierra* de Vicente Aleixandre.

Bousoño nos recuerda lo que son los cuatro conceptos fundamentales del símbolo: el “simbolizador”, la “emoción simbólica”, el “simbolizado” y el “expresado simbólico”.

Llama la “emoción simbólica” a la emoción que se experimenta frente a un simbolizador. Este consiste en la expresión, en su totalidad, que simboliza. Por ejemplo:

²⁵⁸ Bousoño, C., op.cit., p.64.

Un pajarillo es como un arco iris

El verso entero constituye el simbolizador, o sea la unión de los dos planos, el real (pajarillo) y el evocado (arco iris).

El “simbolizado” se extrae analíticamente de manera extraestética de la emoción misma que hemos experimentado ante la recepción del simbolizador. Afirma Bousoño:

*“Es siempre, por lo tanto, un concepto que cuando leemos no nos llega como tal a la consciencia, sino envuelto e implicado en esa emoción simbólica a que aludo, que es su equivalente en otro plano; en el plano precisamente sentimental.”*²⁵⁹

En el ejemplo anterior el “simbolizado” reside en la noción de inocencia, inscrito en la “emoción simbólica”.

El “expresado simbólico” es un componente muy diferente, y es el resultado producido indirectamente por el simbolizador a través de la emoción simbólica. Recalca así:

“el “expresado simbólico” yace, sin excepciones, en el primer miembro preconsciente del proceso X que el simbolizador en su serie real incoa en la mente del lector, mientras el simbolizado reside exactamente en el último miembro de ese mismo proceso y serie, como se ve en el esquema que sigue. Serie real:

*pajarillo [= pequeñez, gracia, indefensión (“expresado simbólico”) = niño pequeño, gracioso, indefenso = niño inocente =inocencia =] emoción simbólica de inocencia en la consciencia (“simbolizado”: el concepto “inocencia” implicado en esa emoción simbólica).”*²⁶⁰

²⁵⁹ Bousoño, C., op.cit., p.76-77.

²⁶⁰ Bousoño, C., op.cit., p.77.

Precisa el autor que en una imagen visionaria “no debe confundirse ‘simbolizador’ con ‘plano evocado’ ni ‘simbolizado’ (o ‘expresado simbólico’) con plano real....el simbolizador es la ecuación de ambos planos.”

Compartimos el juicio de nuestro autor cuando afirma que con el surrealismo se intensifica el proceso irracionalista pero con una diferencia cualitativa sobre el irracionalismo que se había producido hasta entonces. Se trata de una nueva forma de irracionalismo “*que no se definirá por su ‘realidad’ o su ‘irrealidad’ ‘conexas’ sino por la ‘inconexión’ no sólo lógica sino emocional entre dos términos que el poeta presenta simplemente yuxtapuestos, bien que en su ánimo preconsciente se hallen en realidad identificados.*”²⁶¹

Así resume Bousoño el aporte del surrealismo a la literatura: “*lo que el superrealismo trae a la literatura como hallazgo suyo, lo que realmente añade en calidad de técnica literaria a la historia del irracionalismo es la fuga de ideas, no sólo en el sentido lógico, sino en sentido emocional, unida al ocultamiento del nexo confundente entre las dos ideas que se yuxtaponen de ese modo disparatado. Se trata de un verdadero cortocircuito de la totalidad de la mente en cuanto recurso y expediente retórico.*”²⁶²

²⁶¹ Bousoño, C., op.cit., p.82.

²⁶² Bousoño, C., op.cit., p.83.

2. LA VOZ ARMÓNICA DE ELUARD EN EL ESPEJO PICASSIANO

*Un coup de ton doigt sur le tambour
décharge tous les sons et commence
une nouvelle harmonie*

Arthur Rimbaud : *A une raison*²⁶³.

2.1. INTRODUCCIÓN

En este punto de nuestro estudio, nos incumbe precisar el corpus poemático de la obra de Eluard sobre el que se apoya nuestro análisis con el fin de esclarecer los aspectos de la escritura eluardiana relacionados con la cultura hispana.

A lo largo de este capítulo, nos proponemos analizar la simbiosis del surrealismo del poeta con unos grandes paradigmas de la cultura contemporánea hispana. Manteniendo esta perspectiva hemos dividido el corpus a investigar entre las siguientes categorías: por una parte, los poemas dedicados a Pablo Picasso por otra, los poemas centrados sobre otros artistas hispanos, además de los poemas relacionados con aspectos culturales españoles y de los poemas inspirados en la realidad socio – cultural española.

Conviene añadir que en cada uno de estos apartados el estudio se ciñe al orden cronológico de aparición de las obras con el fin de que se inscriba nuestro análisis en la doble perspectiva de la historia literaria y la de la producción del poeta. El corpus abarca

²⁶³ Citado por Eluard in *Premières vues anciennes*, O.C. I, p 533.

obras escogidas afines a nuestro tema, desde el libro *Mourir de ne pas mourir* (1924) hasta *Au rendez-vous allemand* (1944).

Apoyamos nuestro estudio acerca de las reminiscencias barrocas en la poesía de Paul Eluard sobre un corpus específico, el de *Mourir de ne pas mourir*, que desarrollamos posteriormente en el apartado 3.1.

El análisis del corpus referente a la interacción entre Picasso y nuestro poeta comienza con el libro *Capitale de la douleur*.

Este último libro, que tenía que llamarse “*L’art d’être malheureux*”, se publicó en la editorial francesa Gallimard en el año 1926 y se consideró como el primer gran libro del poeta. Se trata de una selección de los mejores versos escritos por Eluard en período surrealista pues la obra se inscribe en pleno desarrollo del movimiento, con la efervescencia de eventos artísticos que supuso, en una época en la que proliferaban los lazos estrechos entre poetas y artistas. Fue también el año en el que asumió nuestro poeta, el primero del grupo, su compromiso político con el partido comunista. Esto le llevó a subestimar sus versos que tachó de “*nuls, imbéciles et faux*”, en un arrebato de obrerismo, impulsado a fraternizar con las masas. Gateau halla en esto cierto complejo de culpa por parte de Eluard:

“*Comme on le voit, l’homme de lettres, longtemps avant le Sartre soixante-huitard, culpabilisait déjà sur ses privilèges, soupçonnait parfois dans la poésie une sournoise aliénation et souhaitait se mettre à l’écoute des masses.*”²⁶⁴

²⁶⁴ Gateau, J.C., *Paul Eluard ou le frère voyant*, Biographies sans masques, Robert Laffont, Paris, 1988, p141.

El libro presenta una continuidad con *Mourir de ne pas mourir* por su temática pero ésta se diversifica y se desarrolla: ya no es todo agonía de deseo frustrado sino también la incorporación de nuevos estados anímicos frente a sus nuevas relaciones y de las inquietudes políticas y sociales que le apresan. Su técnica expresiva arraiga igualmente en el libro anterior y emprende el vuelo una poética personal que suscita estos comentarios de Breton:

*“plus encore que le choix que Paul Eluard impose à tous et qui est celui, merveilleux, des mots qu’il assemble, dans l’ordre où il les assemble –choix qui s’exerce d’ailleurs à travers lui et non, à proprement parler, qu’il exerce- je m’en voudrais, moi, son ami, de ne pas louer seulement et sans mesure en lui les vastes, les singuliers, les brusques, les profonds, les splendides, les déchirants mouvements du cœur.”*²⁶⁵

Resulta asombrosa la acogida que recibió la obra en su tiempo; el estudioso Charpentier publica en la revista *Les marges* (enero de 1928) una reseña formulando la siguiente valoración:

*“Eluard est celui des surréalistes qui a donné, dans Capitale de la douleur, l’exemple le plus complet des intentions créatrices de son groupe La définition de la poésie change. L’écriture devient rapide, sténographique, automatique Il faut saisir l’éclair, renoncer au vers construit et accepter comme définitives ces unions impatientes et fugaces des mots qui se forment dans l’esprit avant la pensée même »*²⁶⁶

Capitale de la douleur incluye varios poemas que conectan con la temática hispánica. En concreto, contamos con un poema cuyo

²⁶⁵ Breton citado por Scheler, L., préface des Oeuvres Complètes de Paul Eluard, I, p XXXVI.

título es “*Pablo Picasso*”, otro “*Joan Miró*” además de un poema “*Première du monde*” que está dedicado a Picasso. Subrayemos de paso que la proporción de las dedicatorias a Picasso, en toda la obra de Eluard, resalta la importancia que va cobrando para el poeta la amistad y el trato con el ya por entonces muy conocido y apreciado pintor malagueño.

²⁶⁶ Citado en notas de O.C., I, p 1371.

2.2. UNIDOS EN LA BÚSQUEDA DE LA LUZ Y DE LA VERDAD

La relación entre Eluard y Picasso era anterior a la publicación del libro *Capitale de la douleur*. Lo atestiguan sus gustos pictóricos compaginados con su sentido de los negocios en materia de arte. Nos consta que el poeta se aficionó a la pintura cubista y adquirió durante la primavera de 1921 varios dibujos y pinturas de Picasso, Juan Gris y de Braque Así lo refiere Gateau:

*“Il [Eluard] assiste, à partir de mai [1921], à la vente, salle Drouot, des stocks cubistes des marchands Kahnweiler et Uhde, ressortissants allemands dont les biens avaient été séquestrés pendant la guerre. Il acquiert ainsi, à des prix modiques, des dessins et des toiles de Picasso, Braque et Juan Gris.”*²⁶⁷

Sin embargo, se antepuso a la relación entre ambos otra amistad que brotó entre el pintor Max Ernst y el poeta el mismo año 1921 y que prevaleció durante los años del auge surrealista. Tenemos que esperar hasta el año 1935 para presenciar los acontecimientos que aproximaron nuestros dos artistas, nos referimos a Eluard y a Picasso. Fue con la ocasión de una exposición itinerante de la obra de Picasso en España proyectada para principios de 1936, y para la cual los *Amics de les arts nou en Catalunya* invitaron a Eluard como representante francés.

El poema PABLO PICASSO pertenece a este libro de poemas *Capitale de la douleur*, el doceavo de la obra de Eluard.

²⁶⁷ Gateau, J.C., *Paul Eluard ou le frère voyant*, Biographies sans masques, Robert Laffont, Paris, 1988, p 91

Emprendemos aquí su lectura y su posterior análisis:

PABLO PICASSO

Les armes du sommeil ont creusé dans la nuit
Les sillons merveilleux qui séparent nos têtes,
A travers le diamant, toute médaille est fausse,
Sous le ciel éclatant, la terre est invisible

Le visage du cœur a perdu ses couleurs
Et le soleil nous cherche et la neige est aveugle
Si nous l'abandonnons, l'horizon a des ailes
Et nos regards au loin dissipent les erreurs

En este poema advertimos un marco general de ensueño, que va dictado ya desde su primer verso:

“Les armes du sommeil ont creusé dans la nuit”

Este marco favorece pues la expresión de lo onírico, lo mágico con todas las formas expresivas de la irracionalidad, que nos predispone a percibir un poema escrito automáticamente desde el subconsciente. Sin embargo, nos suena como un eco de unos versos anteriores:

*“Le soir traînait des armes blanches sur nos têtes”²⁶⁸
(Denise disait aux merveilles)*

y este otro:

*“l’homme qui creuse sa couronne”
(La bénédiction)²⁶⁹*

²⁶⁸ Eluard, P, O.C. I, in *Mourir de ne pas mourir*, p 145

²⁶⁹ Eluard, P, O.C. I, op.cit., p146

Dos palabras participan de un imaginario poético al que ya recurrió Eluard: “*armes*” y “*creuser*” las cuales, lo podemos intuir, entran a formar parte del léxico eluardiano.

Al igual que en todo sueño, las representaciones van distorsionadas o difuminadas como en un halo de luz, en este caso, una luz deslumbrante, aplanadora de objetos y colores:

“Sous le ciel éclatant, la terre est invisible”

Volvemos a encontrar, en estos dos cuartetos que constituyen este poema, esa misma tensión entre dos polos antagónicos que ya se observó en *Mourir de ne pas mourir*, el polo positivo de la pureza ideal (“*merveilleux*”- “*diamant*” – “*éclatant*”) y el contrario de valores negativos (“*médaille*” – “*fausse*” – “*invisible*”) los cuales generan otro valor añadido de verdad al de pureza.

Y es que sigue fiel el poeta a la estética de la antítesis como a una técnica que le resulta la mejor en el empeño de reflejar esa evidencia de la constitución del ser por dos mitades antagónicas, y la de la aceptación de la dualidad de las cosas: [*diamant – médaille*] o [*ciel – terre*].

El imperio del sueño es tremendamente potente y llega venciendo la realidad (*toute médaille est fausse*), borrándola hasta la invisibilidad, el castigo de la pérdida de la visión o del reflejo (*la terre est invisible*). Los valores del sueño (pureza y luminosidad) superan los de la realidad de la vigilia (falsedad y opacidad).

En el dinamismo verbal que surge de lo verbos (*ont creusé – séparent*) reforzados por el término “*sillons*” se aprecia el aspecto gráfico de la poética eluardiana, que dibuja o sugiere las formas redondeadas (*Têtes – médaille – sous le ciel – cœur*) y las formas rectas o

cortantes (*diamant – horizon*). Van agregándose los colores, por su presencia o por su ausencia, implementando los toques pictóricos:

“*Le visage du cœur a perdu ses couleurs*”

El arte de la doble sinécdoque consiste en representar a la vez una figura humana y un contorno gráfico en forma redondeada de corazón.

Pero no se cuaja tal grafía en un simple boceto de dos dimensiones pues los verbos traducen procesos de desvanecimientos (*ont perdu – cherche – abandonnons*) captados en el acto, además de la agresividad de un destino ineluctable.

El poema cobra una dimensión, más que de obra plástica, de cortometraje: en él se mueve una silueta amada indefinida, a la que entornando los ojos seguimos viendo, hasta por la línea del horizonte, inasequible bajo un sol de justicia, cegador, por la acción conjunta de la nieve. En ese punto, llega a perderse (“*si nous l’abandonnons*”) y sólo depende de nuestra imaginación (“*l’horizon a des ailes*”) el seguir viéndola, con mirada interior suavizadora de lo incomunicable, y como en un ensueño, en una realidad movediza (“*l’horizon a des ailes*”) se dibuja una línea en picos de sierra, tal una bandada de pájaros emprendiendo el vuelo.

Las imágenes de Eluard logran malabarismos expresivos entre la representación escrita y su expresión pictórica. A lo largo del poema van tejiéndose los dos vetas, potenciándose mutuamente y enriqueciendo el sentido: la palabra mirada (“*nos regards*”) concentra los aspectos positivos por su cualidad armónica (el posesivo traduce acuerdo y hermandad en una acción conjunta)

sobrellevando toda desavenencia (“*dissipent les erreurs*”). Centrado en su poética pictórica está el isótopo de la mirada u ojos, instrumento de captación o de interiorización, el cual seguiremos viendo a lo largo de la poética que estudiamos.

En el poema “*Première du monde*” asistimos a una génesis plasmada en un cuadro pintado, obra dedicada a Pablo Picasso, homenaje de un creador a otro, de una mirada a otra mirada, lugar de encuentro o epicentro de los dos ámbitos artísticos. Boulestreau relata el comentario posterior de Max Ernst acerca del exégesis de Eluard a su *Histoire naturelle* fechada en 1925:

*“Quand à propos de mon histoire naturelle dont cette plaquette publie une partie, Paul demandait si c’est le miroir qui a perdu ses illusions ou bien le monde qui s’est dégagé de son opacité, les plus endurcis parmi nous sentirent leur sang se glacer de joie. Le poète se réjouit: La terre, dit-il, se cultive elle-même. Traduisons en langage vulgaire: la terre a notre émerveillement, offre le jeu de ses transparences. L’hiver, dit le poète, il n’y a qu’à fouiller la neige pour trouver du soleil, l’été, les fruits ont un noyau de glace.”*²⁷⁰

²⁷⁰ Boulestreau, N., *La poésie de Paul Eluard, la rupture et le partage*, Klincksieck, Paris, 1985. p 113

PREMIERE DU MONDE

à Pablo Picasso

Captive de la plaine, agonisante folle
La lumière sur toi se cache, vois le ciel:
Il a fermé les yeux pour s'en prendre à son rêve,
Il a fermé ta robe pour briser tes chaînes,

Devant les roues toutes nouées
Un éventail rit aux éclats
Dans les traîtres filets de l'herbe
Les routes perdent leur reflet

Ne peux-tu donc prendre les vagues
Dont les barques sont les amandes
Dans ta paume chaude et câline
Ou dans les boucles de ta tête ?

Ne peux-tu prendre les étoiles ?
Ecartelée, tu leur ressembles,
Dans leur nid de feu tu demeures
Et ton éclat s'en multiplie

De l'aube bâillonnée un seul cri veut jaillir,
Un soleil tournoyant ruisselle sous l'écorce
Il ira se fixer sur tes paupières closes
O douce, quand tu dors, la nuit se mêle au jour



Sous la menace rouge d'une épée, défaisant sa chevelure qui guide des baisers, qui montre à quel endroit le baiser se repose, elle rit. L'ennui, sur son épaule, s'est endormi. L'ennui ne s'ennuie qu'avec elle qui rit, la téméraire, et d'un rire insensé, d'un rire de fin du jour semant sous tous les ponts des soleils rouges, des lunes bleues, fleurs fanées d'un bouquet désenchanté. Elle est comme une grande voiture de blé et ses mains germent et nous tirent la langue. Les

routes qu'elle traîne derrière elle sont ses animaux domestiques et ses pas majestueux leur ferment les yeux.

*

Ya desde la estructura de las cinco estrofas viene simbolizado ese mundo cerrado a modo de concha en el que todo se inserta en una estructura o reflejo en espejo. Las dos valvas de la concha son la primera y la última estrofa de versos libres alejandrinos, las cuales enmarcan otras tres estrofas de versos libres octosílabos, y el núcleo atómico, réplica del marco – concha se halla en posición central (“*barques – amandes / paume – chaude et câline*”). Las líneas de ordenación del contenido del cuadro parten desde los dos primeros versos:

“*Captive de la plaine, agonisante folle,
La lumière sur toi se cache, vois le ciel.*”

Los dos ejes principales se cruzan, el de la horizontalidad y el de la verticalidad. De nuevo tenemos una luz deslumbrante pero, en una dinámica arrolladora, ésta se concentra, verdadero agujero negro, en la figura femenina, escondida tras los tres adjetivos femeninos “*captive*”, “*agonisante*” y “*folle*”.

Estos tres adjetivos, “*captive*”, “*agonisante*” y “*folle*”, esbozan a una figura femenina habitada por la pasión reductora, aniquiladora, y presa de la irracionalidad, en busca de alguna salvación. Se exalta el movimiento vertical “*vois le ciel*” acrecentado por el imperativo y el ritmo del segundo verso (9-3) Asimismo el de la anáfora:

“*Il a fermé les yeux pour s'en prendre à ton rêve,
Il a fermé ta robe pour briser tes chaînes*”

El campo denotativo urde su trama alrededor del campo simbólico: lo que puede parecer una excomunión del cielo o castigo en el primer verso se convierte en una redención. La violencia contenida de la liberación desbocada se refleja en la sonoridad /r/ repetida en posiciones clave de los versos, generando un símil de martilleo cuyo eco persiste en el segundo cuarteto de octosílabos:

“Devant les **roues** **toutes** **nouées**

Un éventail **rit** aux éclats

Dans les traîtres filets de **l’herbe**

Les **routes** perdent leur **reflet**?”

El ensañamiento en el hacer sufrir y martirizar el cuerpo se prosigue en este cuarteto, de marchamo claramente desarticulado, muy surrealista. La figura femenina se vislumbra cuanto apenas, escondida tras una metáfora irracional que une una manifestación humana a un objeto femenino (*éventail – rire*) o realiza una transformación de las expresiones usuales “avoir la gorge nouée” y “la voix enrrouée”, por semejanza fonemática al núcleo imaginativo “roues”, el cual vuelve a brotar después en “routes”. La imagen de la rueda crea la isotopía de un objeto redondo volador, portador de impulso vital, cargado del deseo conducente al resplandor de la plenitud, que se cuaja en la metáfora del sol arremolinado “un soleil tournoyant”.

La risa irrumpe para desatar ese nudo de mal augurio. La feminidad se desliza en el verso “Un éventail rit aux éclats” con el aspecto de una feliz despreocupación que recuerda la del verso anterior:

“Un oiseau rit dans ses ailes”

*(Les petits justes)*²⁷¹

La inocencia aparente se ve amenazada por un entorno hostil, en el que ronda la muerte entre la hierba cortante como cuchillos (*filets de l'herbe*) así como en ese desvanecimiento del camino de “*les routes perdent leur reflet*”. Estos versos no dejan de enlazar con unos anteriores de *Mourir de ne pas mourir* :

“*Et celui qui traîne un couteau dans les herbes hautes*”

(La malédiction)

El encanto de la mujer-niña despunta en toques lúdicos del juego de barquillas diminutas (pues son almendras) mecidas por las olas, (esta imagen se superpone al entretenimiento infantil de recogida de los frutos en la palma de la mano), así como en las sinécdoques “*paumé*” y “*boucles*” sugerentes de tierna infancia. La figura femenina empieza a cobrar unas proporciones cósmicas pues se representa coronada su cabeza de olas marinas, se exalta en ella su potencial de salvación en el verso recurrente en el cuarteto siguiente:

*Ne peux-tu prendre les étoiles ?
Ecartelée, tu leur ressembles,
Dans leur nid de feu tu demeures
Et ton éclat s'en multiplie*

En la pasión mostrada del martirio (*écartelée – nid de feu*) se anida la salvación por el reencuentro en la semejanza (*tu leur ressembles – tu demeures*) y en ese poder de refracción, compartido entre los astros y la amada: permanencia y proyección hacia la eternidad.

²⁷¹ Eluard, P, *Oeuvres Complètes de Paul Eluard*, I, p151

Observamos cómo se ensancha la visión con el efecto de estallido luminoso desde la palabra “*nid*” hasta “*éclat*” acrecentado por el verbo “*multiplié*”.

Gateau menciona que en el borrador de este poema aparecen dibujadas en el margen de la página unas cruces y estrellas o unos motivos mixtos de cruces y estrellas de cinco puntas²⁷². Boulestreau confiesa que detrás de semejante expansión gloriosa asoma una forma de mito del sacrificio; añade que la mujer está abocada a salvar el mundo en *Capitale de la douleur*, nuestra estudiosa lo corrobora este final de poema:

*“Et la femme se lèvera, avec des mains dangereuses, avec des yeux de
perdition, avec un corps dévasté, rayonnant à toute heure*

Et le soleil reflleurira, comme le mimosa’

(*Georges Braque*)

El sueño se cierra en el último cuarteto de alejandrinos de *Première du monde*, la mujer - astro (*aube baillonnée*) lo sacude violentamente en un grito cuya estridencia se percibe en la sonoridades /r/ e /i/ repetidas (*De l’aube baillonnée un seul cri vent jaillir*). La violencia se vuelve cósmica y anima los versos de una promesa de vida :

“un soleil tournoyant ruisselle sous l’écorce’

El amor encuentra la complicidad del sueño para lograr sus fines en la unión imposible del día con la noche (*la nuit se mêle au jour*) y el ritmo se apacigua tras su paso:

²⁷² Gateau citado por Boulestreau, N, op.cit., p99.

*“Il ira se fixer sur tes paupières closes
O douce, quand tu dors, la nuit se mêle au jour”*

La segunda parte del poema *Première du monde* presenta una ruptura formal por la desaparición de los versos. Esto acrecienta el hilvanar de las imágenes que se encadenan y se superponen. Notemos que el siguiente poema dedicado a Joan Miró sigue el mismo esquema. Esta segunda parte desarrolla una cadencia de gran carcajada acompasada, la de una criatura de ensueño cuyo hechizo le permite desafiar a la muerte (*sous la menace rouge d’une épée*) por sus armas sexuales (*chevelure – épaulé*) y, por encima de todo, su risa:

*“Sous la menace rouge d’une épée, défaisant sa chevelure qui
guide des baisers, qui montre à quel endroit le baiser se repose,
elle rit L’ennui, sur son épaulé, s’est endormi L’ennui ne
s’ennuie qu’avec elle qui rit, la téméraire, et d’un rire insensé,
d’un rire de fin du jour semant sous tous les ponts des soleils
rouges, des lunes bleues, fleurs fanées d’un bouquet désenchanté”*

El poder germinador de esta criatura aparece en el participio “*semant*” que genera a su vez toda una pirotecnia de visiones imposibles: “*soleils rouges – lunes bleues*”, anticipos de “*fleurs*”. Sin embargo, no deja rienda suelta al regocijo ni a la frescura, tampoco apunta ningún sentimiento de plenitud amorosa pues pertenecen esas siembras a un tiempo pasado, que dejó mal sabor de boca: las flores están “*fanées*” e integran “*un bouquet désenchanté*” verdaderos frutos del “*ennui*”.

Recordemos el análisis de Kittang que estudia las metamorfosis y síntesis eluardianas; el poema se concentra en el tema de la fecundidad sin abandonar otros temas, así nos manifiesta este autor: “*L’acte de semer et l’acte de rire traduisent en même temps un dynamisme lumineux. La Cybèle rit, et sème par là même « des soleils rouges, des lunes bleues »*, le poème nous montre la synthèse éluardienne de la lumière et du mouvement, mais enrichie d’un aspect nouveau”²⁷³.

Efectivamente, se aprecia la transformación de esta figura de diosa de la fecundidad en “*voiture de blé*” que ha ido sembrando además de acrecentar su capacidad de metamorfosis incesante pues “*ses mains germent*”:

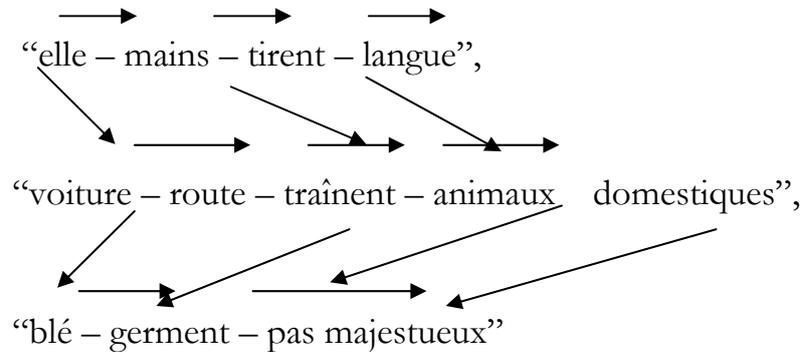
“*Elle est comme une grande voiture de blé et ses mains germent et nous tirent la langue Les routes qu’elle traîne derrière elle sont ses animaux domestiques et ses pas majestueux leur ferment les yeux*”.

El ritmo es sincopado, los cambios de velocidad los denotan las palabras cortas, monosilábicas, subrayadas por las pausas de las comas y los puntos; después cae en la palabra “*désenchanté*” para cobrar equilibrio y lentitud, como la del paso majestuoso de una diosa. Verdadera Cibeles, cobra una corporeidad agigantada perceptible en el movimiento de crecimiento de los verbos “*germent*” y “*tirent la langue*” que siguen su desarrollo en “*traînent derrière elle*”.

La realidad y el ensueño siguen fraccionados, cada elemento de cada plano atrayéndose mutuamente y logrando al final una confusión de ambos, de efecto transmutado, produciendo unas visiones que van

²⁷³ Kittang, A, *D’amour de poésie, l’univers des métamorphoses dans l’œuvre surréaliste de Paul Eluard*, Minard, coll. Les Lettres Modernes, Paris, 1969, p50.

desvaneciéndose al tiempo que se crean. En el esquema siguiente se visualiza este funcionamiento:



Como en la primera parte del poema, esta segunda parte se cierra en una imagen de visión cautiva: "*tes paupières closes*", la cual encuentra su eco con "*ferment les yeux*". Descubrimos en estos versos de Eluard el rasgo típicamente surrealista en la expresión de la mirada interior que nos recuerda a Magritte retratando a los miembros fundadores del Primer Manifiesto Surrealista con los ojos cerrados²⁷⁴. Recordamos que nos encontramos en la época del surrealismo de plasmación del mundo del sueño como recurso poético, coincidiendo con el momento vital de Eluard en el que se condele del desamor de su amada Gala.

Sin embargo, asistimos a una variación desde *Mourir de ne pas mourir* pues, al resguardo del ensueño, la expresión de los sentimientos del poeta se va suavizando y va cobrando un cariz atemporal. El tiempo, "*ce grand sculpteur*" como apropiadamente dijo

M.Yourcenar, va operando en el sentido de continuidad y discontinuidad. Así recordaremos a G Bachelard:

*“C’est pour construire un temps complexe, pour nouer sur cet instant des simultanités nombreuses que le poète détruit la continuité simple du temps enchaîné. En tout vrai poème on peut alors trouver les éléments d’un temps arrêté, d’un temps qui ne sait pas la mesure, d’un temps que nous appellerons vertical pour le distinguer du temps commun qui fuit horizontalement avec l’eau du fleuve, avec le vent qui passe.”*²⁷⁵

Jean-Charles Gateau recuerda una frase que figuraba en el preámbulo colectivo del primer número de la revista *La révolution surréaliste*:

*“Le surréalisme ouvre les portes du rêve à tous ceux pour qui la nuit est avare”*²⁷⁶.

Desde *Mourir de ne pas mourir*, apunta Gateau, el poeta utilizó esas “*calligraphies*” de sueños, las estiliza quitando detalles incongruentes acentuando o sintetizando otros aspectos del mismo, o sea hace intervenir la consciencia poética cuando sus coetáneos del movimiento la proscriben.

Se podría aplicar en este poema una observación que la estudiosa Boulestreau adelantaba frente al poema anterior de Eluard *Max Ernst*:

*“le tableau pour Eluard est métaphore, il transporte le sujet hors de lui-même, dans une zone qui est à la fois mirage et substance incorporable, un entre-deux des corps et des reflets”*²⁷⁷.

²⁷⁴ Magritte, R, fotografía publicada en *La Révolution surréaliste*, n°12, 1929

²⁷⁵ Bachelard, G, *Instant poétique et instant métaphysique, l’intuition de l’instant*, Gonthier, Paris, 1966 (1939), p101

²⁷⁶ Gateau J-C, *Paul Eluard ou le frère voyant*, Biographies sans masques, Robert Laffont, Paris, 1988 p 138.

²⁷⁷ Boulestreau, N, op.cit., p 61

Alcanzamos aquí el terreno hacia el que convergen Eluard y Picasso, el de la mirada que arroja sus redes isotópicas desde el primer poema dedicado al pintor hasta el último.

2.3. ELUARD Y PICASSO: LES FRÈRES VOYANTS

Entramos plenamente en dicha temática con el libro *Les yeux fertiles*, publicado el 8 de enero de 1936 y que se abrió sobre el retrato del poeta dibujado por el pintor. Este último se lo regaló a Eluard como muestra de aprecio, la víspera de la salida del poeta hacia España, por la que iba a realizar una gira de conferencias, desde enero 1936 hasta mayo del mismo año. Es notable la recepción que tuvieron los poemas de *Les yeux fertiles* en otros ámbitos artísticos como por ejemplo el de la música; Francis Poulenc seleccionó varios poemas del libro y los puso en música bajo el título “*Tel jour, telle nuit*”. Eluard siguió fiel a su título *Les yeux fertiles* volviéndolo a utilizar en su *Anthologie des écrits sur l'art*, encabezando el tomo I, *Les frères voyants*.

Para medir la importancia del vínculo entre los dos hombres, Lucien Scheler comenta en nota que “*Les yeux fertiles sont les yeux de Picasso*”²⁷⁸. A lo largo de la obra eluardiana existen varios poemas que lucen el mismo título, de estructura en dedicatoria “A Pablo Picasso”. El libro *Les yeux fertiles* cuenta con uno de estos poemas el cual fue escrito en dos momentos diferenciados.

El poeta finalizaba la primera parte el 15 de mayo de 1936 y la segunda el 30 de agosto del mismo año. La historia de este poema está relacionada con la gira que realizó Eluard por España, que ya hemos evocado al principio de este apartado.

²⁷⁸ Scheler, L, in *Oeuvres Complètes de Paul Eluard*, I, p1476.

Pero, sobre este tema, dejemos hablar al propio poeta pues quién mejor que él para expresar esta verdadera revelación:

“A partir de Picasso, les murs s’écroulent. Le peintre ne renonce pas plus à sa réalité qu’à la réalité du monde. Il est devant un poème comme le poète devant un tableau. Il rêve, il imagine, il crée. Et soudain, voici que l’objet virtuel naît de l’objet réel, qu’il devient réel à son tour, voici qu’ils font image, du réel au réel, comme un mot avec tous les autres. On ne se trompe plus d’objet, puisque tout s’accorde, se lie, se fait valoir, se remplace. Deux objets ne se séparent que pour mieux se retrouver dans leur éloignement, en passant par l’échelle de toutes les choses, de tous les êtres. Le lecteur d’un poème l’illustre forcément. Il boit à la source.”²⁷⁹.

Con este libro se abre una nueva época tanto artística como vital para Eluard quien pasa de la juventud a la edad de adulto. Desde el punto de vista de su producción poemática, su obra opera un giro desde la expresión de la vida interior reflejada en *Mourir de ne pas mourir* y en *Capitale de la douleur*. A partir de *Les yeux fertiles*, sus versos siguen el paradigma de una voz interior constantemente alimentada por una corriente visual. Así lo formula Boulestreau:

“La poésie n’est plus le champ où se figurait de formulation en formulation la passion d’un sujet incarnant une crise de l’Amour. La poésie se veut désormais le champ d’un rassemblement humain, autour de valeurs qu’elle érige, et d’un rêve qui n’a d’ailleurs d’autre nom que la poésie elle-même: UNITE”²⁸⁰.

Abordaremos los poemas dedicados a Picasso y, en particular, el primero de ellos:

On ne peut me connaître

²⁷⁹ Eluard, P, in *Physique de la poésie, Oeuvres Complètes*, I, p938.

²⁸⁰ Boulestreau, N., op.cit., p 198

Mieux que tu me connais

Tes yeux dans lesquels nous dormons
Tous les deux
Ont fait à mes lumières d'homme
Un sort meilleur qu'aux nuits du monde

Tes yeux dans lesquels je voyage
Ont donné aux gestes des routes
Un sens détaché de la terre

Dans tes yeux ceux qui nous révèlent
Notre solitude infinie
Ne sont plus ce qu'ils croyaient être

On ne peut te connaître
Mieux que je te connais

Dos estrofas de dos versos abren y cierran este poema, como las varillas de un abanico en posición cerrado se superponen, tan perfectamente que cada uno de sus puntos encuentra su *alter ego* en paralelo. Unas correspondencias sintácticas se establecen:

“*me – tē*” (primer verso – verso trece) , “*tu – jē*” (segundo verso – verso catorce), y de nuevo “*me – tē*” (segundo verso – verso catorce)

*On ne peut me connaître
Mieux que tu me connais*

*On ne peut te connaître
Mieux que je te connais*

Al ser idénticas las formas verbales de la primera y segunda persona (“*connais*”) y al repetirse el infinitivo “*connaître*”, las

correspondencias se mudan en equivalencias perfectas, la metáfora naciente es la de la metáfora *in absentia*: la del ser especular materializado en las metáforas de los ojos – cama (segunda estrofa), los ojos – barca (tercera estrofa) y los ojos – espejo (cuarta estrofa).

*Tes yeux dans lesquels nous dormons
Tous les deux
Ont fait à mes lumières d'homme
Un sort meilleur qu'aux nuits du monde*

Los ojos cerrados evocados en la actividad del sueño favorecen el vuelo de la imaginación, punto común de los dos artistas.

Unos meses más tarde en su conferencia *L'évidence poétique*, hablando de lo que une a pintores y a poetas, declararía Eluard:

“Ils poursuivent tous le même effort pour libérer la vision, pour joindre l'imagination à la nature, pour considérer tout ce qui est possible comme réel, pour nous montrer qu'il n'y a pas de dualisme entre l'imagination et la réalité, que tout ce que l'esprit de l'homme peut concevoir et créer provient de la même veine, est de la même matière que sa chair, que son sang et que le monde qui l'entoure”²⁸¹.

En efecto, ambos comparten el mismo conocimiento de las cosas del tú a tú (*mes lumières d'homme*) proyectando la capacidad personal de captación a nivel universal (*aux nuits du monde*) multiplicando de esta forma su potencial creativo (*un sort meilleur*).

Los ojos en la poética eluardiana alcanzan la dimensión de símbolo del conocimiento (y del reconocimiento) a través de la metáfora de la barca apreciable en la siguiente estrofa:

Tes yeux dans lesquels je voyage

²⁸¹ Eluard, P., *Oeuvres Complètes*, I, p 516.

*Ont donné aux gestes des routes
Un sens détaché de la terre*

La visión cósmica ensanchada de la estrofa anterior se ajusta ahora al marco de la tierra y la metáfora del viaje se traba con la de las carreteras, o caminos del conocimiento, corroborada por la imagen abstracta “*un sens détaché de la terre*”. La mirada reflejada facilita otra captación del mundo modificando la visión subjetiva y a la vez abierta hacia lo irracional.

Se ciñe en la cuarta estrofa al individuo proponiéndole otra relación con los demás que ya no es de marginación o resignación al destino solitario del hombre. La mirada del creador se impone como la de un mediador entre el poeta y el resto de los humanos, además de modificar su punto de vista:

*Dans tes yeux ceux qui nous révèlent
Notre solitude infinie
Ne sont plus ce qu'ils croyaient être*

La certidumbre de lo expresado se reafirma en el cierre de los dos versos finales del poema y se establece un ajuste total entre el concepto de visión con el de reflejo. Tanto el poeta como el pintor saben la sutileza de los límites de las cosas, conocen su lado recíproco y variable:

“Ils savent qu’il n’y a rien d’autre que communication entre ce qu’il (l’homme) voit et ce qui est vu, effort de compréhension, de relation – parfois de détermination, de création. Voir c’est comprendre, juger, déformer, oublier ou s’oublier, être ou disparaître”²⁸²

²⁸² Eluard, P., *Oeuvres Complètes*, I, p 516

2.4. ELUARD O PICASSO: EL REFLEJO CREADOR

Ya hemos mencionado que a lo largo de la obra de Eluard existen varios poemas dedicados a Picasso y que lucen todos ellos el mismo título: *A Pablo Picasso. Les yeux fertiles* cuenta con uno de estos poemas, hallamos otro en el libro *Donner à voir* (43) y otro en el libro *Dignes de vivre* (59). El primero de los aquí mencionados fue escrito en dos momentos diferenciados. La primera parte la finalizaba el poeta el 15 de mayo de 1936 y la segunda el 30 de agosto del mismo año. La historia de este poema está relacionada con la gira que realizó Eluard por España para la primera retrospectiva de Picasso en Barcelona. Este viaje le llevó también hacia Madrid y Bilbao.

A PABLO PICASSO

1ª

Bonne journée, j'ai revu qui je n'oublie pas
Qui je n'oublierai jamais
Et des femmes fugaces dont les yeux
Me faisaient une haie d'honneur
Elles s'enveloppèrent dans leurs sourires

Bonne journée j'ai vu mes amis sans soucis
Les hommes ne pesaient pas lourd
Un qui passait
Son ombre changée en souris
Fuyait dans le ruisseau

J'ai vu le ciel très grand
Le beau regard des gens privés de tout
Plage distante ou personne n'aborde

Bonne journée qui commença mélancolique
Noire sous les arbres verts
Mais qui soudain trempée d'aurore

M'entra dans le cœur par surprise
15 mai 1936

II

Montrez-moi cet homme de toujours si doux
Qui disait les doigts font monter la terre
L'arc-en-ciel qui se noue le serpent qui roule
Le miroir de chair où perle un enfant
Et ces mains tranquilles qui vont leur chemin
Nues obéissantes réduisant l'espace
Chargées de désirs et d'images
L'une suivant l'autre aiguilles de la même horloge

Montrez-moi le ciel chargé de nuages
Répétant le monde enfoui sous mes paupières
Montrez-moi le ciel dans une seule étoile
Je vois bien la terre sans être ébloui
Les pierres obscures les herbes fantômes
Ces grands verres d'eau ces grands blocs d'ambre
des paysages
Les jeux du feu et de la cendre
Les géographies solennelles des limites humaines
Montrez-moi aussi le corsage noir
Les cheveux tirés les yeux perdus
De ces filles noires et pures qui sont d'ici de passage
et d'ailleurs à mon gré
Qui sont de fières portes dans les murs de cet été
D'étranges jarres sans liquide toutes en vertus
Inutilement faites pour les rapports simples
Montrez-moi ces secrets qui unissent leurs tempes
A ces palais absents qui font monter la terre

30 août 1936

*

Presenciamos en esta primera parte del poema un desarrollo temático típicamente surrealista que es el de la deambulación. El

vagar sin rumbo fue el condicionante de un viaje que llevaron a cabo en 1925 los surrealistas Breton, Aragon y Marcel Noll, con un punto de partida y un recorrido decididos al azar y que recuerda el procedimiento automático en el ámbito de la escritura. Desde los parnasianos, los poetas solían ser viandantes habituales, ya sea individuales ya sea en grupo de noctámbulos, y semejante práctica propiciaba encuentros y situaciones de lo más variopintas.

Esta parte del poema desarrolla sus versos en cuatro estrofas de verso libre, cuya longitud es variable, en los que detectamos un asonancia en /u/- /i / localizada en los versos uno (**oublie**), cuatro (**sourires**), cinco (**soucis**), y ocho (**souris**).

Cada una de las cuatro estrofas esboza como unas escenas de los típicos encuentros cotidianos que se suelen tener yendo por la calle, manteniendo pláticas cortas con personas conocidas como lo sugieren estos “*Bonne journée*”, saludos de final de conversación que salpican el poema en la primera, segunda y última estrofa. Desde el primer verso el yo del poeta plantea su implicación en la circunstancia del mundo que le rodea, el es un señor cualquiera que actúa como los demás:

*Bonne journée, j'ai revu qui je n'oublie pas
 Qui je n'oublierai jamais
 Et des femmes fugaces dont les yeux
 Me faisaient une haie d'honneur
 Elles s'enveloppèrent dans leurs sourires*

Los encuentros son casuales, no dejan mucha huella en el recuerdo. Una pirueta eufemística, “*J'ai revu qui je n'oublie pas*”, sintetiza la conversación doméstica del regreso a casa, obviando la respuesta precisa. Resulta pues irónica la confirmación del verso

siguiente, en tiempo futuro, “*qui je n’oublierai jamais*”, que más bien suena a sentencia de olvido.

Las miradas cruzadas en el deambular callejero con mujeres, por muy encantadoras que fuesen (*Elles s’enveloppèrent dans leurs sourires*), tampoco dejan huella. Son intercambios huidizos, sin voluntad de contacto pues los planos del sujeto con esas personas marcan respeto aunque admiración “*dont les yeux me faisaient une haie d’honneur*”. El efecto fortuito y fugaz de esos encuentros lo producen la adjetivación “*fugaces*” de “*femmes*” (el plural acentúa el aspecto pasajero y fútil de las relaciones), la aliteración en /f / y el encabalgamiento entre el tercer y cuarto verso:

*Bonne journée j’ai vu mes amis sans soucis
Les hommes ne pesaient pas lourd
Un qui passait
Son ombre changée en souris
Fuyait dans le ruisseau*

El carácter superficial de las relaciones amistosas se revela en una adjetivación que parece inocua “*mes amis sans soucis*”, y viene reforzada por la valoración negativa “*ne pesaient pas lourd*”. Este juicio no deja de ser una condena abierta, cargada de desprecio.

Las escenas de la calle discurren a retazos como cuando se desgranar recuerdos o sueños en los que se apoderan los detalles ambientales de menor importancia, que suelen servir de telón de fondo. Son anotaciones desvinculadas sintácticamente: “*Un qui*” se vincula a “*les hommes*” únicamente por aposición. Este sobreentendido es corroborado por el adjetivo “*son*” unido al sustantivo “*ombre*” que comienza el proceso de anonimato y deshumanización. La metamorfosis queda claramente plasmada en

la imagen “*changée en souris*”, y en la acción “*fuyait*”. El proceso termina en la expresión de decadencia que se desprende de la palabra “*ruisseau*”. El mismo sentimiento de fugacidad que arrancaba en la estrofa anterior se prosigue aquí con el añadido de un ritmo rápido, calco visual de la carrera de este ser ratonil.

*J'ai vu le ciel très grand
Le beau regard des gens privés de tout
Plage distante ou personne n'aborde*

La mirada del poeta se abre al cielo, ensanchándose a partir de sus ojos. La escritura es sencilla, bastan unas palabras cortas en un verso escueto, cerrado por el adjetivo “*grand*”, para realzar el carácter amplio de la acción. Los ojos del poeta captan la soledad “*Plage distante ou personne n'aborde*” de los necesitados cuyas miradas le atraen “*le beau regard*” y en los cuales se reconoce.

*Bonne journée qui commença mélancolique
Noire sous les arbres verts
Mais qui soudain trempée d'aurore
M'entra dans le cœur par surprise*

La anáfora que inicia la estrofa ha perdido el valor anterior: “*Bonne journée*” ya no es conclusión de un diálogo previo sino el sujeto de una oración que recorre la estrofa entera y ofrece una estructura sintáctica equilibrada y explícita. El poeta proyecta su estado anímico sobre la realidad circundante y aparece una naturaleza de aspecto mimético, “*mélancolique*”, para alcanzar mayor grado de negatividad en la siguiente adjetivación “*noire*”; sin

embargo no llega a trastocar la visión de esa naturaleza pues sigue viendo los árboles verdes.

La chispa de luz portadora de esperanza e ilusión surge en los dos últimos versos de esta primera parte de forma rompedora, “*soudain*” es el anticipo de “*surprise*”, de efecto balsámico y refrescante “*trempeé d’aurore*”. Se presenta con el poder avasallador de un enamoramiento. El objeto de esta conmoción no está revelado todavía ; así logra Eluard dilatar aquel momento privilegiado, casi mágico, del encuentro con Pablo Picasso. Este pasará a ocupar total protagonismo en la segunda parte de este poema, que rompe totalmente con esta primera parte introductora.

La segunda parte del poema plantea una ruptura radical con la primera. La tonalidad general cambia, el poema presenta una masa densa y concentrada que marca un profundo cambio de impulso poético. Alcanzamos el sentido de la frase eluardiana “*Le poète est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré*” que define un nuevo concepto de la imagen en el ámbito del surrealismo. De esta se puede afirmar:

*“L’image surréaliste naît moins d’une vision préalable retranscrite, ce qui la ramènerait à une « mimesis d’hallucination », qu’elle ne « donne à voir ». Cela implique toute une poétique de l’image qui, au lieu de consigner une vision, ouvrirait sur un nouvel état de la vue, changerait le regard de l’Autre. Dans le droit fil de la voyance rimbaldienne, le surréalisme illumine le quotidien par un nouvel éclairage induit à partir des mots”*²⁸³.

²⁸³ Berranger, M.P., *Le Surréalisme*, Hachette, Paris, 1997, p129.

En la primera estrofa de esta segunda parte del poema que venimos estudiando, recalca el poeta la fascinación que ejerce en él el arte del pintor, siempre representado en pleno labor. Ya en 1926 Eluard escribía acerca de ese vasallaje comprobado al sentido de la visión:

“D’abord un grand désir m’était venu de solennité et d’apparat. J’avais froid. Tout mon être vivant et corrompu aspirait à la rigidité et à la majesté des morts. Je fus tenté ensuite par un mystère où les formes ne jouent aucun rôle. Curieux d’un ciel décoloré d’où les oiseaux et les nuages sont bannis. Je devins esclave de la faculté pure de voir, esclave de mes yeux irréels et vierges, ignorants du monde et d’eux-mêmes. Puissance tranquille. Je supprimai le visible et l’invisible, je me perdis dans un miroir sans tain. Indestructible, je n’étais pas aveugle »²⁸⁴.

Dos enormes estrofas, la primera de ocho versos y la segunda de dieciséis, ambas de rima libre, moldean unas imágenes trabajadas y trabajosas adecuadas a la figura imponente del pintor y a su faena artística. Notemos la peculiar métrica de la estrofa primera que consta de seis decasílabos, de un verso de nueve y otro de doce sílabas:

*Montrez-moi cet homme de toujours si doux
Qui disait les doigts font monter la terre
L’arc-en-ciel qui se noue le serpent qui roule
Le miroir de chair où perle un enfant*

Desde el paseo por la indiferencia y la ligereza de la primera parte pasamos con la brutal forma imperativa del verbo “*montrez-moi?*” a la implicación exigente del enunciador. La fórmula es de doble dirección: el verbo apunta hacia el complemento “*cet homme?*”

²⁸⁴ Eluard, P., *Oeuvres Complètes*, I, p 201

(movimiento remarcado por el demostrativo “*cel*”) pero también posee un efecto reflexivo.

El ritmo de la primera estrofa sigue el movimiento del torno del alfarero (“*font monter la terre*”), los versos se unen sintácticamente merced a la subordinada relativa “*Qui disait*” cuyo uso es particularmente significativo. Su función es la de trabar las adjetivaciones y a su vez los versos, entregándole más envergadura al movimiento, y martilleando en el segundo y el tercer verso “*qui se nouequi roule*”.

Las sonoridades con abundancia de fonemas /o/, /õ/, /u/, sugieren la redondez acorde con el movimiento giratorio del torno cuya rapidez y pericia se perciben también en el verbo compuesto “*font monter*”.

El erotismo irrumpe desde el inicio de la estrofa presentando al artista “*cet homme de toujours*” o el hombre incombustible, igual a sí mismo, tranquilo pues está llevando a cabo su proyecto interno a través de sus manos “*mains obéissantes*” que realizan su obra. Esta nace con una facilidad que roza el arte de magia en “*l’arc-en-ciel qui se noue*” y culmina en el cuarto verso “*le miroir de chair où perle un enfant*”.

Aquí se superpone un conocidísimo cuadro de Picasso fechado en 1932 “*Jeune fille devant un miroir*” que representa a una bella joven, su mujer Marie-Thérèse, mirándose en un espejo ovalado, su vientre ofrece muestra de su gravidez y el reflejo suyo en el espejo es antitético: el rostro es el de una máscara y sus formas han desaparecido. Tiene el cuerpo reducido a su mínima expresión, como si sólo figurase su funcionalidad sexual.



Carlos Rojas comenta en estos términos el cuadro de Picasso:

“ Marie-Thérèse aparécese en pie y abrazada a otro alto espejo de luna basculante, como los de los sastres de anteayer. Por su hechura el cristal podría ser una referencia al útero, en tanto refleja una especie de radiografía de la muchacha. La cabeza surge fragmentada en la sombra y reitera el motivo de las lunas confrontadas. Un trompe-l’oeil bien evidente transforma la matriz y los ovarios en otra referencia a un pene y dos testículos.

Es evidente la disociación del personaje, no sólo entre su feminidad y su íntima aunque patente masculinidad sino también entre lo homogéneo de su persona, donde ya empieza a insinuarse el conocido ensamble de las lunas, y la imagen fragmentada del mismo rostro en el cristal. En vano Marie-Thérèse abrázase a su reflejo, en el baldío intento de recogerse y ordenarse en la unidad perdida”²⁸⁵.

²⁸⁵ Rojas C., *El mundo mítico y mágico de Picasso*, Espejo de España, Ed. Planeta, Barcelona, 1984, p156-157



Jeune fille devant un miroir – Picasso - 1932

No cabe ninguna duda de que este cuadro debió dejar huella en los miembros del grupo surrealista pues este verso “*le miroir de chair où perle un enfant*” figura en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, dos años después, en 1938, en la palabra “*enfant*”.

*Et ces mains tranquilles qui vont leur chemin
Nues obéissantes réduisant l'espace
Chargées de désirs et d'images
L'une suivant l'autre aiguilles de la même horloge*

La sinécdoque “*mains*” establece una correspondencia con la de “*doigts*”, en los versos anteriores; a los dedos que significaban magia y creación artística corresponden ahora las manos, instrumento del artista también pero que conllevan la sabiduría, la serenidad, y el carácter imparable del saber hacer, como lo indican las reiteradas adjetivaciones “*tranquilles, nues obéissantes*”, reforzadas

por la proposición relativa “*qui vont leur chemin*”. Esas manos encierran la verdad y la pureza pues la obra brota de ellas de forma natural, los adjetivos apuestos conjugan su sinergia (“*nues obéissantes*”) en esa dirección. Las manos se visualizan en plena faena y su obra va construyéndose ante la mirada del poeta que lo está presenciando. La forma en que opera el pintor como avasallando el espacio, “*réduisant l’espace*”, muestra su facultad de creatividad ágil y milagrosa de poderoso sugestionar que remite a los anteriores “*qui se noue*” y “*qui roule*”. Se concentra todo el potencial erótico en el participio “*chargées*” y sus complementos “*de désirs et d’images*”; su carácter imparable e incesante, su indisociabilidad, se anidan en la metáfora de las agujas del reloj “*l’une suivant l’autre*” corroborado por el indefinido “*même*”.

La segunda estrofa se centra más en el producto artístico en sí, reflejo del entorno del pintor, y de la proyección del YO del poeta en la contemplación de la obra pictórica.

Del paseo por la indiferencia por la que se transcurría en la primera estrofa, asistimos a un cambio de tono repentino y brutal, reflejo de una intransigencia o exigencia imperativa del poeta, como lo denota la anáfora “*montrez-moi le ciel*”, a modo de imperativa rogativa, fruto del deseo de posesión:

*Montrez-moi le ciel chargé de nuages
 Répétant le monde enfoui sous mes paupières
 Montrez-moi le ciel dans une seule étoile
 Je vois bien la terre sans être ébloui
 Les pierres obscures les herbes fantômes
 Ces grands verres d’eau ces grands blocs d’ambre
 des paysages
 Les jeux du feu et de la cendre*

Les géographies solennelles des limites humaines

La visión del mundo abarcado se ciñe al órgano ocular en sí, pero cerrado. El ojo cegado se anticipa a la captación visual “*répétant le monde enfoui sous mes paupières*”, como si del mundo recóndito (“*enfoui*”) del ensueño naciera la realidad. Lo infinito de la creación, simbolizado en “*ciel*”, se cuaja en una estrella, cuya singularidad refleja la del creador, hombre mítico, inasequible y resplandeciente a la vez, de poder alucinador.

La mirada vertical sugerida en el movimiento del imperativo “*montre-moi*” y de su complemento “*le ciel*” desciende sobre lo inmediato del paisaje “*Je vois bien la terre*”. Tal mirada denota la captación de una realidad más tangible, más cercana a la vez, que externa a los seres implicados. La tierra y el mundo mineral se evidencian sencillamente sin más movilización sensorial “*sans être ébloui*”. El mundo terrenal carece de la luz que irradia de la obra pictórica así como de corporeidad: las piedras oscuras son y las hierbas fantasmas son el recuerdo fidedigno de versos anteriores de *Capitale de la douleur*.

Los versos registran ese duelo eterno entre los polos antitéticos de la realidad, al que se suma el vaivén entre la que representa el cuadro y la que rodea al artista o su mera superposición: “*ces grands verres d’eau*”/ “*ces grands blocs d’ambre*”. El duelo se concretiza en el de luces y de sombras, “*les jeux du feu et de la cendre*”, símbolos de vida y muerte que anticipan sobre los versos siguientes. Adquiere la obra del artista una dimensión mítica y

sagrada pues parece quemarse al fuego de lo prohibido y transgredir las leyes de la creación “*géographies solennelles des limites humaines?*”.

*Montrez-moi aussi le corsage noir
Les cheveux tirés les yeux perdus
De ces filles noires et pures qui sont d'ici de passage
et d'ailleurs à mon gré
Qui sont de fières portes dans les murs de cet été
D'étranges jarres sans liquide toutes en vertu
Inutilement faites pour les rapports simples
Montrez-moi ces secrets qui unissent leurs tempes
A ces palais absents qui font monter la terre*

Esa dualidad entre luz y sombra, réplica de la dualidad vida y muerte, también tiene su correspondiente en deseo y frustración, en el tema central de la obra: el retrato de dos hermanas pertenecientes al servicio doméstico de Picasso que el artista acostumbraba pintar; incluso cada año le solía regalar a una de ellas llamada Inés su retrato. La mujer del pintor, Françoise Gilot así la recordaba en sus memorias *Vivre avec Picasso*:

“Elle était très jolie à l'époque: un visage ovale, le teint bistre, les yeux et les cheveux très noirs. Je me souviens qu'elle et sa sœur avaient inspiré à Eluard le poème où il les comparait à de fières portes dans les murs de cet été” ²⁸⁶.

Tienen la mirada triste (“*les yeux perdus*”) de los emigrantes “*qui sont ici de passage*” bajo el oscuro signo de la negra suerte. Su “*corsage noir*” no despide sensualidad pues lo presiden “*les cheveux tirés les yeux perdus*”. Son criaturas cerradas de estricta moralidad como lo transmiten las metáforas “*fières portes dans les murs de cet été*”, pero

²⁸⁶ Citado por Scheler, L., in *Oeuvres Complètes*, I, p 1482

poseen una alta carga positiva en sus cualidades antitéticas “*filles noires et pures*” que las enaltecen por su rectitud “*toutes en vertus*”. Sólo muestran escasas partes de sus cuerpos como el pelo, los ojos o las sienes y se deshumanizan por su carácter instrumental pues “*d’étranges jarres sans liquide*” son. Esto se verifica en el verso “*Inutilement faites pour les rapports simples*”. Esos cuerpos sólo se imponen por su volumen o masa como objetos de algún bodegón. Parecen sólidos torreones, de firmeza inquebrantable, a la vez lejanas aún en su sigilosa diligencia. El secreto les sella la frente, entre sien y sien “*ces secrets qui unissent leurs tempes*”, como marchamo indeleble. Desprenden también incongruencia pues todo atributo de belleza o erotismo se desvirtúa desde el mismo momento de su formulación: “*cheveux tirés*”, “*jarres sans liquide*”, y “*inutilement faites*”. La adjetivación negativa (“*tirés*” – “*sans liquide*” – “*inutilement*”) contrarresta la valoración positiva del elemento caracterizador (“*cheveux*” – “*jarres*” – “*faites*”). Su realidad se vuelve mera imagen de un vacío “*palais absents*” que sigue generando creación positiva pues las manos del artista, “*qui font monter la terre*”, se empeñan en su labor.

El significado revolucionario del trabajo artístico halla aquí su plena expresión: habrá que responder a esa deserción de los palacios por la construcción de un mundo nuevo con el material más noble que es la tierra.

Éste es el objetivo que persigue Eluard con su labor poética, esto es lo que le impulsa a hermanarse con el artista Picasso y reivindicar la similitud entre sus obras. Tal convicción alcanzó el extremo de querer moldear una poesía pintada como lo vamos a ver en el siguiente apartado.

2.5. PLUMA O PINCEL PARA VER, ENTENDER Y VIBRAR

Para Eluard, los ojos logran ser algo más que el órgano de la visión y el poeta llega a confundir ese instrumento de la visión con el acto mismo de percibir. Admirando en los pintores surrealistas su capacidad imaginativa dice:

“Ils savent qu’il n’y a rien d’autre que communication entre ce qui voit et ce qui est vu, effort de compréhension, de relation – parfois de détermination, de création. Voir c’est comprendre, juger, déformer, oublier ou s’oublier, être ou disparaître”²⁸⁷.

Dispongámonos a la lectura del poema “*Paroles peintes*” en el que se plasman dichas convicciones.

²⁸⁷ Eluard, P., *Oeuvres Complètes*, I, p 516

PAROLES PEINTES

à Pablo Picasso

Pour tout comprendre
Même
L'arbre au regard de proue
L'arbre adoré des lézards et des lianes
Même le feu même l'aveugle

Pour réunir aile et rosée
Cœur et nuage jour et nuit
Fenêtre et pays de partout

Pour abolir
La grimace du zéro
Qui demain roulera sur l'or

Pour trancher
Les petites manières
Des géants nourris d'eux-mêmes
Pour voir tous les yeux réfléchis
Par tous les yeux

Pour voir tous les yeux aussi beaux
Que ce qu'ils voient
Mer absorbante

Pour que l'on rie légèrement
D'avoir eu chaud d'avoir eu froid
D'avoir eu faim d'avoir eu soif

Pour que parler
Soit aussi généreux
Qu'embrasser

Pour mêler baigneuse et rivière
Cristal et danseuse d'orage
Aurore et la saison des seins
Désirs et sagesse d'enfance

Pour donner à la femme
Méditative et seule
La forme des caresses qu'elle a rêvées

Pour que les déserts soient dans l'ombre
Au lieu d'être dans
Mon
Ombre
Donner
Mon
Bien
Donner
Mon
Droit

*

Consta este poema de diez estrofas irregulares; de longitud variable son sus versos cuya rima es libre. Su disposición gráfica podría anunciar cierta anarquía en su estructura. Sin embargo, el poeta eligió este formato para plantear su propuesta poética anunciada desde el título: la de pintar palabras. Y éstas gotean sobre el papel, a modo de pinceladas regulares, con esmero y cariño. El pincel imaginario procede por toques apoyados en las anáforas que martillean el inicio de cada estrofa “*Pour*”. Cada preposición se une a un infinitivo marcando un objetivo “*réunir, abolir, trancher, voir, etc*”: cada acción se proyecta a modo de pincelada.

En el primer verso se afirma esa aspiración impulsiva por parte del poeta de captación integral del mundo: “*Pour tout comprendre*”. El carácter suspendido del verso reside en esta frase inacabada pues su complemento “*l'arbre*” tarda en expresarse. Se interpone el adverbio “*Même*”, el cual acrecienta el efecto de inmovilización al situarse solo, en el segundo verso. El ritmo es sosegado, reflexivo. Al saber, simbolizado por el árbol, hay que

darle tiempo. Semejante captación debe abarcar la inmensidad de la creación: lo que es, lo que ya no es, y lo que todavía no es. Así se perfila una barca en esa metáfora *in absentia* de “*l’arbre au regard de proue*”. La medida del tiempo, o proyección hacia el futuro, la transmite la función de la mirada, núcleo simbólico centrado en el verso “*au regard de*”. El cuarto verso repite y superpone la imagen del árbol, representándolo ya no en su aspecto elemental de madera sino como ser partícipe de la felicidad primigenia del bosque. El participio “*adore*” es portador de amor y anticipa el sentido de apego y búsqueda de la luz contenido en “*des lézards et des lianes*”, como lo refiere la simbología:

*“le lézard symbolise l’âme qui recherche la lumière; quand elle la trouve, elle se tient dans une extase contemplative, dont elle ne souhaite pas se distraire”*²⁸⁸.

En cuanto a la liana, es símbolo de amor en India y el árbol alrededor del cual se enrolla representa el falo. El diccionario de símbolos nos aclara:

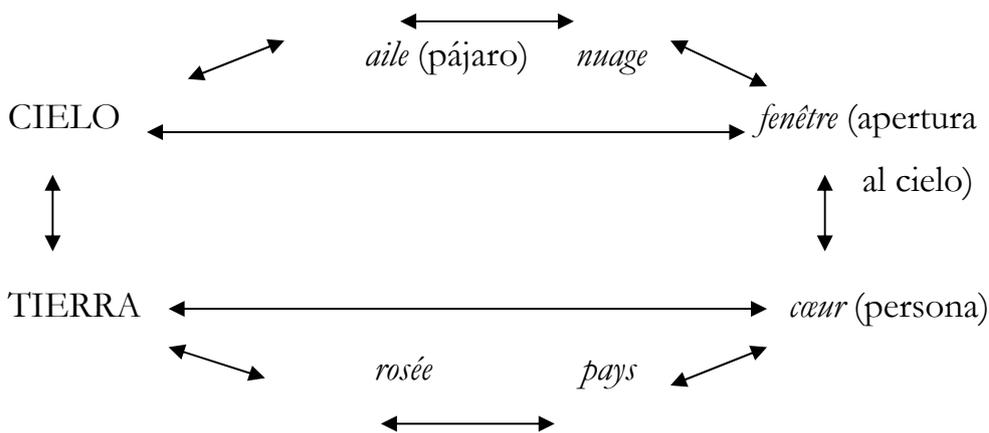
*“Chez les populations de race thaïe, la liane fut le lien primitif entre le Ciel et la Terre, lien dont la rupture est de tradition universelle”*²⁸⁹.

La anáfora “*même*” vuelve marcando el ritmo de intensidad y creando contrapunto en el quinto verso “*même le feu même l’aveugle*”.

Estas imágenes introducen en paralelo un elemento natural fundamental, el fuego, símbolo de luz y resurgimiento, con el personaje del ciego, el cual simboliza el que accede al conocimiento por poseer la luz interior.

²⁸⁸ *Dictionnaire des symboles*, Seghers, Paris, 1974, vol. 3, p121

La segunda estrofa reitera la obsesión por abarcar la realidad en su totalidad: “*pour réunir*” Con este fin el poeta recurre a la figura de la antítesis: “*aille – rosée / cœur – nuage / jour – nuit / fenêtre – pays*” De nuevo se traban las metáforas barrocas *in absentia* clasificadas en los dos grandes ámbitos espaciales del cielo y de la tierra, envueltos a su vez en el marco temporal del día y de la noche, tal como lo reflejamos en el esquema siguiente:



Esta estrofa perfila de forma sintética el Eluard ilustrado por el arte pictórico vigente en los años 1930. Indudablemente, el boceto de la ventana abierta sobre el mundo en el verso “*fenêtre et pays de partout*” es el recordatorio de los cuadros “*Muchacha en la ventana*” de Dalí (1925) y “*La condition humaine*” de Magritte (1933). Nuestro diccionario de símbolos reseña en la palabra “*fenêtre*”:

“*En tant qu’ouverture sur l’air et la lumière, la fenêtre symbolise la réceptivité; si la fenêtre est ronde c’est une réceptivité de même nature que*

²⁸⁹ *Dictionnaire des symboles*, op.cit., p121

*celle de l'œil et de la conscience; si elle est carrée, c'est la réceptivité terrestre, par rapport aux apports célestes*²⁹⁰.

Esta definición corresponde casi término a término con el poema estudiado y las obras pictóricas aludidas. En esta línea convergen las palabras de Ana María, la propia hermana de Dalí, la cual recordaba:

*“Durante las horas en las que le servía de modelo, yo no me cansaba de observar aquel paisaje que ya, para siempre, ha formado parte de mi misma. Pues siempre me pintaba cerca de alguna ventana y mis ojos tenían tiempo de entretenerse en los detalles más pequeños”*²⁹¹.

En la tercera estrofa, las acciones de cada pincelada se vuelven más incisivas. La brevedad del verso “*pour abolir*” desprende un tono acerado, confirmado por las sonoridades chirriantes del fonema /r/. Este aparece solo o en combinatoria consonántica con el fonema /g/ (*grimace*), con las vocales /i/ (*abolir* – *grimace*) y las vocales /u/ - /a/ (*roulera*) o la vocal /o/ (“*or*”).

Advertimos la carga despectiva y aniquiladora del “*zéro*” en posición fuerte en el centro de estrofa y final del segundo verso, metáfora *in absentia* del hombre propulsado a la riqueza, de la noche a la mañana: “*qui demain roulera sur l'or*”. El cero es la cifra simbólica preñada de todos los potenciales, algo semejante al huevo cósmico. El poeta se sitúa pues en la dicotomía del TODO o NADA de una actitud profundamente revolucionaria, sin medias tintas.

En la cuarta estrofa se concretiza la imagen de los *self-made men*, capitalistas (“*géants nourris d'eux-mêmes*”) o nuevos ricos, cuyo

²⁹⁰ *Dictionnaire des symboles*, op.cit., p306

²⁹¹ Dalí A.M., *Salvador Dalí visto por su hermana*, Ed. Juventud, Barcelona, 1949, p105-111

egoísmo se mide por su ausencia de altruismo, hasta el punto de cebarse a sí mismo (*“nourris d’eux-mêmes”*). Su vanidad rima con su mezquindad (*“les petites manières”*) y resultan una plaga que el poeta propone exterminar: *“pour trancher”*. La elección de semejante verbo enlaza con otro antecedente artístico sonado que fue la película que realizó Luis Buñuel en 1929, *“Le chien andalou”*, en la que aparece la escena espeluznante del ojo de una mujer partido por una navaja de barbero.

El objetivo (*“pour voir”*) es el cambio radical, el amanecer soñado de una humanidad regida por el principio de igualdad, simbolizado por la mirada reflejada, anulando el espejo: el participio *“réfléchi”* es el eje de una balanza que lleva la idéntica sinécdoque en cada plato *“tous les yeux”*.

La imagen se repite en el primer verso de la estrofa quinta como para realzar la belleza que caracteriza a los ojos, en modo comparativo de igualdad *“aussi que”*. Semejante construcción corrobora el mismo principio de igualdad que preside la naturaleza y acompaña la belleza. Recordemos la mirada en el poema anterior “A Pablo Picasso” donde figura el verso portador de la denuncia:

*“le beau regard des gens privés de tout”*²⁹²

El objeto por predilección para su contemplación es el mar y la estrofa parece concentrarse en su último verso sintético, evocador de un cuadro - paisaje marino, real o imaginario, observado por alguna persona.

El mar es el símbolo de la dinámica de la vida: fuente de vida y lugar de la muerte:

²⁹² Eluard P., *Œuvres Complètes*, I, p 499

“Eaux en mouvement, la mer symbolise un état transitoire entre les possibles encore informels et les réalités formelles, une situation d’ambivalence, qui est celle de l’incertitude, du doute, de l’indécision et qui peut se conclure bien ou mal. De là vient que la mer est à la fois l’image de la vie et celle de la mort”²⁹³.

*Pour que l’on rie légèrement
D’avoir eu chaud d’avoir eu froid
D’avoir eu faim d’avoir eu soif*

Esta sexta estrofa plantea unos objetivos a la vez primitivos y sencillos, expresados con llanura, ya que la reivindicación social se ejerce para unas necesidades fundamentales. Esas necesidades básicas están formuladas en pretérito indefinido, forman parte del pasado aunque reciente, y su ausencia puede provocar la risa tranquila *“l’on rie légèrement”*, denotando la felicidad del hombre.

*Pour que parler
Soit aussi généreux
Qu’embrasser*

La séptima estrofa ostenta brevedad en sus versos; concentra así la fuerza de la palabra en un sólido marco sintáctico (*pour que...soit / aussi...que*). Tras la anáfora de finalidad *“pour que”* se establece una estructura de equiparación alrededor del eje verbal *“soit”* entre los dos infinitivos que enmarcan la estrofa en el primer verso *“parler”* y en el último *“embrasser”*. El ideal soñado es el de una comunicación desinteresada, espontánea, como lo es el abrazo. La

²⁹³ *Dictionnaire des symboles*, op.cit., p203

temática del amor irrumpe aquí señalando una alta correspondencia entre la condición humana y su motor vital que es el amor.

Esa misma temática del amor prosigue en la octava estrofa; éste se erige como principio en la propia naturaleza cuyos elementos se muestran en componentes binarios, unidos por la conjunción de coordinación “*et*”: “*baigneuse et rivière*” – “*cristal et danseuse d’orage*” – “*aurore et la saison des seins*” – “*désirs et sagesse d’enfance*”. Cada par conlleva un elemento humano asociado a un elemento natural y, en clave, el común denominador que es el erotismo presente en “*baigneuse*”, “*danseuse*”, “*seins*” y “*désirs*”.

Hallamos aquí un ejemplo edificante sobre el recurso a la figura de la metonimia en la escritura eluardiana. De hecho, todo el aparato imaginativo de esta estrofa se edifica sobre la figura de la metonimia. Así la bañista se esboza con las curvas móviles del agua del río, es cristalina y sonora como las aguas; estas cualidades anticipan sobre la imagen de la bailarina, frágil y estrepitosa a la vez (“*cristal*”- “*d’orage*”). La metonimia se solapa con la metáfora *in absentia* del cuerpo desnudo femenino en la imagen “*aurore et la saison des seins*” pues el término “*aurore*”, además de ser un componente de la naturaleza, es también nombre de mujer. Esto nos induce a pensar que la palabra lleva su doble carga de significado pues la presencia de la voz “*seins*”, complemento de “*saison*” corrobora esta interpretación. Evoca la apertura del día que es también el abrirse al mundo, la pujanza de la savia en primavera. La palabra “*Désirs*” y su carga erótica comparte con “*sagesse*” el mismo complemento “*d’enfance*”; éste término, pese a estar situado a final de verso, funciona como el eje medianero que reduce a perfecta simetría los dos sustantivos “*Désirs*” y “*sagesse*”. El erotismo es fomentado por

la visión del cuerpo de mujer joven, en la época de su primaveral esplendor. En la última pincelada de esta estrofa late el deseo refrenado del hombre concurrente. Es tal el poder de la creación poética que consigue hacer convivir, en una misma chispa imaginativa, retazos de realidad que no se suelen percibir sino separadamente.

Alain Vaillant recuerda la opinión de Gaston Bachelard según la cual la imaginación poética se reaviva con las fuerzas materiales del universo, las del agua, del fuego, del aire y de la tierra:

“Les forces imaginantes de notre esprit se développent sur deux axes différents Les unes trouvent leur essor devant la nouveauté; elles s’amusent du pittoresque, de la variété, de l’événement inattendu [...] Les autres forces imaginantes creusent le fond de l’être, à la fois le primitif et l’éternel”. (*L’Eau et les Rêves*, 1942)²⁹⁴.

*Pour donner à la femme
Méditative et seule
La forme des caresses qu’elle a rêvées*

La nueva estrofa adquiere toda ella un erotismo suavizado en el marco del ensueño. Aquí se superponen varios planos de la realidad del cuadro y de la imaginación proyectada en el cuadro. Por una parte se capta a la modelo no sólo en su reflexión solitaria y expectante (“*méditative*”) sino también en su enigma intrínseco; por otra, se sigue al artista en su tarea principal que es dar forma al objeto representado en el sentido pletórico de la palabra “*donner*”, acto de entrega, acto de expresión y de proyección del yo del poeta, y, sobre todo, acto de amor “*la forme des caresses qu’elle a rêvées*”.

²⁹⁴ Vaillant A, *La poésie*, Nathan, Paris, 2003 (1º ed1992), p16

Pour que les déserts soient dans l'ombre

Au lieu d'être dans

Mon

Ombre

Donner

Mon

Bien

Donner

Mon

Droit

El objetivo último (“*pour que les déserts soient dans l'ombre*”) se manifiesta a lo largo de esta estrofa que desgrana de forma aislada las palabras. El término “*désert*” puede ser interpretado en clave de la simbología general a la vez que en la de peculiar simbología eluardiana. El verso parece cuanto más largo cuanto que los siguientes van acortándose, cada vez más, hasta la expresión mínima de términos monosilábicos (“*mon / bien / mon / droit*”). La metáfora barroca de la sombra reaparece ahora tan vívida como lo era en *Mourir de ne pas mourir*, con su doble valor existencial y espiritual. El poema alcanza en momento culminante en la expresión del deseo. El erotismo reside en esa persecución de la relación fecunda, comunicativa y real: Eluard reivindica el destierro de lo estéril, de la soledad, de la huida por el ensueño. Afirma su derecho de hombre a ser dando “*donner mon bien*” / “*donner mon droit*”.

2.6. ELUARD Y PICASSO, UN CLAMOR CONTRA LA GUERRA CIVIL

Abordamos un período en el que la poesía de Paul Eluard se vuelve más sensible a los problemas sociales, más reveladora y coherente con su afiliación política, en particular, con el motivo del gran enfrentamiento ideológico de la guerra civil española.

El crítico Jean Scutenaire, a cargo de quien iba la relación del libro *Cours naturel*, tras su publicación en mayo de 1938 en el *London Bulletin*, acertaría diciendo:

*“La poésie de Paul Eluard sent le monde achevé. Ce que la terre a de plus beau et de plus faux, de plus vaste et de plus précaire s’y confond dans l’image d’une clarté parfaite, prouvée par sa propre évidence”*²⁹⁵.

Sobre este período artístico y en una relación posterior fechada en septiembre de 1940, en la revista *Cahiers du Sud*, el estudioso Luc Decaunes confirmaría el acercamiento entre Eluard y Picasso en estos términos:

*“Eluard est sans doute l’homme actuellement le plus proche de Picasso, le plus “frère”. Non seulement par son infinie compréhension, mais par son essence, par la nature de son regard. Tous deux ont cette honnêteté en face de ce qui est, cette scrupuleuse exigence. Ils sont attentifs, ils atteignent à l’unité naturelle, en ne sacrifiant ni l’évidence du monde, ni la leur”*²⁹⁶.

El poema *Novembre 1936* pertenece a este nuevo libro de poesía *Cours naturel* que aparece en marzo de 1938, y forma parte de la gran obra solidaria, el poema *Solidarité*, que contó con la

²⁹⁵ Scheler L, nota en el libro 36 *Cours Naturel*, O.C. I, p 1521

aportación artística de Pablo Picasso y de Joan Miró entre otros destacados artistas. Sin embargo, ya en diciembre de 1936, *L'Humanité* se había encargado de publicar dicho poema con la reseña siguiente:

*“La critique s’accorde généralement à considérer Paul Eluard comme l’un des plus grands poètes de sa génération. Nous sommes heureux de publier ici un poème inédit d’Eluard qui flétrit les bandes de Franco, ennemies de l’Espagne républicaine et de sa culture”*²⁹⁷.

Añadiremos otras palabras insoslayables de André Breton acerca del manuscrito *Cours naturel*:

*“Eluard pousse un cri d’alarme pour délier, délivrer l’immense pitié de ce temps sourd aux appels déchirants de ce temps s’ensevelissant sous les ruines de la liberté”*²⁹⁸.

Tras la lectura detenida del poema *Novembre 1936*, nos proponemos analizar ese nuevo motivo de paralelismo entre nuestro poeta y el pintor Pablo Picasso.

²⁹⁶ Scheler L, nota en el libro *Donner à voir*, OC I, p 1544

²⁹⁷ Scheler L, nota en el poema *Novembre 1936*, OC I, p 1523

²⁹⁸ Scheler L, note en el libro *36 Cours Naturel*, OC I, p 1520

NOVEMBRE 1936

Regardez travailler les bâtisseurs de ruines
Ils sont riches patients ordonnés noirs et bêtes
Mais ils font de leur mieux pour être seuls sur terre
Ils sont au bord de l'homme et le comblent d'ordures
Ils plient au ras du sol des palais sans cervelle

*

On s'habitue à tout
Sauf à ces oiseaux de plomb
Sauf à leur haine de ce qui brille
Sauf à leur céder la place

*

Parlez du ciel le ciel se vide
L'automne nous importe peu
Nos maîtres ont tapé du pied
Nous avons oublié l'automne
Et nous oublierons nos maîtres

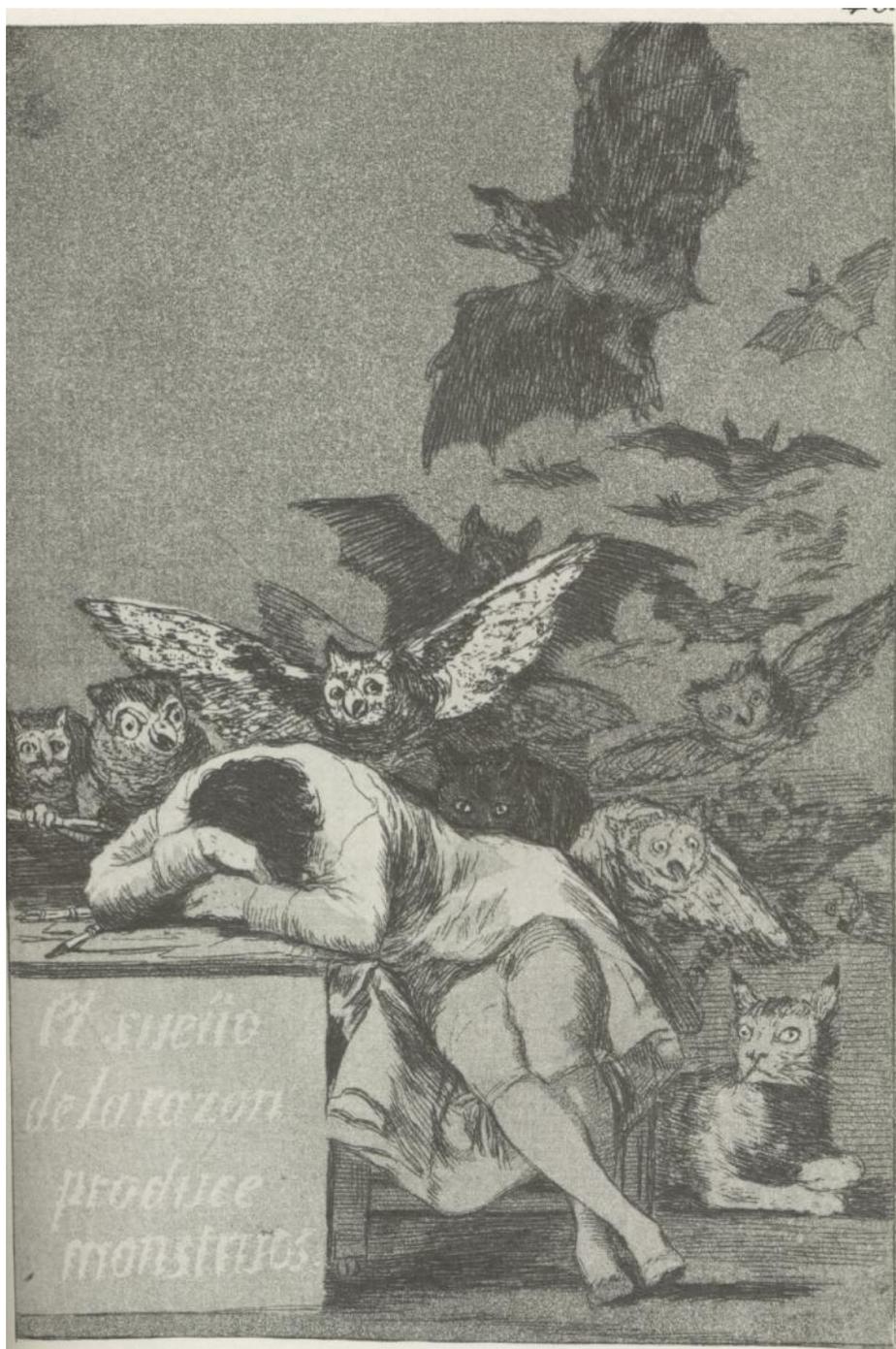
*

Ville en baisse océan fait d'une goutte d'eau sauvée
D'un seul diamant cultivé au grand jour
Madrid ville habituelle à ceux qui ont souffert
De cet épouvantable bien qui nie être en exemple
Qui ont souffert
De la misère indispensable à l'éclat de ce bien

*

Que la bouche remonte vers sa vérité
souffle rare sourire comme une chaîne brisée
Que l'homme délivré de son passé absurde
Dresse devant son frère un visage semblable

Et donne à la raison des ailes vagabondes



El sueño de la razón produce monstruos – Goya –

La apertura del poema es a su vez un llamamiento general al uso de la visión (u ojo de la consciencia) sobre los gravísimos sucesos del comienzo de la guerra civil en España. En efecto, el imperativo “*Regardez*” a principio de verso quiere destacar la

urgencia de la concienciación popular internacional ante tan magno desastre. La primera estrofa proyecta un desequilibrio social innegable entre esos “*bâtisseurs de ruines*”, caracterizados por cinco adjetivos “*riches, patients, ordonnés noirs et bêtes*”, que se empeñan en dominar de manera sistemática y destructora (“*ils font de leur mieux pour être seuls sur terre*”) y el hombre llano que, por no tener, no tiene ni calificativos. Sus verdugos le roban su condición y su dignidad humana, hundiéndole en basura y aniquilando “*au ras du sol*” toda posibilidad de reacción.

El poeta consigue este efecto de ignominia relacionando unos términos de carga positiva inmediatamente anegados por la carga negativa del término siguiente. Así, el sustantivo “*bâtisseurs*”, denotando el valor del trabajo y el esfuerzo en crear, está complementado con la adjetivación “*de ruines*”, resultando ésta una asociación absurda, que borra toda la positividad anterior. Al contrario, le confiere unos matices suplementarios de crueldad y ensañamiento que anuncian la eficiencia en su empresa: “*ils font de leur mieux pour être seuls sur terre*”. Lo mismo ocurre con la serie de los cinco adjetivos ya referidos: los tres primeros, “*riches, patients, ordonnés*”, de escasa carga negativa vienen contrarrestados por los otros dos consecutivos, “*noirs et bêtes*”. Esas potentes máquinas que detienen la clave del éxito por el poder del dinero y del orden, se asimilan a la máquina de muerte sin piedad alguna pues son el enemigo (“*noirs*”) y la fuerza bruta (“*bêtes*”).

Este reino es su mundo podría significar “*seuls sur terre*”. Mueven una apisonadora despiadada que echa fuera borda al pobre que además es hombre (“*ils sont au bord de l’homme*”). Esta terrible imagen pervierte la expresión usual “*au bord de l’abîme*”; la locución

“*au bord de*” debería atraer un complemento de lugar sinónimo de nivel inferior al nivel terrestre, cuanto más, una depresión de la superficie. Al asociarle como complemento la palabra “*homme*”, resta a este término toda connotación positiva, como negándole su valía. Este significado está corroborado y acentuado por la acción “*comblent*”, normalmente asociada a bienes de ofrendas, con un fin agasajador. También le da el poeta la vuelta a la expresión aniquilando la positividad con el complemento “*d’ordures*”.

Triste condición la de este hombre, desterrado de su cuerpo o mundo! La imagen de la apisonadora *in absentia* se confirma con el último verso “*ils plient au ras du sol des palais sans cervelle*”. La máquina se lleva por delante a la cúpula social cuyos cerebros decapitados quedan doblemente reducidos por el doble valor de “*plier*”, sumando el significado de doblegar y de aplastar. Esos son seres despreciables en su personalización pues no tienen nombres definidos o directos. Son “*ils*”, o pronombre de distanciamiento muy en contrapunto con el **yo** del poeta, el **tú** del reflejo amado de ese **yo**, o el **tú** del hermano. Apreciamos cuán diferente tonalidad hallamos en este recuerdo de los siguientes versos del poema anterior “*A Pablo Picasso*” del libro “*Les yeux fertiles*”:

« *Montre-moi ces secrets qui unissent leurs tempes
A ces palais absents qui font monter la terre* »²⁹⁹

La primera estrofa de este poema *Novembre 1936* presenta unos versos dodecasílabos cuya envergadura de ritmo ternario acompasa el avance regular e imparable de la apisonadora. El ritmo

²⁹⁹ Eluard P, *A Pablo Picasso*, in “*Les yeux fertiles*” O.C. I, p 500

opera un cambio con la siguiente estrofa que revela dos versos hexasílabos y dos octosílabos:

*On s'habitue à tout
Sauf à ces oiseaux de plomb
Sauf à leur haine de ce qui brille
Sauf à leur céder la place*

El ritmo estrófico simula la caída de las bombas por el acento que recae al final de cada verso, así como con el movimiento vertical de la anáfora “*sauf*” monosílabo onomatopéyico, auténtico silbido de las mortíferas armas. La verticalidad de “*sauf*” está reforzada por la de la reiteración “*à*” en los tres versos consecutivos. El distanciamiento despectivo del demostrativo “*ces*” tiene su correspondencia en “*leur*”.

En posición central de la estrofa tenemos los pares “*oiseaux – plomb / haine – brille*” que tejen en cruzado sus imágenes, en un recuerdo del quiasmo barroco: “*oiseaux*” es a “*brille*” lo que “*plomb*” es a “*haine*”. Las metáforas son metáforas *in absentia* como la de la aviación del ejército nacional (“*oiseaux de plomb*”) y la del ejército republicano (“*ce qui brille*”). En cuanto a la figura del quiasmo representa el cruce del fuego en la contienda.

Los símbolos de muerte contenidos en “*plomb – haine*” tienen sus correspondientes opuestos “*oiseaux – brille*”, símbolos de libertad. Conseguir ésta tiene el alto coste del sacrificio humano, la muerte.

La temática del sacrificio humano ocupa el primer verso de la estrofa : “*On s'habitue à tout*”. Sin embargo, los tres versos siguientes

muestran el empeño a la resistencia, el grito de “¡No pasarán!” que se levanta de las barricadas.

El movimiento de alteración del orden social establecido empieza a perfilarse desde “*leur céder la place*” y viene a centrarse en el poema con la tercera estrofa:

*Parlez du ciel le ciel se vide
L'automne nous importe peu
Nos maîtres ont tapé du pied
Nous avons oublié l'automne
Et nous oublierons nos maîtres*

El cambio repentino de la situación histórica española se visualiza desde el antítesis cuyo eje, en la cesura versal, establece una disimetría. Las dos voces “ciel” aparecen en aposición directa, sin conexión sintáctica alguna. El efecto de borrado inmediato con lo anteriormente expresado es alucinador.

El verbo “*parlez*” significa el diálogo sobre el que se fundamenta el orden social “*le ciel*”. Tras el ataque al orden social, la brújula pierde su norte, la consciencia su ser: “*le ciel se vide*”. En la cúpula celeste ya no queda ningún dios, todos han sido desterrados, rumbo del olvido. El hombre (singular y colectivo de “*nous*”) pierde sus puntos de referencia, sus obligaciones con el porvenir “*l'automne nous importe peu*”, olvida su motivación propia, sólo responde de forma absurda “*nos maîtres ont tapé du pied*”. A este estímulo, replica de forma inmediata, con el mismo tiempo verbal pretérito indefinido “*nous avons oublié*”. En el desconcierto se olvida de lo necesario para la supervivencia en la estación otoñal, primer paso del olvido al respeto y a las leyes fundamentales para el hombre: “*et nous oublierons nos maîtres*”.

Esta tercera estrofa presenta el abismo del vacío que acecha en ese momento histórico de España. El equilibrio formal de la regularidad de estos cuatro octosílabos es aparente pues el tono tajante y el último verbo en futuro “*oublierons*” suenan a sentencia.

*Ville en baisse océan fait d'une goutte d'eau sauvée
D'un seul diamant cultivé au grand jour
Madrid ville habituelle à ceux qui ont souffert
De cet épouvantable bien qui nie être en exemple
Qui ont souffert
De la misère indispensable à l'éclat de ce bien*

Desaparece el panorama negro de las estrofas anteriores, para dejar lugar a una cuarta estrofa luminosa. La estrofa se inicia con el término “*ville*” de carga muy positiva refutada por la adjetivación “*en baisse*”. Una ciudad irradia su aura esperanzadora en medio del desconcierto: Madrid. Pero ésta se muestra herida y necesita rescate: resulta “*une goutte sauvée*” frente al “*océan*” que fue.

Madrid, singular colectivo a la vez, símbolo del pueblo humilde “*ville habituelle à ceux qui ont souffert*”. Madrid es diamante único “*seul*” de su especie, sin tapujos, “*cultivé au grand jour*”; sus cualidades son la excelencia y la resistencia además de la transparencia. Éstas son pues las armas que va a oponer al enemigo: su núcleo de luz y de verdad. Su carácter excelso lo refuerzan su singularidad y su escasez “*goutte d'eau sauvée*”. Esta sinécdoque de “*océan*” se continúa en la metáfora del diamante del segundo verso y cuyo desarrollo visionario desemboca en el sustantivo “*ville*”. La ciudad es el habitat o alegoría “*de cet épouvantable bien qui nie être en exemple*”. Cada bando reivindica la verdad en pertenencia y justifica

su acción escudándose tras ella. El término “*bien*” ocupa una posición central en el verso, marcando la importancia de su valor.

La repetición de la expresión “*qui ont souffert*” recalca lo terrible de la condición humana. Además “*la misère indispensable*” afirma la condición inevitable a la restauración de esta verdad. La longitud de estos versos cuatro, cinco y seis, unida a los dos encabalgamientos entre los versos tres y cuatro y cuatro y cinco, muestra lo costoso de esa lucha del pueblo.

*Que la bouche remonte vers sa vérité
souffle rare sourire comme une chaîne brisée
Que l'homme délivré de son passé absurde
Dresse devant son frère un visage semblable*

Et donne à la raison des ailes vagabondes

La última estrofa eleva su plegaria desde la conjunción “*que*” del inicio de verso hasta culminar en “*sa vérité*”, en un movimiento ascendente. Visualizamos unos rostros clamando al cielo. El hombre se resume al órgano fundamental en la funcionalidad requerida (“*la bouche*”), en una ejecución difícil y costosa (“*remonte*”) que se prolonga en el segundo verso con “*souffle rare sourire*”. El carácter esforzado como de hálito entrecortado, se inscribe en la yuxtaposición de estos tres términos pues el adjetivo “*rare*”, colocado en medio de “*souffle*” y de “*sourire*”, irradia su significado sobre ambos. La penosa victoria de un trabajo hercúleo sella la comparación “*comme une chaîne brisée*”. Esta última figura oculta otra contradicción entre el concepto de continuidad que conlleva “*chaîne*” con el de su discontinuidad incluido en el participio “*brisée*”.

La plegaria se centra muy concretamente en un porvenir de libertad para el hombre “*délivré de son passé absurde*”, esa historia que

le roba su *alter ego*. La esperanza consiste en recobrar al otro ser, al hermano, “*son frère*”, pues ambos presentan “*un visage semblable*”. El verbo “*dressé*” proyecta toda la capacidad de respuesta positiva y a la vez la esperanza de que la unión de ambas partes de una misma humanidad sea una realidad.

Tras un espacio de silencio, la estrofa se interrumpe para la pincelada final; suena el último verso del poema a modo de colofón: “*Et donne à la raison des ailes vagabondes*”. Este verso reúne dos conceptos esenciales, relacionados con los principios de la Enciclopedia (y fundamentos de la República francesa) como el de la Razón y el de la Libertad. La segunda no puede reinar sin la primera. El toque final al que contribuye el adjetivo “*vagabondes*” es típicamente eluardiano, restando monumentalidad a la alegoría. El guiño a los *Desastres de la guerra* de Goya y en particular a los Caprichos, entre ellos “*El sueño de la razón produce monstruos*”, es obvio.

El libro de Eluard “*Avenir de la poésie*”, que vio la luz algunos meses más tarde que el poema en el que nos hemos recreado, recoge el pensamiento del poeta acerca de la función de la poesía y que consigue poner en práctica en estos versos:

“La poésie ne se fera chair et sang qu’à partir du moment où elle sera réciproque. Cette réciprocité est entièrement fonction de l’égalité du bonheur entre les hommes. Et l’égalité dans le bonheur porterait celui-ci à une hauteur dont nous ne pouvons encore avoir que de faibles notions.

Cette félicité n’est pas impossible”³⁰⁰

³⁰⁰ Eluard P, IX in *Avenir de la poésie*, O.C. I, p 526

Semejante declaración remite directamente al poema *Novembre 1936*. Del mismo modo, deja una puerta abierta a la esperanza para el hombre. Asistimos al triunfo del color blanco sobre el color negro, simbólicos de la bipolaridad del mundo.

Colores estos que Picasso extenderá sobre sus lienzos por la misma época para culminar en su mayor obra: *Guernica*. El interés de éste, además del reconocimiento universal del cual ha gozado, es su carácter concomitante con la obra de Paul Eluard “*La victoire de Guernica*”.



Guernica – Picasso – 1937

LA VICTOIRE DE GUERNICA

I

Beau monde des masures
De la mine et des champs

II

Visages bons au feu visages bons au froid
Aux refus à la nuit aux injures et aux coups

III

Visages bons à tout
Voici le vide qui vous fixe
Votre mort va servir d'exemple

IV

La mort cœur renversé

V

Ils vous ont fait payer le pain
Le ciel la terre l'eau le sommeil
Et la misère
De votre vie

VI

Ils disaient désirer la bonne intelligence
Ils rationnaient les forts jugeaient les fous
Faisaient l'aumône partageaient un sou en deux
Ils saluaient les cadavres
Ils s'accablaient de politesses

VII

Ils persévèrent ils exagèrent ils ne sont pas de notre monde

VIII

Les femmes les enfants ont le même trésor
De feuilles vertes de printemps et de lait pur
Et de durée
Dans leurs yeux purs

IX

Les femmes les enfants ont le même trésor
Dans les yeux
Les hommes le défendent comme ils peuvent

X

Les femmes les enfants ont les mêmes roses rouges
Dans les yeux
Chacun montre son sang

XI

La peur et le courage de vivre et de mourir
La mort si difficile et si facile

XII

Hommes pour qui ce trésor fut chanté
Hommes pour qui ce trésor fut gâché

XIII

Hommes réels pour qui le désespoir
Alimente le feu dévorant de l'espoir
Ouvrons ensemble le dernier bourgeon de l'avenir

XIV

Parias la mort la terre et la hieure
De nos ennemis ont la couleur

Monotone de notre nuit

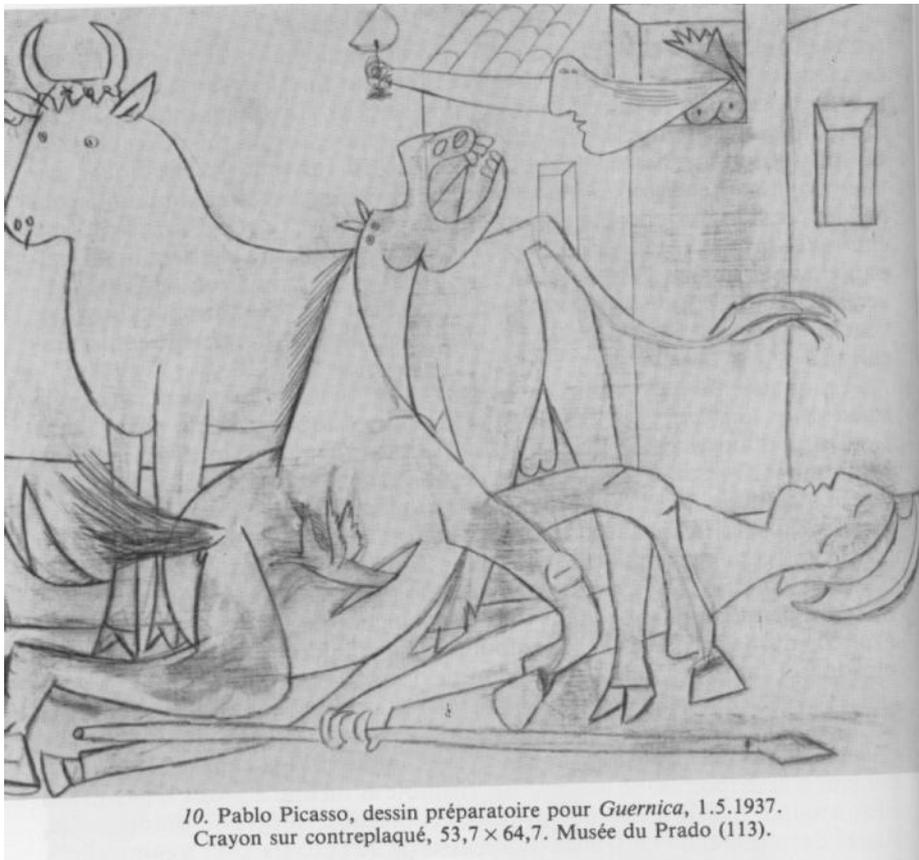
Nous en aurons raison

Peter Watson, nos relata cuales fueron los acontecimientos históricos que presidieron la concepción del cuadro de Picasso, GUERNICA:

“El 26 de abril de 1937, un mes después de la batalla de Guadalajara, que formaba parte de la novela de Malraux, atacaron la diminuta población de Guernica, situada en el país vasco, cuarenta y tres Heinkels de la Luftwaffe alemana. Bajo la luz de la tarde descendieron uno tras otro para bombardear los indefensos tejados, así como las iglesias y plazas de un lugar antiguo y sagrado. El ataque acabó con las vidas de mil seiscientos de los siete mil habitantes con que contaba Guernica y destruyó un 70 por 100 del pueblo: fue un acto de crueldad gratuita. Antes de eso, el gobierno de España había encargado a Pablo Picasso un lienzo para el pabellón español de la Exposición Universal de París, que se iba a celebrar a finales de 1937. Había tardado en responder a pesar del odio que el pintor le profesaba a Franco, pero a principios de año creó “Sueño y mentira de Franco”, un poema lleno de violenta imaginación, concebido para ridiculizar al general, al que presentó como una babosa peluda y detestable, apenas humana. Tras vacilar durante varios meses acerca del encargo del gobierno, el ataque de Guernica lo hizo ponerse en acción. Comenzó a trabajar en el cuadro pocas semanas después de la masacre y puso fin al enorme lienzo, de casi ocho metros de ancho y tres y medio de alto, en algo más de un mes de febril actividad. Fue la primera vez que Picasso permitió que lo observaran mientras trabajaba. Dora Maar, su compañera, estuvo siempre presente, fotografiando el proceso de creación; Paul Eluard también formó parte de este selecto grupo, junto con Christian Zervos, André Malraux, Maurice Raynal y Jean Cassou. Todos pudieron observarlo, con la camisa arremangada, sacando con frecuencia colación la obra de Goya, cuyas pinturas y dibujos habían retratado los horrores de las guerras napoleónicas. El gigantesco óleo resumía los cuarenta años que Picasso había dedicado al arte, y poseía un carácter profundamente introspectivo y personal al tiempo que una amplia significación. Representa, entre otros, a una mujer, un toro y un

*caballo a modo de compañeros aterrizados en una pesadilla en blanco y negro*³⁰¹.

También incluye Watson el testimonio del novelista Claude Roy, que era estudiante por aquel entonces y quien al contemplar la obra en la Exposición de París, expresó la conmoción que le produjo pues vio: *“un mensaje de otro planeta. Su violencia me dejó mudo de asombro, petrificado, presa de una ansiedad que nunca antes había experimentado”*³⁰².



10. Pablo Picasso, dessin préparatoire pour *Guernica*, 1.5.1937.
Crayon sur contreplaqué, 53,7 × 64,7. Musée du Prado (113).

Dibujo preparatorio al Guernica

³⁰¹ Watson P, *Historia intelectual del siglo XX*, Ed Crítica, Barcelona, 2002, p 361-362

³⁰² In Watson P, op.cit., p362.



Dibujo preparatorio al *Guernica*

La concepción del poema *La victoire de Guernica* de Paul Eluard fue paralela a la del cuadro de Picasso. Este poema conoció amplia difusión pues fue publicado en 1937 en la revista “*Cahiers d’art*”, en 1938 en el “*London Bulletin*”, con traducción de Roland Penrose y George Reavey acompañada de la reproducción del *Guernica* de Picasso. Paul Eluard la incluyó después en el libro 62, “*Au rendez-vous allemand*”. En la segunda edición del libro 49, “*Choix de poèmes*” de 1946, lo sitúan al final de la parte que lleva el título “*Cours naturel*”. También aparece en libros de autores como Parrot, “*Paul Eluard*”, de 1953; “*Le sang des poètes*”, Bucarest, 1946; Juan Larrea, “*Guernica, Pablo Picasso*”, Curt Valentin ed, New York, 1947, con traducción de Roland Penrose; el Catálogo de la Exposición Picasso, Tokyo, 1962, con traducción japonesa; Decaunes, *Paul Eluard*, 1964.

Tenemos que referir la película *Guernica* de Alain Resnais, a la que este poema sirvió de temática y cuya versión integral fue

comentada por el propio Paul Eluard (véase en apéndices, O.C. II, p913).

Pero la historia del Guernica no estaría completa sin el relato de Watson acerca de la recepción que tuvo la obra de Picasso y el interés que demostraron los alemanes durante su ocupación de París:

“Poco después de empezar las hostilidades, en otoño de 1940, cuando Picasso residía en el París ocupado, los alemanes hicieron pesquisas acerca de sus pertenencias. Visitaron la cámaras acorazadas de su banco e inventariaron las pinturas que tenía allí guardadas. Entonces visitaron su apartamento. Uno de los oficiales fijó la vista en una fotografía del Guernica que yacía sobre la mesa. Tras examinarla, preguntó: “¿Ha hecho usted esto?

- No – repuso el pintor – Esto lo hicieron ustedes”³⁰³.

La victoire de Guernica es un poema de catorce pequeñas estrofas numeradas y repartidas en tres grandes momentos: el primero abarca desde la primera hasta la cuarta, alcanzando un punto de suspensión en la cuarta estrofa; el segundo, desde la quinta hasta la séptima; la tercera desde la octava hasta la decimocuarta, con un punto de inflexión en la undécima. Cada estrofa, a su vez, se detiene en un aspecto del mundo representado, como enumerando o haciendo un barrido de cada elemento que lo compone.

³⁰³ in Watson P., op.cit., p362 .

I

*Beau monde des masures
De la mine et des champs*

II

*Visages bons au feu visages bons au froid
Aux refus à la nuit aux injures et aux coups*

III

*Visages bons à tout
Voici le vide qui vous fixe
Votre mort va servir d'exemple*

El pueblo es caracterizado aquí de forma positiva aunque pudiera parecer un eufemismo pues semejante terminología se reserva para la designación de personas de alta sociedad. Con esto quiere dejar claro el poeta quienes detienen para él los verdaderos valores sociales: la clase trabajadora (como la de los mineros asturianos a los que ya celebró en su conferencia de 1936) y los campesinos, que son los más necesitados, y cuyo habitat es de lo más humilde que pueda existir, “*des masures*”.

Desde el marco social del cuadro uno, se desciende a los cuadros de los detalles que chocan. La metonimia se vuelve la figura predilecta ajustándose mejor a la técnica de la pincelada. Los hombres son “*visages*”, término positivo y que nos remite directamente a esos rostros en forma de corazones del Guernica picassiano. La terrible condición de la gente humilde aparece en este doblete estructural de “*visages bons au feu – visages bons au froid*” acentuado por la figura contrastiva de la antítesis. La única salida es la rebeldía (“*refus*”) contra ese destino adverso:

“Aux refus à la nuit aux injures et aux coups”

Los acentos de intensidad recaen sobre los fonemas /y/ , /u/ balanceados por el contracento en el fonema /o/ inscrito en el artículo “aux” La música del verso viene a recalcar la metonimia del castigo (“coups”) padecido por los hombres.

La anáfora “visages” se repite en el tercer cuadro, repitiendo la estructura “bons à” en una expresión abreviada “bons à tout”. La recurrencia de la palabra “visages”, sigue creando música en esa combinación del fonema /v/ con el fonema /i/ presentes en “vide”. Además, el fonema /v/ es el más reproducido en este cuadro:

Visages bons à tout
Voici le vide qui vous fixe
Votre mort va servir d'exemple

La metáfora *in absentia* de los ojos resulta sobrecogedora por su fuerza expresiva : “le vide qui vous fixe”. Notemos que los dos polos de la figura, “vide” y “fixe” convergen hacia la metáfora del ojo. En el tercer verso es nombrada la muerte anteriormente anunciada por “le vide qui vous fixe”.

El cuarto cuadro es un escueto verso hexasílabo que conlleva la metonimia - símbolo del corazón en aposición con la palabra muerte cuyo dramatismo se concentra en el participio “renversé”. El logro de esta imagen reside en la expresión de movimiento que conlleva, movimiento de lucha y de derrota, a la vez que movimiento descendiente. Esta visión recupera la del personaje central yacente y como clamando al cielo del Guernica.

El segundo momento del poema es dedicado a las fuerzas adversas responsables de esta situación social.

V

*Ils vous ont fait payer le pain
Le ciel la terre l'eau le sommeil
Et la misère
De votre vie*

VI

*Ils disaient désirer la bonne intelligence
Ils rationnaient les forts jugeaient les fous
Faisaient l'aumône partageaient un sou en deux
Ils saluaient les cadavres
Ils s'accablaient de politesses*

VII

Ils persévèrent ils exagèrent ils ne sont pas de notre monde

Se abre la quinta estrofa con el pronombre personal “*ils*” que resulta muy impersonal pues no se han nombrado todavía a los personajes que encubre. Reconocemos, sin lugar a dudas, a los “*bâtisseurs de ruines*” del poema *Novembre 1936*.

*Ils vous ont fait payer le pain
Le ciel la terre l'eau le sommeil
Et la misère
De votre vie*

El tiempo pasado remite al anterior al enfrentamiento de la guerra: “*ont fait payer*”. Una retahíla de elementos esenciales para vivir se inicia desde este primer verso: el pan, lo imprescindible, como el agua y el sueño. Los encabalgamientos unidos a las aposiciones crean un efecto de alargamiento de esa cuenta abierta de los sufrimientos infligidos a los pobres. La aposición “*le ciel la terre*” constituye un mundo y alcanza el significado de “todo”, sinónimo de “*misère de votre vie*”.

*Ils disaient désirer la bonne intelligence
Ils rationnaient les forts jugeaient les fous
Faisaient l'aumône partageaient un sou en deux
Ils saluaient les cadavres
Ils s'accablaient de politesses*

La expresión « *disaient désirer* » apunta la contradicción de los políticos en el poder entre sus palabras o profesión de fe y sus prácticas. Esas contradicciones se plasman en actos de autoritarismo absurdo “*Ils rationnaient les forts jugeaient les fous*”. La avaricia les conduce a cometer lo que los hombres humildes no hacen, “*Faisaient l'aumône partageaient un sou en deux*”. Tras lo cual, se puede comprender que con esto no hacen sino generar más pobreza, reduciendo a la gente al estado de supervivencia. Su conducta social finge una actitud tranquila y segura en un marco de negatividad “*Ils saluaient les cadavres*”, y de superficialidad pesada “*Ils s'accablaient de politesses*”.

La séptima estrofa la forma un único verso:

“Ils persévèrent / ils exagèrent / ils ne sont pas / de notre monde”

Mas este verso incluye tres cesuras en las sílabas cuatro y cinco, ocho y nueve, y doce y trece. Notemos también los acentos de intensidad cada cuatro sílabas, marcando un ritmo cuaternario, machacón, calco simbólico de la acción de ensañamiento ejercida por los pudientes. Este verso evidencia el límite entre esos dos mundos antagónicos, el de las fuerzas del mal y el de las fuerzas del bien.

Con la octava estrofa Eluard nos conduce del otro lado de esa tupida tapia medianera que esconde el mundo de la verdad, el de las fuerzas oprimidas y de las víctimas de la contienda. Estas son

en primer lugar las mujeres y los niños, referencia concomitante con la del cuadro Guernica:

*Les femmes les enfants ont le même trésor
De feuilles vertes de printemps et de lait pur
Et de durée
Dans leurs yeux purs*

De nuevo, la isotopia de los ojos se reanuda para concretizar la luz de la verdad que se había desarrollado en la metáfora del diamante en el poema *Novembre 1936* (Madrid es la ciudad “*D’un seul diamant cultivé au grand jour*”). Aquí se tiñe de nuevos valores añadidos como son la inocencia de la infancia, la generosidad y el don de sí en la maternidad. Cualidades éstas intrínsecas y compartidas por entre la población obrera y campesina, así se justifica “*ont le même trésor*”. El amor ternura se visualiza en filigrana en la sinécdoque complemento de “*même trésor*”: “*de feuilles vertes de printemps et de lait pur*”, enlazando por encabalgamiento con “*Et de durée*” y con el último verso estrófico “*Dans leurs yeux purs*”. La novena estrofa recoge íntegramente el primer y tercer verso de la estrofa anterior, como quedándose con lo esencial: “*femmes – enfants – trésor – yeux*”.

*Les femmes les enfants ont le même trésor
Dans les yeux
Les hommes le défendent comme ils peuvent*

La defensa de estos valores corre a cargo de los hombres, en una lucha desproporcionada: “*comme ils peuvent*”. La falta de medios figura también en el cuadro de Picasso. No aparece en éste un pueblo convenientemente y militarmente preparado. El espectáculo lamentablemente es el de una masacre despiadada.

Únicamente las lenguas se afilan en un grito desgarrador hacia el cielo.

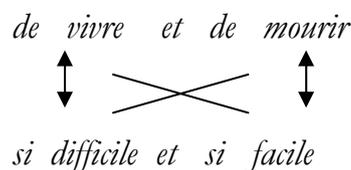
Reitera el poeta la anáfora “*les femmes et les enfants*” en la novena estrofa, recalcando su indefensión. Mujeres y niños comparten su mismo valor poético y el arma escasa de su sangre como última rebeldía, respondiendo con el color rojo al verde y blanco de la estrofa octava y al negro atribuido al bando nacional:

*Les femmes les enfants ont les mêmes roses rouges
 Dans les yeux
 Chacun montre son sang*

Como si de tauromaquia se tratara, hemos pasado la suerte de picas y entramos con la estrofa undécima en la de muerte, en el lado opuesto al de la vida, los dos polos antagónicos de la condición del ser. El valor del antítesis es el de equiparación de los términos, al ser la frontera entre ambos muy tenue o frágil.

*La peur et le courage de vivre et de mourir
 La mort si difficile et si facile*

De nuevo el quiasmo opera de sobrecarga en la antítesis entre “*de vivre et de mourir*” y “*si difficile et si facile*”, funcionando de la siguiente forma:



Esta undécima estrofa simboliza el punto cero del destino del ser, donde nacer y morir vienen a cerrar el ciclo de la vida. El ritmo estrófico desciende en lo que bien podría ser un final de poema. Sin embargo, como el vuelo de pájaro, se remonta y eleva su canto al

hombre en las tres últimas estrofas, en esa dedicatoria repetida “*Hommes pour qui?*”:

Hommes pour qui ce trésor fut chanté
Hommes pour qui ce trésor fut gâché

El término “*Hommes*” ya no lleva determinante pues quiere abarcar la humanidad entera. La simetría de la estrofa duodécima es perfecta y la anáfora cubre la totalidad de los decasílabos. El sistema de calco establecido equipara los términos de valor antagónico “*chanté*” y “*gâché*”. La polaridad de este par de voces, “*chanté – gâché*” refleja la polaridad anterior “*vivre – mourir*”.

La decimotercera estrofa reitera la anáfora “*hommes*” a la que define en sus dimensiones pues esos hombres pertenecen a la realidad (“*réels*”):

Hommes réels pour qui le désespoir
Alimente le feu dévorant de l'espoir

Ouvrons ensemble le dernier bourgeon de l'avenir

Son unos hombres que se inscriben en un contexto y unas circunstancias reales y extremas. Su entrega es tan absoluta como la problemática vital que ponen en juego. Sus sentimientos están acrecentados por el paralelo entre “*désespoir – espoir*”, en ese resurgimiento de esperanza desde la desesperanza hecha cenizas. La metáfora del fuego anuncia la metonimia del retoño cuya forma incide en el simbolismo de la antorcha de la lucha.

Se concretiza la exhortación con el imperativo “*ouvrons*” en el que irrumpe el marco enunciativo de la obra: el propio poeta se involucra y se ofrece a la lucha, pues se siente partícipe. En una de sus cartas a Louis Parrot, con fecha del 11 de agosto de 1936,

escribe: “*Mon livre ne compte plus guère. Je rêve surtout de partir pour me mettre au service des Espagnols. Quand formera-t-on une légion étrangère pour détruire celle des fainéants, des esclaves?*”³⁰⁴. El adverbio “*ensemble*” incide con fuerza en el carácter conjunto de la acción propuesta con el verbo imperativo en primera persona del plural. Eluard apela hasta la postrema gota de esperanza (“*dernier bourgeon*”), la que reside en la savia del porvenir.

El tono exhortativo se amplifica en la decimocuarta y última estrofa,

*Parias la mort la terre et la hideur
De nos ennemis ont la couleur
Monotone de notre nuit
Nous en aurons raison*

Las palabras tropiezan como si de un mitin político se tratara; el ritmo se vuelve binario: “**Parias** – la **mort** – la **terre** et la **hideur**”. Los versos se ensartan sin corte sintáctico ni puntuación; el final del primer verso se relaciona con el principio del segundo verso: “*et la hideur de nos ennemis*”. Este último sustantivo resulta ser el sujeto del verbo consecutivo “*ont*”. De nuevo, el segundo verso se une al tercero por la larga adjetivación “*monotone de notre nuit*”. Tras lo cual se experimenta una falta de aliento para seguir, suspendamos pues la lectura y dejemos cernirse la noche, tal como lo sugiere el poeta, para desgarrarla mejor y proferir con el arma del poeta, la palabra, y la del artista, el pincel, del triunfo de la razón.

³⁰⁴ in Gateau J-C, *Paul Eluard ou le frère voyant*, Biographies sans masques, Robert Laffont, Paris, 1988, p237

2.7. ELUARD Y PICASSO, EL ARMÓNICO ENCUENTRO EN “DONNER À VOIR”

PEINTRES [2]

A PABLO PICASSO³⁰⁵

I

Les uns ont inventé l'ennui d'autres le rire
Certains taillent à la vie un manteau d'orage
Ils assomment les papillons font tourner les oiseaux en eau
Et s'en vont mourir dans le noir

Toi tu as ouvert des yeux qui vont leur voie
Parmi les choses naturelles à tous les âges
Tu as fait la moisson des choses naturelles
Et tu sèmes pour tous les temps

On te prêchait l'âme et le corps
Tu as remis la tête sur le corps
Tu as percé la langue de l'homme rassasié
Tu as brûlé le pain béni de la beauté
Un seul cœur anima l'idole et les esclaves
Et parmi tes victimes tu continues à travailler
Innocemment

C'en est fini des joies greffées sur le chagrin

II

Un bol d'air bouclier de lumière

Derrière ton regard aux trois épées croisées
Tes cheveux n'attent le vent rebelle
Sous ton teint renversé la coupole et la hache de ton front
Délivrent la bouche tendue à nu
Ton nez est rond et calme
Les sourcils sont légers l'oreille est transparente

³⁰⁵ Eluard P., *Œuvres Complètes* I, p. 1000.

A ta vue je sais que rien n'est perdu

III

Fini d'errer tout est possible
Puisque la table est droite comme un chêne
Couleur de bure couleur d'espoir
Puisque dans notre champ petit comme un diamant
Tient le reflet de toutes les étoiles

Tout est possible on est ami avec l'homme et la bête
A la façon de l'arc-en-ciel

Tour à tour brûlante et glaciale
Notre volonté est de nacre
Elle change de bourgeons et de fleurs non selon
 l'heure mais selon
La main et l'œil que nous nous ignorions

Nous toucherons tout ce que nous voyons
Aussi bien le ciel que la femme
Nous joignons nos mains à nos yeux
La fête est nouvelle

IV

L'oreille du taureau à la fenêtre
De la maison sauvage où le soleil blessé
Un soleil d'intérieur se terre

Tentures du réveil les parois de la chambre
Ont vaincu le sommeil

V

Est-il argile plus aride que tous ces journaux déchirés
Avec lesquels tu te lanças à la conquête de l'aurore
De l'aurore d'un humble objet
Tu dessines avec amour ce qui attendait d'exister
Tu dessines dans le vide
Comme on ne dessine pas

Généreusement tu découpas la forme d'un poulet
Tes mains jouèrent avec ton paquet de tabac
Avec un verre avec un litre qui gagnèrent

Le monde enfant sortit d'un songe

Bon vent pour la guitare et pour l'oiseau
Une seule passion pour le lit et la barque
Pour la verdure neuve et pour le vin nouveau

Les jambes des baigneuses dénudent vague et plage
Matin tes volets bleus se ferment sur la nuit
Dans les sillons la caille a l'odeur de noisette
Des vieux mois d'août et des jeudis
Récoltes bariolées paysannes sonores
Ecailles des marais sécheresse des nids

Visage aux hirondelles amères au couchant rauque

Le matin allume un fruit vert
Dore les blés les joues les cœurs
Tu tiens la flamme entre tes doigts
Et tu peins comme un incendie

Enfin la flamme unit enfin la flamme sauve

VI

Je reconnais l'image variable de la femme
Astre double miroir mouvant
La négatrice du désert et de l'oubli
Source aux seins de bruyère étincelle confiance
Donnant le jour au jour et son sang au sang
Je t'entends chanter sa chanson
Ses mille formes imaginaires
Ses couleurs qui préparent le lit de la campagne
Puis s'en vont teinter des mirages nocturnes

Et quand la caresse s'enfuit
Reste l'immense violence
Reste l'injure aux ailes lasses
Sombre métamorphose un peuple solitaire

Que le malheur dévore

Drame de voir où il n'y a rien à voir
Que ce soit ce qui est semblable à soi

Tu ne peux pas t'anéantir
Tout renaît sous tes yeux justes

Et sur les fondations des souvenirs présents
Sans ordre ni désordre avec simplicité
S'élève le prestige de donner à voir

1938

Publicado en los *Cahiers d'art* de 1938 (3-10) y dedicado a Pablo Picasso así como al Greco, este poema fue reproducido en los libros 63, *A Pablo Picasso*, en *Moderne Malerei* (para la exposición de Zurich de 1943) y en la obra *Picasso libre*, 21 pinturas 1940-1945.

Este largo poema irrumpe, ocupando un lugar muy destacado, en el libro ya mencionado de *Cours naturel*. Eluard le confiere al pintor una distinción señalada, la del prestigio de “*donner à voir*” si nos trasladamos al último verso del poema. Quizás sea en este poema donde más se hace tangible para el poeta la naturaleza de la poesía y su sentido creativo. Luc Decaunes dijo en su presentación ya aludida anteriormente:

“La poésie est un acte de foi. Poètes et lecteurs confondus, doivent croire ce qui s'écrit, le considérer comme réel. Tout phénomène d'illumination exige une soumission préalable et totale à la parole. Car il ne s'agit pas de retrouver, de reconnaître, mais de découvrir. « L'imagination, dit Eluard, n'est pas l'instinct d'imitation. Elle est la source et le torrent

qu'on ne remonte pas ». Nous touchons ici à la tentation la plus grave de l'expérience surréaliste dans laquelle certains hommes ont joué leur tout pour le tout. Eluard a joué et a gagné.»³⁰⁶.

La obra “Donner à voir” sigue siendo otro inmenso homenaje al amigo pintor y conlleva también amplios trozos de la conferencia que Eluard impartió con ocasión del Segundo Congreso Internacional de Estética y de Ciencia del Arte, el cual tuvo lugar del 8 al 15 de agosto de 1937 en París y cuyo título era “*Physique de la poésie*”. Su tan afamada afirmación “*A partir de Picasso, les murs s'écroulent*” pertenece a dicha conferencia. En ella el poeta diseña la acción del pintor:

“Après s'être soumis le monde, Pablo Picasso a eu le courage de le retourner contre lui-même, sûr qu'il était, non de le vaincre, mais de le trouver à sa taille « Quand je n'ai pas de bleu, je mets du rouge », a-t-il dit. Au lieu d'une seule ligne droite ou d'une courbe, il a brisé mille lignes qui retrouvaient en lui leur unité, leur vérité. Il a, au mépris des notions admises du réel objectif, rétabli le contact entre l'objet et celui qui le voit et qui, par conséquent, le pense, il nous a redonné, de la façon la plus audacieuse, les preuves inséparables de l'existence de l'homme et du monde”³⁰⁷.

El poeta persigue el mito de los grandes universales como el lenguaje que representa la clave de la comunicación y de la existencia de la humanidad. Así concluye su conferencia “*Physique de la poésie*”:

³⁰⁶ Decaunes L, in Eluard, . *Œuvres Complètes* I, p 1543 – 1546

³⁰⁷ Eluard P., notas de “*Physique de la poésie*”, *Œuvres Complètes* I, p 1555

“Le langage est un fait social, mais ne peut-on espérer qu’un jour le dessin, comme le langage, comme l’écriture, le deviendra et qu’avec eux il passera du social, à l’universel? Tous les hommes communiquerons par la vision qu’ils auront des choses et cette vision des choses leur servira à exprimer ce qui leur est commun, à eux, aux choses, à eux comme aux choses, aux choses comme à eux. Ce jour-là, la véritable voyance aura intégré l’univers à l’homme — c’est à dire l’homme à l’univers”³⁰⁸.

El texto de “*Physique de la poésie*”, unido al ejemplar de “*Donner à voir*”, fue publicado en *Minotaure*, en el invierno 1935, acompañado de ilustraciones procedentes de libros de poesía. La abundancia de esas ilustraciones certifican la intención del autor deseoso de mostrar la poesía en su cariz visual, es decir el de “*donner à voir*”. Por entre los ilustradores se cuentan a Valentine Hugo quien ilustra a Arnim, a Arp, y a Tzara. Se inserta en “*Premières vues anciennes*”, obra incluida a su vez en “*Physique de la poésie*”, una tabla redactada por Eluard que refleja los encuentros más significativos entre los artistas y los poetas³⁰⁹.

Su amigo y poeta André Breton corroboraría el hallazgo del símil con la ciencia afirmando:

“De même que la physique contemporaine tend à se constituer sur des Schèmes non euclidiens, la création des « objets surréalistes » répond à la nécessité de fonder, selon l’expression décisive de Paul Eluard, une véritable « physique de la poésie »³¹⁰.

³⁰⁸ Eluard P., notas de “*Physique de la poésie*”, *Œuvres Complètes* I, p. 1557

³⁰⁹ Eluard P., *Œuvres Complètes* I, p. 982

³¹⁰ In Eluard P., op.cit., p. 1557

*Les uns ont inventé l'ennui d'autres le rire
Certains taillent à la vie un manteau d'orage
Ils assomment les papillons font tourner les oiseaux en eau
Et s'en vont mourir dans le noir*

Esta segunda edición de poema con título “*A Pablo Picasso*”, se hila con el tema de la alteridad, mayormente simbolizado por la figura antinómica de la vida. Desde el primer verso la aguja del metrónomo marca la bipolaridad inherente al texto , de “*les uns*” hasta “*d'autres*”. Corolarios de estos dos polos antinómicos “*le rire*” hace eco a “*l'ennui*” , como las dos caras de una moneda. La imaginación es el motor que mueve estas habilidades humanas (“*ont inventé*”). Es la fuerza que impulsa la tendencia vital del ser humano. Éste puede elegir entre la pasividad y falta de implicación en el mundo generando el tedio o, al contrario, la felicidad con su expresión, la risa. Pero esta primera estrofa se va centrando en la categoría de seres humanos negativos. Ya desde los indefinidos “*les uns*” confirmados por “*certain*”, despunta cierto desprecio valorativo. La empresa de estas vidas es definitivamente nefasta y se concretiza en la expresión imaginativa “*taillent à la vie un manteau d'orage*”. Esta imagen desarrollada proviene de una expresión de lenguaje corriente “*tailler à quelqu'un un manteau de ...*” la cual es un giro peyorativo, cargado de negatividad. Eluard la reinventa sobre dos niveles: en un primer tiempo la dirige a la vida como alegorizándola (reemplaza ser humano por vida); en un segundo tiempo le atribuye un complemento metaforizado “*manteau d'orage*”. Semejante reactivación del lenguaje usual viene a ser todo un logro por el poder de impacto tremendo que conlleva. Las connotaciones de espanto y de apertura hacia el horror que entraña el término

“*orage*” nos predisponen a recibir lo peor. Y efectivamente, desde el tercer verso de esta primera estrofa se visualiza un movimiento de torbellino descendiente que viene a tocar fondo en la última palabra “*noir*”. El movimiento de arremolinamiento se propicia merced a la concatenación de los dos últimos versos con encabalgamiento entre el tercer y el cuarto verso. Unos versos en los que los verbos de acción rotunda “*assomment*” y “*font tourner*” determinan ese girar. A este movimiento contribuye también la sucesión de términos cada vez más cortos :

tourner / *oiseaux* / *eau*
 2 2 1

que corresponden a los términos trisilábicos ya citados anteriormente:

assomment / *papillons*
 3 3

Los finales de verso inciden en dos palabras monosilábicas “*eau*” y “*noir*”, marcando así el punto final del movimiento descendiente. Este movimiento giratorio se intensifica a la vez que se acortan las vueltas. Un sentimiento de angustia y zozobra nos invade al caer tan magno telón: la muerte se apodera de todo lo esencial , “*papillons*” y “*oiseaux*”, símbolo de la poesía .

*Toi tu as ouvert des yeux qui vont leur voie
 Parmi les choses naturelles à tous les âges
 Tu as fait la moisson des choses naturelles
 Et tu sèmes pour tous les temps*

El movimiento pendular creado en la primera estrofa se detiene. Aparece en esta segunda estrofa el otro yo reflejado en el *TOI*, primera e importante clave del leitmotiv “ojos”. El órgano de la creación, confundido con el de la revelación, llega a cobrar dimensión de instrumento o miembro de captación como lo es la mano pues en este primer verso se concentran las referencias del ojo y de la mano ya presentes en el poema, anteriormente estudiado, “A Pablo Picasso” del libro “*Les yeux fertiles*”:

.....

*Montrez-moi cet homme de toujours si doux
Qui disait les doigts font monter la terre*

.....

Et ces mains tranquilles qui vont leur chemin

.....

La sabiduría del carácter humano reside en lo sencillo y en lo esencial de la vida del hombre, “*choses naturelles à tous les âges*”, como lo es el amor cuya importancia se recalca pues la expresión se repite en el tercer verso. El artista es el que recolecta “*tu as fait la moisson des choses naturelles*” y también es el que vuelve a repartir el bien recibido: “*Tu sèmes par tous les temps*”. En esto se percibe la situación privilegiada del pintor que obra de médium o intercesor, en él se concentra la luz de lo atesorado y esa luz le vuelve radiante a su vez. La imagen germinadora típica de Eluard y que analizó Bergez vuelve insuflando su fuerza simbólica.

*On te prêchait l'âme et le corps
Tu as remis la tête sur le corps
Tu as percé la langue de l'homme rassasié
Tu as brûlé le pain béni de la beauté
Un seul cœur anima l'idole et les esclaves*

*Et parmi tes victimes tu continues à travailler
Innocemment »*

C'en est fini des joies greffées sur le chagrin

Desde el potencial creador del artista evocado con las imágenes de germinación, se va centrando la tercera estrofa en la figura del pintor, más concretamente en cómo se ha construido a sí mismo, pues la revolución social empieza por sí mismo. El trabajo sobre sí toma el cariz de una recomposición de los componentes de su ser con el fin de lograr su unificación, impedida por el orden religioso y social. Pues el artista fue moldeado por una educación católica (“*on te prêchai*”) desde lo más profundo (“*l’âme*”) hasta la superficie de su ser (“*le corps*”). Las acciones presentadas aparecen en el pretérito perfecto “*tu as remis*”, “*tu as percé*”, “*tu as brûlé*”, rompiendo así la continuidad temporal del imperfecto “*on te prêchai*”, y cobrando perennidad en el cambio. Para Eluard, el artista consigue dar sentido a su acción creadora, atacando de frente los valores burgueses “*tu as percé la langue de l’homme rassasié*”. El carácter incisivo de la imagen reside en esta asociación del órgano de la palabra “*langue*”, a la vez sitio de mayor sensibilidad del cuerpo humano, a una acción mutiladora, verdadera muestra de un ensañamiento sádico “*tu as percé la langue*”. La adjetivación del hombre “*rassasié*” justifica esa mutilación, pues el hombre rico se muestra cebado y el castigo infligido es proporcional a la magnitud de su culpa. El trabajo del artista que derriba los valores más sagrados (“*le pain béni de la beauté*”) resulta una total y doble transgresión hacia lo más sagrado y hacia la belleza bajo su forma tradicional.

La fraternidad es lo que mueve al creador, simbolizada por “*un seul cœur*”. Esta sinécdoque representa a los hombres y su fraternidad reside en su carácter unívoco y en su unicidad (“*seul*”). Notemos la connotación del verbo “anima” tomado en su sentido primario de insuflar el soplo vital. Este sentido es reforzado por el sustantivo “*idole*” el cual remite a cultos antiguos del hombre primitivo en un sistema social en el que las diferencias eran rotundamente marcadas. La conexión del artista se ejerce sobre todos los individuos sociales desde el más débil (“*les esclaves*”) hasta el más poderoso o más socialmente encumbrado. El artista ocupa una posición de demiurgo, ejerciendo su fraternidad a su modo de entender la acción. Esto nos conduce a interpretar positivamente la expresión “*tes victimes*” pues representa a la gente con la que se siente hermanado. La continuidad de su labor es permanente y muy personal, traduciendo la mirada perpetuamente renovada y pura del artista. Esta la plasma el poeta en el adverbio “*innocemment*” que cobra especial realce en su aislamiento versal.

El primer movimiento de este poema se cierra en un verso aislado que esconde un mandato en el que se formula la voluntad de acabar con la falsedad de nuestra forma de vivir y entender la vida:

C'en est fini des joies greffées sur le chagrin.

La felicidad no debe conllevar el precio de una desgracia. Tal es el postulado que el artista plantea en su deber hacia la vida. En su conferencia pronunciada en Barcelona, durante el evento de la primera retrospectiva Picasso en España, Eluard se expresa así:

*“On a dit que partir des choses et de leurs rapports pour étudier scientifiquement le monde, ce n’est pas notre droit, c’est notre devoir. Il aurait fallu ajouter que ce devoir est celui même de vivre, non pas à la manière de ceux qui portent leur mort en eux et qui sont déjà des murs ou des vides, mais en faisant corps avec l’univers en mouvement, en devenir. Que la pensée ne se considère pas seulement comme un élément moteur, comme un élément panique, comme un élément universel, les rapports entre les choses étant infinis.”*³¹¹

*Un bol d’air bouclier de lumière
 Derrière ton regard aux trois épées croisées
 Tes cheveux nattent le vent rebelle
 Sous ton teint renversé la coupole et la hache de ton front
 Délivrent la bouche tendue à nu
 Ton nez est rond et calme
 Les sourcils sont légers l’oreille est transparente*

A ta vue je sais que rien n’est perdu

El segundo movimiento del poema se construye al torno de la imagen o cuerpo simbólico del pintor aprehendido como ser radiante de luz. Guerrero de luz o guerrero de la verdad es la metáfora *in absentia* que lo caracteriza merced a unas referencias precisas como lo son : “*bouclier – épées – nattent – haché*”. Dos elementos naturales esenciales enmarcan la alegoría como son el del aire y el de la luz. Los dos son portadores de movimiento, unidos sus potenciales como, en el primer verso “*un bol d’air bouclier de lumière*”. Observamos que la composición imaginativa se fundamenta en una expresión coloquial “*un bol d’air*” magnificada o

³¹¹ Eluard P., *Je parle de ce qui est bien, Peintres*[1], *Donner à voir, Œuvres Complètes I*, p. 942-943.

ennoblecida por la metáfora “*bouclier de lumière*”, en una técnica eluardiana ya mencionada.

En los dos siguientes versos:

*Derrière ton regard aux trois épées croisées
Tes cheveux nattent le vent rebelle*

los dos elementos van turnándose, para cobrar protagonismo. El dardo de la mirada picassiana se dispara en la imagen de las tres espadas cruzadas con agresividad afilada y incisiva limpieza. Asistimos a una inversión de la acción de los elementos “*les cheveux nattent le vent rebelle*”. El viento es normalmente el agente que suele menear y trenzar el cabello. Se crea un intercambio entre lo inanimado y lo humano: el ser humano se agiganta y alegoriza, los elementos naturales se humanizan; el cuadro no consiste en pinceladas que van reduciendo el espacio o vacío sino que reúne una serie de componentes que se contaminan recíprocamente y unen sus formas duplicando su impacto con una estética de tintes barrocos. El derroche de formas en movimiento y los destellos lo hacen patente así como la ambivalencia de los elementos trasluce en las preposiciones “*derrière*” o “*sous*”. El proceso imaginativo sumativo desarrolla las imágenes otorgándoles una dimensión de visión. El hombre llega a ser el receptáculo en el que se invierte el mundo bajo su escudo de luz. La imagen “*coupole*”, otro desarrollo de la metáfora “*bouclier de lumière*”, no menciona sino el rostro unificado y luminoso del artista cuya frente surca la arruga expresiva de unas cejas alzadas. Los elementos del rostro del pintor van naciendo como desde la nada en un movimiento de abajo hacia arriba pues así lo sugiere el verbo “*délivrent*”. A su tiempo salen a la luz como liberados la boca, la nariz y las orejas. La realidad de la boca sobresale en “*tendue à moi*”, con naturalidad y sinceridad. La

nariz respira paz y equilibrio (“*rond et calme*”) las cejas movilidad en su liviandad (“*légers*”), la oreja es luminosa. La confianza nos invade ante la carga positiva del retrato del artista. Este sentir es confirmado por el poeta en el último verso distanciado de los anteriores:

A ta vue je sais que rien n'est perdu

El poeta se involucra directamente con su YO en la afirmación “*je sais*” y notamos el doble valor de “*A ta vue*” que puede equivaler al gerundio “*en te voyant*” y también mencionar el medio visual “*à travers ton regard*”. La amistad del poeta es declarada aquí en su correlativa confianza. Este ejemplo viene a implementar la cosecha de las dobles cargas expresivas que conllevan las imágenes eluardianas.

El tema de la esperanza, anunciado en los versos finales de la primera y segunda parte, florece plenamente en la tercera parte del poema que abordaremos ahora.

III

*Fini d'errer tout est possible
Puisque la table est droite comme un chêne
Couleur de bure couleur d'espoir
Puisque dans notre champ petit comme un diamant
Tient le reflet de toutes les étoiles*

*Tout est possible on est ami avec l'homme et la bête
A la façon de l'arc-en-ciel*

*Tour à tour brûlante et glaciale
Notre volonté est de nacre
Elle change de bourgeons et de fleurs non selon
l'heure mais selon
La main et l'œil que nous nous ignorions*

*Nous toucherons tout ce que nous voyons
Aussi bien le ciel que la femme
Nous joignons nos mains à nos yeux
La fête est nouvelle*

El primer verso de esta tercera parte del poema analizado, enlaza directamente con “*C’en est fini des joies greffées sur le chagrin*”, de la primera parte. El vagar por falta de meta en modo “neo-romántico” ya no es una actitud válida pues existe la esperanza de todos los posibles (“*tout est possible*”). El razonamiento se inicia con el giro argumentativo “*puisque*” que relaciona elementos predecibles de la naturaleza y del cosmos. Así la mesa conserva la mayor virtud del árbol del cual proviene, la rectitud, (“*La table est droite comme un chêne*”) y nuestro campo visual se ensancha hasta abarcar las estrellas (“*notre champ petit...le reflet de toutes les étoiles*”). Las imágenes antitéticas vuelven con fuerza dando la desmedida de este renacer esperanzado. La ilusión reviste unos colores insólitos como “*couleur de bure*”, que arrastra las connotaciones de vida monacal, sacrificada y sumisa, pero que también cobija el fervor metafísico. A esta imagen “*couleur de bure*” responde la de “*couleur d’espoir*” inmediatamente argumentada por otro “*puisque*” que nos descubre la visión de unos elementos en contrapunto: “*champ petit comme un diamant / reflet de toutes les étoiles*”. El singular de “*un diamant*” se multiplica en el plural “*toutes les étoiles*”, correspondiendo al proceso de inversión del movimiento, hacia lo pequeño en el cuarto verso y hacia lo inmenso en el quinto. Notamos el empleo de la figura de la comparación en modo adjetivo “*droite comme un chêne*” o “*petit comme un diamant*”, de corte sencillo y corriente, haciendo que la figura descansa sobre los sustantivos “*table*” para la primera y

“*champ*” para la segunda. El surrealismo consiste, otra vez, en el acercamiento de esas comparaciones pertenecientes a la lengua común a un objeto con el que guarda una relación metonímica desusada.

La isotopía de la luz cósmica se inicia en “*diamant*”, prosigue en “*étoiles*”, para desembocar “*en arc-en-ciel*”. Esta isotopía se combina con la forma circular que comparte con la figura del ojo a la que cederá el paso en la tercera estrofa.

*Tout est possible on est ami avec l'homme et la bête
A la façon de l'arc-en-ciel*

El valor de la amistad se cobija en la anáfora “*tout est possible*” que marca la autenticidad de una relación incondicional pues no se inhibe ante la doble apariencia del ser querido (“*l'homme et la bête*”). El carácter polifacético del ser humano, de rasgos indisociables (“*à la façon de l'arc-en-ciel*”) y a la vez tensado entre los polos contradictorios que le determinan, surge en esta bipolaridad. Una vez más aflora el interés de Eluard por el tema de la alteridad que solapa el de la amistad.

*Tour à tour brûlante et glaciale
Notre volonté est de nacre
Elle change de bourgeons et de fleurs non selon
l'heure mais selon
La main et l'œil que nous nous ignorions*

En la tercera estrofa la figura del poeta y la del amigo se confunden por la semejanza de su motor interno: “*notre volonté*”, observable en el posesivo “*notre*”. La bipolaridad del ser humano se aprecia en la antítesis “*brûlante et glaciale*”, subrayada por la locución “*tour à tour*”. “*Nacre*” entrega su color blanco y el recuerdo del arco

iris en su luz cambiante, símbolo del carácter constante e idílico de la relación, si lo analizamos en su faceta ideal. La dimensión erótica de la metonimia “*de nacre*” se percibe en la continuidad de los versos cuando es mencionada su acción:

Elle change de bourgeons et de fleurs

El destino cobra forma humana pues posee los órganos del tacto y de la visión « *La main et l'œil* ». El enfocar estos dos órganos les otorga un tamaño desproporcionado, agigantado, en contraposición a la metáfora *in absentia* escondida en « *Elle change de bourgeons et de fleurs non selon l'heure mais selon...* ». Aquí la función amorosa designada en “*notre volonté est de nacre*” se trueca en la visión de un insecto en su actividad erótica de polinización, durante la época de primavera (“*de bourgeons et de fleurs*”). La actividad erótica resulta pues inconstante y sometida al capricho de la suerte o del destino (“*La main et l'œil*”) cuya realidad no consideraba el hombre previamente a la acción:

selon

La main et l'œil que nous nous ignorions

Sin embargo, los últimos versos de esta tercera parte se centrarán sobre esa realidad tangible de la actividad humana de forma determinante como lo atestiguan el tiempo futuro del verbo “*toucherons*”, el indefinido totalizador “*tout ce que nous voyons*” y la expresión de equiparación “*aussi bien le ciel que la femme*”. La sensualidad consiste en aunar los sentidos “*nous joignons nos mains à nos yeux*” y duplicar la felicidad “*la fête est nouvelle*”. Mano y ojo

enlazan sus isotopías desde la estrofa anterior en que aparecen “*la main et l’oeil*” – “*toucherons et voyons*” – “*mains et yeux*”.

El deseo manifiesto en el erotismo patente del poema cobra otra apariencia en la cuarta parte del poema, relativamente corta pues sólo consta de dos pequeñas estrofas:

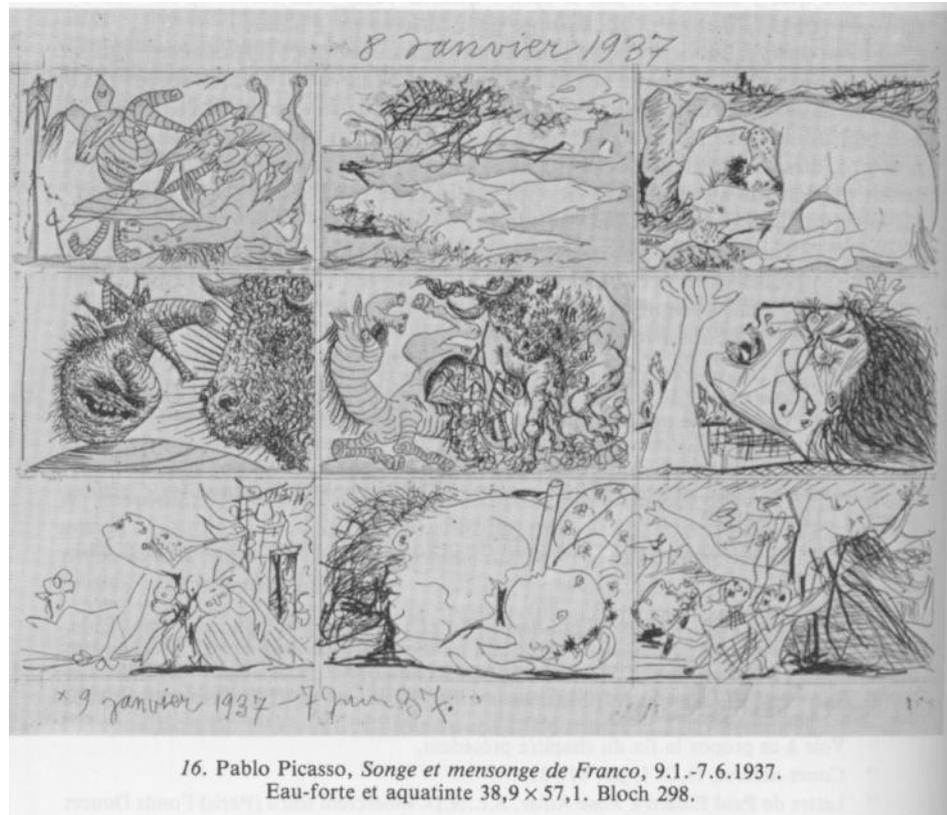
IV

*L’oreille du taureau à la fenêtre
De la maison sauvage où le soleil blessé
Un soleil d’intérieur se terre*

*Tentures du réveil les parois de la chambre
Ont vaincu le sommeil*

Esta cuarta parte del poema es considerada por Gateau como “más enigmática”, y añade: “*Picasso asoció a menudo el sol y el toro, unas veces en una serie de naturalezas muertas, otras, por ejemplo, en el Guernica. Y la oreja del toro puede ser también la del Minotauro. Se sabe la ambivalencia de este último mito en Picasso, que lo mismo se asimila al Minotauro, a quien su singularidad designa como víctima propicia para el sacrificio; lo mismo hacia por mediación suya la violencia de sus instintos. La misma ambigüedad aparece en el Toro, que unas veces encarna la bestialidad destructiva (cf. el caballo destripado de 1934) y otras la resistencia obstinada del pueblo español (en una de sus planchas de Sueño y mentira de Franco, del 8-01-1937, voltea al ridículo cruzado y a su caballo destrero de picador). La ambigüedad del tema culmina en el Guernica (mayo de 1937): a la izquierda de la inmensa tela proyecta su oreja un toro de jeta impasible y amenazante. ¿Simboliza la brutalidad o la resistencia? Las interpretaciones al respecto son discrepantes.*”³¹²

³¹² Gateau J.-C., *Picasso o la superación de Baudelaire*, in Eluard, Picasso et la peinture, revista Barcarola.



Songe et mensonge de Franco – Picasso – 1937

Se perfila, en este pequeño cuadro de la cuarta parte del poema, la figura del minotauro entre mito o ensueño y realidad. El tema de la tauromaquia despunta ya en el verso anterior “*la fête est nouvelle*”. El elemento espectáculo lo da la expresión “*à la fenêtre*” en el que se asimilan cuadro y apertura hacia el exterior. Sin embargo, en los versos dos y tres de la segunda estrofa, se proyecta un espacio interior cada vez más recogido y misterioso en las imágenes del encierre y del ocultamiento que reproducen el recorrido del laberinto: “*de la maison – d’intérieur – se terre*”. La oscuridad del dédalo se percibe en el adjetivo “*sauvage*” y en el movimiento de desplazamiento en la prolongación del tercer verso. La acumulación

de elementos indicativos de lugar “*de la maison sauvage – où le soleil – d’intérieur – se terre*” delinear este viaje al corazón del laberinto. Las adjetivaciones “*sauvage*” y “*blessé*” son portadoras de los elementos del combate y de las heridas consiguientes. El verbo “*se terre*”, situado a final de verso y de sonoridades agresivas, recuerda la estocada mortal, la caída del hombre que muerde el polvo. La metáfora del sol no es aquí más que símbolo del hombre o artista en fase de recogimiento y sufrimiento interior.

El biógrafo de Picasso, O’Brian, refiere la concepción de una serie de grabados que vería la luz en la nueva revista artística publicada por Skira de nombre “*Minotaure*”. Ya desde el primer número, difundido en mayo de 1933, el fotógrafo Brassäi incluye en la cubierta un *collage* compuesto por uno de los grabados de Minotauro de Picasso. O’Brian relata el contenido de dicha serie del Minotauro, una de las últimas placas del conjunto en especial:

*“dessinée à la fin de mai, le (le Minotaure) montre dans une arène, rapetissé, agenouillé, sur le point de recevoir la puntilla, ce poignard qui donne le coup de grâce au taureau, de la main d’un splendide garçon; pressés contre la barrière, penchés sur elle, comme les spectateurs dans l’une de ses premières œuvres, plusieurs femmes et un homme poilu observent intensément, intéressés mais impassibles.”*³¹³

³¹³ O’Brian P., *Pablo Ruiz Picasso*, Gallimard, Paris, 1979, p.493.



Portada de la revista Minotauro – Picasso

O'Brian reseña que esta escena fue interpretada de diversas formas en la época: *“la plupart étant basées sur la simple équation Minotaure égale Picasso... Mais la mythologie et le symbolisme de Picasso étaient hautement personnels : ils suivaient une logique qui lui était particulière... il (Picasso) avait maintenant cinquante ans bien sonnés, époque où la plupart des hommes prennent conscience de la tragédie qui menace, la vieillesse et ses mutilations ; que le Minotaure, seul membre de sa race, est le type même de l'étranger : ce qui ne suggère pas nécessairement une identification totale, loin là.”*³¹⁴

Por su parte, Carlos Rojas así recuerda el tal grabado de la serie de 1933:

“Picasso nos presenta al endriago moribundo, encogido en postura fetal y cubriendo la entera plancha con su presencia. Merece la pena advertir que se desliza hacia la muerte en la misma posición que Ariadna, en fin de cuentas su hermanastra, duérmese en la estatua del Vaticano: la cabeza en el hueco y en el ángulo del brazo doblado, como reposa la

³¹⁴ O'Brian P., op.cit., p.493.

modelo o soñaba Fernande Olivier, casi treinta años atrás. Tres rostros de mujeres, con los ojos muy abiertos, le observan impasibles.

Tres días después, ahora en un aguafuerte, de nuevo muere el minotauro en la arena de un circo, a manos de un efebo desnudo que lo apuntilla con una daga.”³¹⁵



Minotauro y yegüa muerta delante de una cueva y niña con velo - Picasso- 1936

Consideremos ahora nuestro poema, concretamente, los dos versos de la segunda estrofa:

*Tentures du réveil les parois de la chambre
Ont vaincu le sommeil*

centran el marco de la escena. Se trata de un sueño cuyo despertar se realiza como un descorrer de cortinas “*Tentures du réveil*”; esta metonimia de “*les parois de la chambre*” asocia un objeto real inerte (“*tentures*”) con un complemento o acción humana

³¹⁵ Rojas C., *El mundo mítico y mágico de Picasso*, Espejo de España, Ed.Planeta, Barcelona, 1984, p.172.

(“réveil”) como una mirada que va reconociendo el lugar donde se hallaba durmiendo la persona. El sueño se vuelve pasivo («*Ont vaincu le sommeil*») pues el agente que lo reparte es objeto de un interior exótico y misterioso. Aquí se aprecia la inversión de una imagen corriente “*être vaincu par le sommeil*” que Eluard opera, consiguiendo en una metáfora original la concreción de una escena en pleno desarrollo.

Eluard vuelve de nuevo al tema recurrente del trabajo del artista en la quinta parte de este dilatado homenaje a su amigo Picasso.

V

*Est-il argile plus aride que tous ces journaux déchirés
Avec lesquels tu te lanças à la conquête de l'aurore
De l'aurore d'un humble objet
Tu dessines avec amour ce qui attendait d'exister
Tu dessines dans le vide
Comme on ne dessine pas
Généreusement tu découpas la forme d'un poulet
Tes mains jouèrent avec ton paquet de tabac
Avec un verre avec un litre qui gagnèrent*

Le monde enfant sortit d'un songe

*Bon vent pour la guitare et pour l'oiseau
Une seule passion pour le lit et la barque
Pour la verdure neuve et pour le vin nouveau*

*Les jambes des baigneuses dénudent vague et plage
Matin tes volets bleus se ferment sur la nuit
Dans les sillons la caille a l'odeur de noisette
Des vieux mois d'août et des jeudis
Récoltes bariolées paysannes sonores
Ecailles des marais sécheresse des nids*

Visage aux hirondelles amères au couchant rauque

*Le matin allume un fruit vert
Dore les blés les joues les cœurs
Tu tiens la flamme entre tes doigts
Et tu peins comme un incendie*

Enfin la flamme unit enfin la flamme sauve

Al poeta le fascina el trajín del pintor, eternamente vinculado a su labor artístico, un trabajo incesante, pues la capacidad del artista es desmedida, una faena dura e ingrata a veces cómo se puede advertir desde este comienzo:

*Est-il argile plus aride que tous ces journaux déchirés
Avec lesquels tu te lanças à la conquête de l'aurore
De l'aurore d'un humble objet*

La dificultad de la creación artística se traduce en la aspereza de las sonoridades como su chirriar repetido en la paronomasia *argile / aride*, y en las consonantes de *journaux déchirés*. Quizás estemos antes una manifestación artística producto de un sentimiento de odio y repulsa como fue el caso ante los acontecimientos del bombardeo de Guernica. Conocemos por el biógrafo O'Brian que Picasso empezó desde principios de mayo de 1937 a esbozar sus personajes principales y la composición entera. Pero también se tomó el trabajo de redactar una repulsa en estos términos:

“Le conflit espagnol est le combat de la réaction contre le peuple et contre la liberté. Toute ma vie d'artiste n'a été rien d'autre qu'une guerre

incessante contre la réaction et contre la mort de l'art. Comment a-t-on pu penser, fût-ce pour une minute, que j'étais d'accord avec la réaction et le Mal?... Dans la peinture sur laquelle je travaille et que j'appellerai Guernica et dans tout mon travail récent, j'exprime clairement ma répugnance à l'égard de la caste militaire qui a plongé l'Espagne dans un océan de souffrance et de mort."³¹⁶

El arranque repentino del artista justificaría la aspereza de tono en los versos. Pero esta referencia parece más aludir a la ardua construcción del *Guernica*, que según el propio biógrafo, no fue ninguna improvisación; mucho antes del comienzo del cuadro el artista efectuó varios estudios y bocetos para aproximarse a la concepción del cuadro en sí. O'Brian lo refiere en las siguientes líneas:

*“Malgré a fureur bouillonnante et malgré sa détresse il travaillait avec un soin extrême. Guernica n'a pas été jetée sur son immense toile dans l'excitation d'un jour, ce fut le résultat de plusieurs semaines de tension soutenue, et comme ses autres œuvres importantes, Guernica fut précédée de vingtaines d'études préliminaires pour lesquelles il concentra au maximum son émotion, sa puissance de pensée et sa vaste expérience. L'objectif de l'œuvre était la condamnation du mal; afin d'y réussir, il lui fallait utiliser ses armes parfaitement; il n'était pas question d'improvisation hâtive.”*³¹⁷

La palabra “*argile*” hace referencia a la materia prima que el artista utilizaba para moldear todo proyecto escultórico. A veces,

³¹⁶ O'Brian P., op.cit., p.538.

³¹⁷ O'Brian P., op.cit., p.538.

esta arcilla no era de muy buena calidad y resultaba difícil trabajar con ella pues se cuarteaba antes de la finalización de la obra.

En su cuadro *Guernica*, Picasso utilizó papel de periódicos para el collage del cuerpo del caballo. También sabemos que el pintor reconoció haber recurrido al modo simbólico para representar a los principales actores de esta contienda. El pintor le respondió de esta forma a un americano que le comentaba en origen de los símbolos en la mitología española:

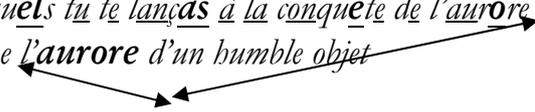
“ Oui, dit-il, le taureau représente la brutalité, le cheval le peuple. Oui, là j’ai mis du symbolisme mais pas ailleurs.”

Añadió a estas palabras, cuando se le cuestionaba su consciencia política:

*“Il n’y a aucune trace de propagande dans ma peinture...sauf dans Guernica. Là, il y a un appel au peuple, une intention certaine de propagande.”*³¹⁸

Estas palabras le confieren sentido a la metáfora eluardiana de la aurora, o instauración de los nuevos valores triunfadores del Mal, empresa que realmente perseguía el artista.

*Avec lesquels tu te lanças à la conquête de l’aurore
De l’aurore d’un humble objet*



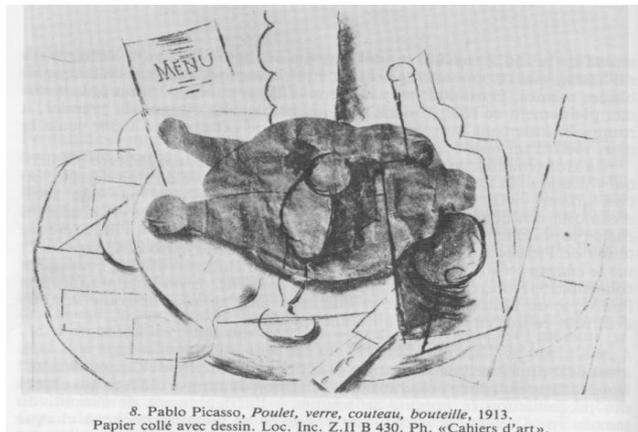
*Tu dessines avec **amour** ce qui attendait d’exister*

Eluard procede de nuevo por medio de la anáfora “*de l’aurorè*” a un recrearse en las palabras clave cargadas de sentido, ocupando el

³¹⁸ O’Brian P., op.cit., p.547.

centro la voz “*amour*”, en un empecinamiento en creer en el futuro. Un verso largo de diez y seis sílabas, como remedando una aceleración previa al impulso, encadenando con un octosílabo, confiere ritmo y apertura simbólica. La sintaxis crea una ambigüedad que añade doble connotación al texto: complemento del sustantivo “*conquête*” le transmite su valor de futuro esperanzador por el cual lucha el pintor, pero es también, en el octosílabo, complemento de “*humble objet*”. Aquí viene a referir los sencillos esbozos que Picasso realizó previamente al cuadro definitivo (“*ce qui attendait d’exister*”).

*Tu dessines dans le vide
Comme on ne dessine pas
Généreusement tu découpas la forme d’un poulet
Tes mains jouèrent avec ton paquet de tabac
Avec un verre avec un litre qui gagnèrent*



8. Pablo Picasso, *Poulet, verre, couteau, bouteille*, 1913.
Papier collé avec dessin. Loc. Inc. Z.II B 430. Ph. «Cahiers d'art».

Poulet, verre, couteau, bouteille – Picasso – 1913



Pipe, verre, boîte d'allumettes – Picasso – 1913

La constancia y el esfuerzo en la realización de los bosquejos preliminares se formula en otra anáfora “*tu dessines*” y se incide en el carácter emergente del acto creativo, más allá de “*ce qui attendait d'exister*”, con la expresión “*dans le vide*”. Aunque pueda aparecer un contra sentido semejante procedimiento (“*Comme on ne dessine pas*”), la labor artística ocupa un lugar fundamental en la vida del artista. No existe frontera entre los actos corrientes de la vida cotidiana y el acto de pintar. No se distingue pues entre el dibujar y el comer, todas las acciones pertenecen a un mismo hombre totalmente entregado a su creación: «*Généreusement tu découpas la forme d'un poulet*». No hay tregua para un trabajador incansable como Picasso. Eluard lo refleja incorporando escenas de la realidad cotidiana del artista. Así surgen, a modo incongruente, las ocupaciones más anodinas como el comer, el beber y el fumar. Y es que el artista es hombre, total y completo en su humanidad, en cuyos cuadros irrumpe la vida personal, sus ideas y sus convicciones profundas.

*Généreusement tu découpas la forme d'un poulet
Tes mains jouèrent avec ton paquet de tabac
Avec un verre avec un litre qui gagnèrent*

Con tal yuxtaposición de los actos cotidianos y de la acción pictórica, el poeta consigue esbozar un reportaje de los momentos históricos de la vida y de la obra de Picasso. La ambigüedad entre realidad y ficción favorece ese juego entre la escena de vida cotidiana del artista y el contenido de su pintura: ¿ se trata del pollo que se comió Picasso o del pollo que introdujo en el *Guernica* como lo dejó entender O'Brian? En efecto, este biógrafo, describiendo el cuadro, sitúa dicho motivo del ave detrás de la figura del toro:

*“Et indistinctement derrière cette tête menaçante, un oiseau — colombe, poulet, oie, en tout cas oiseau domestique— qui pousse des cris dans l’obscurité, de son perchoir.”*³¹⁹

En este punto del poema brota el interés de Eluard por el acto de creación en sí. Tiene mucho que ver con el sueño, el remontarse al sueño de la infancia o época dorada del Génesis:

Le monde enfant sortit d’un songe

La sintaxis traiciona el convencimiento de que el mundo procede de un sueño infantil, pues el poeta, en *Poésie pure* donde Eluard recoge lo esencial de sus escritos teóricos reunidos en el libro *Donner à voir*, cita un ejemplo de la obra “*La représentation du monde chez l’enfant*” de Jean Piaget:

“Un enfant affirme: “Moi, je suis dans le rêve, il n’est pas dans ma tête”, ...un autre: “Le rêve est entre la nuit et ma tête...C’est le réverbère, la lune qui éclairent mes rêves”.

³¹⁹ O'Brian P., op.cit., p.540.

*Pour ces enfants qui ont moins de neuf ans, les rêves reproduisent leur situation intra-utérine, dont ils gardent encore inconsciemment un souvenir vivace. Même intérieur extérieur, même nuit vivante contenue par la vie au grand jour, promise, même pont lancé vers le lendemain, même inconscience profonde...*³²⁰

Subrayamos las palabras que suenan a modo de eco de aquella « *conquête de l'aurore* » de los versos anteriores.

*Bon vent pour la guitare et pour l'oiseau
Une seule passion pour le lit et la barque
Pour la verdure neuve et pour le vin nouveau*

Ausencia de estructura lógica padecen estos tres versos que podrían perfectamente concordar con un pensamiento de Giorgio de Chirico apuntado por Eluard en “*Premières vues anciennes*”:

*“Pour qu’une œuvre d’art soit vraiment immortelle, il faut qu’elle sorte complètement des limites de l’humain: le bon sens et la logique y feront défaut. De cette façon, elle s’approchera du rêve et de la mentalité enfantine.”*³²¹

La expresión “*bon vent*” en la lengua usual significa una despedida y lo es ciertamente del tipo de pintura que Picasso produjo por los años 1920. O’Brian relata:

“les peintures de Saint-Raphaël provoquèrent le retour du thème de la fenêtre ouverte, souvent avec une table au premier plan chargée d’objets

³²⁰ in Eluard P., *Œuvres Complètes I*, p.980.

³²¹ in Eluard P., *Œuvres Complètes I*, p.961.

divers dont, bien sûr, une guitare, puisque tous étaient essentiellement cubistes....toute la série de ces peintures rutilante de couleurs joyeuses.”³²²

En cualquier caso, el ritmo interno respira la frescura de una canción, el vigor juvenil de la primavera, la alegría y la dicha de vivir. La isotopía del barco se inicia en “*bon vent*”, portadora de optimismo y felicidad, concretándose en “*la barque*”, sinónimo de lugar de pasión, para resurgir en connotaciones de embriaguez de “*vin nouveau*”. La isotopía del amor resuena con todas sus cuerdas en la metáfora de la guitarra y la del pájaro así como en la del lecho. La asimilación de las dos imágenes “*le lit et la barque*” funcionan en relación metonímica con su simbolizado “*amor*” y mantienen un parecido singular con la imagen alejandrina del “*lecho navío*” en “*La destrucción o el amor*”.

*Les jambes des baigneuses dénudent vague et plage
Matin tes volets bleus se ferment sur la nuit
Dans les sillons la caille a l'odeur de noisette
Des vieux mois d'août et des jeudis
Récoltes bariolées paysannes sonores
Ecailles des marais sécheresse des nids*

En este momento del poema se superponen retazos de visiones de las obras del pintor anteriores al Guernica. Hallamos aquí un ejemplo con la pintura de bañistas. La obra de Picasso cuenta con numerosos cuadros de bañistas desde la época de principios de siglo, años del cubismo, así como la época posterior a este movimiento. El recuerdo de un decorado para la producción con fecha de 1924 de Diaghilev, sobre el libreto de Cocteau llamado el *Train bleu*, se impone. Se trataba de un panel de madera

³²² O'Brian P., op.cit., p.400.

en el que Picasso representó a dos mujeres descomunales, espantosamente deformadas en su carrera por la playa, con el pelo y los pechos al aire, cogidas de las manos alzadas.



Femmes courant sur la plage – Picasso – 1924

El poeta opta por suprimir toda referencia lógica, logrando que los elementos de la naturaleza se humanicen y sufran la acción erótica “*dénudent*”, cuando son las piernas de las mujeres las que son sometidas a la acción amorosa de las olas. El azul del agua destiñe en el paisaje matutino que se recorta en la ventana abriéndose para disipar la noche: “*Matin tes volets bleus se ferment sur la nuit*”. Notemos que existe un efecto de continuidad entre los versos por la carencia de nexos lógicos y el uso de la aposición de dos sustantivos carentes de determinantes (“...*vague et plage__matin*”). Las formas onduladas de “*sillons*” responden al oleaje de “*vagues*”. Las sinestesias mezclan los recuerdos de actividades vacacionales (“*Des vieux mois d’août et des*

jeudis ”) en escenas de caza (“*Dans les sillons la caille* ”), escenas de cosechas (“*Récoltes bariolées paysannes sonores*”) con olores que se corresponden a colores (“*la caille a l’odeur de noisette*”). Las anotaciones operan a modo de pinceladas logrando que cada una participe recreando una escena. Las aleaciones de los elementos se verifican asimismo en lo indefinido del espacio y del tiempo. El término “*écailles*”, paronomasia de “*cailles*”, puede ser el anticipo de un bodegón, fruto de la pesca del día, pues la connotación de muerte se inscribe en la imagen “*sécheresse des nids*”. De hecho, nos asalta la visión del bodegón desde la evocación anterior de “*la caille*”; es evidente que el recuerdo de los numerosos cuadros bodegonos de Picasso afloran inevitablemente. Conocedor de una producción del pintor durante el verano 1922, O’Brian nos menciona:

“ *La plus grande partie de son travail, cet été-là, était consacrée à des natures mortes cubistes...il y avait quelques vingt ou trente peintures de ce genre, presque toutes sur les thèmes cubistes conventionnels — miroirs, bouteilles, paquets de tabac ou de cigarettes, la couleur étant généralement sobre, presque monochromatique. D’autres sont aussi brillantes que possible, et l’une des plus gaies montre la fenêtre familière, si largement ouverte qu’on ne la voit plus du tout. Le balcon et la table sont là, eux aussi, et sur la table on voit quelques poissons alignés sur une feuille de papier — le papier est peint, il ne s’agit pas de papier collé.*”³²³

Salta a la vista que Eluard quiere plasmar de forma totalizadora, en este homenaje a Picasso, los grandes hitos de su obra artística.

³²³ O’Brian P., op.cit., p.425.

En esta galería expositiva de la pintura picassiana desempeña gran papel el retrato femenino. Eluard estaba sensibilizado en ello pues su amigo le hizo su retrato a principios del año 1936; también dibujó a su esposa Nusch con el fin de ilustrar con grabados el libro del poeta “*Barre d’appui*” y “*Les yeux fertiles*”. Picasso utilizó una placa de gran formato dividida en cuatro. Al lado de Nusch, cuenta O’Brian que aparecía: “*auprès d’elle un étrange dessin calligraphique d’une femme qui regarde le soleil.*”³²⁴ No deja de sorprendernos el símil con el verso del poema que aparece aislado:

“*Visage aux hirondelles amères au couchant rauque*”

La redondez de un rostro o mundo que irradia nos invade, con sus sentimientos connotados. La promesa juvenil se tiñe de pesar cuando se cumple (“*aux hirondelles amères*”) a la vez que el principio universal de Eros destructor y fiero cierra la visión con “*au couchant rauque*”.

*Le matin allume un fruit vert
Dore les blés les jones les cœurs
Tu tiens la flamme entre tes doigts
Et tu peins comme un incendie*

La tonalidad de luz dorada se prosigue en estos octosílabos y la isotopía del fuego se abre paso, a cada verso: “*allume – dore – blés – flamme – incendie*”. Como por arte de magia, el erotismo cambia la tonalidad de las cosas y lo verde se vuelve rojo (“*allume un fruit vert*”). La felicidad bruñe las mejillas, enciende los corazones, prometiendo fertilidad (“*Dore les blés*”). El artista, Áter ego del poeta, vuelve a ser nombrado en el pronombre “TU”. Su poder es inconmensurable pues no sólo es el detentor del fuego sagrado “*Tu*

³²⁴ O’Brian P., op.cit., p.509.

tiens la flamme entre tes doigts ” sino que disfruta de un potencial imparable “*Et tu peins comme un incendie*”.

Enfin la flamme unit enfin la flamme sauve

Suena como el jubilo de una liberación este último verso aislado de la quinta parte del poema *A Pablo Picasso*. La llama simboliza la vida armónica del hombre y la del artista, tras conseguir la unión redentora. La última parte del poema recoge este tema de la llama esclareciéndolo.

VI

*Je reconnais l'image variable de la femme
Astre double miroir mouvant
La négatrice du désert et de l'oubli
Source aux seins de bruyère étincelle confiance
Donnant le jour au jour et son sang au sang
Je t'entends chanter sa chanson
Ses mille formes imaginaires
Ses couleurs qui préparent le lit de la campagne
Puis s'en vont teinter des mirages nocturnes*

*Et quand la caresse s'enfuit
Reste l'immense violence
Reste l'injure aux ailes lasses
Sombre métamorphose un peuple solitaire
Que le malheur dévore*

*Drame de voir où il n'y a rien à voir
Que ce soit ce qui est semblable à soi*

*Tu ne peux pas t'anéantir
Tout renaît sous tes yeux justes*

*Et sur les fondations des souvenirs présents
Sans ordre ni désordre avec simplicité
S'élève le prestige de donner à voir.*

La naturaleza de esa llama salvadora no se limita en ser mera simbólica del amor sino que cobra dimensión alegórica pues el poeta contempla en ella a la mujer:

«*Je reconnais l'image variable de la femme* »

La isotopía de la llama sigue presente en el adjetivo “*variable*” y se traba con la isotopía del ojo o espejo, desdoblada en la metáfora “*astre*” y la metáfora “*miroir*”, reforzada ésta por su adjetivación “*double*”:

«*Astre double miroir mouvant* »

el carácter inestable de la imagen reflejada en el espejo se antoja como otro recuerdo del cuadro de Picasso del año 1932, “*El espejo*” en el vemos reflejada, en un espejo redondo, la parte oculta de un cuerpo de mujer. Ella está dormida, apoyada la cabeza sobre los brazos cruzados que abrazan a su vez sus dos senos redondos. Los trazos, todo curvas y sinuosidades, y los colores alegres, entregan sensualidad y dulzura a la composición.

La fuerza de *Eros* irrumpe en la figura de afirmación a contrario contenida en el verso siguiente:

«*La négatrice du désert et de l'oubli* »

el erotismo cobra doble valor pues abarca la temática de la búsqueda del ser humano y su creencia metafísicas. En los dos versos consecutivos:

Source aux seins de bruyère étincelle confiance
Donnant le jour au jour et son sang au sang

presenciamos también la temática erótica en los aspectos de vivencia cotidiana y perpetuación del hombre en la maternidad. El tema del espejo se prolonga en “*source*” a la vez que trenza su

capacidad de fluir con la metonimia siguiente “*seins*”. Una mujer cósmica (“*astre*”) en la plenitud de su maternidad, ofrece (“*Donnant le jour au jour et son sang au sang*”) surtidores de brezos chispeantes con la promesa de vida (“*confiance*”). La sintaxis, con su ausencia de relación lógica entre los tres sustantivos “*bruyère étincelle confiance*”, imita el movimiento del brotar líquido. Las notas sonoras que ya despuntaban en “*source*” y en “*bruyère étincelle*” combinadas al ritmo binario de las anáforas “*le jour au jour*”, “*son sang au sang*”, y repetidas en “*chanter sa chanson*”, suben para componer una canción de cuna. El aspecto maravilloso y universal de la maternidad se vierte en las connotaciones de pluralidad de formas y colores del marco imaginativo:

*Je t’entends chanter sa chanson
Ses mille formes imaginaires
Ses couleurs qui préparent le lit de la campagne
Puis s’en vont teinter des mirages nocturnes*

De nuevo hallamos la implicación directa del poeta y su doble o reflejo de sí que es el artista. Es el canturreo del pintor mientras va aplicando el pincel sobre el lienzo, con amor ; estamos en un momento de la realidad de la creación artística en el que la obra surge como del cuento infantil. Nos proyectamos otra vez más arriba cuando decía el poeta:

« *Le monde enfant sortit d’un songe* »

La isotopía del sueño nace desde el ritmo de balanceo, sigue en el adjetivo “*imaginaires*”, en el sustantivo “*le lit*” y el adjetivo “*nocturnes*”. El sueño infantil alimenta un sinfín de representaciones variopintas que conforman un mundo de espejismos.

*Et quand la caresse s'enfuit
Reste l'immense violence
Reste l'injure aux ailes lasses
 Sombre métamorphose un peuple solitaire
 Que le malheur dévore*

*Esta estrofa de cinco versos marca la ruptura con el recuerdo del mundo de la infancia. La deserción del amor se vislumbra en las sonoridades de las fricativas /s/ y /f/ que insinúan un alejarse atemorizado. El tono dramático barre con todo lo anterior, de forma implacable. La anáfora “**Reste**” lo muestra incidiendo, con sus sonoridades cortantes, sobre el abandono violento de toda expresión de ternura y amor. La metáfora in absentia del pájaro fatigado, “l'injure aux ailes lasses”, se cierne: es el símbolo del pueblo aislado en su destino adverso. Observamos como nacen desvinculadas las palabras en el cuarto verso:*

« Sombre métamorphose un peuple solitaire »

la ausencia de nexos entre ambas mitades del verso crean una sensación de caos o de desastre, confirmado éste en el quinto verso:

« Que le malheur dévore ».

La estrofa de dos versos siguiente se centra sobre el drama que consiste en la ceguera:

“**Drame de voir** où il n’y a rien à voir
 Que ce **soit** ce qui est semblable à **soi**”

*no se trata de la ceguera del hombre, pues sigue viendo (“**Drame de voir**”), sino más bien de la ceguera impuesta por las circunstancias que lo cubren todo por su opacidad (“où il n’y a rien à voir”) dejando como único escape el reflejo del otro “yo” con el que se siente hermanado el poeta. Eluard acentúa los términos importantes “voir” y “soi” repitiéndolos. Así logra una reiteración acústica del fonema /w/ y crea unas paronomasias entre “de voir”-“à voir” y “soit”- “soi”. La estructura cerrada de estos dos versos traduce el*

concepto de la limitación del mundo a sí . Esta limitación es dramática y angustiada por no ofrecer al hombre una apertura hacia el futuro.

En este punto, el poema marca un espacio tipográfico antes de reanudar con estos dos versos:

*Tu ne peux pas t'anéantir
Tout renaît sous tes yeux justes*

Dejamos la temática de un futuro circunscrito al hombre para centrarnos en el tema de la rebeldía o conducta mantenida por el artista. El Áter ego es nombrado con insistencia en el pronombre sujeto “Tu”, en el reflexivo “t” y en el posesivo “tes”. El poeta reconoce la cualidad primordial del pintor para luchar y dar vida con la mirada de la verdad. « *Tout renaît sous tes yeux justes* » : las sonoridades fuertes marcan el tono afirmado que traduce el sentimiento de abanderamiento a la verdad. En su conferencia “Je parle de ce qui est bien” Eluard dice:

*“Picasso veut la vérité. Non pas cette vérité fictive qui laissera toujours Galatée inerte et sans vie, mais une vérité totale qui joint l'imagination à la nature, qui considère tout comme réel et qui, allant sans cesse du particulier à l'universel et de l'universel au particulier, s'accommode de toutes les variétés d'existence, de changement, pourvu qu'elles soient nouvelles, qu'elles soient fécondes.”*³²⁵

Para Eluard, Picasso posee el genio de representar la realidad en toda su integridad. Esta virtud le vuelve invulnerable ante la nada, más aún, es el arma que le permite evitar la aniquilación de su “yo”. Ahí reside pues la justificación de su lucha. La obra artística es

³²⁵ Eluard P., *Œuvres Complètes I*, p.943

el fruto de esa lucha regida por una visión totalizadora y germinadora.

El poeta observa otra pausa tipográfica antes de abordar el final del poema y como destacándolo:

*Et sur les foundations des souvenirs présents
 Sans ordre ni désordre avec simplicité
 S'élève le prestige de donner à voir.*

Se trata de tres versos dodecasílabos cuyo ritmo pausado y seguido suenan como un amplio latido. La figura del equilibrio caracteriza esta estrofa pues se sitúan los acentos en las sílabas 6 – 12 (primer verso), 2 – 6 – 12 (segundo verso) y 2 – 6 – 10 – 12 (tercer verso). Esta estructura rítmica muestra un verso que descansa sobre una base compacta, conformada por el término “*foundations*”, y el adjetivo “*présents*”, palabras de lo tangible. La arquitectura de dicha estrofa va aligerando el peso del acento rítmico conforme va alzando el vuelo, vuelo que se mantiene en el sonar suave de la palabra clave: *VOIR*.

Quizás haya envidiado el poeta Eluard el talante de los artistas en figurar la realidad en la sincronía de un cuadro. En su conferencia “*Physique de la poésie* ” ya mencionada más arriba, subraya la limitación del pintor:

*“Combien faudra -t - il d'images au peintre pour montrer
 misérablement la pluie, dernier ressort des nuages, quand ils en ont
 assez de faire patte de velours? Combien d'images et de fragments*

d'images pour tout ce qui ne vit que le temps de se défaire et qui ne spéculé que sur la surprise, le contretemps, le contresens, l'oubli?»³²⁶

Y sin embargo, como bien dijo, “*les mots gagnent. On ne voit ce qu'on veut que les yeux fermés, tout est exprimable à haute voix.*”³²⁷

Nos vale esta opinión de Luc Decaunes quien dijo de la obra del poeta : « Eluard a voulu être un miroir qui penserait ce qu'il reflète, il a élevé la pensée au rang de la communauté, à la hauteur des choses qui sont faites pour **donner** — et non être données. Le poète **donne à voir** ce que les autres n'ont pas encore vu, mais qu'à partir de là, ils verront tout seuls — et d'abord leur propre réalité. La poésie montre du doigt ce qui appartient à l'homme, elle l'exhorte à la grandeur, à la liberté, au bonheur. »³²⁸

³²⁶ Eluard P., *Œuvres Complètes I*, p.938.

³²⁷ Eluard P., op.cit., p.938.

³²⁸ Decaunes L, in Eluard, *Œuvres Complètes I*, p 1545.

3. AFINIDADES DE LA POÉTICA DE ELUARD CON ESPAÑA Y SUS ARTES

3.1. REMINISCENCIAS BARROCAS EN LA POESÍA DE PAUL ELUARD

El título del libro “*Mourir de ne pas mourir*” fue uno de los que nos conmovió por parecer el calco del conocido verso de Santa Teresa. La tonalidad del libro, así como las circunstancias que rodean su creación, llamaron nuestra atención por parecer reunir los criterios de caracterización de una obra de tintes barrocos y acercarse de alguna forma al movimiento generacional español de 1927.

“*Mourir de ne pas mourir*” conoce la luz poco antes de que el poeta tomara la decisión de desaparecer con el fin de emprender un periplo por el mundo, sin previo aviso a sus familiares, para perfeccionar esa ascesis interior que trasluce en su escritura.

3.1.1. PRELUDIO AL EXILIO INTERIOR

Publicado en 1924, el epítome “*Mourir de ne pas mourir*” constituye por sí solo el mejor ejemplo de “empleo parafrástico”³²⁹, como lo llama Nicole Boulestreau, de un monumento de la literatura mística de la envergadura de Santa Teresa de Ávila. Pues no cabe duda de que Eluard elige voluntariamente el verso de la

³²⁹ Boulestreau N., *La poésie de Paul Eluard, la rupture et le partage*, Klincksieck, Paris, 1985, p. 72.

santa “que muero porque no muero” del cántico *Vivo sin vivir en mí*, la preciosa joya de la mística española del siglo XVI.

Eluard inaugura una nueva singladura de su poética: una variante de la angustia vital.

Esta temática arraiga en los primeros poemas del poeta según el estudioso Jean-Charles Gateau:

*« dans la revue Lettres nouvelles, il signe Paul Eluard Grindel un sonnet “ Les saintes femmes” hommage à l’immarcescible pureté spirituelle des saintes adorantes ou combattantes, Marie-Magdeleine, Jeanne la Lorraine, et Thérèse d’Avila. Eluard adoptera définitivement ce rattachement à la lignée féminine, ce qui ne traduit pas seulement sa fidélité à la branche la plus humble de son ascendance, mais comme chez Picasso ou Céline, sanctionne l’acceptation de la bisexualité psychique qui caractérise le créateur. »*³³⁰

Este mismo ensayista nos entrega una interpretación de la creación mística directamente aplicable, según su criterio, a nuestro poeta:

*« Emprunté à une formule de Thérèse d’Avila qui fit fortune chez les poètes spirituels de l’âge baroque, le titre du recueil se réfère à la souffrance mortelle de qui cherche l’extase et la communion sans y parvenir. »*³³¹

Así evoca el origen de su sufrimiento: *« Une sorte de malédiction sans limites maintient l’«ego» dans ses étroites limites, et lui refuse la félicité nuptiale de l’âme qui oublie et se fond dans l’absolu. L’autre vie, qui est ailleurs, se dérobe. »*³³²

³³⁰Gateau, J.CH., *Paul Eluard ou le frère voyant*, Biographies sans masques, Robert Laffont, Paris, 1988, p.38.

³³¹Gateau, J.CH., op. cit., p.114.

³³²Gateau, op. cit. p. 114.

Pero esclarece los límites de cualquier símil con el linaje de los místicos españoles: « *Mais pour Eluard, le Divin n'est pas celui des «soufis» de l'islam ou des mystiques de la chrétienté : c'est le Féminin, c'est Eros.* »³³³ Las circunstancias de su escritura y la dedicatoria del libro a su amigo Breton le cambian la perspectiva. En efecto, Eluard manda la obra a publicación poco antes de emprender su exilio voluntario por el mundo sin informar de ello a nadie:

« *Pour tout simplifier, je dédie mon dernier livre à André Breton. Le recueil prend donc figure testamentaire d'un ultime sacrifice à la publication avant le silence définitif dont il a tant été question dans les conversations entre amis* »³³⁴

Por su parte, Boulestreau vincula la voz eluardiana a la filiación de los Iluministas:

« *La référence constante à une première énonciation, que ce soit, dans la langue, le lieu des «expressions» et «locutions», ou, dans la littérature, celui des paroles de vie (celle de Dante, de Claude de Saint-Martin, de Feuerbach, etc.) caractérise le poème éluardien comme se référant constitutivement, à un Texte originaire : « Nous parlons à partir des premières paroles »*³³⁵.

Nos pertenece el ahondar la vía que señala el poeta y, de acuerdo con la estudiosa Boulestreau, admitir que: “*en choisissant comme titre de son livre une formule mystique et en plaçant en position initiale et terminale les poèmes aux titres provocateurs : L'égalité des sexes, et Ta foi, Eluard fait signe à son lecteur et l'engage dans un espace d'échos qui met en relation la question des sexes, de l'amour, et celles de la poésie de Thérèse d'Avila.*”³³⁶

³³³Gateau, op. cit. p. 114.

³³⁴ Gateau, op.cit. p. 114.

³³⁵ Boulestreau N., op.cit., p. 19.

³³⁶ Boulestreau N., op. cit., p. 73.

El libro “*Mourir de ne pas mourir*” parece inscribirse bajo el signo de la “*rupture pour un seul être*”³³⁷, esa dolencia generacional de la están aquejados todos los contemporáneos de Eluard, pero quizás sea en éste en el que se aprecie con mayor virulencia, pues es: « *sa rupture avec le monde qui est vécue comme mortelle. Le poète ne se sent plus entraîné, ni comme embrayé sur le moteur du temps... L’incobérence du monde ne reste dicible que dans la catégorie de l’absurde, du réel contre-nature, des images à l’envers* »³³⁸

3.1.2. VÍNCULO CON LA PALABRA SAGRADA

El vínculo con la palabra sagrada se manifiesta en ese dúo de poemas que se responden como en un eco: *La Malédiction* y la *Bénédiction* en los que el poeta se proyecta según si se considera: “*béni, il vit intégralement sa parole comme bonne, évangélique*” o bien: “*maudit, il la vit comme maléfique, ou stérile.*”³³⁹

La presencia de esta huella de los Iluministas en Eluard es cuanto mas sorprendente cuanto que el poeta no tardaría en adherir al movimiento surrealista, aunque esto no constituyese para él una contradicción ética. Las metáforas del soplo, de la voz y del espacio sonoro se construyen alrededor del tema central de la Palabra.

Se han percibido dos funciones de la voz en el poema *Bénédiction*: por una parte, la dimensión de llamada y por otra la del deseo del otro.

³³⁷ Eluard, P., *Œuvres Complètes* I, p. 149.

³³⁸ Boulestreau N., op.cit., p. 74-75.

³³⁹ Boulestreau N., op. cit., p. 75

LA BENEDICTION

A l'aventure, en barque, au nord.
Dans la trompette des oiseaux
Les poissons dans leur élément.

L'homme qui creuse sa couronne
Allume un brasier dans la cloche,
Un beau brasier-nid-de-fourmis.

Et le guerrier bardé de fer
Que l'on fait rôtir à la broche
Apprend l'amour et la musique.

Boulestreau afirma que el libro entero está: *“caractérisé par le déplacement du symbolisme de l'eau-parole vers celui du vent et de la parole : résonance d'un souffle dans un milieu subtil, qui est un milieu d'altitude, celui de l'échange et de l'action humaines.”*³⁴⁰

En el primer terceto podemos discernir el plano superior del ideal *“oiseaux – Nord / barque – poissons”* cuyo grito es portador de mensaje *“trompette”*, frente al segundo terceto que corresponde al plano de la realidad humana en el desgarramiento de la pasión donde el eco de *“trompette”* resuena en *“cloche”*. Contamos en este terceto dos verbos de acción humanas (*“creuse / allume”*) que remiten a la pasión destructora del hombre, al doble sacrificio: *“brasier” / “nid-de-fourmis”*, o el símbolo de una sociedad inmolada. El fantasma de la

³⁴⁰ Boulestreau N., op. Cit., p. 76.

guerra (“*guerrier*” y “*fer*”) merodea alrededor de esa fogata (“*fait rôti à la broche*”) portador siempre de un sacrificio (aquí desvalorizado por la visión ridícula que ofrece ese “*guerrier bardé de fer*”). Boulestreau suscribe las anotaciones de Bachelard en *La psychanalyse du feu* y declara: “*cette expérience intime du feu qui peut ouvrir les corps comme il ouvre la cloche, et prend possession de la cage thoracique ou sexuelle. Il semble que ce soit toujours dans la détresse (et la souffrance pulmonaire ?) que le feu s'impose dans la poésie d'Eluard avec ses ravages purificateurs.*”³⁴¹

Pero el último verso de este poema infiere la positividad de una esperanza, el ser que con anterioridad estaba condenado al fuego percibe la Redención por el Amor y la Música.

De nuevo hallamos dos mundos antitéticos en el poema *La Malédiction*:

LA MALÉDICTION

Un aigle, sur un rocher, contemple l'horizon béat. Un aigle défend le mouvement des sphères. Couleurs douces de la charité, tristesse, lueurs sur les arbres décharnés, lyre en étoile d'araignée, les hommes qui sous tous les cieux se ressemblent sont aussi bêtes sur la terre qu'au ciel. Et celui qui traîne un couteau dans les herbes hautes, dans les herbes de mes yeux, de mes cheveux et de mes rêves, celui qui porte dans ses bras tous les signes de l'ombre, est tombé, tacheté d'azur, sur les fleurs à quatre couleurs.

Vislumbramos el mundo del cielo, noble morada del águila, símbolo del poeta sacrificado, víctima, pese a su posición dominante que “*défend le mouvement des sphères*” y el ámbito de la tierra

³⁴¹ Boulestreau N., op. cit., p. 76.

donde el hombre sufre su carácter mortal y sus escasas luces (“*les hommes qui sous tous les cieux se ressemblent sont aussi bêtes sur la terre qu’au ciel*”). Mancillados resultan los valores positivos de la caridad y la poesía ha huido del mundo como lo sugiere la imagen “*lyre en étoile d’araignée*”. Nos encontramos ante una construcción metafórica basada sobre un estereotipo. La lira representa la poesía, la estrella o ideal, genera el sema negativo “*toile d’araignée*”, símbolo de un tiempo muerto.

El recuerdo de D’Aubigné, especialmente el poema mencionado anteriormente *Malédiction*, se anida en la temática de estos textos.

Este dúo de poemas “La Bénédiction” y “La malédiction” configuran los dos polos antitéticos de la figura más representativa del Barroco, la antítesis, estructura que Eluard persigue en su esforzado trabajo de escritura poética. Esta figura, vigorizada por técnicas afines como el oxímoron y la paradoja, es la que mejor representa la contradicción interna de Eluard, lo que Boulestreau denomina “*rupture*”, la tensión entre la búsqueda de su identidad y la proyección de su ser social.

3.1.3. BAJO EL SIGNO DE EROS

L'EGALITE DES SEXES

Tes yeux sont revenus d'un pays arbitraire
Où nul n'a jamais su ce qu'était un regard
Ni connu la beauté des yeux, beauté des pierres,
Celles des gouttes d'eau, des perles en placards,

Des pierres nues et sans squelette, ô ma statue,
Le soleil aveuglant te tient lieu de miroir
Et il semble obéir aux puissances du soir
C'est que ta tête est close, ô statue abattue

Par mon amour et par mes ruses de sauvage,
Mon désir immobile est ton dernier soutien
Et je t'emporte sans bataille, ô mon image,
Rompue à ma faiblesse et prise dans mes liens.

Detenemos en el primer poema del libro *Mourir de ne pas mourir*, leerlo en la continuidad del título “L'EGALITE DES SEXES” y en una perspectiva intertextual, parece un procedimiento inevitable, más si nos situamos en la función de oralidad primitivamente atribuida a todo texto poético.

Efectivamente, este título parece abanderar el poema a un militancia feminista a la vez que elimina de entrada cualquier representación positiva del amor: la relación entre los dos seres implicados por la sinécdoque “*sexes*” es de orden matemático, expresa un valor de identidad equivalente entre los dos términos de la fórmula, alejándose a la par del plano emocional humano o de todo referente enunciativo.

Vemos como un distanciamiento de todo contexto biográfico en ese título impersonal (por poco tiempo, pues el primer verso del

poema viene a desmentirlo) y la razón del debate parece estribar mas bien en el plano de la ética o la filosofía.

Conociendo la identidad real de la autora de las palabras “*mourir de ne pas mourir*”, santa Teresa de Ávila, y si restablecemos el lazo conceptual entre los dos títulos, el del poema y el del libro, se nos impone el reconocer, en la sombra de esos versos nacientes, el perfil de una mujer de fuerte personalidad y de vida ejemplar. Lo fue ciertamente, tanto por su faceta anticonformista como por su afán de pureza. Ambos aspectos pasan a constituir el núcleo verdadero del libro entero.

Si consideramos el aspecto morfo-sintáctico, el título del poema presenta dos sustantivos en relación de complementariedad por el enlace preposicional “*de*” (en el artículo contraído “*des*”) y observamos que todo el peso de los significantes recae sobre los sustantivos del poema.

Por lo que se refiere al significado, cada uno de esos dos sustantivos goza de dos entradas: la palabra genera una red isotópica y sus respectivos campos semio-connotativos, tanto en el sentido propio como en el figurado.

Así es como “*égalité*” puede significar “*équivalence*” o “*parité*” en matemáticas, pero también significa “el hecho para los humanos de gozar de los mismos derechos ante la ley”, o, también “la cualidad de lo que es constante o regular” o “la uniformidad”. En el sentido figurado, “*égalité*” es “*tranquillité*”, además podemos encontrar otra acepción del término que equivale a “*qualité d’un terrain plat, uni*”.

En cuanto a la palabra “*sexé*”, puede poseer sentidos diferentes dependiendo si está en singular o en plural; puede aproximarse a:

- “conformation particulière qui distingue l’homme de la femme en leur assignant un rôle déterminé dans la génération et en leur conférant certains caractères distinctifs”,
- “qualité de femme ou qualité d’homme”,
- “ensemble des hommes et des femmes”,
- “sexualité”,³⁴²

Al estar en plural el término del título, podría tener el sentido de la tercera o cuarta acepción.

Sería interesante el estudiar como dos acepciones de una misma palabra pueden proyectar unos paralelismos convergentes hacia una misma red isotópica, problema que desarrollamos en el apartado del tratamiento de la connotación.

En lo que atañe a la connotación, podemos destacar otra textualidad de la “fórmula” título: el de una ambivalencia combinada con una oposición. En efecto, el equilibrio aparente sugerido por “*égalité*” viene a chocar, a modo de antítesis, con la voz “*sexes*” con toda su fuerza y crudeza. Los dos polos de la fórmula, aparentemente paritaria, se anulan recíprocamente.

La figura de la antítesis, a la que tanto recurrieron los poetas del barroco, entra con fuerza en el poema y, por la misma vía, en el libro entero de “*Mourir de ne pas mourir*”, merced a la unión paradójica de los dos términos “*égalité*” y “*sexes*”, en un desafío a la moralidad secular, sobre un fondo de dolor subyacente del ser dudando sobre su identidad, debido a la ausencia del Otro.

³⁴² Todas las definiciones aquí mencionadas provienen del diccionario Le petit Robert, Dictionnaire de la Langue Française.

Enfocando este poema desde el punto de vista de la estructura sintáctica, la prosodia y el ritmo, observamos que es un poema corto que consta de tres cuartetos de versos alejandrinos cuyas rimas abrazadas alternan entre rima masculina y rima femenina: ABBA – CDDC – EFEF .

La estructura de los dos primeros cuartetos recordaría, por su configuración, la del principio de un soneto, pero el tercer cuarteto les sigue con rima alterna, como ya lo anotamos. Este detalle de composición parece indicar una amputación voluntaria, una marca de significación que recordaremos.

El poema en su conjunto ofrece cierto desequilibrio sintáctico: la primera oración se extiende desde los dos primeros cuartetos hasta el primer verso del último cuarteto, la segunda oración recorre los tres últimos versos del poema. Advertimos pues una tensión entre los dos términos de esa bipolaridad ya observada en el título pero con una desigualdad en las fuerzas que la ejercen.

La prosodia del poema puede mantener ese mismo desequilibrio: los dos primeros alejandrinos no tienen cesura; en el tercer verso se produce una pausa entre 8/4; en el cuarto verso, se respeta la cesura en el hemistiquio 6/6. Resumiendo tenemos:

- C1 12 + 12 + 8 / 4 + 6 / 6
- C2 8 / 4 + 12 + 12 + 6 / 6
- C3 12 + 12 + 8 / 4 + 12

Se confirma el paralelismo de la rima, en la repetición rítmica de los dos últimos versos de las dos primeras estrofas, el encadenamiento sintáctico del segundo verso (la proposición relativa “où...”), unido a su vez por la coordinación “ni”, el

encabalgamiento entre el segundo y el tercer cuarteto sumando los metros (6+12). El ritmo resulta pues irregular y rompe la falsa armonía de ese paralelismo que existe entre los versos 5 y 8 (“ô ma statue” / “ô statue abattue”).

En lo que atañe la textura poli-isotópica del poema, notamos que desde el primer verso el poeta nos sitúa en una perspectiva enunciativa pues se refiere al *TU* inherente en el posesivo “*tes*” y que acompaña la sinécdoque “*yeux*”, que viene a caracterizar la mujer amada con el órgano más fundamental de su cuerpo. Los ojos de la mujer la representan en su esencia, es la única parte visible de su ser. Para el poeta, es también el órgano de existencia pues son instrumento de vida: la mirada del Otro es la que le promueve a la existencia.

La isotopía de los ojos y de la mirada se extiende en la palabra “*regard*” al final del segundo verso para desarrollarse en “*pierres*”, “*gouttes*”, y “*perles*”; percibimos el paralelismo ente las cualidades contrarias de las parejas antitéticas: “*transparent / opaque*” y “*yeux*” / “*pierres*”, continuados en “*gouttes*” / “*perles*”. La isotopía incipiente en el término “*yeux*” se prolonga en la imagen corolaria del reflejo presente en “*miroir*” (segundo cuarteto).

Mas esa mirada que parece actual por el uso del pasado “*sont revenus*” está anulada, en el espacio del “*pays arbitraire*” y en el tiempo de “*nul n’a jamais su*”, ya no es sino recuerdo, imagen relegada del pasado como “*des perles en placard*”.

La isotopía de los ojos-piedra subsiste en el segundo cuarteto con la reiteración de “*pierres*”, se amplifica con “*statue*” en una

concatenación metafórica en la que la imagen de la mujer desemboca en una metamorfosis, partiendo de formas redondas y llanas (primer cuarteto) hasta alcanzar la verticalidad de una estatua. La posición eminente está reforzada por el empleo de la invocación “*ô ma statue*” y por el aura solar que la envuelve. Aparece como en un pedestal, inalcanzable, endiosada:

« *La femme aimée y est mise à la place qu’occupe Dieu dans l’expérience mystique baroque* »³⁴³.

La dimensión sobrehumana de la mujer es efectiva en la relación que mantiene con el astro solar, “*aveuglant*” para el común mortal, pero instrumento para ella, “*soleil / miroir*” por medio del cual puede conectar con las fuerzas sobrenaturales, “*les puissances du soir*”, momento en el que el deseo, que invierte el orden de las cosas, crece, hora de la lucha callada contra las fuerzas de la noche. En el portal de la sinrazón “*ta tête est close*” es donde caen las defensas y el momento en que los cuerpos se rinden ante el deseo: “*ô statue abattue*”. El movimiento de verticalidad presente hasta mitad del segundo cuarteto se invierte, está significado por el ritmo discontinuo, como ya lo mencionamos más arriba, marcado por la última sílaba acentuada al final de verso y sobre la vocal cerrada /y/ del participio “*abattue*”.

Tenemos que alcanzar el último cuarteto para que el enunciador se revele en la primera persona “*je*” y ocupar el centro de la segunda frase del poema, en los tres últimos versos. La repetición del fonema /r/ en los acentos versales (1 – 4 – 6 – 8) traduce el martilleo y la urgencia del deseo que se apodera del hombre. El deseo satisfecho, de golpe, tras el segundo y tercer

³⁴³ Boulestreau N., op.cit., p.82.

verso, el ritmo se suspende “*ô mon image*” a la vez que desvela el objeto real de ese amor: una imagen. ¡ Cuán dramática suena esta revelación! Se trataba del deseo y del sufrimiento por ausencia de amor, los que le otorgaban materialidad a la mujer amada.

Podemos observar como la escritura del deseo en Eluard adopta tonalidades barrocas, concretamente de índole místico, con la recreación del tema de la ausencia del ser amado (aquí la mujer se sustituye a Dios), con el tipo métrico elegido que permite una cadencia prolongada y modulada por las rupturas rítmicas, en el empleo también de la metáfora continuada “*yeux – goutte – perles*” donde despunta cierto ornamento, la del sol – espejo corolario de la isotopía abierta por “*yeux*”, la expresión del deseo también, el uso por fin de la invocación: toda la técnica de escritura desarrollada por el poeta.

3.1.4. SUBLIMACIÓN DE LA AUSENCIA DE LA AMADA

El signo de Eros también se inscribe en otros poemas de “*Mourir de ne pas mourir*”, como es el caso del poema L’AMOUREUSE en el que aflora de forma más patente el deseo frustrado.

L’AMOUREUSE.

Elle est debout sur mes paupières
Et ses cheveux sont dans les miens,
Elle a la forme de mes mains,
Elle a la couleur de mes yeux,
Elle s’engloutit dans mon ombre
Comme une pierre sur le ciel.

Elle a toujours les yeux ouverts
Et ne me laisse pas dormir.
Ses rêves en pleine lumière
Font s’évaporer les soleils,
Me font rire, pleurer et rire,
Parler sans avoir rien à dire.

Este poema, leído seguidamente al poema anterior, “*Pour se prendre au piège*”, crea una imagen desdoblada: la de una mujer amada por antonomasia, objeto de amor del poeta, y la de la mujer enamorada y sexualmente activa. En efecto, emerge como de la sombra del anterior poema:

« *Grande femme, parle-moi des formes, ou bien je m’endors et je mène la grande vie, les mains prises dans la tête et la tête dans la bouche, dans la bouche bien close, langage intérieur.* »

Todo ocurre como si la silueta de esa “*grande femme*” proyectara su sombra sobre este poema del que nace otra, más pequeña, más lejana quizás, pero más luminosa.

El sustantivo del título, en femenino, instaura una relación metonímica de la imagen femenina, con el doble valor que mencionamos más arriba: se trata de esa Mujer Querida y a la vez inalcanzable para el poeta, distante, frente a la otra mujer-proyección del sentimiento amoroso del poeta, espejo que le devuelve su propio amor. Las dos caras de esa misma mujer tienen como único punto común el de la ausencia. La paradoja del primer poema “*L'égalité des sexes*” prosigue aquí.

Desde el prisma de la estructura sintáctica, de la prosodia y ritmo del poema, comprobamos que el poema se compone de dos estrofas de seis versos octosilábicos de rima libre. Más que asonancias sería mejor hablar de efectos de resonancia de tipo paronomasia, juego sonoro entre los fonemas /y/- /ε/ y /y/- /œ/ combinados con aliteraciones de la vibrante /r/ y de la líquida /l/.

La primera estrofa se extiende en toda la primera estrofa, que aparece densificada y larga. El efecto de longitud es acrecentado por los encabalgamientos en los versos 1-2 y 5-6. Pero aún más significativo resulta el papel de la cesura :

- | | | |
|----|---------------------------------------|-----------|
| 1. | Elle est debout // sur mes paupières | (4 + 4) |
| 2. | Et ses cheveux // sont dans les miens | (4 + 4) |
| 3. | Elle a la forme // de mes mains, | (5 + 3) |
| 4. | Elle a la couleur // de mes yeux, | (5 + 3) |
| 5. | Elle s'engloutit // dans mon ombre | (4 + 4) |
| 6. | comme une pierre // sur le ciel | (5 + 3) |

Resulta obvio que todos los versos de esta primera estrofa poseen una estructura sintáctica de simetría enunciativa, con unas conexiones establecidas entre “ELLE” y “JE”, ambas representaciones siempre colocadas en este orden. En los versos 3, 4 y 6, la parte del “ELLE” se verifica preponderante, avasallando el espacio métrico del “JE”. Prevalece la imagen de la mujer sobre la del enunciador, es una evidencia.

La anáfora “Elle” origina un martilleo rítmico, como anunciábamos, al recaer los acentos en los puntos fuertes de los versos: en la cesura, a final de verso y preferiblemente en la cuarta sílaba métrica.

- U U U — U U U —
 1. Elle est debout //sur mes paupières
 U U U — U U U —
 2. Et ses cheveux //sont dans les miens,
 U U U — U U U —
 3. Elle a la forme// de mes mains,
 U U U U — U U —
 4. Elle a la couleur //de mes yeux,
 U U U — U U — U
 5. Elle s’engloutit //dans mon ombre
 U U U U — U U —
 6. Comme une pierre //sur le ciel.

 U U U — U U U —
 7. Elle a toujours //les yeux ouverts
 U U U U U U —
 8. Et ne me laisse pas dormir

 U — U U U —
 9. Ses rêves en pleine lumière

 U U U U — U U —

10. Font s'évaporer les soleils,

U U —U U — —U

11. Me font rire, // pleurer et rire,

U — U U U U —

12. Parler sans avoir rien à dire.

En la segunda estrofa observamos que se trastrueca la simetría de la primera estrofa entre la parte del “ELLE” y la del “JE”. “ELLE” ocupa el verso 7 en calidad de sujeto cuando el “JE” se sitúa en el verso 8 en cualidad de objeto; después, “ELLE” vuelve en los versos 9 y 10 a los que hace eco el “JE” de los versos 11 y 12, manteniendo siempre la misma función sintáctica de los versos anteriores.

La sintaxis de la frase también está transformada en comparación con la de la primera estrofa. Se inscribe una primera frase en los versos 7 y 8 y la segunda frase ocupa los cuatro últimos versos. Esta disposición viene a reforzar la construcción de los versos anteriores.

El ritmo, a su vez, se altera en esta estrofa perdiendo su simetría: los acentos de intensidad se deponen a final de verso 8, en el “-ir” de “*dormir*”, como incidiendo en el sufrimiento del poeta, igualmente en los fonemas /ε/ de las voces “*rêves*” y “*lumière*”, en el verso 10 los acentos están en las sílabas métricas 5 y 8, coincidiendo con los dos polos metafóricos “*s'évaporer les soleils*” (tema del que hablaremos más adelante), en los versos 11 y 12 los acentos se colocan en los verbos “*rire*”(dos veces), “*parler*” y “*dire*”.

Bajo la acción de “ELLE”, el enunciador sufre el juego ambiguo del estado de vigilia - estado de sueño, de luz y de sombra, de “pleurer” y de “rire”, de “parler sans avoir rien à dire”. Este juego entre oposiciones nos recuerda el oxímoron barroco, que desarrollaremos ahora.

Examinando detenidamente la textura poli-isotópica y los campos connotativos del poema, descubrimos que esa mujer, aparentemente definida (por el artículo “La” en el título), es asimismo anónima pues ningún nombre le es vinculado, sólo se identifica por la anáfora “Elle” reiterada en varios versos, concretamente en los dos tercios de la primera estrofa. Se trata pues de la Mujer, la única, pero a la vez una entre otras que sólo se impone por el adverbio “debout” que la vuelve doblemente ausente: sin nombre por una parte, y sin característica precisa, sólo la estación de pie la representa como un pálido recuerdo de la mujer – estatua de “L’égalité des sexes”.

El sema de cierre del lexema “paupières” entronca con el signo de la sombra u opacidad, el otro polo de la metáfora “debout”: se relega la mujer al estado de imagen interiorizada pero firmemente imponente. El impacto de esa imagen de mujer opaca perdura en otro poema del mismo libro “Dans le cylindre des tribulations” donde escribe Eluard:

« Trente filles au corps opaque, trente filles divisées par l’imagination... »

La metáfora “debout sur mes paupières” aparece, a nivel denotativo, de alta característica surrealista pues crea una visión que roza los límites de lo imposible; asimismo enriquece el texto de inmediato

con su valor pictórico. Esta isotopía continúa a lo largo de los versos, con la reiteración de “yeux” y por las connotaciones establecidas entre “paupières – ombre” y “yeux – lumière”.

El juego de la ausencia – presencia encuentra una nueva apariencia, la evocación parece muy real, se materializa por la sinécdoque “cheveux” que se concretiza por una sinestesia, la sinécdoque “dans les miens”, dominando siempre la mujer por su posición sobre el cuerpo del poeta.

La ausencia es de nuevo metáfora en el tercer verso: las manos del poeta parecen plasmar los contornos de la mujer imaginada como lo haría un escultor, el continente “mains” dando la forma (“la forme”) al contenido “femme absente”. Apreciamos el dominio de la escritura poética de Eluard cuanto más admirable cuanto que emana de la materia prima de términos sencillos, sin pretensión: “elle a la forme de mes mains”.

El prosaísmo es sólo supuesto, un ejemplo lo tenemos en el cuarto verso en el que una sola palabra “mes” transforma el verso y lo eleva a la categoría de metonímico. Lo analizamos de la siguiente forma:

- a) a nivel denotativo el significado sería : esta mujer es producto de mi imaginación,
- b) a nivel connotativo, el poeta representaría de esta forma su más preciado bien, la fuerza femenina reveladora de su existencia con la que tiene estrecha dependencia.

La intensidad del sentimiento de posesión que alimenta es perceptible en el verbo “s’engloutit” entendido en su doble sentido: el

de tragar rápidamente y el de zozobrar. Tal consumo puede asimismo tomarse en el sentido sexual por su connotación. De igual modo se trata de una invasión interna que conduce inexorablemente a la muerte (connotada en la palabra “*ombre*”). Esa habitación supone un intenso dolor, un inmenso desgarramiento como el de la “*pierre*” (¿o mujer?) arrojada hacia “*le ciel*” o poeta. Asistimos a un desvío bipolarizado cuyo efecto es el de alargar el movimiento, multiplicando su expansión, más allá de los límites físicos humanos, hasta el mundo elemental de la piedra “*pierre*” y hasta el espacio cósmico “*ciel*”.

La figura de la antítesis despliega toda su envergadura, tensa entre los dos polos contrarios de la luz y de la sombra (divino - humano). Alcanza la poética eluardiana las tonalidades más próximas a las del Barroco en este punto del enigma que Eluard así formularía:

*« Ô toi qui supprimes l'oubli, l'espoir et l'ignorance,
Qui supprimes l'absence et qui me mets au monde,
Je chante pour chanter, je t'aime pour chanter
Le mystère où l'amour me crée et me délivre »³⁴⁴*

En la segunda estrofa, el rostro de la obsesión tiene “*les yeux ouverts*” con todo lo inquietante que conlleva la metonimia por sus connotaciones de ceguera y de muerte. Ese acoso interior se expresa sin florituras, de forma muy sencilla “*Et ne me laisse pas dormir*”. Y nos preguntamos de quien serán ese rostro y esos ojos. La pregunta no carece de fundamento pues la lógica del nivel denotativo indicaría que sea el poeta quien, no logrando alcanzar el

³⁴⁴ Eluard, P., in *Capitale de la douleur*, O.C. I, p.19

sueño, mantuviese él mismo los ojos cerrados; asimismo, los sueños en estado de vigilia deberían ser los suyos, no los de la mujer imaginada.

Asistimos en esta estrofa a una confusión de los planos totalmente voluntaria por parte del poeta. La figura de la antítesis de la primera estrofa adopta una forma menos simétrica pero más barroca. El oxímoron se torna más rebuscado pues es más difícil soñar “*en pleine lumière*”; no menos inesperada resulta la acción de estos sueños de efecto mágico, “*font s'évaporer les soleils*”. La fuerza expresiva arraiga, otra vez más, en la sintaxis: la atribución de la acción “*faire s'évaporer*” al sujeto “*ses rêves*” cuando el complemento de objeto es “*les soleils*” (en plural para magnificar mejor el fenómeno), el mismo sujeto actúa sobre el estado emocional del poeta en la reacción pueril del “*Jean qui rit et Jean qui pleure*”, volviendo totalmente absurdas estas acciones. El último verso refleja esta absurdidad, tal es la confusión de los planos que las palabras pierden su sentido.

Para concluir con este poema L'AMOUREUSE, subrayaremos los lazos evidentes de este poema con L'ÉGALITÉ DES SEXES. En los dos se hallan igualmente la expresión del deseo, la fuerza de recreación de la Mujer Amada, con tal potencia que la propia imagen suple la ausencia. También se refleja el desamor, pero a diferencia del primer poema, no se habla explícitamente de amor en este, sólo de consumo sexual. Únicamente el título menciona el amor como si anunciara una ausencia; la figura femenina - conjunto vacío tendría pues su expresión en estos versos.

La metonimia del espejo se esconde asimismo pues es sinónimo de mujer amada, pero sólo sirve, una vez más, para instaurar el misterio. En filigrana de la poética eluardiana, permanece una constante de la estética barroca acentuando siempre los rasgos de un surrealismo muy personal.

3.1.5. CUERPO A LA DERIVA

Los temas del exilio interior y de la amputación de una parte esencial del ser se detectan en otros poemas de *Mourir de ne pas mourir*. Es el caso del poema siguiente:

BOUCHE USÉE

1. *Le rire tenait sa bouteille*
2. *A la bouche riait la mort*
3. *Dans tous les lits où l'on dort*
4. *Le ciel sous tous les corps sommeille*

5. *Un clair ruban vert à l'oreille*
6. *Trois boules une bague en or*
7. *Elle porte sans effort*
8. *Une ombre aux paupières pareille*

9. *Petite étoile des vapeurs*
10. *Au soir des mers sans voyageurs*
11. *Des mers que le ciel cruel fouille*

12. *Délices portées à la main*
13. *Plus douce poussière à la fin*
14. *Les branches perdues sous la rouille.*

Ya en el título de este poema, detectamos los gérmenes de ese cercenamiento interior. En efecto, la sinécdoque o elemento del cuerpo humano “*bouche*”, únicamente caracterizado por el participio “*usé*”, sin determinante, recuerda las etiquetas de entomólogo informando de un contenido catalogado o yerto. De inmediato, no podemos menospreciar el valor de visión goyesca que ofrece esta apertura al poema: ese título nos evoca efectivamente una clase de *Caprichos* cuyo valor pictórico conlleva acentos saturninos. Las dos palabras del título van a proyectar sobre el poema unas líneas paralelas de isotopías antitéticas sobre las que viene a superponerse otro trazado, el de la intersección de los contenidos semánticos que transfieren.

Acerca de la palabra “*bouche*”, el diccionario nos aclara:

- 1) *cavité située sur la partie inférieure du visage de l'homme, bordée par les lèvres, communiquant avec l'appareil digestif et avec les voies respiratoires,*
- 2) *spécialement, les lèvres et leur expression,*
- 3) *la bouche, siège du goût,*
- 4) *la bouche, organe de la parole,*
- 5) *ouverture ou entrée de quelque chose.*

Igualmente, sobre el participio “*usé*”:

- 1) *altéré par un usage prolongé, par des actions physiques > détérioré, vieux. Suivant le contexte, pour caractériser les vêtements : déformé ou râpé, pour des objets, il signifie 'hors d'usage', 'sali', ou 'souillé',*

2) *diminué ou affaibli par une action progressive >
émoussé, éteint, fini, voire démodé,*

3) *dont les forces, la santé sont diminuées >
décrépit, épuisé,*

4) *qui a perdu son pouvoir d'expression,
d'évocation par l'usage courant, la répétition > banal,
commun, éculé, rebattu.*

Así pues, detectamos la figura de la antítesis es en ese título pues los valores positivos del primer término “*bouché*” chocan con los valores negativos del segundo, el participio “*usée*”. Otra vez más se instaura el doble juego de la apariencia frente a la esencia, del contenido y de la forma; semejante juego arranca en la forma clásica y ordenada del soneto para significar un contenido repleto de contradicciones como lo veremos más adelante.

El estudio de la estructura poemática nos revela que el soneto está compuesto por dos cuartetos de rima ABBA, cuyos versos 1,4, 5 y 8 son octosílabos que enmarcan los versos heptasílabos centrales de las dos estrofas. Los dos tercetos son versos octosílabos de rima CCD y EED.

Otro aspecto sorprendente con el que tenemos que contar en la búsqueda del sentido del poema es la ausencia de puntuación o signo tipográfico normalmente necesario para la determinación de las secuencias sintácticas. Efectivamente, una larga y única oración recorre el poema entero, enhebrando las voces de forma lineal. Reverdy justifica el recurso a tal práctica por su nueva funcionalidad:

« On a assez parlé de la suppression de la ponctuation. Il a aussi été question des dispositions typographiques nouvelles. Pourquoi n'est-il venu à l'esprit de personne d'expliquer la disparition de celle-là par des raisons qui ont amené l'emploi de celles-ci ?

N'est-il pas naturel en effet que dans la création d'œuvres d'une structure nouvelle on se serve de moyens nouveaux appropriés ?

La ponctuation est un moyen infiniment utile pour guider le lecteur et rendre plus facile la lecture des œuvres de forme ancienne et de composition compacte. Aujourd'hui chaque œuvre porte, liée à sa forme spéciale, toutes les indications utiles à l'esprit du lecteur.

Chaque chose est à sa place et aucune confusion n'est possible qui exigerait l'emploi d'un signe quelconque pour la dissiper. Chaque élément ainsi placé prend plus rapidement et même plus nettement dans l'esprit du lecteur l'importance que lui a donnée l'esprit de l'auteur.

Ce n'est donc pas une liberté, c'est au contraire un ordre supérieur qui apporte une clarté nouvelle et ne peut se concilier qu'à des œuvres simples et d'une grande pureté »³⁴⁵.

El examen detenido del primer cuarteto, desde el punto de vista prosódico y rítmico, nos confirmará la opinión de Reverdy.

En el primer cuarteto:

- | | | |
|------------------------|--------------------------------------------------|------------------------|
| <p>U — U U — U U —</p> | 1. Le rire tenait sa bouteille (5 + 3) | acentos sobre 2 – 8 |
| <p>U U — U U U —</p> | 2. A la bouche riait la mort (3 + 4) | acentos sobre 3 – 7 |
| <p>U U U U U —</p> | 3. Dans tous les lits où l'on dort (4 + 3) | acento sobre 7 |
| <p>U — U U U U —</p> | 4. Le ciel sous tous les corps sommeille (2+4+2) | acentos
sobre 2- 8. |

Coincidimos con Reverdy en la idea de que la puntuación no es completamente necesaria. La sintaxis emerge claramente del

³⁴⁵ Aquien & Molinie, G. *Dictionnaire de Rhétorique et de Poétique*, La Pochotèque, Le Livre de poche, Librairie Générale Française, 1996, p.631.

sesgo versal por una parte, y por otra, los versos se concatenan sin discontinuidad permitiendo mejor interacción de las palabras y mejor aprehensión de los campos connotativos. El análisis rítmico muestra también la simetría de los versos 1 y 4 como lo habíamos adelantado.

El mismo estudio del segundo cuarteto pone de manifiesto un ritmo y una sintaxis mucho sincopados, señal de un desequilibrio auténtico y testimonio de un estado de embriaguez presente a lo largo del soneto entero:

- U — UU U U —
 5. Un clair ruban vert à l'oreille (5 + 3) acentos sobre 2 – 8
 U — U U — U —
 6. Trois boules une bague en or (3 + 4) acentos sobre 2 – 5 – 8
 UU —U U —
 7. Elle porte sans effort (4 + 3) acentos sobre 3 – 7
 U —U U U — U —
 8. Une ombre aux paupières pareille (3 + 3 + 2) acentos
 sobre 2– 6–8.

El estado de ebriedad es perceptible en el primer terceto, con el movimiento de bandedo de la metáfora in absentia “*bateau*” que se intensifica en el verso 11 y precipita el ritmo, simulando una fuerte marejada:

- UU—U U U —
 9. Petite étoile des vapeurs (5 + 3) acentos sobre 4 – 8
 U U U — U UU —
 10. Au soir des mers sans voyageurs (4 + 4)acentos sobre 4 – 8
 U — U U UU — —
 11. Des mers que le ciel cruel fouille (2 + 5 + 1) acentos
 sobre 2 – 7 – 8.

El ritmo vuelve a apaciguarse en los versos 12 y 14 del segundo terceto:

- U — U U U —
 12. Délices portées à la main (4 + 4) acentos sobre 2 – 8
 U U U U — UU —
 13. Plus douce poussière à la fin (5 + 3) acentos sobre 5 – 8
 U — U U — U U —
 14. Les branches perdues sous la rouille. (4 + 4) acentos
 sobre 2 – 5 – 8.

En el verso 13, presenta el movimiento un último sobresalto, y registramos una bajada, el acento versal final en el último metro, coincidiendo con el punto final del poema.

Los fonemas reiterados son los que representan gráficamente la redondez de la boca, que también son el molde del cuello de la botella /u/, /o/, /õ/ y crean aliteraciones, interrumpidas por la vocal /i/, figurando un hipo de risa o de embriaguez.

Si enfocamos la textura poli-isotópica del poema, observamos que la metonimia de la risa inaugura el primer cuarteto, concentrando todos los valores positivos de la “*bouche*” del título. El ser no es tal cual, sólo existe por esa re-acción “*riait*” a un estado secundario bajo la influencia del alcohol. La naturaleza de esa risa nos es confirmada por la última palabra del verso: “*bouteille*”.

De ahí que toda sensualidad se anule pues volvemos a caer en un terreno ausente de amor. Únicamente el sexo aparece en el verso 3 “*dans tous les lits où l’on dort*” en su sentido más negativo, sinónimo de desleimiento del ser en un mundo de valores invertidos en el que “*le ciel*” es “*sous tous les corps*”, muy bajo, lejos del país de la espiritualidad.

Ahora la mujer toma la forma de una alegoría de la muerte socarrona y vulgar que se perfila hasta el último verso del soneto.

En el segundo cuarteto, la forma redonda (boca, botella y fonemas, como lo mencionamos más arriba) sigue vigente en los ornamentos de esa “*femme - mort*” con la sinécdoque “*oreille*”, los objetos “*boules, bagues*” y “*or* “. Semejantes aderezos infieren un aspecto barroco y precioso a la figura femenina pero también connotan, con los toques impresionistas que difunden, una nueva versión del cuadro “*l’Absinthe*”.

La evidencia reside en la personificación a través del pronombre personal “*elle*” en posición central y con la función de ser portador de muerte: “*elle porte sans effort une ombre...*”

Advertimos que el desequilibrio del primer cuarteto permanece en el desorden sintáctico. Los complementos de objeto “*ruban, boules, bague*” surgen antes del verbo o de su sujeto; asimismo, el adjetivo “*pareille*”, en última posición, se refiere a “*ombre*”. El efecto producido por el hipérbaton, superpuesto al oximorón de “*ombre aux lumières*” ofrecen símiles con la estética barroca.

La metáfora “*étoile des vapeurs*” del primer terceto asocia una expresión del lenguaje común “*étoile du soir*”, la estrella que sirve de punto de referencia a los marinos, con una metonimia de la embriaguez, “*vapeurs*”, procedente también de la expresión familiar “*être dans les vapeurs*”, en la línea isotópica de “*bouteille*”. El verso 10 “*Au soir des mers sans voyageurs*”, elige el eje de la metonimia central “*des mers*”: este sustantivo en plural acompañado del determinante basta para significar el viaje, con la metáfora *in absentia* del barco; pero el caracterizador privativo “*sans voyageurs*” nos recuerda que se trata de un viaje en solitario, idea corroborada por el elemento

temporal “*Au soir*”, momento en el que el reino de las sombras se cierne sobre todo el entorno.

Es precisamente el momento elegido en que los “*paradis artificiels*” provocan la deriva de los cuerpos, cuando el ser solitario busca cobijo en el alcohol, como una “*bouteille lancée à la mer*”, último intento para extraerse del círculo infernal.

El último verso del terceto, “*Des mers que le ciel fouille*” traslada la amenaza de esos lugares. El cielo tiene algo de juez dispensador de la fustigación última que es la muerte. En la metonimia del cielo es donde se reúnen las dos isotopías de la mujer y de la muerte por medio de la isotopía de la botella. Su funcionamiento es el siguiente:

- mujer – vs – cielo (o mujer divinizada)
- mujer – vs – muerte (o alegoría del alcohol)
- cielo – vs – muerte (unión de las dos anteriores)

En el segundo terceto, surge una nueva metonimia de botella, “*les délices*”, cuyas connotaciones de paraíso y de pecado restablece la relación lógica con la imagen de la muerte referida en el verso 13 por la metonimia “*poussière*”, reforzada por la redundancia “*à la fin*”. Ese fin inexorable y certero, como zozobrando en el olvido, de esas “*branches perdues*”, detrás de las verjas del cementerio, aludidas en la sinécdoque “*rouille*”, doble símbolo de abandono y de perdición.

Al término de nuestro estudio del poema “*Bouche usée*”, comprobamos que permanece en este soneto la expresión del deseo frustrado. Este soneto suena como un eco de los poemas anteriormente estudiados. El elemento nuevo en este caso es que

Eluard alza la palabra contra el fantasma de la delicuescencia de su ser, del proceso de autodestrucción en el que está sumido. Muchos de sus versos anteriores y posteriores a este soneto lo testifican.

Tenemos que considerar este poema en una perspectiva intertextual y ponerlo en relación, entre otras cosas, con las últimas palabras del poema que lo anticipa, dedicado a Giorgio de Chirico :

*« Avec des yeux d’amour et des mains trop fidèles
Pour dépeupler un monde dont je suis absent. »*

Asimismo vincularemos nuestro soneto con un poema del libro de *Capitale de la douleur*, “Boire”, cita que no podemos obviar:

*Les bouches ont suivi le chemin sinueux
Du verre ardent, du verre d’astre
Et dans le puits d’une étincelle
Ont mangé le cœur du silence.*

*Plus un mélange n’est absurde
C’est ici que l’on voit le créateur de mots
Celui qui se détruit dans les fils qu’il engendre
Et qui nomme l’oubli de tous les noms du monde.*

*Quand le fond du verre est désert,
Quand le fond du verre est fané
Les bouches frappent sur le verre
Comme un mort.³⁴⁶*

El poeta perfecciona más todavía su concepto de nominación de las cosas, fiel a su realidad concreta; en el poema “*Bouche usée*”, se

³⁴⁶ Eluard, P., in *Capitale de la douleur*, O.C. I, p.181.

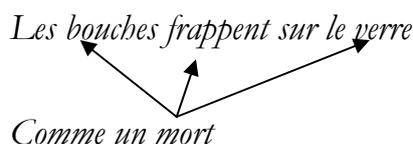
aproxima de lo que constituye la poética del Barroco donde se detecta una disimulación de la apariencia, una preocupación por la continuidad del ser. Eluard, hombre del siglo XX, bruñe sus imágenes para sacarles el fulgor de las luces de los tiempos y procrear visiones integradoras como la del cuadro de Goya, *Saturno devorando a sus hijos*, « *Celui qui se détruit dans les fils qu'il engendre* ».

Sin embargo, como el bebedor empedernido que apura la copa hasta beberse el poso, impulsa su imaginativa allende los límites de lo inefable usando la técnica de la superposición y el choque de las sinécdoques y metonimias:

*Quand le fond du verre est désert,
Quand le fond du verre est fané
Les bouches frappent sur le verre
Comme un mort.*

Esta última estofa del poema *Boire* es un buen ejemplo de la construcción imaginativa del Eluard posterior a *Mourir de ne pas mourir*; la isotopía de la muerte se sintetiza en una alegoría concreta “*un mort*”, que es la última palabra pues ya no hay nada que añadir después de la muerte. Vemos como con términos sencillos se precipita el movimiento descendiente. El cambio de una sola palabra situada al final de los dos versos primeros anafóricos “*désert / fané*”, es suficiente para recabar todas las circunstancias: la soledad de la vejez en la destrucción. A partir de ahí, la comparación del final “*comme un mort*” lanza sus proyecciones sobre las tres voces del anticipado tercer verso:

Les bouches frappent sur le verre
Comme un mort



Asistimos a una concreción imaginativa de tres mensajes muy sencillos: “*la mort frappe + boire tue + la bouche d’un alcoolique est la bouche d’un mort*”.

El poema es el resultado de la urdimbre de estas oraciones sintetizadas en el plano imaginativo.

Observamos pues cómo el desarrollo de la metonimia de la botella, unida a la metáfora *in absentia* del barco del poema “*Bouche usée*”, crea un campo de significado isotópico alrededor de la imagen conceptual de la deriva humana. Se necesitan las luces del poema posterior “*Boire*” para reconocer el llamamiento claro y dramático del ser amenazado de muerte. El libro *Capitale de la douleur* cierra el círculo abierto con *Mourir de ne pas mourir* en toda la temática de reminiscencias barrocas del deseo, del sufrimiento del deseo insatisfecho, de la apariencia y del ser.

3.2. PRESENCIA DE ARTISTAS ESPAÑOLES EN LA POÉTICA ELUARDIANA

El pintor Joan Miró tiene el honor de figurar entre los artistas homenajeados en la poética eluardiana. En efecto, Paul Eluard conoció al artista catalán en el año 1924, cuando éste ya llevaba unos seis años viniendo por París. Amigo de Max Jacob y de Dalmau, Miró expuso en 1918 y por vez primera en París, en la galería de este último. Intimó después de conocerlos con los miembros del grupo surrealista, en particular con Eluard, del que llegó a ser vecino en Montmartre.

El poema *Joan Miró* forma parte del libro *Capitale de la douleur* publicado en 1926, del cual hemos estudiado algunos poemas en el apartado anterior. La cinta publicitaria de la época ostentaba una frase de Lautréamont: “*Allez-y voir vous-même si vous ne voulez pas me croire.*”, frase del sexto canto de los “*Chants de Maldoror*”. En su “*prière d’insérer*”, André Breton alaba la originalidad de la obra de Eluard que sale de los “dilemas persistentes y falsos” y se complace en estas palabras: “*...plus encore que le choix que Paul Eluard impose à tous et qui est celui, merveilleux, des mots qu’il assemble, dans l’ordre où il les assemble — choix qui s’exerce d’ailleurs à travers lui et non, à proprement parler, qu’il exerce — je m’en voudrais, moi, son ami, de ne pas louer seulement et sans mesure en lui les vastes, les singuliers, les brusques, les profonds, les splendides, les déchirants mouvements du cœur.*”

Capitale de douleur, — C'est parait-il, un scandale pour certains si la passion et l'inspiration se persuadent qu'elles n'ont besoin que d'elles-mêmes.

»347

La aproximación al poema JOAN MIRÓ nos aclarará esta valoración de la crítica coetánea a la publicación del libro *Capitale de la douleur*.

JOAN MIRÓ

*Soleil de proie prisonnier de ma tête,
Enlève la colline, enlève la forêt.
Le ciel est plus beau que jamais*

*Les libellules des raisins
Lui donnent des formes précises
Que je dissipe d'un geste.*

*Nuages du premier jour,
Nuages insensibles et que rien n'autorise,
Leurs graines brûlent
Dans les feux de paille de mes regards.*

*A la fin, pour se couvrir d'une aube
Il faudra que le ciel soit aussi pur que la nuit.*



L'image d'homme, au-dehors du souterrain, resplendit. Des plaines de plomb semblent lui offrir l'assurance qu'elle ne sera plus renversée, mais ce n'est que pour la replonger dans cette grande tristesse qui la dessine. La force d'autrefois, oui la force d'autrefois se suffisait à elle-même. Tout secours est inutile, elle périra par extinction, morte douce et calme.

Elle entre dans des bois épais, dont la silencieuse solitude jette l'âme dans une mer où les vagues sont des lustres et des miroirs. La belle étoile de feuilles blanches qui, sur un plan plus éloigné, semble la reine des couleurs, contraste

³⁴⁷ In Eluard P., *Œuvres Complètes I*, p.1371.

avec la substance des regards, appuyés sur les troncs de l'incalculable impéritie des végétaux bien accordés.

Au-dehors du souterrain, l'image d'homme manie cinq sabres ravageurs. Elle a déjà creusé la mesure où s'abrite le règne noir des amateurs de mendicité, de bassesse et de prostitution. Sur le plus grand vaisseau qui déplace la mer, l'image d'homme s'embarque et conte aux matelots revenant des naufrages une histoire de brigands : « A cinq ans, sa mère lui confia un trésor. Qu'en faire ? Sinon de l'amadouer. Elle rompit de ses bras d'enfer la caisse de verre où dorment les pauvres merveilles des hommes. Les merveilles la suivirent. L'œillet de poète sacrifia les cieux pour une chevelure blonde. Le caméléon s'attarda dans une clairière pour y construire un minuscule palais de fraises et d'araignées, les pyramides d'Égypte faisaient rire les passants, car elles ne savaient pas que la pluie désaltère la terre. Enfin, le papillon d'orange secoua ses pépins sur les paupières des enfants qui crurent sentir passer le marchand de sable. »

L'image d'homme rêve, mais plus rien n'est accroché à ses rêves que la nuit sans rivale. Alors, pour rappeler les matelots à l'apparence de quelque raison, quelqu'un qu'on avait cru ivre prononce lentement cette phrase :

« Le bien et le mal doivent leur origine à l'abus de quelques erreurs. »

Se puede observar, en varios poemas del libro *Capitale de douleur*, una estructura general reiterativa, similar a la que reparamos en este poema *Joan Miró*: una primera parte compuesta en versos y una segunda parte escrita en prosa.

La parte primera de *Joan Miró* se compone de cuatro estrofas, las dos primeras conllevan tres versos, cuatro versos la tercera y dos versos la última.

Volvemos a encontrar la metáfora del sol, hallada en nuestro estudio de los poemas de *Mourir de ne pas mourir*, y como en este libro anterior, viene a superponerse la metáfora del sol con la del pájaro.

*Soleil de proie prisonnier de ma tête,
Enlève la colline, enlève la forêt.
Le ciel est plus beau que jamais*

Percibimos la metáfora del pájaro *in absentia* por la asociación de “*Soleil*” con su complemento “*de proie*”. El sol es elegido por su redondez, su brillo y su posición dominante. Evoca un espacio abierto y libre, de poder incomparable. La disparidad es enorme cuando se contrae ese espacio en la aposición “*prisonnier de ma tête*”. El objeto cósmico redondo se reduce al espacio también circular de una cabeza. El posesivo en la expresión “*de ma tête*” muestra el carácter enunciativo del poema, pues el poeta se implica directamente en esta primera parte. El puente entre los dos mundos (“*Soleil*” y “*tête*”) es la isotopía del pájaro o vuelo, con sus connotaciones de pasión y libertad, que habita la mente del poeta. En ese espacio interior es donde nacen las percepciones y se fomentan todas las construcciones imaginativas. Presenciamos la imagen visionaria de la fuerza desencadenada que puede contener una finalidad destructora: “*Enlève la colline, enlève la forêt*”. Pero la consciencia de la realidad circundante no abandona al poeta pues expresa en lengua coloquial una anotación circunstancial: “*Le ciel est plus beau que jamais*”.

En la segunda estrofa la visión desciende para detenerse en la pequeñez de las cosas y quiere volverse inestable:

*Les libellules des raisins
Lui donnent des formes précises
Que je dissipe d'un geste.*

El acercamiento del complemento “*des raisins*” a la imagen “*les libellules*” podría parecer totalmente incongruente. Si el propósito es depositar en el crisol imaginativo unos toques suaves de colores cambiantes, vuelo de un insecto con la sensualidad de unas uvas redondas, dulces y crujientes, el resultado es de lo más acertado. El

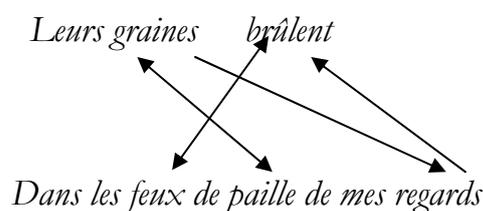
movimiento de ligero aleteo lo conlleva fonéticamente la palabra “*libellule*”. La paleta de coloridos, insinuados en las irisaciones de la libélula, encuentra su concreción en imagen de la uvas. La fusión de las dos imágenes genera un cuadro todavía en gestación, entre una naturaleza impresionista y un bodegón. El sueño interior del poeta (“*je dissipe*”) va proyectando sus formas, tan pronto desvanecidas cuando nacidas:

*“Lui donnent des formes précises
Que je dissipe d’un geste.”*

Se impone en este último verso la metáfora “*in absentia*” de la cortina de humo o nube. Entrevemos efectivamente la incipiente isotopía de la nube, que surge como metáfora propiamente dicha en la tercera estrofa:

*Nuages du premier jour,
Nuages insensibles et que rien n’autorise,
Leurs graines brûlent
Dans les feux de paille de mes regards.*

La escasez de visión del inicio en la empresa de creación artística se revela en la metáfora de la nube del primer verso “*Nuages du premier jour*”. Su carácter misterioso trasluce en el adjetivo “*insensibles*” y su aspecto inexorable en “*que rien n’autorise*”. En los dos versos consecutivos, la percepción del poeta se torna visionaria. La isotopía de la mirada se trava con la de la nube, a su vez metaforizada en la imagen del trigo, representada en estructura de quiasmo.



El trabajo de la imagen poética pasa aquí por la representación visual del trabajo pictórico. El movimiento del trazo, rápido y descendiente, se visualiza en el fraguar de las imágenes. Además, si consideramos los campos semánticos de las palabras *nuages* – *graines* – *paille* – *regard*, advertimos que gozan de un denominador común que las relaciona. Desde la forma redonda en gota que tanto nube como grano poseen, hasta su carácter plural, pues actúan siempre en conjunto con sus semejantes y de modo descendiente, en el caso de la lluvia como la siembra. El poder fecundador de la metáfora “*graines*” genera la voz consecutiva de “*paille*” de la expresión procedente de la lengua usual “*feux de paille*”. Esta última locución funciona también por sus connotaciones del sentido figurado, o sea la viveza y la fugacidad, cualidades éstas propias de la mirada (“*brûlent/feux de paille — mes regards*”).

La rotundidad del poema se completa en la última estrofa:

*A la fin, pour se couvrir d'une aube
Il faudra que le ciel soit aussi pur que la nuit*

La ambivalencia cósmica se perfila en estos versos, simbolizada por la presencia y la ausencia de luz (“*aube*” - “*nuit*”) y cuyo eje imaginativo es la voz “*ciel*”, proyección de “*regards*”. El poeta plantea ahora las condiciones favorables a la creación de un mundo artístico, en particular la de la pureza y su metáfora “*aube*”. Esta debe tomarse en el doble sentido de “primera hora del día”, el “albolear de la madrugada”, o en el de “vestido de novicia”, símbolo de virginidad. El círculo se cierra con la palabra “*nuit*” que no incluye ningún valor negativo pues refiere al momento previo a la concepción de la obra.

Las dos primeras palabras que encabezan la segunda parte del poema *Joan Miró* estudiado apuntan la principal preocupación del

poeta: el hombre o poeta, y su imagen, a semejanza suya. El marco en el que injerta semejante temática es el de sus “*calligraphies de rêves*”, según la terminología de Alexandrian, y que mencionamos más arriba. Jean-Charles Gateau relata que :

*“Eluard fournira donc des récits de rêve à la revue et les reprendra dans ses recueils. Mais il ne s’astreint pas, comme font la plupart de ses compagnons, à la rigueur expérimentale et à la fidélité dans la restitution du décousu onirique. Il stylise, gomme un détail qu’il estime incongru, un épisode qu’il pense superflu, accentue la légèreté mystérieuse des apparitions ou l’irréfutable singularité de la vision, synthétise parfois plusieurs rêves en un seul récit, ou au contraire disjoint les séquences du même songe, donne un titre. Bref, il fait intervenir la conscience poétique là où ses amis la proscrivent.”*³⁴⁸

La segunda del poema *JOAN MIRÓ* nos ilustrará acerca de la estilística que cultiva el poeta en el proceso del tratamiento del material onírico.

L’image d’homme, au-dehors du souterrain, resplendit. Des plaines de plomb semblent lui offrir l’assurance qu’elle ne sera plus renversée, mais ce n’est que pour la replonger dans cette grande tristesse qui la dessine. La force d’autrefois, oui la force d’autrefois se suffisait à elle-même. Tout secours est inutile, elle périra par extinction, mort douce et calme.

Funciona la imagen alegórica “*L’image d’homme*” como una réplica virtual de hombre, arrebatada por la fuerza del sueño. Parece cumplir con un viaje iniciador que le tiene que transportar por las experiencias tanto más inverosímiles como angustiosas. La construcción de la primera frase asemeja un traslado. El sujeto “*L’image d’homme*” y el verbo “*resplendit*” están separados por el

³⁴⁸ Gateau J-C., *Paul Eluard ou le frère voyant*, Biographies sans masques, Robert Laffont, Paris, 1988, p. 139.

complemento de lugar “*au-dehors du souterrain*”, sugiriendo de tal forma un efecto especular, reforzado por el paso de la sombra “*souterrain*” a la luz “*resplendit*”. Después de la coherencia del arranque, la segunda frase esconde, tras su estructura sintáctica equilibrada, un discurso inconexo donde florecen unas imágenes angustiosas por las fuerzas negativas que destacan en “*plaines de plomb*”, “*qu’elle ne sera plus renversée*”, “*replonger dans cette grande tristesse*”. El final de frase “*qui la dessine*” restablece cierto plano de la realidad, se trata del comienzo de un dibujo. Pero el tormento se mantiene pues el hombre añora su capacidad perdida “*La force d’autrefois*” y no puede impedir lo inevitable “*Tout secours est inutile*”, tras lo cual viene la muerte por apagamiento “*elle périra par extinction*”, un alivio al fin “*mort douce et calme*”.

La imagen de hombre, designada por el pronombre “*elle*”, en el segundo párrafo de esta segunda parte, inicia un desfile por una serie de lugares desvinculados, como una silueta femenina asociada a un entorno de vegetación policroma y exuberante:

Elle entre dans des bois épais, dont la silencieuse solitude jette l’âme dans une mer où les vagues sont des lustres et des miroirs. La belle étoile de feuilles blanches qui, sur un plan plus éloigné, semble la reine des couleurs, contraste avec la substance des regards, appuyés sur les troncs de l’incalculable impéritie des végétaux bien accordés.

El deambular es costoso pues los bosques son densos “*Elle entre dans des bois épais*” y silenciosamente amenazadores “*dont la silencieuse solitude jette l’âme dans une mer*”. El centelleo del mar se transforma en lámparas y espejos. La vegetación es animada y se salta de “*belle étoile*” a un dedalo de espejismos por los que va progresando como por unos bosques encantados. Esta imagen o

perfil femenino, se disimula (“*belle étoile*” y “*semble la reine des couleurs*”) y debe su presencia a la multiplicidad de reflejos que la cautivan “*des miroirs*” y “*regards, appuyés sur les troncs*”.

“*L’image d’homme*” se vuelve a metamorfosear en malabarista circense pues juega con cinco sables:

Au-dehors du souterrain, l’image d’homme manie cinq sabres ravageurs. Elle a déjà creusé la mesure où s’abrite le règne noir des amateurs de mendicité, de bassesse et de prostitution. Sur le plus grand vaisseau qui déplace la mer, l’image d’homme s’embarque et conte aux matelots revenant des naufrages une histoire de brigands : « A cinq ans, sa mère lui confia un trésor. Qu’en faire ? Sinon de l’amadouer. Elle rompit de ses bras d’enfer la caisse de verre où dorment les pauvres merveilles des hommes. Les merveilles la suivirent. L’aïllet de poète sacrifia les cieux pour une chevelure blonde. Le caméléon s’attarda dans une clairière pour y construire un minuscule palais de fraises et d’araignées, les pyramides d’Egypte faisaient rire les passants, car elles ne savaient pas que la pluie désaltère la terre. Enfin, le papillon d’orange secoua ses pépins sur les paupières des enfants qui crurent sentir passer le marchand de sable.

“*L’image d’homme*” surge a su vez “*Au-dehors du souterrain*” como si de la lámpara de Aladino fuese y ejerce su acción devastadora sobre el hampa “*le règne noir des amateurs de mendicité, de bassesse et de prostitution*”. Salta cual pirata al abordaje “*Sur le plus grand vaisseau qui déplace la mer l’image d’homme s’embarque*”. Nos hallamos en pleno cuento infantil donde un personaje narra a su vez una historia de bucaneros “*conte aux matelots revenant des naufrages une histoire de brigands*”. Esta estructura en abismo o espejo, abre una veta al campo imaginativo que Eluard aprovecha para conseguir otro género de sus “*calligraphies de rêves*”. El detalle lleno de incongruencia lo aporta la estructura gramática correcta del sintagma nominal “*Sur le plus grand vaisseau qui déplace la mer*”, en el que “*vaisseau*” es el sujeto real de “*déplacé*” y “*la mer*” su complemento de objeto directo. Si

consideramos la imagen desde un punto de vista realista, no tiene mucho sentido pues un barco suele desplazarse por el mar. Sin embargo, Eluard consigue con las mismas palabras, simplemente con un ligero desfase gramático, crear un decorado de papel cartón digno del mejor retablo de comedias. El cuento, incluido dentro del cuento iniciado por el protagonista “*L’image d’homme*”, remite a una vivencia personal del poeta a quien su madre le entregó, cuando era muy pequeño, una arqueta para que la guardara en secreto. El poema transmite la perplejidad del niño ante tan magno regalo: “*Qu’en faire ? Sinon de l’amadouer*” y la falta consecutiva de la violación de la palabra dada “*Elle rompit de ses bras d’enfer la caisse de verre...*”. Tal una caja de Pandora, el contenido salta fuera del cepillo y cobra vida como en una cinta de dibujos animados “*Les merveilles la suivirent*”. El cuadro referido en la frase siguiente descubre una escena de sacrificio pagano, con tintes de romanticismo, para representar una flor cortada prendida de una cabellera rubia “*L’aillet de poète sacrifie les cieux pour une chevelure blonde*”. Observamos el alto precio pagado por la prenda de amor que resulta ser el sacrificio de la pureza “*les cieux*”. ¿Aludirá esto al amor quinceañero que experimentó Eluard hacia una joven inglesa durante su primera estancia en Inglaterra? En cualquier caso, hallamos en esta visión otra imagen plástica del calidoscopio eluardiano. Cual Alicia empujando la puerta de su mundo de maravillas, penetramos en un planeta para enanos “*un minuscule palais de fraises et d’araignées*” conducidos por un animal de piel cambiante, el camaleón. Esta frase adopta la construcción de los afamados “*cadavres exquis*” surrealistas pues el poeta recurre a la parataxis, yuxtaponiendo elementos dispares como “*minuscule palais de fraises et d’araignées / les*

pyramides d’Egypte”. Adelanta, asimismo, elementos de frase que resultan sin sentido provocando un hacinamiento de visiones. Por fin, la última visión más acorde con la imaginativa de nuestro poeta, consigue cerrar el círculo del cuento dentro de la narración. La mariposa, no anaranjada sino de naranja (“*le papillon d’orange*”), es la elegida por su aleteo ligero como caricia que sugiere el soplo mágico del “*marchand de sable*”. La adjetivación “*d’orange*” favorece la metáfora continuada “*secoua ses pépins sur les paupières des enfants*”.

En el último párrafo de esta segunda parte del poema “*Joan Miró*”, el poeta capta al ser en su ensueño, generando así otra estructura en abismo de sueño dentro del sueño:

L’image d’homme rêve, mais plus rien n’est accroché à ses rêves que la nuit sans rivale. Alors, pour rappeler les matelots à l’apparence de quelque raison, quelqu’un qu’on avait cru ivre prononce lentement cette phrase :
Le bien et le mal doivent leur origine à l’abus de quelques erreurs.’

Sin embargo, se hace un espacio vacío pues las imágenes desertan la mente soñadora “*, mais plus rien n’est accroché à ses rêves que la nuit sans rivale*”, para dejar paso libre a la noche. Como suele ocurrir en los sueños, un elemento de las visiones tenidas surge de nuevo. Es el caso aquí con la imagen “*les matelots*”. El final del poema parece querer dejar paso a la racionalidad “*pour rappeler les matelots à l’apparence de quelque raison*”, se corrige una primera impresión “*quelqu’un qu’on avait cru ivre*” y se pronuncia una frase cuya sintaxis tiene un funcionamiento correcto pero que tiene coloraciones de enigma « *Le bien et le mal doivent leur origine à l’abus de quelques erreurs.* »

Unos años más tarde, en 1937, publicó Eluard en la revista “*Cahiers d’art*” un escrito en prosa poética cuyo título era “*Naissances de Miró*” y que reproducimos aquí:

NAISSANCES DE MIRÓ

Quand l’oiseau du jour, tout battant neuf, vint se nicher dans l’arbre des couleurs, Miró goûtait l’air pur, la campagne, le lait, les troupeaux, les yeux simples et la tendresse du sein glorieux cueillant la cerise à la bouche. Nulle aubaine ne lui fut jamais meilleure qu’un chemin orangé et mauve, des maisons jaunes, des arbres roses, la terre, en deçà d’un ciel de raisins et d’olives qui trouvera longtemps les quatre murs et l’ennui.

Une des deux femmes que j’ai le mieux connues — en ai-je connu d’autres ? — quand je la rencontrai, venait de s’éprendre d’un tableau de Miró : la Danseuse espagnole, tableau qu’on ne peut rêver plus nu . Sur la toile vierge, une épingle à chapeau et la plume d’une aile.

Premier matin, dernier matin, le monde commence. M’isolerais-je m’obscurcirai-je pour reproduire plus fidèlement la vie frémissante, le changement ? Des mots s’attachent à moi, que je voudrais dehors, au cœur de ce monde innocent qui me parle, qui me voit, qui m’écoute et dont Miró reflète, depuis toujours, les plus transparentes métamorphoses.

En este texto, Eluard sintetiza los grandes logros de la pintura de Joan Miró, en particular su mundo colorista y sus temas lúdicos e ingenuos que plasman un decorado vitalista y espontáneo. Pero lo que atrae al poeta es la capacidad de síntesis del artista que expresa en su arte minimalista: “*Sur la toile vierge, une épingle à chapeau et la plume d’une aile*”. También se percibe en la expresión atajo o paronomasia poética: “*Premier matin, dernier matin*”. Las técnicas expresivas del cambio, “*les plus transparentes métamorphoses*” resultan fascinantes para Eluard pues comunica totalmente con la expresión pictórica de Miró: “*Des mots s’attachent à moi, que je voudrais dehors, au cœur de ce monde innocent qui me parle, qui me voit, qui m’écoute*”.

3.3. VALORES CULTURALES ESPAÑOLES EN LOS VERSOS DE PAUL ELUARD.

3.3.1. EL VALOR DEL EROTISMO.

En este apartado nos proponemos investigar un conjunto de poemas de Paul Eluard que relacionamos como elementos contaminados de las Letras y de las Artes españolas.

El poema que introducimos ahora es un caso especial de dicha categoría: no se trata de algún homenaje a un artista ni tampoco de algún cuadro costumbrista de la realidad española que el poeta pudo haber presenciado. Este poema “*INTIMES*”, fue escrito en la primavera de 1936, durante el viaje del poeta por España. Louis Parrot señala, en su publicación “*Paul Eluard*”, que el poema se tenía que haber llamado “*Chanson espagnole*” y que “*il aurait été écrit un soir, sur la table d’un de ces cafés chantants madrilènes où se retrouvaient Lorca, Bergamin, Alberti et leurs amis.*”³⁴⁹

INTIMES

I

Tu glisses dans le lit
De lait glacé tes sœurs les fleurs
Et tes frères les fruits
Par le détour de leurs saisons
A l’aiguille irisée

³⁴⁹ Parrot, L., in notas al poema, *Œuvres Complètes de Paul Eluard*, I, p. 1483.

Au flanc qui se répète
Tes mains tes yeux et tes cheveux
S'ouvrent aux croissances nouvelles
Perpétuelles

Espère espère espère
Que tu vas te sourire
Pour la première fois

Espère
Que tu vas te sourire
A jamais
Sans songer à mourir.

II

A toutes brides toi dont le fantôme
Piaffe la nuit sur un violon
Viens régner dans les bois

Les verges de l'ouragan
Cherchent leur chemin par chez toi
Tu n'es pas de celles
Dont on invente les désirs

Tes soifs sont plus contradictoires
Que des noyées

Viens boire un baiser par ici
Cède au feu qui te désespère.

III

Quel soleil dans la glace qui fait fondre un œuf
Quelle aubaine insensée le printemps tout de
suite.

IV

Figure de force brûlante et farouche
Cheveux noirs où l'or coule vers le sud

Aux nuits corrompues
Or englouti étoile impure
Dans un lit jamais partagé

Aux veines des tempes
Comme aux bouts des seins
La vie se refuse
Les yeux nul ne peut les crever
Boire leur éclat ni leurs larmes
Le sang au-dessus d'eux triomphe pour lui seul
Intraitable démesurée
Inutile
Cette santé bâtit une prison.

V

Je n'ai envie que de t'aimer
Un orage remplit la vallée
Un poisson la rivière

Je t'ai faite à la taille de ma solitude
Le monde entier pour se cacher
Des jours des nuits pour se comprendre

Pour ne plus rien voir dans tes yeux
Que ce que je pense de toi
Et d'un monde à ton image

Et des jours et des nuits réglés par tes paupières.

El poema “*INTIMES*” integra el gran libro eluardiano “*Les yeux fertiles*”, ya referido en las páginas anteriores de nuestro apartado “*Eluard y Picasso: Les frères voyants*”.

Muy en la línea del propio libro, el poema “*INTIMES*” comparte el concepto rimbaldiano de la videncia exigible a todo poeta. Alain Vaillant, en su estudio “*La poésie*”, hace referencia a la carta que Rimbaud le dirigió a Georges Izambard el 13 de mayo de 1871: “*Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant. Le poète se fait voyant par*

un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance et de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant ! — Car il arrive à l'inconnu.”³⁵⁰

Y Vaillant apunta un aspecto de lo más relevante acerca del concepto de poesía:

“Au delà du dérèglement de tous les sens, ce texte suggère une transformation capitale de la poésie, dont la finalité ne relèvera plus désormais de l'esthétique (la science du beau), mais de l'heuristique (la recherche de la vérité).”³⁵¹

El título del poema “*Intimes*” nos proyecta de inmediato en el mundo de las emociones y de los sentidos compartidos entre dos amantes. El poeta entabla una relación con la amada, o reflejo narcisista del YO, mencionada por pronombre “*Tu*” con el que arrancan los versos. El poema consta de cinco partes irregulares que, a su vez, conllevan un número irregular de estrofas, todas de verso libre.

Se va desdibujando una alegoría desde el comienzo de la primera estrofa:

*Tu glisses dans le lit
De lait glacé tes sœurs les fleurs
Et tes frères les fruits
Par le détour de leurs saisons
A l'aiguille irisée*

³⁵⁰ Vaillant, A., *La poésie*, Nathan, Paris, 2003 (1^o ed1992), p16

³⁵¹ Vaillant, A., op. cit. p.16.

*Au flanc qui se répète
 Tes mains tes yeux et tes cheveux
 S'ouvrent aux croissances nouvelles
 Perpétuelles*

La escena nos ofrece una nueva Ofelia, metáfora *in absentia*, que se escurre, no en el río sino en un lecho, con movimiento suave e imperceptible. Los sonidos líquidos, concomitantes a la imagen del fluido, fuente de vida en la imagen “*le lit de lait*”, esbozan un entorno mágico inundado de luz blanca. Nos hechiza esa nueva interpretación de la imagen anteriormente aludida del “lecho - navío” (poema “*A Pablo Picasso*”) por la materia líquida que lo constituye “*lait glacé*”, de connotaciones agradables como promesa de amor.

El movimiento descrito en el primer verso se aprecia en el verbo onomatopéyico “*glisses*”, por la acción conjunta de las consonantes /g/unida a la/l/ y la /s/. Los versos son cortos pero todos conllevan exponente de enlace con el anterior, haciendo que la estrofa tenga que leerse de forma continua, creando ritmo arrollador a la vez que envolvente. Así, el primer verso se suma al segundo mediante el complemento de sustantivo “*De lait*”; a su vez, el segundo verso se une al tercero por la cópula “*et*” y el tercer verso establece un nexo sintáctico con el cuarto por el empleo del posesivo “*leurs*”. A partir del cuarto verso observamos unas construcciones invertidas pues encabezan los versos cuatro, cinco y seis, un complemento circunstancial “*Par le détour*”, y unos complementos de objeto indirectos “*A l'aiguille irisée*” y “*Au flanc qui se répète*”. En el ritmo envolvente de los tres primeros versos se describía un círculo o remolino acuático por cuyo bordes iban

formando corrillo los elementos naturales “*fleurs - fruits*”, símbolos de fecundidad (por su naturaleza de flores y frutos, y también porque materializan la unificación de los seres “*sœurs - frères*”). La referencia a las estaciones, alegorizadas en estos elementos de una naturaleza cíclica, son un indicio de la fascinación que pudo ejercer la pintura del milanés Arcimboldo sobre los poetas y los artistas surrealistas.

En ese cuarto verso, se invierte el movimiento, como esculpiendo los repetidos entrelazos del tiempo, “*Par le détour de leurs saisons*”, rápidamente cebados en la metáfora del imán “*A l’aiguille irisée*”. La metáfora fálica se concretiza en esta última imagen, corroborada por la connotación erótica de la rítmica en el verbo “*se répète*”. La respuesta de la amada es un reflejo al ofrecimiento del amante “*Au flanc qui se répète*”. Las partes de su cuerpo enumeradas son los instrumentos de captación, de comunicación “*tes mains - tes yeux*” y de radiación “*tes yeux - tes cheveux*”. La cabeza de la amada, coronada por una abundante cabellera, alcanza una dimensión cósmica. Es indudablemente una imagen solar que participa de la cosmogonía eluardiana de la mirada. La imagen de la cabellera femenina es un tema recurrente en la poética de Eluard por su alto valor erótico, tal como lo reflejaba en estas palabras sacadas de su conferencia “*Physique de la poésie*” : “*Ce soir, sa voix a un autre son, la chevelure qu’il aime s’aère ou s’alourdit. Elle contourne le morne puits d’hier ou s’enfonce dans l’oreiller, comme un chardon.*

C’est alors que les beaux yeux recommencent, comprennent et que le monde s’illumine.”³⁵²

³⁵² Eluard, P., *Œuvres Complètes* I, p. 939.

Curiosamente, esta imagen femenina y de apariencia pagana anticipa a la creación casi mitológica de “*Médiuses*”, “*une espèce de mythologie féminine*”³⁵³, como diría Valentine Hugo, la ilustradora del libro de poemas.

Sin embargo, esta figura de mujer tiene mucho que ver, sorprendentemente, con María Magdalena. Una cita de Gateau que recordábamos anteriormente ya situaba semejante representación en la primera época poética de Eluard, cuando éste publicaba su soneto “*Les Saintes femmes*”³⁵⁴ en la revista *Les Lettres nouvelles* de diciembre de 1913.

En un sermón anónimo francés del siglo XVII, descubierto por Rilke en 1911, y que muy probablemente llegó a conocimiento de nuestro poeta, hallamos esta reseña acerca de las muestras de amor de Magdalena hacia Jesús:

“Que vois-je ici, ô amour! Un spectacle vraiment admirable: Madeleine captive de Jésus, et Jésus captif de Madeleine. Mettant sa tête aux pieds de Jésus, elle se déclare assez sa captive; mais tenant les pieds de Jésus, elle le fait aussi son captif. Comment tient-elle les pieds de Jésus? Elle les tient par sa bouche, en les baisant mille fois; elle les tient par ses yeux, en les arrosant de larmes; elle les tient par ses mains, en les embrassant et les parfumant. Tout cela n’arrête pas, et il faut des chaînes. Déployez vos cheveux, ô Madeleine, et liez-en les pieds de Jésus. O les chaînes délicates que Madeleine prépare à son vainqueur, qu’elle veut en faire son captif! Madeleine ne craignez pas. Celui qui confesse dans le saint Cantique qu’il laisse prendre son cœur par un seul

³⁵³ In Eluard, P., *Œuvres Complètes* I, p. 1538.

³⁵⁴ Gateau J.-C., *Paul Eluard ou le frère voyant*, Biographies sans masques, Robert Laffont, Paris, 1988, p. 38.

cheveu de son Epouse pourra-t-il démêler ses pieds du rets de votre chevelure toute entière ? »³⁵⁵

Subrayamos intencionalmente las menciones del cuerpo de Magdalena que coinciden con las de la amada eluardiana. La superposición de los elementos del cuerpo, simplemente en aposición, “*Tes mains tes yeux et tes cheveux*”, crean un efecto visual de crecimiento y expansión a modo de surtidor, pues los tres encierran el mismo factor en común: el de multiplicarse. Esta nueva metáfora *in absentia*, de la fuente se desarrolla en los dos versos siguientes:

*“S’ouvrent aux croissances nouvelles
Perpétuelles”*

Apertura al amor percibimos en el verbo “*s’ouvrent*”, con promesas plurales de plenitud en “*croissances*” y el adjetivo “*nouvelles*”, movimiento de expansión imparable que culmina en “*Perpétuelles*”, en una imagen fulgente hasta el infinito.

La segunda estrofa del poema señala el momento del comienzo del ciclo vital del amor:

*“Espère espère espère
Que tu vas te sourire
Pour la première fois”*

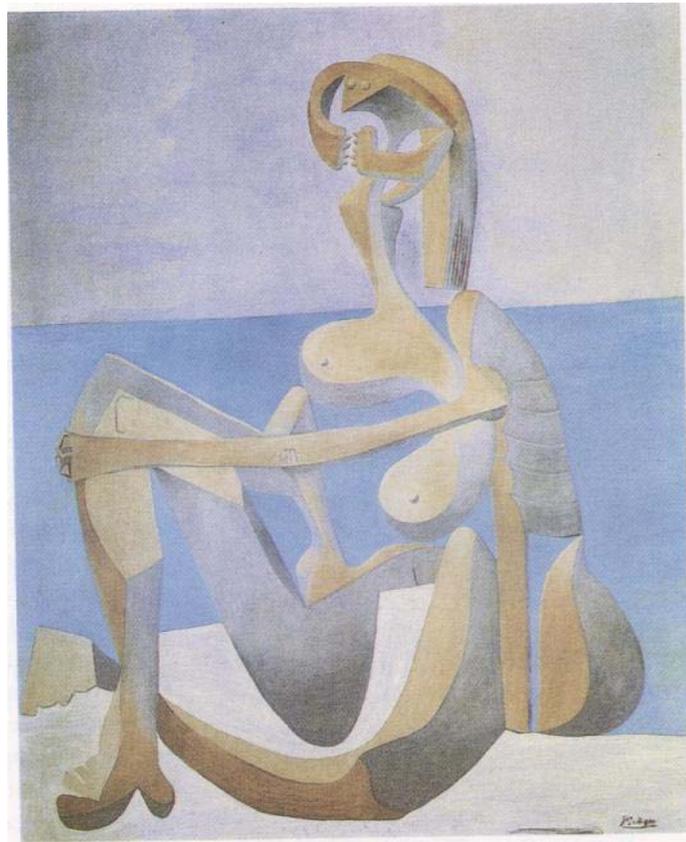
Estos versos marcan la espera del amor en el deseo contenido, notificado en la reiteración del verbo “*espère*”. Este verbo imperativo tiene valor invocativo pues se complementa con la subordinada “*Que tu vas te sourire*”. Imagen solar también la de la sonrisa así como de felicidad del amor, desde la primera entrega

³⁵⁵ Anónimo, *El amor de Magdalena*, Sermón descubierto por Rilke, Herder, Barcelona, 1996 (3ª ed.2001), p. 30.

hasta la del nacimiento de un nuevo ser. La sonrisa es así la del reconocimiento del padre y de la madre, frente al nacimiento del niño.

El ciclo vital se cumple, con la clave del deseo, hasta el fin de los tiempos:

*“Espère
Que tu vas te sourire
A jamais
Sans songer à mourir.”*



Bañista – Picasso – 1919

Se repiten las mismas palabras que en la estrofa anterior en los dos primeros versos, pues la vivencia del final del ciclo vital evita lo traumático; el ritmo versal, muy al contrario, desprende sosiego y

paz. La muerte se expresa como contrapunto al nacimiento implícito en “*Pour la première fois*”, pero en su dimensión de eternidad, simplemente concentrada en la locución adverbial “*A jamais*”.

La segunda parte del poema se centra sobre el desenfreno del deseo del hombre y la cesión femenina a éste:

*A toutes brides toi dont le fantôme
Piaffe la nuit sur un violon
Viens régner dans les bois*

*Les verges de l'ouragan
Cherchent leur chemin par chez toi
Tu n'es pas de celles
Dont on invente les désirs*

*Tes soifs sont plus contradictoires
Que des noyées*

*Viens boire un baiser par ici
Cède au feu qui te désespère.*

Las cuatro estrofas constan de un número irregular de versos: la primera estrofa cuenta con tres, la segunda con cuatro, y la tercera y la cuarta con dos.

Una imagen fantasmagórica alegoriza a la amada “*toi*” en posición central dentro del verso. Se trata de la metáfora *in absentia* del caballo, o personificación de Eros, sobrentendida en la sinécdoque “*A toutes brides*” y en el verbo “*Piaffe*”. El cabalgar del animal, a riendas abatidas, es apoyado rítmicamente con los acentos en las sílabas pares. Su aspecto evanescente se plasma en la imagen “*le fantôme*” y en los acentos suavizados del violín que recaen en el contra acento:

Piáffe la nuít sur un violón

En modo imperativo, la llamada del corazón del bosque se confunde con la del deseo del amado:

Viens régnér dans les bóis

El ritmo va cobrando más fuerza y las sonoridades se vuelven ásperas, cortantes: /r/ y /g/, a lo que se añade el estruendo proyectado de la onomatopeya “ouragan”, en la estrofa siguiente:

*Les verges de l'ouragan
Cherchent leur chemin par chez toi
Tu n'es pas de celles
Dont on invente les désirs*

Los vientos huracanados ceban sus flechas o vergas unidireccionalmente : “**Cher**ch**ent leur **ch**emin par **ch**ez toi”. Lo hacen de manera acosadora y persistente como lo muestra la reiteración del fonema /ʃ/, a menudo precedido del fonema /r/, del modo en que lo subrayamos. Como lo apunta Boulestreau, “L'érotisme y est conquérant, dévoreur d'espace. Comme dans la poésie slave dont Jakobson identifie les procédés, « le chant évoque les images métaphoriques du héros ». Comme « le fier cheval » est à la fois substitut du cavalier et « pars pro toto », son symbole phallique, « les verges de l'ouragan » sont métaphore du sujet et « pars pro toto ».”³⁵⁶**

La amada es el blanco de la agresión sexual, ocupa el final del segundo verso y el principio del tercero, y su sensualidad muy femenina es recóndita:

*“Tu n'es pas de celles
Dont on invente les désirs”*

³⁵⁶ Boulestreau, N., *La poésie de Paul Eluard, la rupture et le partage*, Klincksieck, Paris, 1985 p 199.

La complejidad de la sexualidad femenina se evidencia en la estrofa siguiente:

*“Tes soifs sont plus contradictoires
Que des noyées”*

La figura de la contradicción contenida en el adjetivo “*contradictaires*” reúne, en un acercamiento absurdo y chocante de tipo surrealista, los dos polos de la metáfora de la sed “*Tes soifs - des noyées*”. Expresa la tensión interna creada por la atracción hacia el amor y el miedo femenino a la entrega. El juego amoroso consiste en borrar poco a poco esas distancias “*Viens boire un baiser par ici*”, y poder ceder al deseo “*Cède au feu qui te désespère*”.

La tercera parte del poema “*Intimes*” estriba en una estrofa de dos versos que constituye el epicentro del poema. Es el lugar del encuentro en el que la materialidad de la pareja se deslía para reconstruir la unidad primordial:

*“Quel soleil dans la glace qui fait fondre un œuf
Quelle aubaine insensée le printemps tout de suite.”*

El comienzo de ambos versos denota, con sus adjetivos exclamativos, el regocijo del momento: “*Quel soleil - Quelle aubaine*”. Reminiscencia de la mística barroca es, al igual que el oxímoron “*soleil dans la glace*”. Esta figura representa la magnitud de la atracción de los amantes opuestos y confiere al primer término, el sol, el supremo poder fecundante “*qui fait fondre un œuf*”. El huevo, símbolo de la unidad primordial, puede también ser interpretado como símbolo de los conflictos interiores como lo refieren los autores del *Dictionnaire des symboles* :

“L’œuf participe également du symbolisme des valeurs de repos, comme la maison, le nid, la coquille, le sein de la mère...Mais au sein de la coquille,

*comme en celui, symbolique, de la mère, joue la dialectique de l'être libre et de l'être enchaîné. De cette douce sécurité, le vivant aspire à sortir: le poussin brise sa coque douillette et tiède. L'œuf, comme la mère, deviendra le symbole des **conflits intérieurs** entre le bourgeois avide de confort et l'aventurier épris de défi, qui sommeillent en l'homme, ainsi qu'entre les tendances à l'extraversion et celles à l'introversion.*³⁵⁷

El conflicto interior del sucumbir al deseo se resuelve en la imagen “*Quel soleil dans la glace qui fait fondre un œuf*”, por ofrecer aquí el derretimiento del huevo o desunión del nudo gordiano.

El segundo verso, “*Quelle aubaine insensée le printemps tout de suite*”, restablece el tono del regocijo. Recuerda el júbilo de los niños, en época de Pascuas de Resurrección, descubriendo los huevos escondidos en el jardín por los padres. Bien podría el poeta haber insertado en estos versos esos recuerdos de la época dorada de su tierna infancia. Como en la vida de todo hombre, la infancia está inscrita en sus fantasmas sexuales que irrumpen descabelladamente, obedeciendo a la imperiosa llamada del deseo.

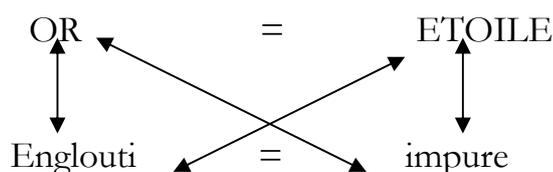
*Figure de force brûlante et farouche
Cheveux noirs où l'or coule vers le sud
Aux nuits corrompues
Or englouti étoile impure
Dans un lit jamais partagé*

*Aux veines des tempes
Comme aux bouts des seins
La vie se refuse
Les yeux nul ne peut les crever
Boire leur éclat ni leurs larmes
Le sang au-dessus d'eux triomphe pour lui seul*

³⁵⁷ *Dictionnaire des symboles*, Seghers, Paris, 1974, vol.3, p. 303.

Intraitable démesurée
Inutile
Cette santé bâtit une prison

A lo largo de estas dos largas estrofas que forman la cuarta parte del poema “*Intimes*”, Eluard desarrolla la representación del amor sustitutivo o amor a través de la prostitución. El anonimato de las trabajadoras del sexo es una característica esencial pues son “*Figure*” cuyos atributos “*de force brûlante et farouche*” dejan adivinar sus humildes orígenes y su determinación motivada por la carencia de recursos. Ostentan sus señas de identidad, probablemente andaluza, en su cabellera negra “*Cheveux noirs*” y el destino de sus ganancias son las regiones desheredadas del sur: “*l’or coule vers le sud*”. La estrofa se viste con los colores del oro y los de la noche, cada cual contaminando sus valores implícitos. La sinécdoque “*Cheveux noirs où l’or coule vers le sud*” transporta todo el potencial imaginativo: se asimila a un río o vía de comunicación, un río o el fluir del tiempo, ese mismo tiempo recortado en material nocturno “*Aux nuits corrompues*”. Advertimos el doble valor del participio “*corrompues*”: es a la vez la degradación de la condición social que sufre la prostituta pobre y el desvío de la funcionalidad erótica de la noche, con los valores positivos que conlleva. También se advierte la corrupción del sexo femenino “*étoile impure*” pues sobrevive del comercio de la carne “*Or englouti*”. La suciedad del sexo mancillado se encuentra expresado en el participio “*englouti*” atribuido a “*Or*”. Comprobamos que en realidad la relación entre “*Or*” y “*étoile*” es de igualdad, lo cual autoriza la permuta de los participios entre sí, funcionando de la siguiente forma:



En los tres versos:

*Aux **nuits** corrompues*
***Or** englouti **étoile** impure*
*Dans un **lit** jamais partagé*

los sustantivos encierran valores positivos, todos alrededor de la isotopía del amor; mas toda esta positividad es aniquilada por los valores antinómicos que arrastran las adjetivaciones “*corrompues – englouti – impure – jamais partagé*”. Notemos que la peor tragedia es la soledad que inflige el destino con ese lecho condenado a no ser compartido.

El desamor reina en la segunda estrofa:

*Aux veines des tempes
 Comme aux bouts des seins
 La vie se refuse
 Les yeux nul ne peut les crever
 Boire leur éclat ni leurs larmes
 Le sang au-dessus d’eux triomphe pour lui seul
 Intraitable démesurée
 Inutile
 Cette santé bâtit une prison.*

La esterilidad del sexo comerciado, “*La vie se refuse*”, se anida en los elementos corporales elegidos para perfilar el cuerpo femenino: la sensualidad ha desertado ese cuerpo en “*veines*”y “*tempes*”, incluso esos pechos sin atractivo “*Comme aux bouts des*

seins”. Únicamente los ojos siguen su funcionalidad de fuente vital, reflejo del existir:

*“Les yeux nul ne peut les crever
Boire leur éclat ni leurs larmes”*

Pero tampoco expresan felicidad ni plenitud, todo lo contrario, el drama los habita como lo corroboran los verbos crudamente realistas en las expresiones “*nul ne peut les crever*” y “*boire leur éclat ni leurs larmes*”.

La sangre, al servicio de la corrupción (“*au-dessus d’eux triomphe pour lui seul*”) irrumpe en esta desdicha y su derrame alcanza proporciones dantescas “*Intraitable démesurée*”. Faltaba la nota colorista del rojo, por entre aquellos oros y negros que veíamos anteriormente, las tonalidades del drama taurino y de la tragedia hispana *Carmen*, en ese acto totalmente gratuito “*Inutile*” del delito de sangre que no conduce sino a la privación de amor y de libertad “*Cette santé bâtit une prison*”.

La quinta parte del poema es un canto de amor desde su privación, en la filiación de la problemática de “*Capitale de la douleur*”.

*Je n’ai envie que de t’aimer
Un orage remplit la vallée
Un poisson la rivière*

*Je t’ai faite à la taille de ma solitude
Le monde entier pour se cacher
Des jours des nuits pour se comprendre*

*Pour ne plus rien voir dans tes yeux
Que ce que je pense de toi
Et d’un monde à ton image*

Et des jours et des nuits réglés par tes paupières.

La estructura de esta última parte del poema “*Intimes*” presenta una regularidad modélica frente al desorden versal de la parte anterior. Semejante estructura es el reflejo del equilibrio interior o apaciguamiento que el poeta plasma ahora. Esta parte del poema es compuesta por tres estrofas de tres versos y cuenta con un verso aislado al final del poema.

En la primera estrofa, los versos son regulares y constan de tres octosílabos. El afán por la estructuración del discurso se percibe desde el comienzo:

Je n'ai envie que de t'aimer
Un orage remplit la vallée
Un poisson la rivière

Nos encontramos ante una escritura enunciativa en la el poeta interviene en primera persona “*Je*” y sitúa a la mujer amada en el complemento o reflejo de sí “*t*”. La proposición restrictiva “*Je n'ai envie que de*” no estrecha la expresión del deseo, sino que acentúa el efecto de ampliación de la visión de los versos ulteriores, por la concentración de todo el deseo que habita al poeta y que hallamos ínsito en el verbo “*t'aimer*”.

Eluard aplica un concepto de amor universal que se aleja del modelo romántico, sin alusión directa a emociones. Su poesía arraiga en unos elementos de la naturaleza tomados en su intrascendencia y como desligados de la relación entre los amantes. El poeta los pone como ejemplo significativo de su sentimiento amoroso, como un ejemplo más de la naturalidad del erotismo: un valle es colmado por una tormenta y el río lo es con un pez.

Tampoco antepone el poeta un modelo femenino idealizado que inspire un amor inalcanzable. Encauza su impulso erótico por los derroteros de la imaginación:

*“Je t’ai faite à la taille de ma solitude
Le monde entier pour se cacher
Des jours des nuits pour se comprendre”*

La paronomasia del principio de verso “Je t’ai faite à la taille” calca un movimiento de pintor o de escultor moldeando su obra de arte. El final del verso “*ma solitude*” conlleva la clave del peculiar erotismo eluardiano: es mera creación oculta en su interior y siempre lista para el viaje, “*Le monde entier pour se cacher*”. La metáfora *in absentia* del viaje, tan recurrida desde los simbolistas se esboza desde “*Le monde entier*” hasta “*Des jours des nuits*”. Un espacio y un tiempo, avasallado a la mutua comprensión (“*Des jours des nuits pour se comprendre*”), en un ciclo cerrado de eternidad. Este círculo dibujado por estas expresiones también emerge del ritmo envolvente, similar al de algún cuplé bailado en pareja.

La tercera estrofa representa la negación de un mundo sin ese reflejo en la mirada:

*“Pour ne plus rien voir dans tes yeux
Que ce que je pense de toi
Et d’un monde à ton image”*

La amplitud de la visión manifestada anteriormente se estrecha hasta poder caber físicamente en los ojos de la amada. La sintaxis corrobora este achicamiento a través de unas construcciones que inciden en formas negativas y restrictivas: “ne plus rien voir – que ce que je pense”. La referencia a la amada se traduce en una abundancia de posesivos “*tes yeux*” y “*ton image*” que se responden enmarcando

el complemento “*de toi*”, centro de la estrofa. El concepto de mundo se inscribe, rotundo, en la metáfora *in absentia* de la amada “*Et d’un monde à ton image*” y viene a resumirse en la ecuación un mundo equivale a TU. Se impone al poeta una visión del mundo por procuración, la mujer amada resulta ser un médium del que no puede prescindir y del cual se confiesa el vasallo. El último verso, dodecasílabo, se expande reiterando la unidad del tiempo detenido, infinito, en su ciclo bajo la única legislación de la amada:

“*Et des jours et des nuits réglés par tes paupières*”.

3.3.2.EL VALOR DE LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN.

En mayo de 1942 aparece el nuevo libro de Eluard, “*Poésie et vérité 1942*”, editado por *Editions de la Main à la Plume*, con la intencionalidad de “*retrouver, pour nuire à l’occupant, la liberté d’expression*”. Esta poesía alzaría una oleada de solidaridad que favorecería la publicación del primer volumen de “*L’honneur des poètes*” en julio de 1943. Según Jean Amrouche, el carácter comprometedor de sus versos, abandera al poeta en las filas de los artistas solidarios: “*le poète soumet son art aux conditions d’un véritable service social...*”³⁵⁸

En su Apéndice al libro 62, “*Au rendez-vous allemand*”, Eluard aclararía las circunstancias tan especiales de su publicación “*Poésie et vérité 1942*”: “*Mais il fallait bien que la poésie prit le maquis. Elle ne peut*

*trop longtemps jouer sans risque sur les mots. Elle sut tout perdre pour ne plus jouer et se fondre dans un éternel reflet: la vérité très nue et très pauvre et très ardente et toujours belle. Et si je dis "toujours belle", c'est qu'elle devient la seule vertu, le seul bien. Et ce bien n'est pas mesurable."*³⁵⁹

La isotopía del toro irrumpe de nuevo en este poema "L'oreille du taureau", tal como aparecía en el anterior poema "A Pablo Picasso":

*«L'oreille du taureau à la fenêtre
De la maison sauvage où le soleil blessé
Un soleil d'intérieur se terre »*³⁶⁰

Como este último, el poema "L'oreille du taureau", integraría el libro 63 todo entero dedicado a Picasso.

L'OREILLE DU TAUREAU

L'oreille du taureau à la fenêtre
Et la lumière aujourd'hui le prisme de la force
Sur la paille du vaincu sur l'or du pauvre

Sur la table au niveau du vin dans la bouteille
L'œil qui saisit la bouche et l'embrasse
Et regarde il fait beau

Et regarde au sillon du laboureur sanglant
Le taureau le beau taureau lourd de désastres

Et regarde il fait beau
Sous le ciel de la bouche ouverte à l'amour
Un nuage lourd qui soutient le soleil
Le sang du laboureur le pain des noces

³⁵⁸ Amrouche J., in Eluard, P., *Œuvres Complètes* I, p. 1606.

³⁵⁹ Eluard, P., *Œuvres Complètes* I, p. 1606.

³⁶⁰ Véase nuestro apartado "F. Eluard y Picasso, el armónico encuentro en "Donner à voir".

Le drapeau du taureau

Que le vent tend comme une épée

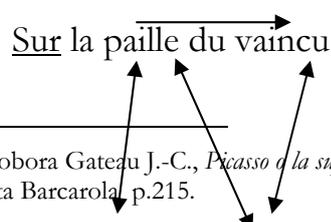
El título, lo hemos visto, reproduce parte de un verso del anterior poema “A PABLO PICASSO”, verso que se repite íntegramente en el inicio de la primera estrofa: “*L’oreille du taureau à la fenêtre*”. Cual un fotógrafo aplicando la técnica del zoom, Eluard enfoca esa parte del cuerpo del animal, en un efecto de contraluz, ante la ventana. Es la posición medio escondida del hombre observando o la del artista centrado en su cuadro y escrutando su modelo. La sinécdoque “*oreille*” es esa parte del iceberg del cuerpo que aflora, dejando adivinar el resto del endriago, agazapado en la penumbra. Pero la técnica metafórica eluardiana también se aproxima de la técnica pictórica del collage. Comprobamos que las dos partes del verso se yuxtaponen sin enlace sintáctico entre ambas pues el complemento de lugar “*à la fenêtre*” no debería funcionar como complemento del sustantivo “*taureau*”. Esta reducción sitúa al animal en condición humana o, al revés, al hombre en su capacidad animal de brutal respuesta ante cualquier provocación. Nos arriesgamos a afirmar que el motivo del toro, presente en el cuadro del *Guernica*, debe ser interpretado como un símbolo único y esencial, corolario de la esperanza frente a la agresión del enemigo, por incarnar la capacidad de reacción, la fuerza moral y la nobleza de España (tierra que, por cierto, suele ser simbolizada por la piel de toro tendida al sol). Las fotografías que Dora Maar realizó durante todo el proceso de creación del *Guernica* y que nos sirven hoy de testimonio, muestran que el toro ocupa, sobre el lienzo, el lugar en el que Picasso había pintado

inicialmente un sol³⁶¹. Este dato nos reafirma en nuestra convicción interpretativa. En el segundo verso, “*Et la lumière aujourd’hui le prisme de la force*”, la luz repercute originando un desarrollo de la metáfora del toro en el prisma. Cabría esperar, en este punto, algún encadenamiento colorista; sin embargo, el sustantivo “*prisme*” es asociado al complemento “*de force*”, originando una combinatoria de elementos dispares, muy alejados en sus campos denotativos e incluso connotativos. Del prisma, con su arista limpia y deslumbrante como la verdad, nos queda la visión de su estructura relacionada con su complemento “*de force*”, el cual remite a la figura del toro.

El tercer verso viene a reforzar el enigma planteado por la imagen del prisma: el complemento de lugar es duplicado, generando a su vez otras redes de equivalencias:

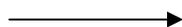
“*Sur la paille du vaincu sur l’or du pauvre*”

Con la aposición de los dos complementos el poeta consigue establecer una correspondencia entre “*Sur la paille*” y “*sur l’or*” así como entre sus complementos respectivos “*du vaincu*” y “*du pauvre*”. Las tonalidades de amarillo irradian desde su origen, “*la paille*”, hasta su destino “*l’or*”. Otro quiasmo se produce aquí pues los complementos de sustantivo intercambian sus valores siguiendo la misma regla de reciprocidad:



³⁶¹ Esto lo corrobora Gateau J.-C., *Picasso et la superación de Baudelaire*, in Eluard, Picasso et la peinture, revista Barcarola, p.215.

sur l'or du pauvre



En estas imágenes cruzadas, se superponen la visión de la guerra civil (especialmente del lado de los vencidos), la realidad social del arte taurino, que podría ser ese “oro del pobre” y el símbolo “*paille*” procedente de la expresión coloquial francesa “*être sur la paille*”, para significar “estar sin blanca”. La referencia a la contienda de la guerra civil plasmada en el cuadro del *Guernica* se evidencia y viene a sumarse a la correlación establecida con el verso repetido “*L'oreille du taureau à la fenêtre*”.

El segundo terceto enlaza con el anterior a través de la preposición “*sur*”. El “*prisme de la force*” imprime su sello con un movimiento rimado que recae en la anáfora “*sur*”.

*Sur la table au niveau du vin dans la bouteille
L'œil qui saisit la bouche et l'embrasse
Et regarde il fait beau*

Descubrimos, en esa repetición de la preposición “*sur*”, un recuerdo de la anáfora “*sur*” del poema “*Liberté*” con el cual se abre el libro de poemas “*Poésie et vérité*” y cuya primera estrofa reproducimos :

*Sur mes cahiers d'écolier
Sur mon pupitre et les arbres
Sur le sable sur la neige
J'écris ton nom.*

La segunda estrofa del poema “*L’oreille du taureau*”, ofrece otro collage que mezcla los planos de la realidad del entorno del artista a modo de bodegón (“*table – vin dans la bouteille*”), con los planos del cuadro que está realizando (“*saisit la bouche et l’embrassé*”). El ojo del pintor, en el centro de estrofa y al inicio del segundo verso, opera capturando todos los elementos que le rodean, desde el detalle más nimio como el “*niveau du vin dans la bouteille*” hasta el más importante, el marco luminoso de la ventana “*Et regarde il fait beau*”. El ojo constituye un epicentro desde el cual parten las proyecciones hacia los objetos, como lo recalcan las preposiciones de lugar: *sur* en “*Sur la table*”, *à* en “*au niveau du vin*”, *dans* en “*dans la bouteille*”. Finalmente, el ojo es un colector que percibe todo tipo de sensaciones de forma simultánea, un órgano de la expresión erótica devoradora, “*L’œil qui saisit la bouche et l’embrassé*”. Esta visión eluardiana de la obra de Picasso coincidiría con el juicio de Antonio Jiménez Millán quien afirmaba que el pintor producía: “Un erotismo de *voyeur* del que ya se encuentran indicios en el primer texto literario de Picasso, fechado el 18 de abril de 1935:

*"al ángulo del cuarto visto desde la puerta abierta escondida en el negro del pasillo (...) alrededor del ole que se ve en el ojo de la cerradura cuando su llave entra y recoge la luz de cera fundida en el anillo".*³⁶²

La tercera estrofa enfoca la imagen del toro. Este toro se asemeja más al animal de lidia y vemos aquí reflejada la afición por la tauromaquia, característica de la gente labradora, de los peones del surco :“*sillon du laboureur*”. La figura del minotauro se ha escindido en su componente de hombre o labrador y en la de

³⁶² Jiménez Millán A., *Picasso: la escritura y el deseo*, in *Eros Picassiano*, Revista Litoral, n° 211-212, 1996, p. 116.

animal o toro. La ambivalencia del participio “*sanglant*” atestigua esa partición pues es adjetivación del sustantivo “*laboureur*” pero lo es también del sustantivo siguiente “*taureau*”. Al actuar simultáneamente sobre los términos que lo rodean, el participio “*sanglant*” es palabra irradiante que crea un efecto visual de potente chorro de sangre, premonición de muerte. Los aspectos simbólicos no impiden que afloren las anotaciones sociológicas de los versos de Eluard. El “*laboureur sanglant*” también hace referencia a la dificultad de subsistencia en la vida esforzadísima del labrador.

Esta tercera estrofa del poema es un dístico de versos dodecasílabos, equidistantes y sin embargo opuestos en cuanto a su rítmica. El acento versal del primer verso recae sobre las sílabas 6, 10 y 12; el segundo verso toma el contrapunto del anterior:

Et regarde au sillón du laboureur sanglant
 - - - - - 6 - - - 10 - 12
Le taureau le beau taureau lourd de désastres
 - - 3 - - - 7 8 - - 11 -

El desorden rítmico del segundo verso frente al anterior, subraya la importancia de la figura del toro en movimiento. La paronomasia de los términos “*Le taureau le beau taureau*”, incidiendo sobre el fonema /o/, es el símbolo corolario de la isotopía del ojo y reproduce el pase bajo de muleta en la suerte de muerte, con el fin de que el toro vaya agachando la cabeza antes de la estocada.

El animal es de mal augurio pues lleva consigo la huella de un sino contrario, la premonición de ser vencido “*lourd de désastres*”. El adjetivo “*lourd*” cobra doble valor pues remite a la pesadez propia del animal y a la vez expresa el dolor que lo invade en su agonía.

Asimismo asistimos a una traslación de sentido con el adjetivo “*lourd*” pues suele asociarse a la palabra “*nuage*” cuando quiere significar la aproximación de una tormenta. Esta combinatoria aparece precisamente en la estrofa siguiente:

*Et regarde il fait beau
 Sous le ciel de la bouche ouverte à l'amour
 Un nuage lourd qui soutient le soleil
 Le sang du laboureur le pain des noces*

El primer verso, que transcribe integralmente el último de la segunda estrofa, “*Et regarde il fait beau*”, aporta una contradicción en el marco general de la escena que respira normalidad y quietud frente a la tragedia que ampara. Una fuerte erótica se apodera de los versos, originada por el impulso vital del hombre o bestia cuya presencia es proyectada a través de la metáfora “*nuage lourd*”. Son dos fuerzas antagónicas que significan aunándose, la una hacia el cielo, la otra hacia la tierra. El tema del Minotauro surgió en los grabados Picassianos por los años 1933 – 1936, Álvarez Santalón nos comenta sobre esta temática de Picasso:

*“El Minotauro es un depredador del sexo escapado del Mediterráneo profundo. Lo vemos violando, acechando mujeres, en convites y bacanales y matando al caballo con saña (vieja estampa de las corridas españolas)...El Minotauro es todo sexo primordial. Cuando acude al rito antiguo, a la Plaza, se trasmuta en toro completo, pero sigue representando el violento encontronazo sexual, sin seducción. Mata y posee, y es lo mismo.”*³⁶³

El arte de la imaginativa eluardiana reside en el dibujo rápidamente esbozado de un yacente boquiabierto (“*bouche ouverte à l’amour*”) de transido ante un amor que es sinónimo de muerte, la mirada hacia el cielo, de forma análoga al personaje de brazos alzados del *Guernica*. La visión que difunde este verso “*Sous le ciel de la bouche ouverte à l’amour*” se asocia a la del verso “*La mort cœur renversé*” del poema anteriormente estudiado *LA VICTOIRE DU GUERNICA*.

La estrofa cuarta está constituida por una serie de ecos: “*sous le ciel*” responde a “*sur la paille*” de la primera estrofa, “*un nuage lourd*” a “*taureau lourd*” en la estrofa anterior, “*le sang du laboureur*” a “*laboureur sanglant*” en esa misma estrofa.

El acto de amor genera una pasión muy similar al éxtasis religioso y los elementos del sol, la sangre y el pan adquieren dimensión de símbolos religiosos. Estos son los constituyentes que confieren a la escena un aspecto de ceremonia sagrada que recuerda concretamente el momento de la elevación de la hostia.

El dístico que cierra el poema condensa su potencia imaginativa en la figura del toro, símbolo de la lucha, pues posee un estandarte de sangre :

*Le drapeau du taureau
Que le vent tend comme une épée.*

El primero de estos dos versos reproduce el efecto de paronomasia similar al que ya percibimos en la tercera estrofa “*Le taureau le beau taureau*” y de mismo funcionamiento. Se repite el movimiento en redondo, réplica del círculo que se dibuja con la

³⁶³ Álvarez Santaló R., *La erótica en Picasso*, in Eros Picassiano, Revista Litoral, nº 211-212, 1996, p. 102.

reiteración del fonema /o/, en un verso corto hexasílabo, cuyas sílabas tercera y sexta llevan el acento rítmico ; mas este movimiento queda cuajado en el segundo verso octosílabo cuyo acento rítmico recae en los fonemas /ã/ y /e/ de las sílabas tres, cuatro y ocho:

/ /
 Le drapeau du taureau
 1 2 3 4 5 6

/ / /
 Que le vent tend comme une épée.
 1 2 3 4 5 6 7 8

La rítmica y la métrica de este dístico respaldan la simbología de muerte que se anida en la figura de la espada: esto lo corrobora el ritmo que incurre coincidiendo con la sugerida estocada del final.

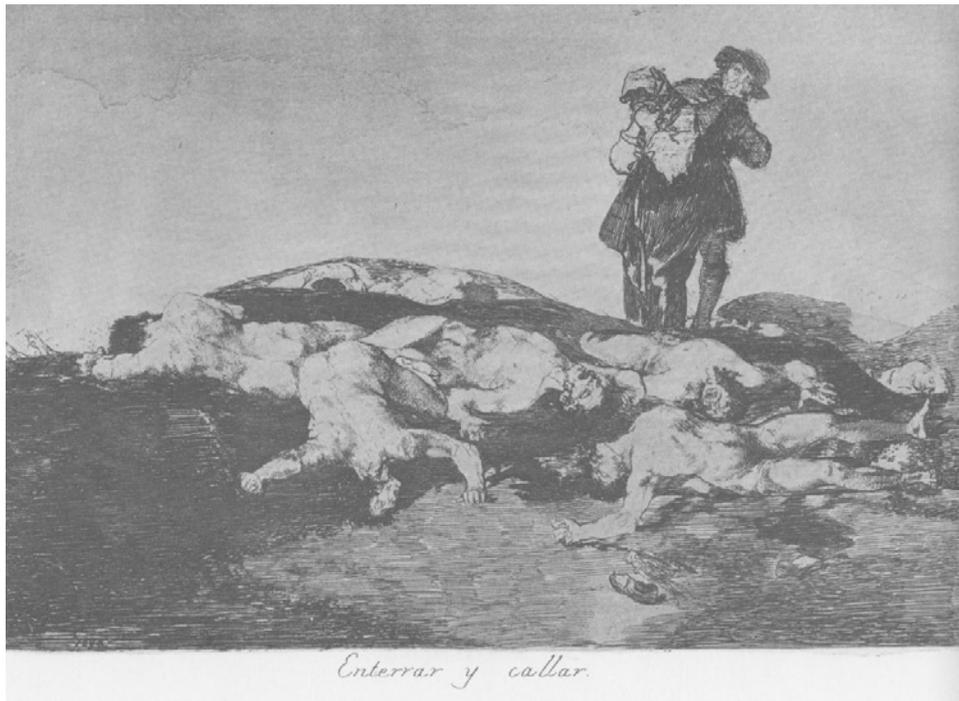
Advertimos cómo Eluard recolecta los motivos hispánicos predilectos de los grandes monumentos artísticos españoles y que han sido significativos para la humanidad del siglo XX. Entre esos temas, recoge el del minotauro de Pablo Picasso, que pasó a ser el icono de la revista artística *Minotaure*, figurando desde la portada de su primer número. La tauromaquia ha sido, a raíz de la pintura de su amigo Picasso, el motivo recurrente y corolario del tema del minotauro, en toda la poética eluardiana de inspiración española como era el caso con este poema “*L’oreille du taureau*”. Entronca la simbología de estos dos temas con el de la muerte y el de la guerra

en las obras eluardianas de los años 1936-1940, resurgiendo y mezclándose posteriormente en la poética inspirada en la ocupación de la Alemania nazi en Francia.

No es de extrañar de que Goya fuera también el artista español que no podría obviar Eluard por constituir un hito en la historia española y por ser un ejemplo de arte el suyo denunciador de las lacras sociales. En el final del poema *Novembre 1936*, ya habíamos detectado la presencia del motivo goyesco, “*Los desastres de la guerra*”. Este no es el único caso en los versos de nuestro poeta. Así el poema “*ENTERRAR Y CALLAR*”, cuyo título en lengua española procede del grabado correspondiente de Goya, y que fue difundido en diferentes revistas entre 1944 y 1945. Este poema formó parte de un mismo epítome, llamado “*Trois poèmes*”, que incluía “*Critique de la poésie*” y “*L’aube dissout les monstres*”. En un apéndice de su libro 62, “*Au rendez-vous allemand*”, titulado “*Raisons d’écrire*”, Eluard aclararía los dificultosos vericuetos de dicha publicación:

“*Signés de mon nom, ces poèmes avaient été confiés à Poésie 43, sous l’occupation. La censure avait interdit leur publication. Transmis à nos amis suisses, ils étaient bientôt publiés dans ‘Lettres’, ‘Traits’, dans ‘Domaine français’ et dans ‘Le lit la table’, volume de poèmes édité par les éditions des Trois Collines.*”³⁶⁴

³⁶⁴ Nota al poema “*L’aube dissout les monstres*” in Eluard, P., *Œuvres Complètes* I, p. 1628.



Enterrar y callar – Goya –

ENTERRAR Y CALLAR

Frères cette aurore est vôtre
Cette aurore à fleur de terre
Est votre dernière aurore
Vous vous y êtes couchés
Frères cette aurore est nôtre
Sur ce gouffre de douleur

Et par cœur et par courroux
Frères nous tenons à vous
Nous voulons éterniser
Cette aurore qui partage
Votre tombe blanche et noire
L'espoir et le désespoir

La haine sortant de terre
Et combattant pour l'amour
La haine dans la poussière
Ayant satisfait l'amour
L'amour brillant en plein jour
Toujours vit l'espoir sur terre.

Tres estrofas de seis versos cada una configuran este poema cuyo metro varía entre heptasílabos y octosílabos.

Desde la primera estrofa se inscribe el poema en la vena de los poemas de la fraternidad, temática general de los poemas políticos posteriores. El poeta se dirige al pueblo español, con el que se siente en empatía, empleando el término “*Frères*” en inicio, con tono exhortativo, para alentarles esperanza:

*Frères cette aurore est vôtre
Cette aurore à fleur de terre
Est votre dernière aurore
Vous vous y êtes couchés
Frères cette aurore est nôtre
Sur ce gouffre de douleur*

La palabra “*aurore*” se expresa siempre acompañada del demostrativo “*cette*” y el enunciado “*cette aurore*” se reproduce en los versos uno, dos y cinco. El empleo del demostrativo responde a la necesidad de inmediatez o urgencia de un discurso arengador, próximo del discurso político. La palabra “*aurore*” incluye dos sílabas, aur – ore, paronomasias del símbolo OR, el cual participa a su vez del símbolo ocular del espejo como ya se comentó anteriormente. Puede que la imagen tenga que interpretarse en su simbología de esperanza con un doble valor de propia y de universal. En efecto, por una parte, el poeta enuncia “*cette aurore est vôtre*”, lo que equivale a decir que la esperanza está en las propias manos del pueblo (el uso del pronombre posesivo, enfatizado por su situación a final de verso, lo confirma); pero por otra parte, en los versos dos, tres y cuatro parece restarle ese primer valor:

Frères cette aurore est vôtre
Cette aurore à fleur de terre
 Est votre dernière aurore
 Vous vous y êtes couchés

El efecto óptico de luz creciente del levante se aniquila desde el segundo hemistiquio “à fleur de terre”. La horizontalidad suplanta la verticalidad incipiente de la luz. Asistimos a un desplazamiento del término “aurore”: es centro de verso al principio, inicio en el segundo verso, aparece en último término en el tercer verso, y acaba siendo un pronombre personal “y” en el cuarto verso. En realidad, el movimiento descendiente se inicia aquí, pues el verso “*Vous vous y êtes couchés*” suena a muerte o rendición voluntaria por agotamiento y dolor.

Parte del discurso arengador estriba en la capacidad de insuflar esperanza, fe en sus propios medios y en la ayuda de los demás:

“*Frères cette aurore est nôtre*
Sur ce gouffre de douleur”.

Este tipo de discurso consiste también en recalcar los conceptos, con la reiteración de algunas oraciones con leves variantes. Así, el verso “*Frères cette aurore est nôtre*” reproduce prácticamente la integridad del anterior “*Frères cette aurore est vôtre*”.

La visión se ensancha en el sentido de la profundidad en el último verso con en efecto de eco imparable dentro del abismo inspirado por las sonoridades reiteradas /u/ y /œ/, sumadas a las de las abundantes /r/:

“*Sur ce gouffre de douleur*”.

La segunda estrofa quiere centrarse sobre el sentimiento solidario:

*Et par cœur et par courroux
Frères nous tenons à vous
Nous voulons éterniser
Cette aurore qui partage
Votre tombe blanche et noire
L'espoir et le désespoir*

Esta segunda estrofa se vincula con la anterior, por medio de la coordinación “Et” y a través de su eufonía, extensión de las sonoridades y del ritmo del último verso:

*Sur ce gouffre de douleur
/u/ /u/-/œ/*

*Et par cœur et par courroux
/œ/ /u/-/u/*

La sinécdoque “cœur” ha sido elegida en lugar de la palabra “amour”, que reserva el poeta para la última estrofa, a riesgo de crear una ambigüedad de sentido por el significado literal del término. No cabe duda de que la expresión equivale a “par amour”, pero ofrece la gran ventaja de participar del ritmo de esta articulación entre las dos estrofas.

La importancia del sentido colectivo de esta poética transluce en el uso de los pronombres personales y los pronombres posesivos. En efecto, se tejen unas correspondencias entre “vôtre” y “nôtre”, en la primera estrofa; en la segunda estrofa, el “nous” responde al “vous” de la primera. La metáfora *in absentia* del nudo y

símbolo del estrecho vínculo entre ambos pueblos, el francés y el español, destaca en el segundo verso:

“Frères nous tenons à vous”

Una locución del lenguaje usual como *“tenir à”* funciona como eje significativo entre los dos polos antagónicos, y sin embargo equiparados, del *“nous”* y del *“vous”*. También favorece dicha locución una doble interpretación: el sentido de “mostrar apego hacia alguien” y el de “querer hacer algo”. Este aspecto de voluntariedad surge precisamente en el verso siguiente:

“Nous voulons éterniser”

Denota este verso la obstinación de prolongar los efectos de la destrucción en el tiempo, con el fin de que sirva de mensaje a las generaciones venideras. Eluard refuerza de esta manera los vínculos de fraternidad que unen, más allá de la muerte. La función de la figura de la aurora es la de iluminar y hacer ver esa línea divisoria que escinde (*“qui partage”*) la unidad de las cosas (*“votre tombe”*) en dos mitades antagónicas (*“blanche et noire”* – *“L’espoir et le désespoir”*):

*“Votre tombe blanche et noire
L’espoir et le désespoir”*

Desde este punto del poema, los versos afirman la ambivalencia dentro de la oposición: así opone primero el odio al amor y Eros a Tánatos en la última estrofa:

*La haine sortant de terre
Et combattant pour l’amour
La haine dans la poussière
Ayant satisfait l’amour
L’amour brillant en plein jour
Toujours vit l’espoir sur terre*

El resurgimiento cíclico que se inicia en “*La haine sortant de terre*” se cierra en “*La haine dans la poussière*”. Este es el punto del poema en el que el péndulo voltea hacia el lado contrario. La simetría de la estrofa lo define así: los tres primeros versos se constituyen en torno al núcleo “*haine*” y los tres últimos alrededor del epicentro “*amour*”. Asistimos al triunfo de los valores positivos en la segunda parte, frente a la visión alegórica del odio luchador y avasallado al amor “*Et combattant pour l’amour*”. Cuando vence la muerte, el odio es pulverizado, “*La haine dans la poussière*”, y el amor impone su ley. A lo largo de esta estrofa, la palabra “*amour*” es formulada tres veces, una de ellas, de forma consecutiva:

*Ayant satisfait l’amour
L’amour brillant...*

Repercute en los dos últimos versos el eco de la voz “*amour*” en la paronomasia “*jour*” - “*toujours*”. Enfocando la musicalidad de estos versos, percibimos que existe una rima de esquema *A-B-A-B-B-A*, la cual opera reforzando el acento final de verso y subrayando sus términos clave.

Además, la estructura sintáctica de esta última estrofa muestra unos versos íntimamente trabados por diferentes técnicas que todas confluyen hacia la cadencia poética eluardiana.

Eluard hace un uso dilatado de los participios presentes, “*sortant – combattant – ayant – brillant*”, que crean dinamismo al referir acciones captadas en el momento de su desarrollo y acciones cuyos efectos perduran. En el caso de “*sortant – combattant – ayant*”, se sitúan en el eje de los símbolos “*haine – amour*”, los dos platos de la misma balanza, describiendo una situación evolutiva en la que, poco a poco, el amor hace bascular las fuerzas a su favor.

El poeta recurre a las conocidas técnicas de unión como son la coordinación (entre el primer y segundo verso) y el encabalgamiento (entre el tercer verso y el cuarto). Además, explota abundantemente la figura de la anáfora que, unida al desplazamiento de los complementos, recalca los valores de oposición entre “*haine – amour*”, como en el caso:

Et combattant pour l'amour
La haine dans la poussière

Por fin, el uso eufónico del ritmo y de las sonoridades incide sobre el tono discursivo de arenga solidaria para la esperanza.

3.4. POESÍA DE LA SOLIDARIDAD CON ESPAÑA

El tema de la solidaridad ya recorría la poética eluardiana como lo acabamos de ver en el poema *ENTERRAR Y CALLAR*. En la segunda edición de su libro “*Au rendez-vous allemand*” publicada en 1945, Eluard añade unos poemas inéditos, entre los cuales se encuentra “*NOS UNIREMOS*”, otro título en lengua española que no necesita ser interpretado para su mejor comprensión.

La relación crítica de esta nueva edición para la revista *Poesie 45* correría a cargo de René Massat quien comentaba:

*“La poésie de Paul Eluard est à l’avancée des grands mouvements que déroule l’aventure humaine. Elle les pressent et en dénonce l’évolution en prenant pour point de départ la nécessité historique de l’événement, qu’il soit d’ordre intellectuel, social ou politique. [...] ‘Au rendez-vous allemand’ est le confluent de ces trois tendances [...] le fait divers revêt la force du mythe [...] les exploits [...] se délivrent de leur apparence accidentelle et sont l’objet d’une transfiguration. Cette transfiguration ressortit à la tonalité qu’Eluard utilise sur l’orgue de la poétique ...Il utilise presque exclusivement le mode mineur qui maintient proche de nous l’expression d’une souffrance ou d’un plaisir...Eluard a le secret des claviers et des combinaisons...”*³⁶⁵

NOS UNIREMOS

Nous sommes seuls nos frères nos enfants sont seuls
 Nous voulons partager multiplier le jour
 Car la grandeur de l’homme c’est huit fois sa tête

³⁶⁵ In Eluard, P., *Œuvres Complètes* I, p. 1643.

Notre devoir est de savoir mourir pour rien
Nous oublierons notre devoir et nous vivrons
Nous mêlerons le feu de l'espoir à nos cendres

Le museau de la bête est pur jusqu'à la proie
Jusqu'à ce qu'il arrive au cœur sensible et pur
Jusqu'à ce qu'il arrive à cet astre traqué

Mais invincible même sous la chair vaincue
Sous la charrue du vent flexible qui nous pousse
Dans les sillons du champ commun où nous souffrons

Grande lueur des blés nuée du pain futur
Qui nous soumet et nous prolonge et nous unit
Nous connaissons la perfection de nos désirs

Et nos mains généreuses recevront leur dû.

La función solidaria de este poema emana desde la primera voz del título “nos”, clara referencia a la primera persona del plural, el la que el YO se reconoce y se diluye en el NOSOTROS, núcleo sinónimo de condición humana y de hombre. El cuerpo del verbo “uniremos” incluye semánticamente la noción de aunar para formar un solo cuerpo, verbo que entra en redundancia con el pronombre personal “nos”. El tiempo verbal empleado es el futuro, el tiempo de la fe del poeta y el de la esperanza en el que todo es posible.

Es de especial interés la anotación que encontramos acerca de las distintas ediciones del poema:

*“Ce poème a paru dans Quelques peintres et sculpteurs espagnols de l'Ecole de Paris, 1945, et dans Espace, 1945, juin, n° 3, p.7 sous le titre **Demain.**”*³⁶⁶

³⁶⁶ In Eluard, P., *Œuvres Complètes* I, p. 1651. Título *Demain* que subrayamos nosotros.

La primera estrofa es un terceto de versos dodecasílabos cuyas cesuras marcan un ritmo de discurso militante, a pesar de que éstas se sitúan de forma diferente en cada uno de los tres versos: tras las sílabas 3, 5 y 8 para el primer verso, tras las sílabas 6 y 12 en el segundo, y tras las sílabas 7 y 12 en el tercero. Los acentos versales inciden sobre las palabras clave de la estrofa, “*seuls – frères – enfants – seuls*” para el primer verso, “*partager – jour*” para el segundo verso, “*homme – tête*” para el tercero.

La humanidad se concentra en unas palabras sinónimas que inscriben en plural su significado colectivo: “*frères - enfants*”, epígonos de “*homme*”. La afirmación de la voluntad de acción colectiva transluce en la anáfora “*nous*” y en el verbo de volición “*voulons*” (incluida una paronomasia deliberada entre “*nous*” y “*vous*”). Ocupando el centro del segundo verso el infinitivo “*partager*”, el mito de Eluard, corolario de la solidaridad y de la fraternidad, viene reforzado y aumentado por otro infinitivo “*multiplier*” que incurre también en el concepto solidario. El día es metáfora símbolo de luz y de libertad, y participa del sonido /u/ recurrente a lo largo del poema, sonido que se demora por el /r/final.

El tercer verso viene a esclarecer el motivo de esta afirmación voluntaria con la conjunción de coordinación “*car*”, introduciendo una justificación que resulta ser la medida real de un hombre “*la grandeur de l’homme*”, o “*huit fois sa tête*”, cuya equivalencia se establece con el galicismo identificativo “*c’est*”.

*Notre devoir est de savoir mourir pour rien
Nous oublierons notre devoir et nous vivrons*

Nous mêlerons le feu de l'espoir à nos cendres

Eluard plantea la condición vital del hombre pobre marcada por el sello de la obligatoriedad con la palabra “*devoir*” la cual se repite dos veces y encuentra un eco en su paronomasia “*espoir*”. La rebelión de este hombre pobre pasa la costosa factura de la vida “*savoir mourir pour rien*”. El poeta se muestra solidario con él pues se incluye en ese destino, como lo muestra el posesivo que abre la estrofa “*Notre devoir*” así como la anáfora “*Nous*” situada al principio de los versos dos y tres.

La acentuación del verso en las palabras clave es similar a la de la estrofa anterior. Los acentos están dispuestos en las sílabas 4, 8 y 12 en las palabras “*devoir - savoir - rien*” para el primer verso. En el segundo verso, los acentos recaen en las mismas posiciones, 4, 8 y 12, sobre los términos “*oublierons - devoir - vivrons*”; del mismo modo, en el tercer verso, sobre las palabras “*mêlerons - espoir - cendres*”. Observamos un cambio de los tiempos verbales en estos dos últimos versos, los verbos pasan al tiempo futuro como corresponde al tiempo de la vida y de la esperanza, después de romper con el sino de la humanidad “*Nous oublierons notre devoir*”. La afirmación de final del segundo verso “*et nous vivrons*” emana una determinación sin límites fortalecida por la visión de la unión de los contrarios enunciada en el tercer verso: “*Nous mêlerons le feu de l'espoir à nos cendres*”.

*Le museau de la bête est pur jusqu'à la proie
Jusqu'à ce qu'il arrive au cœur sensible et pur
Jusqu'à ce qu'il arrive à cet astre traqué*

No hay muerte sin combate posible y la isotopía de la lucha vuelve a burilar la silueta del toro, vivo recuerdo del poema anterior “*L’oreille du taureau*”. La tercera estrofa es del más puro estilo eluardiano: a partir de ahí, el poema da un vuelco estilístico, el poeta se olvida de la retórica militante para componer un discurso más metafórico. La estrofa entera, hasta el participio final “*traqué*” delinea un recorrido, el de la persecución de la presa por parte de la bestia. El ritmo del primer verso es marcado por los acentos versales, en las sílabas 3, 6, 8 y 12 sobre las palabras “*museau – bête – pur – proie*” del primer verso, en las sílabas 6, 8, 10 y 12 de las palabras “*arrive – cœur – sensible – pur*” del segundo verso, y en las sílabas 6 y 12 de las palabras “*arrive – traqué*” del tercer verso. Al movimiento de persecución contribuyen las reiteraciones de la locución “*jusqu’à*”. En el primer verso, la línea de movimiento parte de la primera palabra “*museau*” hasta la última “*proie*”, situadas en cada extremo del verso, creando distancia por cubrir; en los dos versos siguientes, la locución “*jusqu’à*” se vuelve construcción compleja pues va acompañada de una proposición subjuntiva “*jusqu’à ce qu’il arrive*”, la cual se reitera en el último verso. La metáfora “*astre*”, que continúa la proposición, añade su ingrediente semántico de alejamiento e inaccesibilidad, cuanto más, si se adjetiva con el participio “*traqué*” que la matiza de acoso. El proceso metafórico se ofrece aquí simultáneo a su fragua, capturado en toda la fuerza de su traslación. Nos recuerda los versos del poema “A Pablo Picasso” del libro “*Donner à voir*” en el percibíamos un efecto de acorralamiento:

« *L’oreille du taureau à la fenêtre
De la maison sauvage où le soleil blessé
Un soleil d’intérieur se terre* »

Paralelamente al hostigamiento del hombre por la bestia, asistimos a otro proceso de superposición de ambas redes metafóricas que determinan, pues el hombre y el animal se acercan y confunden por su carácter puro: “*Le museau de la bête est pur*” y “*la proie – cœur sensible et pur*”. Todo funciona como si la persecución consistiese en un impulso hacia un ideal humano, lo que justificaría tal insistencia en su común pureza.

*Mais invincible même sous la chair vaincue
Sous la charrue du vent flexible qui nous pousse
Dans les sillons du champ commun où nous souffrons*

Una superposición parecida se produce en la cuarta estrofa en la que el labrador aparece destruido por los surcos de su arado pero a la vez invicto aún en la fosa común. La carne cobra dimensión simbólica de lugar de sufrimiento, tras la preposición “*sous*” y tras la intercalación de “*sous la chair vaincue*” con “*sous la charrue*”, pero sobre todo, en el último verso: “*champ commun où nous souffrons*”. Se nos impone el recuerdo del verso “*Et regarde au sillon du laboureur sanglant*” del anterior poema ya citado “*L’OREILLE DU TAUREAU*”.

El adjetivo “*invincible*” emerge a principio de estrofa por encima de un desarrollo metafórico que sugiere la caída hasta la muerte. La estructura sintáctica ilustra ese proceso de descenso por el empleo reiterado de la preposición “*sous*” y de las construcciones de complementariedad como “*du vent flexible*”, complemento del sustantivo “*charrue*”, que a su vez goza de una extensión en la preposición relativa “*qui nous pousse*”. El último verso “*Dans les sillons*

du champ commun où nous souffrons” añade un complemento de lugar el cual incluye igualmente otra proposición relativa “*où nous souffrons*”.

También en esta cuarta estrofa anuda el poeta dos fuerzas contrarias: la de los dos elementos tierra y aire, cuyos campos semánticos se cruzan en el verbo “*pousse*”. Desde este verbo parte el impulso germinador de la estrofa siguiente.

*Grande lueur des blés nuée du pain futur
Qui nous soumet et nous prolonge et nous unit
Nous connaissons la perfection de nos désirs*

La visión del campo debidamente labrado vence la visión negativa del campo santo; se cierne, cual una gloria de luz, anunciadora de tiempos dorados de abundancia y de armonía entre los hombres . El movimiento es ascendiente y discontinuo como reproduciendo una alegre pirotecnia, con uso de palabras cortas, en mayoría sustantivos, que repiten asonancias en /e/ y /y/ como en el primer verso:

Grande leur des blés nu ée du pain futur.

El ritmo acompasa el movimiento y se marca en el segundo verso por la abundancia de verbos que inciden en los acentos versales:

Qui nous soumet et nous prolonge et nous unit

La fuerza del Eros eluardiano que brota desde el título “NOS UNIREMOS”, renace en el adjetivo “*commun*” de la estrofa anterior, sentimiento de fraternidad con su corolario sufrimiento, y su posterior compensación en el logro de la plenitud: “*nous soumet* –

nous prolonge – nous uniť?. La erótica surge de ese futuro simbolizado por un pan, la materialización de la recolección de las doradas espigas, el éxito de la empresa de la unión en la lucha:

Nous connaissons la perfection de nos desirs.

El poema concluye con un solo verso aislado:

Et nos mains généreuses recevront leur dû.

La visión de unas manos abiertas, entregadas y agradecidas, una visión de futuro cierto se ofrece en el que todos nosotros (“*nous*”) ganaremos (“*recevront leur dû*”).

Los acentos de este poema “NOS UNIREMOS” encontrarían otro eco en las voces de una conferencia que Eluard pronunció en enero de 1952 y que la revista *Nouvelle critique* publicaría en abril del mismo año:

*“Voix immenses, mais, souvent, ne sommes-nous pas plus sensibles, dans notre faiblesse, à celles qui expriment mieux notre condition précaire et qui nous semblent plus humaines? Nous ne désirons pas tant des modèles que des semblables, que des frères qui expriment nos aspirations et notre désir de perfection, mais aussi notre peine, notre commune mesure humaine. Comme Villon parmi les truands, comme Whitman soignant les blessés, comme Pouchkine succombant en duel pour l’honneur de sa femme, comme Max Jacob mourant parce qu’il était juif. Ils ont été vaincus, mais le respect que nous ressentons pour les victimes ne nous empêche pas de comprendre que c’est à partir d’elles que l’espoir peut renaître et que la lutte recommence.”*³⁶⁷

Reconocemos con estas líneas la lección de vida que propugna con su poética Eluard. Así justifica el poeta su escritura:

³⁶⁷ Eluard, P., *La poésie de circonstance*, in *Poèmes retrouvés, Œuvres Complètes II*, p. 933.

*“Mais nous savons bien, au fond de notre cœur, que ces vaincus n’en ont que l’apparence, que ces morts ne sont pas morts dont l’action, la parole, l’exemple vivent et que c’est en nous qu’ils font un pas en avant. Nous savons les circonstances de leur vie et nous savons que leur œuvre est fonction de ces circonstances.”*³⁶⁸

De esta suerte enlaza Eluard con la más larga tradición de los grandes vates de la humanidad, poetas de las circunstancias con los que comparte afinidades:

*“Homère, Shakespeare, Dante ou Goethe et souvent même Victor Hugo, quand ils disent « je » le disent pour les hommes de leur temps. Ils ont la conscience de leur temps, ils témoignent objectivement à charge et à décharge dans le grand procès de l’histoire, ils sont à la fois les fondations et la fragilité du passé.”*³⁶⁹

La poesía de circunstancia conduciría naturalmente hacia la poesía del compromiso político. En 1948, Eluard publica el libro *Poèmes politiques* constituido por varias partes. “*De l’horizon d’un homme à l’horizon de tous*” era el título de la primera parte del epítome, título propio a la circunstancia del poeta. El segundo apartado del mismo libro se titula “*Avant*” e incluye los poemas que publicó el poeta antes de la muerte de Nusch.³⁷⁰

³⁶⁸ Eluard P., op.cit. p.933.

³⁶⁹ Eluard P., op.cit. p.932.

³⁷⁰ Mencionamos en nota el poema *EN ESPAGNE* que integra la segunda parte del libro de título “*Avant*”, parte que comprende los poemas que publicó el poeta antes de la muerte de Nusch.

EN ESPAGNE

*S’il y a en Espagne un arbre teint de sang
C’est l’arbre de la liberté*

*S’il y a en Espagne une bouche bavarde
Elle parle de liberté*

*S’il y a en Espagne un verre de vin pur
C’est le peuple qui le boira.*

El poema “ESPAGNE” forma parte, a su vez, del mismo apartado “*Avant*” de los “*Poèmes politiques*”.

ESPAGNE

Les plus beaux yeux du monde
Se sont mis à chanter
Qu’ils veulent voir plus loin
Que les murs des prisons
Plus loin que leurs paupières
Meurtries par le chagrin

Les barreaux de la cage
Chantent la liberté
Un air qui prend le large
Sur les routes humaines
Sous un soleil furieux
Un grand soleil d’orage

Este poema incluido en “*Avant*” de los “*Poèmes politiques*”, podría ser un brindis a España, a sus símbolos libertarios, a su verbo prolífico y a su capacidad de goce vital.

Constituyen el poema tres estrofas de dos versos que reiteran la proposición “*s’il y a en Espagne*”.

La primera estrofa recuerda el roble ancestral de Guernica, símbolo de la independencia vasca pues ha presidido más de diez siglos de actos solemnes. El mismo Eluard hizo el comentario de la película que Alain Resnais y de Robert Hessens realizaron siguiendo el cuadro de Pablo Picasso:

“*Guernica. C’est une petite ville de Biscaye, capitale traditionnelle du Pays basque. C’est là que s’élevait le chêne, symbole sacré des traditions et des libertés basques...*”²⁷⁰

El bombardeo de la ciudad el 26 de abril de 1937, ocasionó unos dos mil muertos; de ahí que su árbol estuviera teñido de sangre, y que la reacción que se produjera fuera un levantamiento contra el opresor del país:

*S’il y a en Espagne un arbre teint de sang
C’est l’arbre de la liberté*

Eluard saluda también en la segunda estrofa la capacidad comunicativa del español y su apertura que le conduce naturalmente hacia la reivindicación de la libertad:

*S’il y a en Espagne une bouche bavarde
Elle parle de liberté*

La esperanza del poeta está puesta en ese pueblo capaz y emprendedor que sabrá superar y vencer la adversidad:

*S’il y a en Espagne un verre de vin pur
C’est le peuple qui le boira.*

Vie perdue retrouvée
Nuit et jour de la vie
Exilés prisonniers
Vous nourrissez dans l'ombre
Un feu qui porte l'aube
La fraîcheur la rosée

La victoire

Et le plaisir de la victoire.

Constituyen el poema tres estrofas de seis versos hexasílabos y dos versos finales sueltos que suman doce sílabas. La metáfora *in absentia* del pájaro, símbolo de libertad, de la libertad tan requerida por el preso político, se cuela desde el principio:

« *Les plus beaux yeux du monde
Se sont mis à chanter* »

El primer verso enlaza con la temática de la mirada tal como nos aparecía en los poemas anteriores como “*Intimes*” o “*A Pablo Picasso*” pero la formulación nos rememora las últimas palabras, ya mencionadas más arriba, de la conferencia “*Physique de la poésie*”:

“*C'est alors que les beaux yeux recommencent, comprennent et que le monde s'illumine.*”³⁷¹

*Les plus beaux yeux du monde
Se sont mis à chanter
Qu'ils veulent voir plus loin
Que les murs des prisons
Plus loin que leurs paupières
Meurtries par le chagrin*

³⁷¹ Eluard, P., *Œuvres Complètes I*, p. 939.

Eluard construye su tejido poemático en torno a los dos planos, el de la realidad “*yeux – voir – murs – prison – paupières – chagrin*” y el de la imaginación o metafórico “*yeux – (oiseaux) – chanter*”. El poeta elige un lenguaje sencillo, sin florituras, en su intento de no separar la poesía de circunstancia de la poesía eterna pues para él no hay más que una clase de poesía, la que canta; Eluard dijo así:

“Langage qui chante, langage chargé d’espoir, même quand il est désespéré, parce qu’il est toujours porteur d’intelligence profonde, de raison fondée sur l’instinct, sur la sensibilité, sur le besoin de vivre, sur l’amour de la vie, sur la vérité”³⁷²

El canto de libertad, o pájaro, levanta su vuelo desde los dos primeros versos “*se sont mis à chanter*”, en un aleteo propio del impulso hacia el aire, sugerido por el empleo de palabras escuetas. El remontarse sin cese, rebasando las lindes simbólicas, lo recalcan la proposición subjuntiva: “*qu’ils veulent voir plus loin*” así como los límites representados por unos elementos que en la vida real son obstáculos físicos “*les murs des prisons*” y “*leurs paupières*”. El vuelo ascendiente es trazado asimismo por la locución “*plus loin que*”, la cual ocasiona un encabalgamiento entre el tercer y el cuarto verso:

*Qu’ils veulent voir plus loin
Que les murs des prisons
Plus loin que leurs paupières*

La misma locución se repite, en el quinto verso, en aposición a la imagen “*murs de prison*”, creando una relación de equivalencia entre “*murs*” y “*paupières meurtries par le chagrin*”. El sentimiento de

³⁷² Eluard, P., *La poésie de circonstance*, in *Poèmes retrouvés, Œuvres Complètes II*, p. 931.

dolor condena al sujeto a un estado síquico de encierro interior propio del recluso político.

El poema adopta una estructura en abismo en la que el canto del poeta es a su vez el canto del colectivo español vencido, simbolizado por el cantar de los pájaros.

La palabra libertad no está expresada todavía pero su concepto borda con su filigrana toda la estrofa.

A este propósito, la estudiosa Guyard observó, en su investigación del vocabulario político de Eluard, que la palabra “*liberté*” la introducía el poeta en su forma más abstracta, con su predeterminante “*la*” y sin mas adjetivo; así lo hace en la segunda estrofa del poema. El hecho es demostrable en el corpus de textos que reflejan una situación de cautiverio como es el caso en los poemas sobre España, Guyard apunta: “*Il est significatif que dans ces textes la captivité soit signifiée par un ensemble de mots à référents concrets «grille »,...« porte », « barreaux de la cage ».....alors que liberté n’a pas de dénotation concrète.*”³⁷³

*Les barreaux de la cage
Chantent la liberté
Un air qui prend le large
Sur les routes humaines
Sous un soleil furieux
Un grand soleil d’orage*

³⁷³ Guyard, M.-R., *Le vocabulaire politique de Paul Eluard*, Klincksieck, Paris, 1974, p. 53.

Hallamos un claro ejemplo de desplazamiento imaginativo desde la metáfora *in absentia* del pájaro o libertad, hacia la metonimia “*les barreaux de la cage*”, animados como los seres que sustituyen pues cantan a su vez “*Chantent la liberté*”. La metonimia retoma el primer verso de la primera estrofa “*Les plus beaux yeux du monde*”, precisando la visión que nos daban y ofreciéndonos ahora la de unos ojos desesperados detrás de los barrotes de una celda.

La libertad es nombrada ahora y se presenta como el polo opuesto de la situación carcelaria. Tras haberse encarnado en pájaro se asimila a la metonimia aire, la cual enlaza con la otra red imaginativa del canto:

“*Un air qui prend le large*”

en la que se aprecia el juego del poeta con el doble sentido de la palabra “*air*”.

A su vez, la metonimia “*air*” abre paso a otra isotopía, la del viaje, en la adjetivación apuesta a ella “*qui prend le large*”. Esta expresión ofrece la ventaja de su doble lectura ; significa “irse” en el lenguaje corriente pero arraiga en el campo semántico marítimo y también corresponde a “navegar mar adentro”.

Observamos cómo el poeta selecciona sus imágenes, persiguiendo un nuevo desarrollo imaginativo de índole positivo. Eluard levanta el telón de la esperanza en el nuevo rumbo hacia otras tierras de libertad que el español vencido se ve obligado a emprender. La idea recóndita de huida en busca de otra tierra de acogida, estaba ya presente en la primera estrofa “*Qu’ils veulent voir plus loin*”, pero aquí se impone la visión del éxodo de los españoles republicanos: “*les routes humaines*”. El adjetivo “*humaines*” recuerda los ríos de la muchedumbre cruzando a pie el paso de la frontera

con Francia. El plural de “*routes*” puede aludir a la diversidad de los modos de viajar o a la variedad de los rumbos tomados. El impulso hacia delante está inscrito en las preposiciones de lugar en los versos cuatro y cinco, en el movimiento creado en las aposiciones dependientes todas de la misma acción “*prend le large*”:

Sur les routes humaines
Sous un soleil furieux
Un grand soleil d'orage

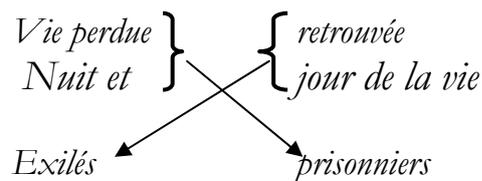
La metáfora del sol, un sol adverso “*un soleil furieux*”, “*Un grand soleil d'orage*”, plasma las terribles condiciones físicas y meteorológicas a las que se expusieron los exiliados en su éxodo.

La tercera estrofa del poema evoca el recobrar la unidad perdida de esos hombres desmembrados por la guerra fratricida:

Vie perdue retrouvée
Nuit et jour de la vie
Exilés prisonniers
Vous nourrissez dans l'ombre
Un feu qui porte l'aube
La fraîcheur la rosée

Los tres primeros versos de esta tercera estrofa llevan el sello de esa unidad restaurada en la unión de términos antinómicos como la aposición de los adjetivos “*perdue - retrouvée*” o la de “*Exilés prisonniers*”, y los antónimos del ciclo vital “*nuit et jour de la vie*”. El simbolismo de la rueda de la fortuna aparece en estos círculos delineados por tales expresiones antinómicas. Eluard se reafirma en su creencia en los valores positivos y en el triunfo del bien, asume su papel de insuflar la esperanza a los necesitados de ella. Se trata de

aqueellos “*Exilés prisonniers*” que por fin nombra en el tercer verso, tras ser evocadas las vicisitudes de sus vidas. La contradicción patente entre los dos términos no hace sino subrayar el vuelco brutal de la vida de esos hombres. En este verso el poeta antepone la condición de hombres libres a través de la expatriación (“*Exilés*”) a su anterior condición de hombres presos (“*prisonniers*”). La colocación de las palabras “*Exilés prisonniers*” en este orden rompe con los dos versos anteriores en los que aparecía en primera posición la evocación de la vida en la cárcel “*Vie perdue - nuit*”. Se produce a lo largo de estos tres versos una estructura en quiasmo:



La bipolaridad en la existencia de los vencidos españoles brota de nuevo con pinceladas barrocas:

Vous nourrissez dans l'ombre
Un feu qui porte l'aube
La fraîcheur la rosée

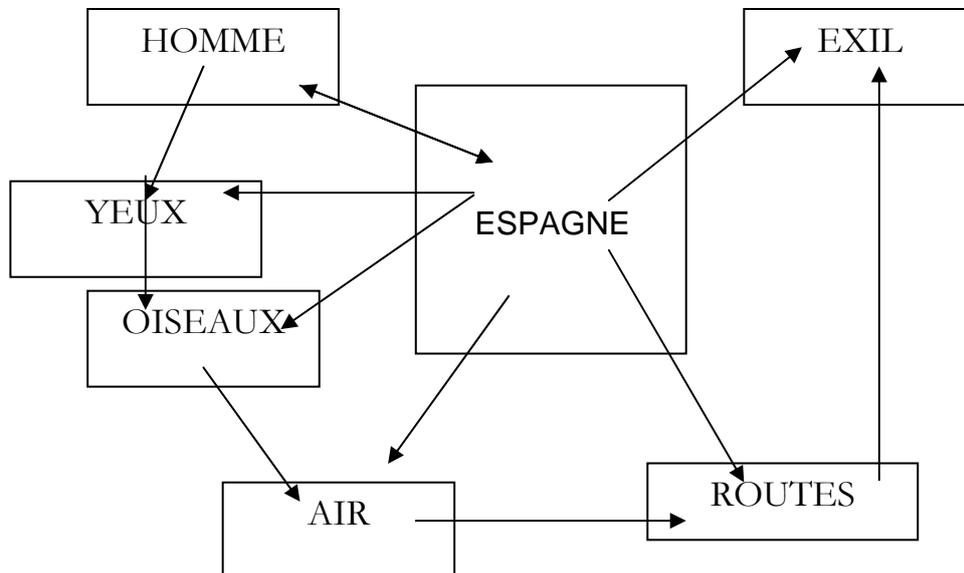
La luz de la esperanza “*Un feu qui porte l'aube*” nace del hombre (“*Vous nourrissez*”) desde la propia oscuridad. La palabra elegida “*feu*” es proporcionalmente excesiva a la densidad de la sombra en la situación de privación de libertad. Quiere enfatizar el poeta la fuerza interior que impulsa al hombre hacia la conquista de su libertad así como su profundo deseo de cambio de sino. Florece de nuevo en esta estrofa la erótica eluardiana. Con suaves toques, en el verbo “*porte*” y en las imágenes de connotaciones afines “*aube – fraîcheur – rosée*” habla de la plenitud tras el sueño hecho realidad.

La esperanza tiñe con tonos suavizados primaverales un escenario de vida feliz.

El remate final del poema realza el verdadero logro que resulta ser la conquista de la libertad. La palabra “*La victoire*” suena como un estallido de alegría, cuanto más grande que se corona por el término añadido “*et le plaisir de*” para que vuelva a sonar, como final feliz, la palabra “*victoire*”.

Aunque sólo se mencione una vez, la palabra “*liberté*” está en el centro del poema. Funciona como el eje metafórico de todas las imágenes que la simbolizan.

El recorrido propuesto por el poeta parte desde el hombre vencido hasta el hombre vencedor que le da la vuelta a su destino. Este esquema figura el devanar metafórico del poema *ESPAGNE*:



En el mismo grupo de poemas que el poema “*ESPAGNE*” recién analizado hallamos otro poema de título en español “*VENCER JUNTOS*”, publicado conjuntamente en el libro 86 de *Poèmes politiques*, en el año 1948.

El título nos remite a dos poemas ya estudiados anteriormente, “NOS UNIREMOS” y “ESPAGNE”. Enlaza con el tema de la fraternidad con el pueblo español referida en el primero de ellos y retoma el tema de la victoria conjunta expresado en los últimos versos del segundo.

VENCER JUNTOS

Ici la vie est limitée
Par cette ligne de sang noir
Qui nous sépare
Des prisons et des tombeaux

Ici nous sommes rabaissés
Par le supplice de l'Espagne
Ici la vie est menacée
Par la frontière de l'Espagne

Mais que l'Espagne crie victoire
Et notre sang deviendra chair
Chair confondue et chair heureuse
La France aura gagné sa guerre.

Se compone el poema de tres estrofas de versos mayoritariamente octosílabos. Las dos primeras estrofas se sitúan en el área enunciativa del poeta, patente en la anáfora “*ici*”. El poeta plantea el vivir en Francia, la patria de la libertad, de la igualdad y de la fraternidad, con la mala consciencia de la no-intervención en el conflicto español.

*Ici la vie est limitée
Par cette ligne de sang noir
Qui nous sépare*

Des prisons et des tombeaux

En semejante situación histórica, la vida no puede lograr sus dimensiones esperadas, es una vida presa dentro de sus lindes “*limitée*”, con unos límites que le prohíben el expandirse y conectar con el pueblo hermano. La frontera es una línea material hecha de sangre ya pasada “*sang noir*”, pues la contienda ya finalizó dejando sus secuelas “*Des prisons et des tombeaux*”. La isotopía de la barrera surge desde la connotación del adjetivo “*limitée*”, la linearidad del segundo verso donde se inscribe la palabra “*ligné*”, y , por último, en el verbo del tercer verso “*sépare*”.

En la segunda estrofa Eluard alza la voz, aumentando la intensidad de su amargura:

*Ici nous sommes rabaissés
Par le supplice de l'Espagne
Ici la vie est menacée
Par la frontière de l'Espagne*

Esta estrofa se superpone a la anterior, verso a verso. Así se precisa el contenido del primer verso: lo que se nombraba “*la vie*” pasa a tener aquí una identidad muy precisa y comprometedora “*nous sommes*”, un colectivo (el francés) en primera persona del plural. Eluard se incluye también en ese colectivo al que trata con desprecio “*rabaissés*”. La causa literal de este sentimiento viene esclarecido en el verso siguiente:

Par le supplice de l'Espagne

Lo cual recoge la estructura del segundo verso de la primera estrofa, por la reiteración de la preposición “*par*”. El tercer verso de

esta estrofa adopta la forma del primer verso, limitándose al cambio de participio:

Ici la vie est menacée

España es nombrada, y se perfilan los Pirineos en el cuarto verso “*Par la frontière de l’Espagne*”. Percibimos un grado más elevado de dramatismo si establecemos el mismo paralelismo en este cuarto verso con su correspondiente cuarto verso de la primera estrofa:

Des prisons et des tombeaux

Para Francia debía resultar vergonzoso el tener que tolerar a un país de régimen totalitario en sus mismas puertas. Eluard afirma su voluntad de esperanza en un renacer de las fuerzas vivas que luchaban en la sombra. En la última estrofa sube el tono con retórica política primero:

Mais que l’Espagne crie victoire

para dejar paso al impulso erótico y cantar un futuro de renacimiento, con metáforas de unión carnal “*Chair confondue et chair heureuse*”. Este sería el reencuentro entre ambas naciones y una renovación fraternal por la que Francia conseguirá redimirse :

*Et notre sang deviendra chair
Chair confondue et chair heureuse
La France aura gagné sa guerre.*

Al término de nuestro estudio de un corpus notable de la poética de Paul Eluard vinculada con la cultura española, nos sorprende gratamente el verificar la existencia de una querencia del poeta hacia lo español. Eluard mostró interés por lo español a través de sus amistades, su vida cultural, especialmente en su relación con el plantel de artistas españoles afincados en París. El interés de los intelectuales españoles de la generación del 27 con el movimiento surrealista francés, del cual Eluard era miembro fundador, le llevó a ser su invitado en varios foros de la actualidad literaria española, en Valencia, Barcelona, Madrid y Bilbao.

El hombre del compromiso que fue Eluard le impulsó a solidarizarse con la causa política de los opositores a la dictadura de Franco y se involucró en la lucha por la libertad de España. Hubo un momento claro en su obra en el que se solapó su oposición al totalitarismo en España con sus acciones de lucha contra la ocupación nazi en Francia. Las octavillas que lanzaron los aviones de la R.A.F. sobre un París ocupado lanzaron su mensaje del poema “*Liberté*”. Esto era en Francia, pero hubiese podido ser sobre el suelo español, tanto era el apego solidario que Eluard quiso demostrarnos.

4. CONCLUSIONES

4.1. FUNDAMENTOS TEÓRICOS DE RETÓRICA, POÉTICA Y LINGÜÍSTICA.

Al emprender el estudio de la poesía eluardiana y su vinculación con lo español, nuestro empeño fue, partiendo de los evidentes signos de interés por parte de Eluard hacia la cultura española, ahondar todo el corpus cosechado tras la lectura detenida de la obra. Reunido el corpus textual de temática hispana, emprendimos su minucioso análisis no sin antes reactivar nuestros conocimientos teóricos de retórica y de poética imposibles de obviar en el establecimiento de bases sólidas terminológicas y conceptuales.

Enfocamos, en un principio, las figuras retóricas y poéticas de la semejanza como la paráfrasis, la comparación, la metáfora y sus extensiones la metonimia y la sinécdoque.

De la paráfrasis tuvimos el uso que de ella hicieron los poetas del Barroco: la de traducción e interpretación de los textos sagrados que generaron unos textos de gran belleza en la literatura francesa del siglo XVII (Racan, Hopil, Le Moyne, La Ceppède). La glosa de la fórmula de santa Teresa “*que muero porque no muero*” fue reeditada en la poesía del siglo XVI y a principios del XVII, en diferentes variaciones. Racan fue el que la reavivó de forma más cercana a la original. Boulestreau afirma: “*La référence constante à une première énonciation, que ce soit, dans la langue, le lieu des “expressions” et “locutions”, ou dans la littérature, celui des paroles de vie (celles de Dante, de*

*Claude de Saint-Martin, de Feuerbach, etc.) caractérise le poème éluardien comme se référant constitutivement, à un Texte originaire: “Nous parlons à partir des premières paroles”.*³⁷⁴

Concluimos que el título del libro “*Mourir de ne pas mourir*” es la lanzadera de toda la poemática amorosa de Eluard en él expresada, de fuerte contenido enunciativo.

Entre las figuras retóricas y poéticas de la semejanza, reservamos un espacio para el estudio de la comparación. De ésta, nos interesó mayormente su vertiente “no-motivada” por ofrecer una equivalencia a la identificación. Eluard recurrió abundantemente a dicha figura no sólo por ser un procedimiento elemental (lo cual tendría su lógica en su afán de concebir una poesía pura y sencilla) sino por ofrecer más posibilidad de irracionalidad. Por la omisión del motivo, el poeta logra una comparación con mayor inserción de contenido resultando ésta más enigmática, rasgo común a la imagen barroca y a la surrealista.

La comparación de tipo cognitivo es la que más nos ha cautivado pues propicia una apertura al conocimiento de orden poético por su poder hermenéutico. El conocimiento y el placer poético nos es asequible a través del prisma del universo imaginario. La comparación hermenéutica, en el movimiento del surrealismo, encierra el enigma al romper con el pensamiento discursivo y, al proceder por asociaciones de realidades alejadas, nos precipita en la otra realidad surreal.

Nos interesamos después por el análisis de la metáfora, figura que suele concretizar la expresión poética. Descubrimos que la poesía moderna mantiene el concepto de metáfora en su sentido

³⁷⁴ Boulestreau, N., *La poésie de Paul Eluard, la rupture et le partage*, Klincksieck, Paris, 1985, p. 19

griego original de traslación y que desde Aristóteles arrancan las consideraciones de los estudiosos actuales de la escritura poética.

La profundización sobre la metáfora siguió la evolución de su concepto desde Aristóteles hasta el grupo MU, pasando por Du Bellay, Ronsard, Charles Bally, Pongs, Fontanier, para la época clásica, además de Saussure, Jakobson y Genette para la poesía más contemporánea.

La evolución del enfoque de la metáfora desde Fontanier hasta el grupo MU ha guiado nuestra visión de la poesía de Eluard para poder discernir entre los rasgos de su poética que podían presentar similitudes con la del Barroco frente a las constantes eluardianas más propias del Surrealismo ortodoxo, y distinguir así los límites de su peculiar surrealismo.

Fontanier fue quien aportó un cambio sustancial en la consideración de la figura. En efecto, su concepto de la figura en sí abarca toda una extensión sintagmática, desde la figura de una palabra (“*figure de mot*”) hasta todo un enunciado complejo (“*figure de pensée*”). Este autor deja claro el criterio de sustitución para que una figura pueda considerarse como tal. Lo relevante de las aportaciones de Fontanier en la retórica de las figuras es el carácter sustitucionalista que les atribuye, impulsando así un avance constitutivo del pensamiento, de su formulación en el lenguaje.

En el caso particular de la metáfora, Fontanier la ubica entre las figuras de significación que incluyen también la metonimia y la sinécdoque. La metonimia porque es una figura que mantiene una relación de correspondencia con el objeto y la sinécdoque porque establece una relación de conexión con el objeto. La metáfora

nstaura una relación de semejanza con el objeto y goza de más posibilidades semánticas que las otras dos.

A través del estudio de Jakobson, que se fundaba sobre la observación de que todo signo lingüístico conlleva la doble relación de contigüidad y de similitud, abordamos dos polos corolarios, el polo metafórico y el polo metonímico del lenguaje. Trasladándose al campo de la literatura, clarificó la aportación de la metáfora y de la metonimia y volvió a definir estas figuras como inherentes a ciertos movimientos literarios. El romanticismo y el simbolismo hicieron prevalecer la metáfora mientras que el realismo lo hacía a la metonimia. El fenómeno no es exclusivo del arte literario, es extensible a otros modos ajenos al lenguaje. Presenta el ejemplo de la historia del arte y señala la orientación marcadamente metonímica del cubismo que transforma el objeto en una serie de sinécdoques mientras que los pintores surrealistas se inclinaron hacia una concepción ostensiblemente metafórica. Esta reflexión de Jakobson nos ha sido de gran utilidad para nuestro estudio tanto de la poesía de Eluard como de las obras de arte que la inspiraron.

Los trabajos de Dubois y el grupo MU enfocaron la figura de la metáfora modificando su definición: para ellos se trataba no de una sustitución de sentido sino de la modificación del contenido semántico de un término. Su técnica del análisis sémico abriría nuevas perspectivas al estudio interpretativo de la poesía irracional contemporánea. La aportación de la lingüística fue determinante por asimilar la metáfora a un signo lingüístico capaz de ser descompuesto en sus diferentes semas, cuando la retórica clasificaba la metáfora como figura de discurso.

El enfoque del grupo MU nos resultó de gran ayuda tanto por su análisis sémico como por su aplicación de los dos tipos de metáfora: la metáfora *in absentia* y la metáfora *in praesentia*, vigentes en la poesía contemporánea, muy particularmente en la de Paul Eluard.

La aportación de la estudiosa Guedj nos abrió más perspectivas a través de su análisis semántico de la metáfora barroca. Puso de manifiesto que dicha figura se inscribe en un discurso específico formalizado de escritura barroca. El procedimiento de descomposición semántica descubre la vía hacia el significado a nivel sémico, permitiendo no sólo establecer la relación analógica entre el plano real y el plano imaginativo sino también distinguir entre sintagma poético y sintagma usual. Además, Guedj mostró que la metáfora de la sombra constituye el corazón del discurso barroco, entrando a formar parte de la semiótica propia del texto poético. En el eje paradigmático de ese tipo de discurso, se vislumbra una metáfora que evoluciona desde la comparación hasta la identificación de la vida con la sombra. En el eje sintagmático la metáfora “vida es sombra” puede ser anticipada por los semas de las imágenes de la noche enriquecidos de las connotaciones de las metáforas secundarias, o ser nombrada y connotada confluyendo hacia el imaginario barroco.

Seguidamente, pasamos a considerar las figuras que expresaban la mutación, tanto en la escritura barroca como en la escritura surrealista.

Los místicos de la época barroca, a finales del XVIº y principios del XVIIº, desarrollaron una retórica que incluía unas

figuras inspiradas de los Ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola, de modelo escolástico y dentro de la pragmática de la persuasión, se trata de la alegoría. Esta figura participa de los cuatro sentidos del relato: el literal, el alegórico, el moral y el anagógico. La alegoría fue muy empleada por los místicos del barroco pues ofrecía un fondo inagotable de imágenes portadoras de valores estéticos y culturales que recogieron los poetas surrealistas, en especial Paul Eluard, apegados al uso de figuras visionarias y sobrenaturales.

La imagen poética eluardiana parece estar construida bajo el mismo dictamen de escritura descentrada, atraída entre sus dos polos antitéticos, tanto sobre el eje sintagmático como sobre el eje paradigmático. Al desmontar los mecanismos de las imágenes poéticas de Eluard, descubrimos una riqueza expresiva amplísima, fruto de un gran dominio de los recursos poéticos.

4.2. LAS REMINISCENCIAS BARROCAS EN LA POESÍA DE ELUARD.

Desde su libro *Mourir de ne pas mourir* apreciamos unas constantes propias de una escritura de la Palabra movida y alumbrada por reminiscencias barrocas puestas al servicio de una problemática personal y universal a la vez.

En varias ocasiones hemos asistido al empleo de la metamorfosis en los versos del poeta. En efecto, Eluard impone a los elementos inanimados de la naturaleza un proceso de personificación dinámica, que ocurre ante nosotros de forma “evidente”; hallamos un ejemplo en el movimiento de esa metamorfosis del paisaje superponiéndose al del abandono de poeta que sucumbe a las fuerzas del sueño:

*Ici tout s'obscurcit :
Le paysage se complète, sang aux jones,
Les masses diminuent et coulent dans mon cœur
avec le sommeil*³⁷⁵

A veces, es una doble metáfora la que nos introduce en esa personificación, siempre capturada en pleno desarrollo entregando a la imagen un aspecto visionario como en el caso siguiente:

*L'eau se frottant les mains aiguise ses couteaux*³⁷⁶

La metáfora del cuchillo se entromete en otra personificación de la tarde la cual se va transformando desde “*Le soir traînait des hirondelles*” hasta:

*Le soir traînait des armes blanches sur nos têtes*³⁷⁷

³⁷⁵ Eluard, P., *Œuvres Complètes I*, “Au cœur de mon amour”, p. 138.

³⁷⁶ Eluard, P., *Œuvres Complètes I*, “Le sourd et l'aveugle”, p. 140.

³⁷⁷ Eluard, P., *Œuvres Complètes I*, “Denise disait aux merveilles”, p. 145.

Otro ejemplo, esta deformación del viento por la acción reflexiva sobre sí y cuya agitación desordenada está significada por el desmembramiento del término “*démesuré*” o “*dé-mesuré*” (atraído por la expresión “*sur mesure*”) desplazándose el prefijo sobre “*se déformé*”:

*Le vent se déforme,
Il lui faut un habit sur mesure,
Démesuré.*³⁷⁸

Recordaremos la transformación de la diosa de la fecundidad en “*voiture de blé*” que ha ido sembrando además de acrecentar su capacidad de metamorfosis incesante pues “*ses mains germent*”:

*“Elle est comme une grande voiture de blé et ses mains germent et nous tirent la langue. Les routes qu’elle traîne derrière elle sont ses animaux domestiques et ses pas majestueux leur ferment les yeux”.*³⁷⁹

O esta otra metamorfosis del poema A PABLO PICASSO de “*Les yeux fertiles*”:

*Bonne journée j’ai vu mes amis sans soucis
Les hommes ne pesaient pas lourd
Un qui passait
Son ombre changée en souris
Fuyait dans le ruisseau*³⁸⁰

La metamorfosis puede surgir de un fenómeno de contaminación de las imágenes en el caso de empleo de la estructura en quiasmo:

Une femme au cœur pâle

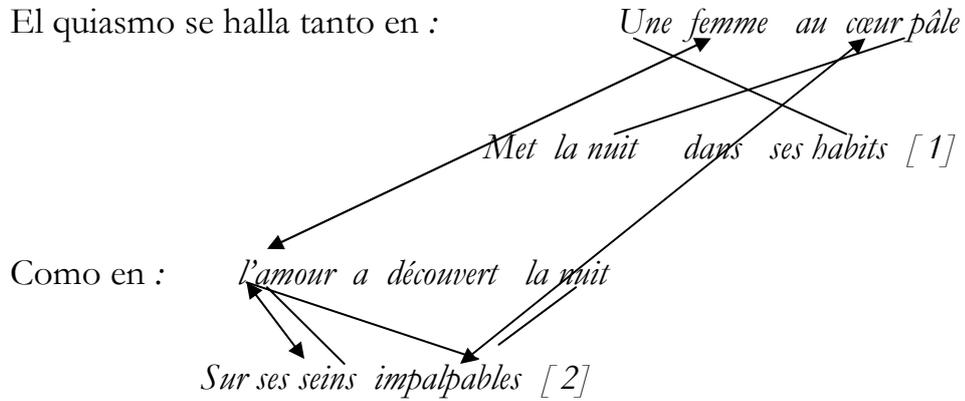
³⁷⁸ Eluard, P., *Œuvres Complètes I*, “*L’habitude*”, p. 141.

³⁷⁹ Eluard, P., *Œuvres Complètes I*, “*Première du monde*”, p. 178.

³⁸⁰ Eluard, P., *Œuvres Complètes I*, p.498.

*Met la nuit dans ses habits.
L'amour a découvert la nuit
Sur ses seins impalpables.*³⁸¹

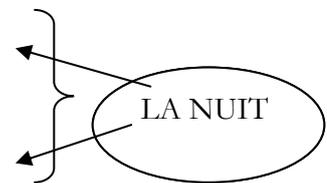
El quiasmo se halla tanto en :



Estos cuatro versos tejen una urdimbre de dos cadenas alrededor de un elemento fijo, la noche,

la primera:[1] femme – habits – seins ← pâle

La segunda :[2] cœur – amour – ← impalpables



Reparamos que los campos denotativos hilan del mismo modo sus lazos con los campos connotativos, la mujer ausente es tan impalpable como la noche y el amor inexistente es pálido como la noche. A su vez, las dos tramas pueden entrecruzarse: *cœur pâle – seins impalpables* (denotación) / *cœur impalpable – seins pâles* (connotación).

En la literatura barroca el uso del quiasmo era muy frecuente; en Eluard, resulta una forma de descentrar su lenguaje y hacer que converjan otras figuras concomitantes de la antítesis.

³⁸¹ Eluard, P., *Œuvres Complètes I*, “*Au cœur de mon amour*”, p. 138.

La antítesis fue la figura barroca por antonomasia pues planteaba como premisas a la escritura la unión de fuerzas contrarias. Eluard recurre de forma fecunda a esta figura desde varias perspectivas. Al igual que sus antecesores barrocos, mostró su interés por aprehender la realidad en su globalidad. Ese deseo de aprensión de la realidad está profundamente anclado en el acto de creación y sus aspectos enunciativos:

*Avec tes yeux je change comme avec les lunes
Et je suis tour à tour et de plomb et de plume,
Une eau mystérieuse et noire qui t'enserre
Ou bien dans tes cheveux ta légère victoire.*³⁸²

Aparecen en esta estrofa muchos de los tópicos barrocos desde la temática del amor ausente perseguido a través su imagen, la de la luz y de la sombra, la del enigma por fin sobre la cual se añaden el uso del oxímoron “*plomb - plume*” y los lexemas del cambio “*je change / tour à tour*”.

En nuestro estudio de la metáfora hemos evocado el inagotable fondo que constituye el tema de la sombra por su significado en contexto barroco (su doble valor de tinieblas – muerte o apariencia) al que tenemos que sumar todos los campos connotativos susceptibles de serle vinculados. En Eluard encontramos las mismas recurrencias y los mismos significados de una metáfora de la sombra que puede asociarse al tema del amor ausente, como en el poema *Sans rancune*:

*Une ombre...
Toute l'infortune du monde*

³⁸² Eluard, P., *Œuvres Complètes* I, “*Les petits justes*”, p. 151.

*Et mon amour assis dessus
Comme une bête nue.*³⁸³

La alegoría del amor “*Comme une bête nue*” tiene una apariencia de crudeza y se vuelve estatua atormentada y agresiva para comunicar mejor la necesidad de posesión aunque fuese de una sombra.

El término sombra lo emplea Eluard en todos los sentidos de la palabra pues el juego desempeñado por los diferentes niveles de connotaciones le permite todas las derivaciones posibles:

*Un mur défonce un autre mur
Et l'ombre me défend de mon ombre peureuse.*³⁸⁴

En el primer verso, la acción del verbo “*défoncé*” por el término “*mur*” determina un movimiento cuanto más violento cuanto que es contenido; el segundo verso presenta un efecto consecutivo y psicológico en el enunciador, al proyectar la sombra su amenaza sobre él. ¿Acaso no estaremos lejos del estado de derelicción del poeta místico? El carácter obsesivo de ese estado en el individuo se confirma en las reiteraciones de las voces “*mur*” y “*ombre*”.

Otro claro ejemplo de integración de la luz y de la sombra frecuentemente asociados a la representación del movimiento lo hallamos en el poema *Bouche usée*:

*Petite étoile des vapeurs
Au soir des mers sans voyageurs*³⁸⁵

³⁸³ Eluard, P., *Œuvres Complètes I*, “*Sans rancune*”, p. 148.

³⁸⁴ Eluard, P., *Œuvres Complètes I*, “*Giorgio de Chirico*”, p. 143.

³⁸⁵ Eluard, P., *Œuvres Complètes I*, “*Bouche usée*”, p. 144.

El brillo de la estrella le trasmite un movimiento intermitente a “*vapeurs*” (cuyo plural también sugiere emisiones repetidas) y es precisamente ese movimiento el que, recordándonos el titubeo de un hombre ebrio, nos abre a la metáfora de la embriaguez. En el segundo verso se superpone a ese movimiento el del cabeceo de un barco como lo analizamos anteriormente.

La asociación de la luz al movimiento es reanudada en otro poema consecutivo; allí florece de nuevo la metáfora de la estrella, resultante del efecto de refracción de la luz solar percibida a través del bosque agitado por la brisa:

....*La lumière en relief*
Sur le ciel qui n'est plus le miroir du soleil,
*Les étoiles de jour parmi les feuilles vertes,*³⁸⁶

El dominio del tallado de la imagen es de saludar aquí, al igual que el de un Góngora por ejemplo; admiramos cómo, por medio de fracciones de realidad concreta elevadas a la categoría de imágenes, Eluard traspone unos fenómenos abstractos de la experiencia interior.

Luz y sombra (esta vez sinónimo de muerte) igualmente asociadas al movimiento convergente, es lo que resulta la espantosa visión de esa mujer desnaturalizada (“*tête transparente*”) por ser inexistente, presa de una plaga de insectos:

.... *Avalanche, à travers sa tête transparente*
*La lumière, nuée d'insectes, vibre et meurt.*³⁸⁷

³⁸⁶ Eluard, P., *Œuvres Complètes* I, “*Giorgio de Chirico*”, p. 144.

³⁸⁷ Eluard, P., *Œuvres Complètes* I, “*Celle qui n'a pas la parole*”, p. 149.

Ya inscrito en la palabra “*Avalanche*”, incorporado al ritmo de los dos versos, el complemento de lugar “*à travers sa tête*”, el verbo “*vibre*” (combinatoria de sonido y de movimiento), por fin, el verbo “*meurt*” en posición final: todos los signos concurren hacia el significado de movimiento, para conseguir una visión o mosaico de parcelas de realidad cruda incongruentemente asociadas.

Se da el caso en que la muerte es magnificada por la tensión entre dos fuerzas opuestas de la sombra/muerte y de la luz en un movimiento orientado por esa bipolaridad:

*Et celui qui traîne un couteau dans les herbes hautes, dans
les herbes de mes yeux, de mes cheveux et de mes rêves, celui qui
porte dans ses bras tous les signes de l'ombre, est tombé, tacheté
d'azur, sur les fleurs à quatre couleurs.*³⁸⁸

El azote de la guerra sirve ahora de telón de fondo. Su policromía, regida por la luz y por la sombra, adopta un carácter salvaje, como ese felino que se vislumbra en “*celui qui traîne un couteau dans les herbes hautes*”. La muerte - sombra amenaza y su silueta se desliza desde una progresión horizontal a una vertical, ensanchándose desde “*yeux*” y “*cheveux*” hasta “*rêves*”.

Los procesos de desarrollos imaginativos en movimiento pueden partir de una metáfora *in absentia* como en el poema *A Pablo Picasso*, en el que así retrata al pintor:

*Un bol d'air bouclier de lumière
Derrière ton regard aux trois épées croisées
Tes cheveux nattent le vent rebelle
Sous ton teint renversé la coupole et la hache de ton front*³⁸⁹

En un proceso imaginativo sumativo, las imágenes brotan para alcanzar una dimensión de visión. El hombre llega a ser el receptáculo en el que se invierte el mundo bajo su escudo de luz, como ya lo formulamos. El movimiento arranca en una imagen fruto de una reactivación del lenguaje usual o catacresis “*un bol d’air*”, continúa su recorrido impulsada por las preposiciones de desplazamiento, se insinúa en el participio “*croisés*”, toma fuerza en la inversión “*Tes cheveux nattent le vent rebelle*”, y desemboca finalmente en una visión en la que se detiene el avance, cuajada con el sello de la muerte “*la hache de ton front*”.

En el poema “*Nos uniremos*” descubrimos otro encadenamiento imaginativo que describía un movimiento de persecución:

*Le museau de la bête est pur jusqu’à la proie
Jusqu’à ce qu’il arrive au cœur sensible et pur
Jusqu’à ce qu’il arrive à cet astre traqué*³⁹⁰

Ya comentamos que el proceso metafórico se ofrece aquí simultáneo a su fragua, capturado en toda la fuerza de su traslación. El recorrido del plano real o persecución del animal se dobla de otro metafórico que toma un valor simbólico, el del ideal de pureza anhelado.

El proceso dinámico puede sufrir un movimiento de descenso como el camino de la muerte en el mismo poema “*Nos uniremos*”:

³⁸⁸ Eluard, P., *Œuvres Complètes* I, “*La malédiction*” p.146-147.

³⁸⁹ Eluard, P., *Œuvres Complètes* I, “*A Pablo Picasso*”, p. 1000.

³⁹⁰ Eluard, P., *Œuvres Complètes* I, “*Nos uniremos*”, p. 1283.

*Mais invincible même sous la chair vaincue
Sous la charrue du vent flexible qui nous pousse
Dans les sillons du champ commun où nous souffrons*³⁹¹

Muchas veces el movimiento es generado por la yuxtaposición de las imágenes que opera un ensanchamiento repentino o un achicamiento inesperado :

*Puisque dans notre champ petit comme un diamant
Tient le reflet de toutes les étoiles*³⁹²

El movimiento sella la mayor parte del proceso imaginativo en temas corolarios del amor concretizado en la imagen del pájaro, símbolo a su vez de la felicidad, cuando un aleteo viene a ser una risa:

*Sur la maison du rire
Un oiseau rit dans ses ailes.*³⁹³

Únicamente concentrado sobre los términos “rire” y “rit”, el movimiento es reforzado por los acentos rítmicos apoyados a su vez por las variaciones fonemáticas, el juego entre las vibrantes y las líquidas. Así definió Bergez la risa, es: « *un symbole immédiat du rayonnement de l'être puisqu'il incarne physiquement à la fois l'ouverture, le creusement central d'une intimité, et simultanément l'expansion jaillissante qui en résulte.* »³⁹⁴

La figura del pájaro es una figura médium oficiando de lazo entre el enunciador y la amada. Sus ojos transportan la luz, lo reflejan y lo revelan a la vez:

³⁹¹ Eluard, P., *Œuvres Complètes I*, “Nos uniremos”, p. 1283.

³⁹² Eluard, P., *Œuvres Complètes I*, “A Pablo Picasso”, p. 1000.

³⁹³ Eluard, P., *Œuvres Complètes I*, “Les petits justes” p. 151.

³⁹⁴ Bergez, D., *Eluard ou le rayonnement de l'être*, Champ Vallon – PUF, Seyssel, 1982, p. 83

*Un bel oiseau me montre la lumière
Elle est dans ses yeux, bien en vue.*³⁹⁵

El símbolo subyacente del espejo, tan cantado por los poetas barrocos es omnipresente en la obra de Eluard desde *Mourir de ne pas mourir*. Unas veces es objeto de misterio y de conocimiento, otras, es objeto de la apariencia y de la realidad. Por tener la virtud de convergencia de las representaciones, se arroga la calidad de objeto – símbolo de la figura. La variante de la representación de la antítesis es el sol cuya forma esférica delimita un nuevo yacimiento metafórico:

*Un bel oiseau léger plus vif qu'une poussière
Traîne sur un miroir un cadavre sans tête
Des boules de soleil adoucissent ses ailes
Et le vent de son vol affole la lumière.*³⁹⁶

Estos cuatro versos desprenden aromas barrocos si nos fijamos en el léxico elegido: “*poussière – cadavre , miroir – soleil, oiseau – aile – vent*”. Encontramos conjuntamente el tema subyacente de la sombra y de la luz con esa morbidez en la visión surrealista muy barroca a la vez de “*traîne sur un miroir un cadavre sans tête*”, añadido al movimiento mimético del aleteo.

La figura de la esfera u objeto solar es típica del Barroco, de ella, Eluard reproduce una forma peculiar y reiterada, en la apariencia de unas bolas:

*Ses rêves en pleine lumière
Font s'évaporer les soleils,*³⁹⁷

³⁹⁵ Eluard, P., *Œuvres Complètes* I, “*Au cœur de mon amour*”, p.137.

³⁹⁶ Eluard, P., *Œuvres Complètes* I, “*Mascha riait aux anges*”, p.150

³⁹⁷ Eluard, P., *Œuvres Complètes* I, “*L'amoureuse*”, p.140

*Des boules de soleil adoucissent ses ailes³⁹⁸
Trois boules une bague en or³⁹⁹*

Pero el dinamismo violento del proceso simbólico, forma típica de la palabra eluardiana, sobrepasa la estética barroca y toma acentos muy personales, como en esta estrofa de *Première du monde*:

*De l'aube bâillonnée un seul cri veut jaillir,
Un soleil tournoyant ruisselle sous l'écorce
Il ira se fixer sur tes paupières closes
O douce, quand tu dors, la nuit se mêle au jour⁴⁰⁰*

La fuerza de Eros irrumpe en esta estrofa, hiriente y desgarradora, en una violación del silencio (*aube bâillonnée*), lanza como arma arrojadiza (*soleil tournoyant*) su potencial de vida (*ruisselle sous l'écorce*). Eluard aplica un cúmulo de técnicas poemáticas para conseguir un efecto de conmoción ante el derroche imaginativo. Nos estremece su realismo disparatado de los detalles y el carácter emocionante (en su doble sentido de patético y tierno) de su entramado figurativo.

Recuerdo del Barroco también esa deificación de la mujer ausente, pero Eluard la muda en elemento cósmico, humana de contorno a la vez:

*Et qu'une femme émue s'endorme , à l'aube,
La tête la première, sa chute l'illumine.*

*Constellations,
Vous connaissez la forme de sa tête.⁴⁰¹*

³⁹⁸ Eluard, P., *Œuvres Complètes I*, "Mascha riait aux anges", p.150

³⁹⁹ Eluard, P., *Œuvres Complètes I*, "Bouche usée", p.144

⁴⁰⁰ Eluard, P., *Œuvres Complètes I*, "Première du monde", p. 178.

⁴⁰¹ Eluard, P., *Œuvres Complètes I*, "Au cœur de mon amour" p.138

Notamos la belleza de esa caída de ángel o mujer, suavemente amortiguada por el verbo “*l’illumine*” cuya connotación es de impulso ascensional y que se sitúa a final de verso, tras la cesura.

Para el poeta, la mujer posee un alto poder salvador por ser cósmica y poder, como los astros, ser refringente:

*Ne peux-tu prendre les étoiles ?
Ecartelée, tu leur ressembles,
Dans leur nid de feu tu demeures
Et ton éclat s’en multiplie*⁴⁰²

En la pasión mostrada del martirio (*écartelée – nid de feu*) se anida la salvación por el reencuentro en la semejanza (*tu leur ressembles – tu demeures*). La amada comparte con los astros su permanencia y su proyección infinita

La apariencia de la mujer eluardiana es siempre dinámica, carece de anclaje en la realidad, siempre va por encima de las cosas en posición de superioridad, generando vida desde el propio poeta.

Eluard toma consciencia de su existencia a través de la mirada de la mujer amada, lo que formula asimismo:

*Avec tes yeux je change comme avec les lunes*⁴⁰³

Vive la ausencia de amor a modo de drama, pues el espejo – mujer le devuelve la opacidad:

*Tes yeux sont revenus d’un pays arbitraire
Où nul n’a jamais su ce qu’était un regard*⁴⁰⁴

⁴⁰² Eluard, P., *Œuvres Complètes I*, “*Première du monde*”, p. 178.

⁴⁰³ Eluard, P., *Œuvres Complètes I*, “*Les petits justes*”, p. 151.

⁴⁰⁴ Eluard, P., *Œuvres Complètes I*, “*L’égalité des sexes*”, p. 137.

Frente a semejante situación, las soluciones vitales que se ofrecen al alma extraviada del poeta son la autodestrucción en el alcoholismo, como en los poemas *Boire* o *Bouche usée*, o el evadirse en el ensueño:

*L'homme de tous les mouvements,
De tous les sacrifices et de toutes les conquêtes
Dort. Il dort, il dort, il dort.
Il raye de ses soupirs la nuit minuscule, invisible.*⁴⁰⁵

El canto al amor que expresan los versos eluardianos se tiñen de irisaciones barrocas si expresan el tormento de la privación y del desamor; si traducen la palabra de un ser dividido y en tensión en el centro de sus contradicciones, nunca mejor expresados que en la figura de la antítesis.

⁴⁰⁵ Eluard, P., *Œuvres Complètes I*, “*Au cœur de mon amour*” p.138

4.3. PRESENCIA DE LO ESPAÑOL EN LA POÉTICA ELUARDIANA.

La voz de Eluard encontró su espejo en la mirada de su amigo Pablo Picasso. A través del pintor ve con sus “yeux fertiles”, rasgos que ambos comparten. La mirada alcanza un alto valor simbólico en toda la obra concomitante a la amistad con Picasso. Las miradas intercambiadas, las miradas convergentes, las miradas interpuestas por la obra de arte...todas contribuyen a la reconstrucción de la unidad interior del ser.

El poeta sigue fiel a la estética de la antítesis como a una técnica que le resulta la mejor en el empeño de reflejar esa evidencia de la constitución del ser por dos mitades antagónicas, y la de la aceptación de la dualidad de las cosas. Recordaremos el primero de sus poemas “PABLO PICASSO” en el que hallamos esta disyuntiva [*diamant – médaille*] o [*ciel – terre*].⁴⁰⁶

La búsqueda de la luz y la verdad caracterizan a ambos creadores, por encima de su ser sexuado, se empeñan en plasmar lo auténtico. Lo auténtico no tiene medias tintas, los colores son el blanco y el negro, con el rojo de la sangre en medio; una coloración muy presente en la estética española de la época moderna.

Eluard procede tejiendo las dos vetas imaginativas, la de la lengua escrita y la pictórica, de forma que van potenciándose mutuamente y enriqueciendo el sentido. La palabra mirada (“*nos regards?*”) concentra los aspectos positivos por su cualidad armónica

⁴⁰⁶ Eluard, P., *Œuvres Complètes* I, “PABLO PICASSO”, p. 178.

(el posesivo traduce acuerdo y hermandad en una acción conjunta) sobrellevando toda desavenencia (“*dissipent les erreurs*”)⁴⁰⁷.

La facilidad para saltar conceptualmente de un campo a otro le permite al poeta jugar en varios planos, como una visión de caleidoscopio:

“*Il a fermé les yeux pour s’en prendre à ton rêve,
Il a fermé ta robe pour briser tes chaînes*”⁴⁰⁸

El campo denotativo urde su trama alrededor del campo simbólico: el cielo personificado parece excomulgar a la mujer amada en el primer verso, sin embargo, su acción va transformándose en una redención. El erotismo de estos versos carece de sensualidad pero desborda de rudeza. La transgresión erótica se realiza en el campo de las palabras del campo imaginativo.

En *Physique de la poésie*, Eluard formula el vuelco que da su concepción de la obra al encontrarse con Picasso, y desde el punto de vista de su producción poemática, en su obra se opera un giro: parte de la expresión de la vida interior reflejada en *Mourir de ne pas mourir* y en *Capitale de la douleur*, pero, con *Les yeux fertiles*, sus versos siguen el paradigma de una voz interior constantemente alimentada por una corriente visual.

Los ojos en la poética eluardiana alcanzan la dimensión de símbolo del conocimiento (y del reconocimiento) como en este ejemplo que contiene la metáfora de la barca apreciable en la siguiente estrofa:

⁴⁰⁷ Eluard, P., *Œuvres Complètes I*, “PABLO PICASSO”, p. 178.

⁴⁰⁸ Eluard, P., *Œuvres Complètes I*, “*Première du monde*”, p. 178.

*Tes yeux dans lesquels je voyage
Ont donné aux gestes des routes
Un sens détaché de la terre*⁴⁰⁹

La imagen abstracta “*un sens détaché de la terre*” es posible a través de la mirada del otro: facilita otra captación del mundo modificando la visión subjetiva y abriéndola al mismo tiempo hacia lo irracional.

El artista participa, por su facultad creadora, del erotismo que irrumpe, presentándolo como “*cet homme de toujours*” o el hombre incombustible, igual a sí mismo, tranquilo pues está llevando a cabo su proyecto interno a través de sus manos “*mains obéissantes*” que realizan su obra como lo haría un mago.

Eluard subraya la singularidad del creador, hombre mítico, inasequible y resplandeciente a la vez, de poder alucinador.

En la etapa picassiana, la poesía de Eluard alcanza un cariz especial en la expresión del deseo. El erotismo reside en esa persecución de la relación fecunda, comunicativa y real: el poeta rechaza lo vano, la soledad, la huida por el ensueño. Afirma su derecho de hombre a ser dando “*donner mon bien*” / “*donner mon droit.*”⁴¹⁰

La técnica expresiva se convierte en un calco del arte pictórico y adquiere protagonismo la figura de la metonimia pues se ajusta mejor a la técnica de la pincelada. Los hombres del Guernica sólo son unos “*visages*”, término positivo y que nos remite

⁴⁰⁹ Eluard, P., *Œuvres Complètes* I, “*On ne peut me connaître*”, p. 493.

⁴¹⁰ Eluard, P., *Œuvres Complètes* I, “*Paroles peintes*”, p. 821-822.

directamente a esos rostros en forma de corazones del Guernica picassiano.⁴¹¹

*On te prêchait l'âme et le corps
Tu as remis la tête sur le corps
Tu as percé la langue de l'homme rassasié
Tu as brûlé le pain béni de la beauté*⁴¹²

El poeta refiere a la construcción de sí mismo que el artista ha operado, pues la revolución social empieza por el propio individuo. El trabajo sobre sí toma el cariz de una recomposición de los componentes de su ser con el fin de lograr su unificación, impedida por el orden religioso y social.

Para Eluard, el artista consigue dar sentido a su acción creadora, atacando de frente los valores burgueses (“*tu as percé la langue de l'homme rassasié*”). El trabajo del artista que derriba los valores más sagrados (“*le pain béni de la beauté*”) resulta una total y doble transgresión hacia lo más sagrado y hacia la belleza bajo su forma tradicional.

En nuestro análisis, pudimos comprobar la exigencia interior a la que ambos creadores colaboraban a través del símbolo del minotauro: una mezcla de carácter salvaje pero auténtico, de espíritu de sacrificio, pero con una finalidad libertadora, jalonan este viaje al corazón del laberinto. Pudimos apreciar la estocada mortal, la caída del hombre que muerde el polvo bajo un sol de justicia, símbolo del hombre o artista en fase de recogimiento y sufrimiento interior.

⁴¹¹ Eluard, P., *Œuvres Complètes I*, “*La victoire de Guernica*”, p. 812-814.

⁴¹² Eluard, P., *Œuvres Complètes I*, “*A Pablo Picasso*”, p. 1000.

Otro valor de máxima importancia para el poeta es el de la fraternidad con los hombres. La fraternidad es lo que mueve al creador, simbolizada por “*un seul cœur*”⁴¹³. Esta es la sinécdoque que representa a los hombres y simboliza su fraternidad de carácter unívoco.

La conexión del artista se ejerce sobre todos los individuos sociales desde los fundamentos hasta la cima de la pirámide social.. El artista ocupa una posición de demiurgo, ejerciendo su fraternidad a su modo de entender la acción.

En la etapa de “*Donner à voir*”, el poeta persigue el mito de los grandes universales como el lenguaje que representa la clave de la comunicación y de la existencia de la humanidad. Lo formula claramente en su conferencia “*Physique de la poésie*”, cuando plantea el lenguaje como un hecho social y pregunta :

*“...mais ne peut-on espérer qu’un jour le dessin, comme le langage, comme l’écriture, le deviendra et qu’avec eux il passera du social, à l’universel? Tous les hommes communiquerons par la vision qu’ils auront des choses et cette vision des choses leur servira à exprimer ce qui leur est commun, à eux, aux choses, à eux comme aux choses, aux choses comme à eux. Ce jour-là, la véritable voyance aura intégré l’univers à l’homme — c’est à dire l’homme à l’univers”*⁴¹⁴.

Ésta es la misión social que desempeñan artistas y poetas, ésta la finalidad de su existencia. Estar cerca del hombre supone

⁴¹³ Eluard, P., *Œuvres Complètes I*, “*A Pablo Picasso*”, p. 1000.

⁴¹⁴ Eluard P., notas de “*Physique de la poésie*”, *Œuvres Complètes I*, p 1557

una comunicación en términos sencillos asequibles para todos. Es la motivación por la que Eluard tiende a una simplificación de su voz poética.

Vimos cómo el poeta practica una reactivación del lenguaje usual, en el trabajo de las figuras poéticas, introduciendo reiteradamente expresiones comunes del lenguaje cotidiano.

Así pues observamos el empleo de la figura de la comparación en modo adjetivo “*droite comme un chêne*” o “*petit comme un diamant*”⁴¹⁵, de corte sencillo y corriente, haciendo que la figura descansa sobre los sustantivos “*table*” para la primera y “*champ*” para la segunda. El peculiar surrealismo de Eluard consiste en la comparación de objetos que guardan una relación metonímica desusada, en términos pertenecientes a la lengua común.

Sobre el uso de expresiones de lenguaje común, entresacamos unos ejemplos del poema *Au cœur de mon amour* :

*Elle est dans ses yeux, bien en vue.*⁴¹⁶

*Et qu'une femme émue s'endorme , à l'aube,
La tête la première, sa chute l'illumine.*⁴¹⁷

*Ici tout s'obscurcit
Le paysage se complète, sang aux joues,
Les masses diminuent et coulent dans mon cœur
Avec le sommeil*⁴¹⁸

⁴¹⁵ Eluard, P., *Œuvres Complètes I*, “*A Pablo Picasso*”, p. 1001.

⁴¹⁶ Eluard, P., *Œuvres Complètes I*, “*Au cœur de mon amour*”p.138

⁴¹⁷ Eluard, P., op.cit., p.138

⁴¹⁸ Eluard, P., op.cit., p.138

Citaremos asimismo otra expresión del lenguaje corriente en estos versos:

*Etoiles de son cœur aux yeux de tout le monde.*⁴¹⁹

Comentábamos más arriba que Eluard afirmó su voluntad de aunar lenguaje poético y componente social que dilucidaría en su “*Physique de la poésie*”, una tabla que redactó Eluard en la que se reflejan los encuentros más significativos entre los artistas y los poetas⁴²⁰. A través de su contacto con Picasso principalmente, Paul Eluard pudo palpar elementos profundos de la cultura española cómo la vía de plasmar el sufrimiento y la angustia de vivir, el realismo expresivo de la escritura y de la pintura española a través de los grandes: Santa Teresa, Miró, Dalí, Lorca y Picasso. De los místicos le interesaron su expresión erótica que incorporaba la violencia de los sentimientos, la pasión y el sufrimiento unidos al amor. De los surrealistas españoles tomó su atrevimiento erótico, su expresión violenta y tierna, su transgresión a los dictámenes de una sociedad española retrógrada.

En lo español, Eluard pudo medir el valor del sacrificio para la fraternidad y la libertad de los hombres, ideas que le hicieron abanderarse a un surrealismo políticamente comprometido. Cantándole al pueblo español, saludaba al pueblo en marcha, noble y valiente en la búsqueda de la verdad.

⁴¹⁹ Eluard, P., *Œuvres Complètes I*, “*Celle qui n’a pas la parole*”, p. 149.

⁴²⁰ Eluard P., *Œuvres Complètes I*, p 982

5. BIBLIOGRAFÍA.

5.1 OBRAS DE PAUL ELUARD

- ELUARD, PAUL, *L'amour la poésie*, Gallimard, Paris, 1929.
- ELUARD, PAUL, *Œuvres complètes*, tomes I,II, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Gallimard, Paris,1968.
- ELUARD,PAUL, *Lettres à Joë Bousquet* , Les Editeurs français réunis, Paris, 1973.
- ELUARD,PAUL, *Lettres à Gala*, Gallimard, Paris, 1984.

5.2. HISTORIA LITERARIA – HISTORIA DE LAS IDEAS

- ALEXANDRE, M., *Mémoire d'un surréaliste*, Pauvert, 1968.
- ANÓNIMO, *El amor de Magdalena*, Sermón descubierto por Rilke, Herder, Barcelona, 2001 (1996).
- BACHELARD, G., *Instant poétique et instant métaphysique, l'intuition de l'instant*, Gonthier, Paris, 1966 (1939).
- BACHELARD, G., *La psychanalyse du feu*, nrf Gallimard, Paris, 1949.
- BATAILLE, G., *L'expérience intérieure*, Tel, Gallimard, Paris, 1954 (1943).
- BATAILLE, G., *L'érotisme*, Editions de Minuit, Gallimard, Paris 1957.

- BENAYOUN, R., *Erotique du Surréalisme*, Pauvert, 1965.
- BERRANGER, M. P., *Le Surréalisme*, Hachette, Paris, 1997.
- BRETON, A., *Manifeste du Surréalisme*, Poisson soluble, Ed. Du Sagittaire, 1924.
- BRETON, A., *Manifestes du Surréalisme*, Essais, Gallimard, Paris, 2004 (1985).
- CANTAR DE LOS CANTARES, Traducción de Fray Luis de León, Ed. Los pequeños libros de la sabiduría, Palma de Mallorca, 2002.
- CLANCIER, G.-E., *De Rimbaud au Surréalisme*, Seghers, Paris, 1970 (1953).
- DE CERTEAU, M., *La fable mystique 1*, XVI° et XVII° siècle, Coll.Tel, Gallimard, Paris, 1982.
- DELVAILLE, B., *Mille et cent ans de poésie française*, Laffont, Paris, 1991.
- DIDEROT, D., *La religieuse*, Librairie Générale française, Paris, 2000.
- FINKIELKRAUT, A., *La sagesse de l'amour*, Gallimard, Paris, 1984.
- GAUTHIER, X., *Surréalisme et sexualité*, nrf Gallimard, Paris, 1971.
- GÉNÉTIOT, A., *La poésie française du Moyen Age à nos jours*, P.U.F., Paris, 1997.
- JARRETY, M. *La poésie française du Moyen Age jusqu'à nos jours*, P.U.F. 1997.
- NICHOLSON, R. A., *Poetas y místicos del Islam*, Arkano Books, Madrid, 1999.

- PRIETO, A., *La poesía española del siglo XVI*, Cátedra, Madrid, 1987.
- QUESADA, J., *Historia de la filosofía*, Ariel, Barcelona, 2003.
- ROSSI, R., *Teresa de Ávila, Biografía de una escritora*, Icaria, Barcelona, 1984 (1983).
- ROUSSET, J., *La littérature de l'âge baroque en France , Circé et le paon*, Librairie José Corti, Paris, 1954.
- ROUSSET, J., *Anthologie de la poésie baroque française*, T.I, II, Armand Colin, Paris, 1968.
- SAN JUAN DE LA CRUZ, *Poesía*, Ed. Domingo Ynduráin, Cátedra, Madrid, 1995.
- SANTA TERESA DE JESÚS, *Las moradas del castillo interior*, Biblioteca nueva, Madrid, 1999.
- VIGNES, J., *La poésie française du Moyen Age à nos jours*, PUF, PARIS, 1997.
- VIRMAUX, Jean et Odette, *Les Grandes Figures du Surréalisme*, Bordas, 1994.
- WATSON, P., *Historia intelectual del siglo XX*, Ed. Crítica, Barcelona, 2002
- YLLERA, A., *Teoría de la literatura francesa*, Síntesis, Madrid, 1996.

5.3. CRÍTICA ARTÍSTICA

- ÁLVAREZ SANTALÓ, R., *La erótica en Picasso*, in Eros Picassiano, Revista Litoral, nº 211-212, 1996.

- BERGER, J., *The Success and Failure of Picasso*, Penguin, Harmondsworth, 1965.
- DALÍ A.M., *Salvador Dalí visto por su hermana*, Ed. Juventud, Barcelona, 1949
- JIMÉNEZ MILLÁN, A., *Picasso: la escritura y el deseo*, in *Eros Picassiano*, Revista Litoral, nº 211-212, 1996.
- LARREA, J., *Guernica, Pablo Picasso*, Curt Valentin Ed. NewYork, 1947.
- O'BRIAN, P., *Pablo Ruiz Picasso*, Gallimard, Paris, 1979.
- ROJAS, C., *El mundo mítico y mágico de Picasso*, Espejo de España, Ed. Planeta, Barcelona, 1984.

5.4. OBRAS DE RETÓRICA

- ALQUIEN, M., MOLINIE, G. *Dictionnaire de Rhétorique et de Poétique*, La Pochotèque, Le Livre de poche, Librairie Générale Française, 1996.
- CRESSOT, M., *Le style et ses techniques*, Presses universitaires de France, Paris, 1974.
- DUPRIEZ, B., *Gradus Les procédés littéraires* (Dictionnaire), 10-18, Union Générale d'Éditions, Paris, 1984.
- FONTANIER, P., *Les figures du discours*, Flammarion, Paris, 1977.

5.5. OBRAS DE POÉTICA Y DE ESTILÍSTICA

- ADAM, J-M, *Pour lire un poème*, DeBoeck et Duculot, Bruxelles, 1992.
- ALONSO, D., y BOUSOÑO, C., *Seis calas en la expresión literaria española*, Gredos, Madrid, 1951.
- ALONSO, D., *Poesía española*, Gredos, Madrid, 1950.
- BERGEZ, D., et al., *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Dunod, Paris, 1996 (1990).
- BORDAS, E., *Les chemins de la métaphore*, PUF, Paris, 2003.
- BOUSOÑO, C., *Teoría de la expresión poética*, I y II, Gredos, Madrid, 1970.
- BOUSOÑO, C., *Superrealismo poético y simbolización*, Gredos, Madrid, 1979.
- CLAUDEL, P., *Réflexions sur la poésie*, Gallimard, Paris, 1979.
- DESSONS, G., *Introduction à l'analyse du Poème*, Dunod, Paris, 1996.
- DESSONS, G., MESCHONNIC, H., *Traité du rythme des vers et des proses*, Dunod, Paris, 1998.
- FROMILHAGUE, C., SANCIER-CHATEAU, A., *Introduction à l'analyse stylistique*, Dunod, Paris, 1996 (1991).
- GENETTE, G., *Figures I*, point, Ed. Du Seuil, Paris, 1966.
- GREIMAS et alia, *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, Paris, 1972.
- GUILLEN, J., *Lenguaje y poesía*, Alianza Editorial, Madrid, 1969.
- GUIRAUD, P., *La stylistique*, PUF, Paris, 1972.

- GREIMAS, A.J., *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, Paris, 1972.
- Groupe MU, *Rhétorique générale*, Larousse, Paris, 1979.
- QUILIS, A., *Métrica española*, Aula Magna, Madrid, 1969.
- LE GUERN, M., *La métaphore y la metonimia*, Cátedra, Madrid, 1978.
- MAZALEYRAT, J., *Eléments de métrique française*, Armand Colin, 1997 (1995).
- MESCHONNIC, H., *Pour la poétique III*, NRF, Gallimard, Paris, 1973.
- MILLY, J., *Poétique des textes*, Nathan, 2001 (1992).
- MOUNIN, G., *La Communication poétique*, les Essais, Gallimard, Paris, 1971.
- MOUNIN, G., *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris, 1963.
- PONGE, *Entretiens avec Philippe Sollers*, Seuil-Gallimard, Paris, 1970.
- RICHARD, J-P., *Onze études sur la poésie moderne*, Point, Ed. Du Seuil, Paris, 1964.
- RICŒUR, P., *Sur la traduction*, Bayard, Paris, 2004.
- RIFFATERRE, M., *Sémiotique de la poésie*, Seuil, Paris, 1983.
- STEINER, G., *Après Babel*, Bibliothèque Albin Michel, Paris, 1978 (1975).
- VAILLANT, A., *La poésie*, Nathan, Paris, 2003 (1^o ed 1992).

5.6. OBRAS DE LINGÜÍSTICA Y SEMIOLOGÍA

- BARTHES, R., *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977.
- BENVENISTE, E., *Problèmes de linguistique générale*, t.1-2, TEL, Gallimard, Paris, 1966.
- CHARAUDEAU, P., *Une analyse sémiolinguistique du discours*, Langages 117, 1995.
- DUCROT, O., *Logique, structure, énonciation*, Ed. De Minuit, Paris, 1989.
- ECO, U., *Sémiotique et philosophie du langage*, puf, Paris, 1988 (1984).
- JAKOBSON, R., *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris, 1970.
- JAUBERT, A., *La lecture pragmatique*, Hachette Sup., Paris, 1990.
- JOLY, M., *Introduction à l'analyse de l'image*, Nathan, 2003, (1993).
- JOLY, M., *L'image et les signes*, Nathan, 2002, (1994).
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris, 1980.
- KRISTEVA, J., *La révolution du langage poétique*, Seuil, Paris, 1974.
- MAINGUENEAU, D., *Initiation aux méthodes d'analyse du discours*, Hachette Université, Paris, 1976.
- MAINGUENEAU, D., *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Nathan, Paris, 2000 (1986).
- MAINGUENEAU, D., *Les termes clés de l'analyse du discours*, Seuil, Paris, 1996.

- MOUNIN, G., *La communication poétique*, Gallimard, Paris, 1971.
- MOUNIN, G., *Clefs pour la sémantique*, Seghers, Paris, 1972.
- MOUNIN, G., *Introduction à la sémiologie*, Editions de Minuit, Paris, 1970.
- PERSÉGOL, S., *Poésie et sémiotique, Le temps déborde de Paul Eluard*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 1991.
- TODOROV, T., *Théories du symbole*, n°176, coll. Points- série Essais.
- YAGUELLO, M., *Alice au pays du langage*, Seuil, Paris, 1981.
- YULE, G., *El lenguaje*, Akal, Madrid, 2004 (1998).

5.7. ESTUDIOS CRÍTICOS SOBRE LAS OBRAS DE PAUL ELUARD

- BERGEZ, D., *Eluard ou le rayonnement de l'être*, Champ Vallon – PUF, Seyssel, 1982.
- BOULESTREAU, N., *La poésie de Paul Eluard, la rupture et le partage*, Klincksieck, Paris, 1985.
- GATEAU, J.CH., *Paul Eluard ou le frère voyant*, Biographies sans masques, Robert Laffont, Paris, 1988.
- GATEAU, J.CH., *Eluard, Picasso et la peinture*, Droz, Genève, 1983.
- GAUBERT, S., *Eluard entre Breton et Picasso*,
www.unibuc.ro/eBooks/Filologie/litteratureetpeinture/gaubert.pdf

- GUEDJ, C., *Les rapports entre linguistique et pratique de l'écriture étudiés chez divers poètes et plus spécialement dans l'œuvre de Paul Eluard*, (Thèse D.E., Université Aix-en-Provence, 1982).
- GUYARD, M.-R., *Le vocabulaire politique de Paul Eluard*, Klincksieck, Paris, 1974.
- JEAN, R., *Eluard par lui-même*, Seuil, Paris, 1968.
- JEAN, R., *Lectures du désir*, Points, Seuil, Paris, 1977.
- KITTANG, A., *D'amour de poésie, l'univers des métamorphoses dans l'œuvre surréaliste de Paul Eluard*, Minard, coll. Les Lettres Modernes, Paris, 1969.
- MINGELGRÜN, A., *Essai sur l'évolution esthétique de Paul Eluard*, L'Age d'homme, Lausanne, 1977.
- PAUL, MAX ET LES AUTRES, *Paul Eluard et les surréalistes*, obra colectiva, Ed. De l'Albaron, Saint-Denis, 1993.
- SCHELER, L., *Préface des Œuvres complètes de Paul Eluard*, cf. obras de Paul Eluard.

5.8. NÚMEROS ESPECIALES DE REVISTAS

- *Europe*, numéro spécial PAUL ELUARD, réédition des deux anciens numéros parus : n° 91-92, juillet-août 1953 et n° 403-404, novembre-décembre 1962, paris, 1987.
- *Cahiers Paul Eluard*, n° 1 (mai 1972), n° 2 (décembre 1972), n° 3 (mai 1973), n° 4 (novembre 1973). Centre du XX^e siècle, université de Nice.

- DEREK, H., *¿Escritura automática: lectura racional? Una pesquisa comparativa del surrealismo en España y en Francia*, in revista Surrealismo. El ojo soluble, nº174-175-176, Málaga, 1987.
- *Eluard 75, ut supra.*
- Gateau J.-C., *Picasso o la superación de Baudelaire*, in Eluard, Picasso et la peinture, revista Barcarola.
- HERNÁNDEZ, P., *La ética surrealista de Emilio Prados*, in Surrealismo el ojo soluble, Revista Litoral, Málaga, 1968
- *Les Mots la Vie*, publications du groupe Eluard, ibidem, nº 1 (1980), nº 2 (1984), nº hors série (1984), nº5 (décembre 1987).
- Revista LITORAL, *Eros Picassiano*, nº211-212, Málaga, 1996.
- SURREALISMO : El ojo soluble, Número extra de la revista Litoral, 174-175-176, Málaga, 1987.

5.9. DICCIONARIOS

- CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles*, vol.1-4, Seghers, Paris, 1974.
- GRÉVISSE, *Le bon usage*, Duculot, Paris, 1980.
- LITRE, P.E., *Dictionnaire de la langue française*, 4 vol., Ed. Encyclopedia Britannica, Inc. Chicago, 1978.
- DICCIONARIO ROBERT, *Dictionnaire de la Langue Française*, Paris, 1996.
- DICCIONARIO M. MOLINER, *Diccionario de uso del español*, Gredos, Madrid, 1983.
- DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO LAROUSSE, 20 vol., Planeta, Madrid, 1980.

6. APÉNDICES

TEXTOS DEL CORPUS ESTUDIADO

Libro 9. *MOURIR DE NE PAS MOURIR.*

L'EGALITE DES SEXES

Tes yeux sont revenus d'un pays arbitraire
Où nul n'a jamais su ce qu'était un regard
Ni connu la beauté des yeux, beauté des pierres,
Celles des gouttes d'eau, des perles en placards,

Des pierres nues et sans squelette, ô ma statue,
Le soleil aveuglant te tient lieu de miroir
Et il semble obéir aux puissances du soir
C'est que ta tête est close, ô statue abattue

Par mon amour et par mes ruses de sauvage,
Mon désir immobile est ton dernier soutien
Et je t'emporte sans bataille, ô mon image,
Rompue à ma faiblesse et prise dans mes liens.

AU CŒUR DE MON AMOUR

Un bel oiseau me montre la lumière
Elle est dns ses yeux, bien en vue.
Il chante sur une boule de gui
Au milieu du soleil.

*

Les yeux des animaux chanteurs
Et leurs chants de colère ou d'ennui
M'ont interdit de sortir de ce lit.
J'y passerai ma vie.

L'aube dans des pays sans grâce
Prend l'apparence de l'oubli.
Et qu'une femme émue s'endorme, à l'aube,
La tête la première, sa chute l'illumine.

Constellations,
Vous connaissez la forme de sa tête.
Ici, tout s'obscurcit :
Le paysage se complète, sang aux joues,
Les masses diminuent et coulent dans mon cœur
Avec le sommeil.
Et qui donc veut me prendre le cœur ?

*

Je n'ai jamais rêvé d'une si belle nuit.
Les femmes du jardin cherchent à m'embrasser ----
Soutiens du ciel, les arbres immobiles
Embrassent bien l'ombre qui les soutient.

Une femme au cœur pâle
Met la nuit dans ses habits.
L'amour a découvert la nuit

Sur ses seins impalpables.

Comment prendre plaisir à tout ?
Plutôt tout effacer.
L'homme de tous les mouvements,
De tous les sacrifices et de toutes les conquêtes
Dort. Il dort, il dort, il dort.
Il raye de ses soupirs la nuit minuscule, invisible.
Il n'a ni froid, ni chaud.
Son prisonnier s'est évadé ---- pour dormir.
Il n'est pas mort, il dort.
Quand il s'est endormi
Tout l'étonnait,
Il jouait avec ardeur,
Il regardait,
Il entendait.
Sa dernière parole :
« Si c'était à recommencer, je te rencontrerais sans te chercher. »

Il dort, il dort, il dort.
L'aube a eu beau lever la tête,
Il dort.

POUR SE PRENDRE AU PIEGE

C'est un restaurant comme les autres. Faut-il croire que je ne ressemble à personne ? Une grande femme, à côté de moi, bat des œufs avec ses doigts. Un voyageur pose ses vêtements sur une table et me tient tête. Il a tort, je ne connais aucun mystère, je ne sais même pas la signification du mot : mystère, je n'ai jamais rien cherché, rien trouvé, il a tort d'insister.

L'orage qui, par instants, sort de la brume me tourne les yeux et les épaules. L'espace a alors des portes et des fenêtres. Le voyageur me déclare que je ne suis plus le même. Plus le même ! Je ramasse les débris de toutes mes merveilles. C'est la grande femme qui m'a dit que ce sont des débris de merveilles, ces débris. Je les jette aux ruisseaux vivaces et pleins d'oiseaux. La mer, la calme mer est entre eux comme le ciel dans la lumière. Les couleurs aussi, si l'on me parle des couleurs, je ne regarde plus. Parlez-moi des formes, j'ai grand besoin d'inquiétude.

Grande femme, parle-moi des formes, ou bien je m'endors et je mène la grande vie, les mains prises dans la tête et la tête dans la bouche, dans la bouche bien close, langage intérieur.

L'AMOUREUSE

Elle est debout sur mes paupières
Et ses cheveux sont dans les miens,
Elle a la forme de mes mains,
Elle a la couleur de mes yeux,
Elle s'engloutit dans mon ombre
Comme une pierre sur le ciel.

Elle a toujours les yeux ouverts
Et ne me laisse pas dormir.
Ses rêves en pleine lumière
Font s'évaporer les soleils,
Me font rire, pleurer et rire,
Parler sans avoir rien à dire.

LE SOURD ET L'AVEUGLE

Gagnerons-nous la mer avec les cloches?
Dans nos poches, avec le bruit de la mer
Dans la mer, ou bien serons-nous les porteurs
D'une eau plus pure et silencieuse?

L'eau se frottant les mains aiguise les couteaux
Les guerriers ont trouvé leurs armes dans les flots
Et le bruit de leurs coups est semblable à celui
Des rochers défonçant dans la nuit les bateaux.

C'est la tempête et le tonnerre. Pourquoi pas le silence
Du déluge, car nous avons en nous tout l'espace rêvé
Pour le plus grand silence et nous respirerons
Comme le vent des mers terribles, comme le vent

Qui rampe lentement sur tous les horizons.

DANS LA DANSE

Petite table enfantine,
il y a des femmes dont les yeux sont comme des
morceaux de sucre,
il y a des femmes graves comme les
mouvements de
l'amour qu'on ne surprend pas,
il y a des femmes au visage pâle
d'autres comme le ciel à la veille du vent.
Petite table dorée des jours de fête,
il y a des femmes de bois vert et sombre :
celles qui pleurent,
de bois sombre et vert :
celles qui rient.

Petite table trop basse ou trop haute,
il y a des femmes grasses
avec des ombres légères,
il y a des robes creuses
des robes sèches,
des robes que l'on porte chez soi et que l'amour
ne
fait jamais sortir.

Petite table,
je n'aime pas les tables sur lesquelles je danse,
je ne m'en doutais pas.

LE JEU DE CONSTRUCTION

A Raymond Roussel.

L'homme s'enfuit, le cheval tombe,
La porte ne peut pas s'ouvrir,
L'oiseau se tait, creusez sa tombe,
Le silence le fait mourir.

Un papillon sur une branche
Attend patiemment l'hiver,
Son cœur est lourd, la branche penche,
La branche se plie comme un ver.

Pourquoi pleurer la fleur séchée
Et pourquoi pleurer les lilas ?
Pourquoi pleurer la rose d'ambre ?

Pourquoi pleurer la pensée tendre ?
Pourquoi chercher la fleur cachée
Si l'on n'a pas de récompense ?

---- Mais pour ça, ça et ça.

BOUCHE USEE

Le rire tenait sa bouteille à la bouche
A la bouche riait la mort
Dans tous les lits où l'on dort
Le ciel sous tous les corps sommeille

Un clair ruban vert à l'oreille
Trois boules une bague en or
Elle porte sans effort
Une ombre aux lumières pareille

Petite étoile des vapeurs
Au soir des mers sans voyageurs
Des mers que le ciel cruel fouille

Délices portées à la main
Plus douce poussière à la fin
Les branches perdues sous la rouille.

GIORGIO DE CHIRICO

Un mur dénonce un autre mur
Et l'ombre me défend de mon ombre peureuse.
Ô tour de mon amour autour de mon amour,
Tous les murs filaient blanc autour de mon silence.

Toi, que défendais-tu ? Ciel insensible et pur
Tremblant tu m'abritais. La lumière en relief
Sur le ciel qui n'est plus le miroir du soleil,
Les étoiles de jour parmi les feuilles vertes,

Le souvenir de ceux qui parlaient sans savoir,
Maîtres de ma faiblesse et je suis à leur place
Avec des yeux d'amour et des mains trop fidèles
Pour dépeupler un monde dont je suis absent.

LA BENEDICTION

A l'aventure, en barque, au nord.
 Dans la trompette des oiseaux
 Les poissons dans leur élément.

L'homme qui creuse sa couronne
 Allume un brasier dans la cloche,
 Un beau brasier-nid-de-fourmis.

Et le guerrier bardé de fer
 Que l'on fait rôtir à la broche
 Apprend l'amour et la musique.

LA MALÉDICTION

Un aigle, sur un rocher, contemple l'horizon béat. Un aigle défend le mouvement des sphères. Couleurs douces de la charité, tristesse, leurs sur les arbres décharnés, lyre en étoile d'araignée, les hommes qui sous tous les cieux se ressemblent sont aussi bêtes sur la terre qu'au ciel. Et celui qui traîne un couteau dans les herbes hautes, dans les herbes de mes yeux, de mes cheveux et de mes rêves, celui qui porte dans ses bras tous les signes de l'ombre, est tombé, tacheté d'azur, sur les fleurs à quatre couleurs.

Libro 12, *Capitale de la douleur*

PABLO PICASSO

Les armes du sommeil ont creusé dans la nuit
Les sillons merveilleux qui séparent nos têtes,
A travers le diamant, toute médaille est fausse,
Sous le ciel éclatant, la terre est invisible.

Le visage du cœur a perdu ses couleurs
Et le soleil nous cherche et la neige est aveugle
Si nous l'abandonnons, l'horizon a des ailes
Et nos regards au loin dissipent les erreurs.

PREMIERE DU MONDE

à Pablo Picasso

Captive de la plaine, agonisante folle
La lumière sur toi se cache, vois le ciel :
Il a fermé les yeux pour s'en prendre à son rêve,
Il a fermé ta robe pour briser tes chaînes,

Devant les roues toutes nouées
Un éventail rit aux éclats
Dans les traîtres filets de l'herbe
Les routes perdent leur reflet.

Ne peux-tu donc prendre les vagues
Dont les barques sont les amandes
Dans ta paume chaude et câline
Ou dans les boucles de ta tête ?

Ne peux-tu prendre les étoiles ?
Ecartelée, tu leur ressembles,
Dans leur nid de feu tu demeures
Et ton éclat s'en multiplie.

De l'aube bâillonnée un seul cri veut jaillir,
Un soleil tournoyant ruisselle sous l'écorce.
Il ira se fixer sur tes paupières closes.
O douce, quand tu dors, la nuit se mêle au jour.



Sous la menace rouge d'une épée, défaisant sa chevelure qui guide des baisers, qui montre à quel endroit le baiser se repose, elle rit. L'ennui, sur son épaule, s'est endormi. L'ennui ne s'ennuie qu'avec elle qui rit, la téméraire, et d'un rire insensé, d'un rire de fin du jour semant sous tous les ponts des soleils rouges, des lunes bleues, fleurs fanées d'un bouquet désenchanté. Elle est comme une grande voiture de blé et ses mains germent et nous tirent la langue. Les routes qu'elle traîne derrière elle sont ses animaux domestiques et ses pas majestueux leur ferment les yeux.

JOAN MIRÓ

Soleil de proie prisonnier de ma tête,
Enlève la colline, enlève la forêt.
Le ciel est plus beau que jamais

Les libellules des raisins
Lui donnent des formes précises
Que je dissipe d'un geste.

Nuages du premier jour,
Nuages insensibles et que rien n'autorise,
Leurs graines brûlent
Dans les feux de paille de mes regards.

A la fin, pour se couvrir d'une aube
Il faudra que le ciel soit aussi pur que la nuit.



L'image d'homme, au-dehors du souterrain, resplendit. Des plaines de plomb semblent lui offrir l'assurance qu'elle ne sera plus renversée, mais ce n'est que pour la replonger dans cette grande tristesse qui la dessine. La force d'autrefois, oui la force d'autrefois se suffisait à elle-même. Tout secours est inutile, elle périra par extinction, morte douce et calme.

Elle entre dans des bois épais, dont la silencieuse solitude jette l'âme dans une mer où les vagues sont des lustres et des miroirs. La belle étoile de feuilles blanches qui, sur un plan plus éloigné, semble la reine des couleurs, contraste avec la substance des regards, appuyés sur les troncs de l'incalculable impéritie des végétaux bien accordés.

Au-dehors du souterrain, l'image d'homme manie cinq sabres ravageurs. Elle a déjà creusé la mesure où s'abrite le règne noir des amateurs de mendicité, de bassesse et de prostitution. Sur le plus grand vaisseau qui déplace la mer, l'image d'homme s'embarque et conte aux matelots revenant des naufrages une histoire de brigands : « A cinq ans, sa mère lui confia un trésor. Qu'en faire ? Sinon de l'amadouer. Elle rompit de ses bras d'enfer la caisse de verre où dorment les pauvres merveilles des hommes. Les merveilles la suivirent. L'œillet de poète sacrifia les cieux pour une chevelure blonde. Le caméléon s'attarda dans une clairière pour y construire un minuscule palais de fraises et d'araignées, les pyramides d'Égypte faisaient rire les passants, car elles ne savaient pas que la pluie désaltère la terre. Enfin, le papillon d'orange secoua ses pépins sur les paupières des enfants qui crurent sentir passer le marchand de sable. » L'image d'homme rêve, mais plus rien n'est accroché à ses rêves que la nuit sans rivale. Alors, pour rappeler les matelots à l'apparence de quelque raison, quelqu'un qu'on avait cru ivre prononce lentement cette phrase :

« Le bien et le mal doivent leur origine à l'abus de quelques erreurs. »

Libro 28, *Les yeux fertiles*

(1936)

On ne peut me connaître
Mieux que tu me connais

Tes yeux dans lesquels nous dormons
Tous les deux
Ont fait à mes lumières d'homme
Un sort meilleur qu'aux nuits du monde

Tes yeux dans lesquels je voyage
Ont donné aux gestes des routes
Un sens détaché de la terre

Dans tes yeux ceux qui nous révèlent
Notre solitude infinie
Ne sont plus ce qu'ils croyaient être

On ne peut te connaître
Mieux que je te connais.

« A Pablo Picasso »

1^a

Bonne journée, j'ai revu qui je n'oublie pas
Qui je n'oublierai jamais
Et des femmes fugaces dont les yeux
Me faisaient une haie d'honneur
Elles s'enveloppèrent dans leurs sourires

Bonne journée j'ai vu mes amis sans soucis
Les hommes ne pesaient pas lourd
Un qui passait
Son ombre changée en souris
Fuyait dans le ruisseau

J'ai vu le ciel très grand
Le beau regard des gens privés de tout
Plage distante ou personne n'aborde

Bonne journée qui commença mélancolique
Noire sous les arbres verts
Mais qui soudain trempée d'aurore
M'entra dans le cœur par surprise.

15 mai 1936.

II

Montrez-moi cet homme de toujours si doux
 Qui disait les doigts font monter la terre
 L'arc-en-ciel qui se noue le serpent qui roule
 Le miroir de chair où perle un enfant
 Et ces mains tranquilles qui vont leur chemin
 Nues obéissantes réduisant l'espace
 Chargées de désirs et d'images
 L'une suivant l'autre aiguilles de la même horloge

Montrez-moi le ciel chargé de nuages
 Répétant le monde enfoui sous mes paupières
 Montrez-moi le ciel dans une seule étoile
 Je vois bien la terre sans être ébloui
 Les pierres obscures les herbes fantômes
 Ces grands verres d'eau ces grands blocs d'ambre
 des paysages
 Les jeux du feu et de la cendre
 Les géographies solennelles des limites humaines
 Montrez-moi aussi le corsage noir
 Les cheveux tirés les yeux perdus
 De ces filles noires et pures qui sont d'ici de passage
 et d'ailleurs à mon gré
 Qui sont de fières portes dans les murs de cet été
 D'étranges jarres sans liquide toutes en vertu
 Inutilement faites pour les rapports simples
 Montrez-moi ces secrets qui unissent leurs tempes
 A ces palais absents qui font monter la terre.

30 août 1936.

INTIMES

I

Tu glisses dans le lit
De lait glacé tes sœurs les fleurs
Et tes frères les fruits
Par le détour de leurs saisons
A l'aiguille irisée
Au flanc qui se répète
Tes mains tes yeux et tes cheveux
S'ouvrent aux croissances nouvelles
Perpétuelles

Espère espère espère
Que tu vas te sourire
Pour la première fois

Espère
Que tu vas te sourire
A jamais
Sans songer à mourir.

II

A toutes brides toi dont le fantôme
Piaffe la nuit sur un violon
Viens régner dans les bois

Les verges de l'ouragan
Cherchent leur chemin par chez toi
Tu n'es pas de celles
Dont on invente les désirs

Tes soifs sont plus contradictoires
Que des noyées

Viens boire un baiser par ici

Cède au feu qui te désespère.

III

Quel soleil dans la glace qui fait fondre un œuf
Quelle aubaine insensée le printemps tout de suite.

IV

Figure de force brûlante et farouche
Cheveux noirs où l'or coule vers le sud
Aux nuits corrompues
Or englouti étoile impure
Dans un lit jamais partagé

Aux veines des tempes
Comme aux bouts des seins
La vie se refuse
Les yeux nul ne peut les crever
Boire leur éclat ni leurs larmes
Le sang au-dessus d'eux triomphe pour lui seul
Intraitable démesurée
Inutile
Cette santé bâtit une prison.

V

Je n'ai envie que de t'aimer
Un orage remplit la vallée
Un poisson la rivière

Je t'ai faite à la taille de ma solitude
Le monde entier pour se cacher
Des jours des nuits pour se comprendre

Pour ne plus rien voir dans tes yeux
Que ce que je pense de toi
Et d'un monde à ton image

Et des jours et des nuits réglés par tes paupières.

Livre 36 *Cours naturel*
(1938)

NOVEMBRE 1936

Regardez travailler les bâtisseurs de ruines
Ils sont riches patients ordonnés noirs et bêtes
Mais ils font de leur mieux pour être seuls sur terre
Ils sont au bord de l'homme et le comblent d'ordures
Ils plient au ras du sol des palais sans cervelle.

*

On s'habitue à tout
Sauf à ces oiseaux de plomb
Sauf à leur haine de ce qui brille
Sauf à leur céder la place.

*

Parlez du ciel le ciel se vide
L'automne nous importe peu
Nos maîtres ont tapé du pied
Nous avons oublié l'automne
Et nous oublierons nos maîtres.

*

Ville en baisse océan fait d'une goutte d'eau sauvée
D'un seul diamant cultivé au grand jour
Madrid ville habituelle à ceux qui ont souffert
De cet épouvantable bien qui nie être en exemple
Qui ont souffert
De la misère indispensable à l'éclat de ce bien.

*

Que la bouche remonte vers sa vérité
souffle rare sourire comme une chaîne brisée
Que l'homme délivré de son passé absurde
Dresse devant son frère un visage semblable
Et donne à la raison des ailes vagabondes

LA VICTOIRE DE GUERNICA

I

Beau monde des mesures
De la mine et des champs

II

Visages bons au feu visages bons au froid
Aux refus à la nuit aux injures et aux coups

III

Visages bons à tout
Voici le vide qui vous fixe
Votre mort va servir d'exemple

IV

La mort cœur renversé

V

Ils vous ont fait payer le pain
Le ciel la terre l'eau le sommeil
Et la misère
De votre vie

VI

Ils disaient désirer la bonne intelligence
Ils rationnaient les forts jugeaient les fous
Faisaient l'aumône partageaient un sou en deux
Ils saluaient les cadavres
Ils s'accablaient de politesses

VII

Ils persévèrent ils exagèrent ils ne sont pas de notre
monde

VIII

Les femmes les enfants ont le même trésor
De feuilles vertes de printemps et de lait pur
Et de durée
Dans leurs yeux purs

IX

Les femmes les enfants ont le même trésor
Dans les yeux
Les hommes le défendent comme ils peuvent

X

Les femmes les enfants ont les mêmes roses rouges
Dans les yeux
Chacun montre son sang

XI

La peur et le courage de vivre et de mourir
La mort si difficile et si facile

XII

Hommes pour qui ce trésor fut chanté
Hommes pour qui ce trésor fut gâché

XIII

Hommes réels pour qui le désespoir
Alimente le feu dévorant de l'espoir
Ouvrons ensemble le dernier bourgeon de l'avenir

XIV

Parias la mort la terre et la hideur
De nos ennemis ont la couleur
Monotone de notre nuit
Nous en aurons raison.

PAROLES PEINTES

à Pablo Picasso.

Pour tout comprendre
Même
L'arbre au regard de proue
L'arbre adoré des lézards et des lianes
Même le feu même l'aveugle

Pour réunir aile et rosée
Cœur et nuage jour et nuit
Fenêtre et pays de partout

Pour abolir
La grimace du zéro
Qui demain roulera sur l'or

Pour trancher
Les petites manières
Des géants nourris d'eux-mêmes
Pour voir tous les yeux réfléchis
Par tous les yeux

Pour voir tous les yeux aussi beaux
Que ce qu'ils voient
Mer absorbante

Pour que l'on rie légèrement
D'avoir eu chaud d'avoir eu froid
D'avoir eu faim d'avoir eu soif

Pour que parler
Soit aussi généreux
Qu'embrasser

Pour mêler baigneuse et rivière
Cristal et danseuse d'orage
Aurore et la saison des seins
Désirs et sagesse d'enfance

Pour donner à la femme
Méditative et seule
La forme des caresses qu'elle a rêvées

Pour que les déserts soient dans l'ombre
Au lieu d'être dans
Mon
Ombre
Donner
Mon
Bien
Donner
Mon
Droit.

Livre 43. Donner à voir

PEINTRES [2]

A PABLO PICASSO

I

Les uns ont inventé l'ennui d'autres le rire
Certains taillent à la vie un manteau d'orage
Ils assomment les papillons font tourner les
oiseaux en eau
Et s'en vont mourir dans le noir

Toi tu as ouvert des yeux qui vont leur voie
Parmi les choses naturelles à tous les âges
Tu as fait la moisson des choses naturelles
Et tu sèmes pour tous les temps

On te prêchait l'âme et le corps
Tu as remis la tête sur le corps
Tu as percé la langue de l'homme rassasié
Tu as brûlé le pain béni de la beauté
Un seul cœur anima l'idole et les esclaves
Et parmi tes victimes tu continues à travailler
Innocemment

C'en est fini des joies greffées sur le chagrin.

II

Un bol d'air bouclier de lumière

Derrière ton regard aux trois épées croisées
Tes cheveux nattent le vent rebelle
Sous ton tient renversé la coupole et la hache de
ton front
Délivrent la bouche tendue à nu
Ton nez est rond et calme

Les sourcils sont légers l'oreille est transparente

A ta vue je sais que rien n'est perdu.

III

Fini d'errer tout est possible
Puisque la table est droite comme un chêne
Couleur de bure couleur d'espoir
Puisque dans notre champ petit comme un
diamant
Tient le reflet de toutes les étoiles

Tout est possible on est ami avec l'homme et la
bête
A la façon de l'arc-en-ciel

Tour à tour brûlante et glaciale
Notre volonté est de nacre
Elle change de bourgeons et de fleurs non selon
l'heure mais selon
La main et l'œil que nous nous ignorions

Nous toucherons tout ce que nous voyons
Aussi bien le ciel que la femme
Nous joignons nos mains à nos yeux
La fête est nouvelle.

IV

L'oreille du taureau à la fenêtre
De la maison sauvage où le soleil blessé
Un soleil d'intérieur se terre

Tentures du réveil les parois de la chambre
Ont vaincu le sommeil.

V

Est-il argile plus aride que tous ces journaux
déchirés

Avec lesquels tu te lanças à la conquête de
 l'aurore
 De l'aurore d'un humble objet
 Tu dessines avec amour ce qui attendait
 d'exister
 Tu dessines dans le vide
 Comme on ne dessine pas
 Généreusement tu découpas la forme d'un
 poulet
 Tes mains jouèrent avec ton paquet de tabac
 Avec un verre avec un litre qui gagnèrent

Le monde enfant sortit d'un songe

Bon vent pour la guitare et pour l'oiseau
 Une seule passion pour le lit et la barque
 Pour la verdure neuve et pour le vin nouveau

Les jambes des baigneuses dénudent vague et
 plage
 Matin tes volets bleus se ferment sur la nuit
 Dans les sillons la caille a l'odeur de noisette
 Des vieux mois d'août et des jeudis
 Récoltes bariolées paysannes sonores
 Ecailles des marais sécheresse des nids

Visage aux hirondelles amères au couchant
 rauque

Le matin allume un fruit vert
 Dore les blés les joues les cœurs
 Tu tiens la flamme entre tes doigts
 Et tu peins comme un incendie

Enfin la flamme unit enfin la flamme sauve.

VI

Je reconnais l'image variable de la femme
 Astre double miroir mouvant
 La négatrice du désert et de l'oubli
 Source aux seins de bruyère étincelle confiance

Donnant le jour au jour et son sang au sang
Je t'entends chanter sa chanson
Ses mille formes imaginaires
Ses couleurs qui préparent le lit de la campagne
Puis s'en vont teinter des mirages nocturnes

Et quand la caresse s'enfuit
Reste l'immense violence
Reste l'injure aux ailes lasses
Sombre métamorphose un peuple solitaire
Que le malheur dévore

Drame de voir où il n'y a rien à voir
Que ce soit ce qui est semblable à soi

Tu ne peux pas t'anéantir
Tout renaît sous tes yeux justes

Et sur les fondations des souvenirs présents
Sans ordre ni désordre avec simplicité
S'élève le prestige de donner à voir.

1938.

NAISSANCES DE MIRÓ

Quand l’oiseau du jour, tout battant neuf, vint se nicher dans l’arbre des couleurs, Miró goûtait l’air pur, la campagne, le lait, les troupeaux, les yeux simples et la tendresse du sein glorieux cueillant la cerise à la bouche. Nulle aubaine ne lui fut jamais meilleure qu’un chemin orangé et mauve, des maisons jaunes, des arbres roses, la terre, en deçà d’un ciel de raisins et d’olives qui trouera longtemps les quatre murs et l’ennui.

Une des deux femmes que j’ai le mieux connues — en ai-je connu d’autres ? — quand je la rencontrai, venait de s’éprendre d’un tableau de Miró : *la Danseuse espagnole*, tableau qu’on ne peut rêver plus nu . Sur la toile vierge, une épingle à chapeau et la plume d’une aile.

Premier matin, dernier matin, le monde commence. M’isolerais-je m’obscurcirais-je pour reproduire plus fidèlement la vie frémissante, le changement ? Des mots s’attachent à moi, que je voudrais dehors, au cœur de ce monde innocent qui me parle, qui me voit, qui m’écoute et dont Miró reflète, depuis toujours, les plus transparentes métamorphoses.

Livre 53. Poésie et vérité

L'OREILLE DU TAUREAU

L'oreille du taureau à la fenêtre
Et la lumière aujourd'hui le prisme de la force
Sur la paille du vaincu sur l'or du pauvre

Sur la table au niveau du vin dans la bouteille
L'œil qui saisit la bouche et l'embrasse
Et regarde il fait beau

Et regarde au sillon du laboureur sanglant
Le taureau le beau taureau lourd de désastres

Et regarde il fait beau
Sous le ciel de la bouche ouverte à l'amour
Un nuage lourd qui soutient le soleil
Le sang du laboureur le pain des noces

Le drapeau du taureau
Que le vent tend comme une épée

Livre 57. Le lit la table

ENTERRAR Y CALLAR

Frères cette aurore est vôtre
Cette aurore a fleur de terre
Est votre dernière aurore
Vous vous y êtes couchés
Frères cette aurore est nôtre
Sur ce gouffre de douleur

Et par cœur et par courroux
Frères nous tenons à vous
Nous voulons éterniser
Cette aurore qui partage
Votre tombe blanche et noire
L'espoir et le désespoir

La haine sortant de terre
Et combattant pour l'amour
La haine dans la poussière
Ayant satisfait l'amour
L'amour brillant en plein jour
Toujours vit l'espoir sur terre.

Livre 62. Au rendez-vous allemand

NOS UNIREMOS

Nous sommes seuls nos frères nos enfants sont
seuls
Nous voulons partager multiplier le jour
Car la grandeur de l'homme c'est huit fois sa
tête

Notre devoir est de savoir mourir pour rien
Nous oublierons notre devoir et nous vivrons
Nous mêlerons le feu de l'espoir à nos cendres

Le museau de la bête est pur jusqu'à la proie
Jusqu'à ce qu'il arrive au cœur sensible et pur
Jusqu'à ce qu'il arrive à cet astre traqué

Mais invincible même sous la chair vaincue
Sous la charrue du vent flexible qui nous pousse
Dans les sillons du champ commun où nous
souffrons

Grande lueur des blés nuée du pain futur
Qui nous soumet et nous prolonge et nous unit
Nous connaissons la perfection de nos désirs

Et nos mains généreuses recevront leur dû.

Livre 86. Poèmes politiques

EN ESPAGNE

S'il y a en Espagne un arbre teint de sang
C'est l'arbre de la liberté

S'il y a en Espagne une bouche bavarde
Elle parle de liberté

S'il y a en Espagne un verre de vin pur
C'est le peuple qui le boira.

ESPAGNE

Les plus beaux yeux du monde
Se sont mis à chanter
Qu'ils veulent voir plus loin
Que les murs des prisons
Plus loin que leurs paupières
Meurtries par le chagrin

Les barreaux de la cage
Chantent la liberté
Un air qui prend le large
Sur les routes humaines
Sous un soleil furieux
Un grand soleil d'orage

Vie perdue retrouvée
Nuit et jour de la vie
Exilés prisonniers
Vous nourrissez dans l'ombre
Un feu qui porte l'aube
La fraîcheur la rosée

La victoire

Et le plaisir de la victoire.

VENCER JUNTOS

Ici la vie est limitée
Par cette ligne de sang
noir
Qui nous sépare
Des prisons et des
tombeaux

Ici nous sommes
rabaissés
Par le supplice de
l'Espagne
Ici la vie est menacée
Par la frontière de
l'Espagne

Mais que l'Espagne
crie victoire
Et notre sang
deviendra chair
Chair confondue et
chair heureuse
La France aura gagné
sa guerre.

