

Poemas mudos y objetos parlantes (André Breton)

Octavio Paz

Hay dos imágenes de André Breton, opuestas y, no obstante, igualmente verdaderas. Una es la del hombre de la intransigencia y la negación, el rebelde indomable, "le forçat intraitable"; otra es la del hombre de la efusión y el abrazo, sensible a los secretos llamados de la simpatía, creyente en la acción colectiva y, aún más, en la inspiración como una facultad universal y común a todos. Su vida fue una serie de separaciones y rompimientos pero también de encuentros y fidelidades. El surrealismo fue un movimiento de violenta separación de la tradición central de Occidente; asimismo, una búsqueda de otros valores y otras civilizaciones. El mito de una edad de oro perdida, paraíso abierto a todos, ilumina algunas de las mejores páginas de Breton. A la imagen del surrealismo como ruptura —fortaleza, capilla en las catacumbas, trinchera combatiente— se superpone otra, sin negarla: la imagen de un puente o la de un sistema fluvial subterráneo. El surrealismo fue nocturno y una de las imágenes que lo representan, y lo iluminan, es la constelación: asamblea de luminarias en la noche.

Unos pocos ejemplos bastan para mostrar que la palabra *comunidad* tuvo en su vida una influencia no menos decisiva que la palabra *subversión*: no fue un solitario y sus dos grandes pasiones fueron el amor y la amistad; fundió su vida personal con la del grupo surrealista hasta confundirlas casi enteramente; durante años y años intentó, por fortuna sin lograrlo, insertar al surrealismo en el movimiento comunista, primero con la Tercera Internacional y después con el trotskismo. Ciertamente es difícil oponer a estos ejemplos otros, no menos convincentes, de su individualismo, su amor por lo insólito y la transgresión, su culto a la revuelta y a la rebelión solitaria. El *motto* de la última exposición surrealista fue una frase de Fourier: "l'écart absolu". Esta dualidad explica, sin duda, el carácter central que tuvo en la historia personal y pública de Breton la noción de *pasaje*. A veces ese pasaje fue salto mortal entre dos orillas, otra exploración en el subsuelo de la imaginación o de la historia, pero siempre fue comunicación e incluso alianza entre dos realidades opuestas o disímbolas. Su emblema fue la metáfora poética.

El poema — objeto es un caso privilegiado de *pasaje*. Alguna vez Breton lo definió como "une composition qui tend à combiner les ressources de la poésie et de la plastique en spéculant sur leur pouvoir d'exaltation réciproque".** La mezcla de imágenes visuales y de signos gráficos es antigua y universal. En Oriente la escritura ha tenido siempre una dimensión plástica y muchos grandes poetas chinos y japoneses fueron también consumados calígrafos. Sin embargo, la verdadera afinidad del poema — objeto no debemos encontrarla

en la caligrafía china, árabe o persa sino en los sistemas pictográficos y en las charadas. Por ejemplo, las inscripciones mayas, que usan y abusan de la combinación de signos gráficos y pictogramas, pueden verse como una inmensa charada histórico — astrológica grabada en la piedra pero también como un monumental poema — objeto. En los tres casos opera la regla: *ocultar para revelar*. Las diferencias no son menos notables que las semejanzas. El propósito de la charada es intrigar y divertir, mientras que en el poema — objeto el valor estético es central: no se propone entretener sino maravillar. Asimismo, a diferencia de las inscripciones mayas, su carácter no es histórico — ritual sino poético. El poema — objeto es una criatura anfibia que vive entre dos elementos: el signo y la imagen, el arte visual y el arte verbal. Un poema — objeto se contempla y, al mismo tiempo, se lee.

La Antigüedad grecorromana no ignoró las afinidades y correspondencias entre la poesía y la pintura. Aristóteles las destacó en su *Poética* y Horacio se sirvió de ellas: *Ut Pictura Poesis*. Estos antecedentes poco o nada tienen que ver con el poema — objeto de Breton; en cambio, su relación con los emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII es íntima, aunque no ha sido explorada. Probablemente él no tuvo conciencia de estos parecidos; la invención del poema — objeto tuvo otras fuentes, como el "collage" y, sobre todo, su misma concepción poética y el lugar central que tiene en ella la imagen como puente entre dos realidades dispares. La semejanza con las empresas y emblemas del arte manierista y barroco es de otro orden: no es una influencia sino una correspondencia histórica — mejor dicho: una *consonancia*. Según Mario Praz, que ha dedicado un libro capital a este tema, el origen de las empresas es francés: las divisas y blasones de los caballeros de los ejércitos de Carlos VIII y de Luis XII que invadieron a Italia, impresionaron a los literatos y a los artistas de ese país, que los transformaron en un género poético — pictórico: la *impresa*¹. Pronto Europa entera se cubrió de libros de empresas y de emblemas que combinaban el epigrama poético con la imagen plástica. El libro de emblemas de Andrea Alciato fue traducido a todas las lenguas europeas. Robert Klein observa que la influencia de la filosofía neoplatónica y del hermetismo, con su fantástica interpretación de los jeroglíficos egipcios, no fue menos determinante que el ejemplo de las divisas caballerescas de los guerreros franceses². Al

* "Separación absoluta".

** "Una composición que tiende a combinar los recursos de la poesía y de la plástica especulando sobre un poder de exaltación recíproca".

¹ Mario Praz: *Studi sul concettismo*, Florencia, 1946. Me he servido de la traducción española, *Imágenes del barroco (Estudio de emblematología)*, Madrid, 1989. Recoge el texto de la tercera edición inglesa, *Studies in Seventeenth Imaginery*, Londres, 1964, que reúne y amplía las anteriores ediciones italianas e inglesas.

² Robert Klein: *La forme et l'intelligible (Pensée et symbole à la Renaissance)*, Gallimard, 1970.

principio, las empresas atrajeron a los poetas, a los artistas plásticos y a los eruditos pero en el siglo XVII el género, en manos de los jesuitas, se convirtió en un poderoso instrumento didáctico y filosófico. Fue el vehículo, dice Klein, de una "metafísica barroca".

Uno de los centros del movimiento, en su primera etapa, fue Lyon, puente entre la Italia renacentista y Francia. Entre los libros publicados en esa ciudad, el más importante fue el de Maurice Scève: *Delie, Objet de plus haute vertu** (1544), un poema a un tiempo simbólico y erótico, compuesto por 449 décimas, más una inicial, "separadas en grupos de nueve por una empresa". Cada grabado es la traducción visual del lema; ambos, entrelazados, forman una criatura enigmática hecha de líneas y letras que, simultáneamente, oculta y declara el tema de las nueve décimas siguientes. Numeralogía, filosofía hermética y erotismo petrarquista. En España las empresas y los emblemas fueron muy populares e incluso hubo libros de emblemas dedicados a la filosofía política. El género encontró en Baltasar Gracián a su exégeta más lúcido. Su definición del concepto, que abarca también a la empresa y al emblema, como un "acto del entendimiento que expresa una correspondencia entre dos objetos", anticipa a la que haría Pierre Reverdy de la imagen poética, más de dos siglos después. Como es sabido, esta última influyó a su vez en las concepciones de André Breton.

Desde el principio, los tratadistas tuvieron clara conciencia de la posición peculiar de las empresas y los emblemas: por una parte, frases y breves poemas descendientes de los epigramas de la Antología Griega y de las divisas caballerescas; por otra, figuras e imágenes análogas, en cierto modo, a los pictogramas. A diferencia de los últimos, en la empresa y en los emblemas, como en el poema - objeto, lo decisivo es la invención personal. La subjetividad no sólo traza un pasaje entre lo visto y lo pensado, la imagen y la escritura, sino que al unirlos crea un ente nuevo, un verdadero monstruo, en el sentido que se daba en el siglo XVII a esta palabra: algo que rompe el orden natural y que nos maravilla o fascina. Los poetas barrocos hablan con frecuencia de bellos monstruos. El poema - objeto surrealista y las empresas y emblemas del Renacimiento y el Barroco son dos momentos del diálogo entre la poesía y la pintura. Muchos poetas han sentido y expresado ese diálogo —no necesito recordar a Baudelaire— pero la forma en que Lope de Vega lo expresa me parece inmejorable:

Marino, gran pintor de los oídos,
y Rubens, gran poeta de los ojos...

Diálogo cíclico y en el que el emblema y el poema - objeto son dos notas extremas de los manierismos que sucesivamente ha conocido nuestra civilización: Alejandría, el gótico, la edad barroca y el arte de nuestro siglo. Para uno de los primeros tratadistas, Andrea Chiaccio, las figuras y las palabras de los *impresa* eran "representaciones metafóricas del concepto interior"³. Definición afortunada y que, al subrayar la función cardinal de la subjetividad, nos acerca a la noción de "modelo interior" de Breton. Otro tratadista, Scipione Amariato, va más lejos y más hondo: la empresa es "un nudo

* *Delie, objeto de la virtud más alta.*

³ Robert Klein, *Obra citada.*



Les puits enchanté, 1931.

de parole e di cose... une mistura mística de pitture e parole...". La imbricación de la idea en lo sensible fue una de las respuestas con que intentó la edad barroca responder al antiguo problema de las relaciones entre la mente y el cuerpo. Es un enigma que ha desvelado a todos los espíritus desde que los hombres comenzaron a pensar. Las empresas y emblemas van de la concisión de la divisa caballescaca a los artificios de la teología de los jesuitas; en esa larga travesía hay momentos excepcionales en los que la idea encarna en la imagen y otros en los que la imagen, que es siempre particular, participa de la universalidad de la idea. Esos momentos de fusión son momentos de poesía —los mismos que André Breton buscó y a veces alcanzó en sus poemas - objetos.

Algunos tratadistas, como el padre Le Moine, percibieron la economía de la composición de las empresas y emblemas; asimismo, no fueron insensibles ante su sintética expresividad. Decir lo más con el mínimo de medios y de tiempo: "C'est une poésie, mais une poésie qui ne chante point, qui n'est composée que d'une figure muette et d'un mot qui parle pour elle à la veue. La merveille est que cette poésie sans musique fait en un moment, avec cette figure et ce mot, ce que l'autre poésie ne saurait faire qu'avec un long temps et de grands préparatifs d'harmonie, de fictions

** "Nudo de palabras y de cosas. Una mezcla mística de pintura y palabras".

et de machines".* La gran ambición de la poesía moderna, lo mismo en Apollinaire y Reverdy que en Eliot y en Pound, fue la de lograr con el lenguaje, que es temporal y sucesivo, una presentación simultánea. Su modelo fue la pintura, arte espacial; singularmente la pintura cubista, que presenta de golpe distintas realidades o distintos aspectos del mismo objeto. No lo consiguieron enteramente, aunque debemos al "simultaneísmo" algunos de los grandes poemas de este siglo, como *Zone* y *The Waste Land*. El emblema y el poema - objeto sí consiguen la simultaneidad. Esto es lo que, con razón, maravillaba a Le Moine y lo llevaba a decir que la "poesía muda" de los emblemas era más elocuente que la meramente dicha, cantada o escrita. Sin embargo, tanto el emblema como el poema - objeto consiguen la simultaneidad a costa de un gran sacrificio: suprimen el desarrollo. Ahora bien, el desarrollo es el cuerpo del poema. Los poderes de fascinación del emblema y del poema - objeto residen en su carácter sintético y en la presentación simultánea de la imagen y la palabra. Pero en esta propiedad consiste también su obvia limitación: son cabezas parlantes sin tronco, extrañas flores sin tallo, instantes sin antes.

El poema - objeto está animado por un doble impulso contradictorio: los signos gráficos tienden a convertirse en imágenes y las imágenes en signos. Otras formas poéticas comparten esta dialéctica interna. La Antología Palatina contiene poemas de Teócrito, Simias de Rodas y otros poetas cuyas letras figuran una siringa, un hacha, un altar, las alas de Eros. Con esos epigramas - figuras comienza una larga tradición que llega hasta nuestros días con los caligramas de Apollinaire y sus seguidores. En estos ejemplos, los signos se convierten en servidores de la imagen visual: las letras forman figuras. En otros casos, los signos conservan su independencia; el poeta busca cierta correspondencia entre el ritmo verbal y la disposición de los signos escritos sobre la página, pero sin acudir a la representación de un objeto. Los ejemplos más notables son la composición tipográfica de *Un coup de dés* y algunos "poemas concretos". Por último, tanto en el emblema como en el poema - objeto de Breton, el signo domina a la imagen. Triunfo de la palabra: el objeto representado se vuelve, en cierto modo, una rima del texto. Así, el poema - objeto y los emblemas son el polo opuesto de los "epigramas - figuras" de la Antología Palatina y de los caligramas de Apollinaire. El caligrama aspira a fundir la letra en la imagen y transforma el acto de leer en el acto de mirar; el emblema y el poema - objeto se ofrecen a la vista como enigmas visuales: descifrarlos exige leerlos, es decir, convertir la imagen en signo.

Las imágenes de los emblemas forman parte de un repertorio de símbolos y así constituyen un vocabulario. Cada imagen corresponde a un arquetipo y cada arquetipo designa, con un nombre, a un objeto o a una serie de objetos. El emblema reposa en un universo de signos. Más exactamente: el autor de un emblema ve al universo como un libro.

* Es una poesía pero una poesía que no canta pues está compuesta por una figura muda y una palabra que habla a la vista por ella. Lo maravilloso es que esta poesía sin música hace en un instante, con esa figura y esa palabra, lo que la otra poesía no podría hacer sino con mucho tiempo, y grandes preparativos de armonía, ficciones y máquinas".
* Citado por Mario Praz.

Esta visión viene de la Edad Media y su expresión más pura y alta está en el canto final del *Paradiso*:

Nel suo profondo vidi che s'interna,
legato con amore in un volume,
ciò che per l'universo si squaderma...*

Al comenzar la edad moderna los signos se volvieron más y más ilegibles. Muchos se borraron, aunque hubo varias tentativas de restauración. El emblema barroco es la expresión de una de esas tentativas. En la Edad Media el universo era un libro pero nosotros ya no podemos leerlo: hemos perdido la clave. Para Dante el código de los signos eran las Sagradas Escrituras; para Galileo el universo está escrito en signos matemáticos sólo que el código de esos signos no existe como algo dado: los hombres tienen que descubrirlo y elaborarlo con infinita paciencia.

La historia de la poesía moderna, desde el romanticismo, es la historia de las respuestas que los poetas han dado a la ausencia de un código universal y eterno. Como otros poetas de la modernidad, André Breton buscó no la imposible reconstrucción de un imposible código sino los vestigios aún vivos de la ciencia suprema: la analogía universal. Los buscó en las tradiciones perdidas y en la sabiduría de los salvajes, en las palabras enterradas de los heterodoxos y los réprobos —los buscó, sobre todo, en su mundo interior, en las pasiones, emociones e imágenes que engendra el deseo, una potencia no menos universal que la razón. En el tumulto de la historia contemporánea, trató de oír, en momentos excepcionales, las palabras *confusas* que emite el bosque de los símbolos. Con esas palabras inciertas y de dudosa significación, nosotros los modernos hemos compuesto nuestros cantos. Los poemas - objetos de André Breton están hechos con los mismos materiales de sus otros poemas: provincias de niebla pobladas de altos obeliscos tatuados por el rayo. También de la materia de cada día: una invitación a un *vermissage* o un listón que ata unos rizos de mujer. Lenguaje de la calle y lenguaje del sueño.

En los emblemas barrocos, las figuras y las imágenes se transforman con naturalidad en lenguaje. En el poema - objeto de Breton no opera esta concordancia racional y metafísica; su sintaxis es otra y está hecha de choques, disyunciones, lagunas y saltos sobre el vacío. Pero lo que se pierde en inteligibilidad se gana en poder de sorpresa y de invención. A veces el choque entre la imagen y el texto escrito se resuelve en opacidad; otras en fuego de artificio; otras en breve llamada. En el poema - objeto la poesía no opera únicamente como puente sino también como explosivo. Arrancados de su contexto, los objetos se desvían de sus usos y de su significación. Oscilan entre lo que son y lo que significaron. No son ya objetos y tampoco son enteramente signos. Entonces, ¿qué son? Son cosas mudas que hablan. Verlas es oír. ¿Qué dicen? Dicen adivinanzas, enigmas. De pronto esos enigmas se entabren y dejan escapar, como la crisálida a la mariposa, revelaciones instantáneas. □

México, a 24 de julio de 1990.

* "En su profundidad vi que se interna / atado con amor en un volumen / lo que en el mundo se desencuaderna".