

Francis Ponge y René Char

Los adioses al surrealismo

José María Espinasa

El surrealismo, en palabras de Walter Benjamin: “la última instantánea de la inteligencia europea”, afirmación que sigue siendo vigente, sirve a José María Espinasa para explorar a dos de sus más grandes poetas crepusculares: Francis Ponge y René Char, poetas cuya obra, rigurosa y secreta, se mantiene como una luz en la literatura del siglo XX.

Pocas veces se tiene memoria de un movimiento artístico que haya suscitado tantas adhesiones de tantos y tan buenos escritores (entre las vanguardias de principios del siglo XX es un fenómeno único) como el surrealismo. Es cierto que algunos de ellos apenas lo rozaron, ya fuera por diferencias de teoría y práctica (de palabra y obra, se diría antes), ya por circunstancias históricas o personales (contexto, edad). Para explicar el asunto se ha recurrido con frecuencia, tal vez con demasiada frecuencia, al carácter, imperativo más que intolerante, de André Breton o a la dificultad de conciliar una actitud política con la práctica estética (Eluard, Aragon). Estas notas se referirán más a una insuficiencia del arte, misma que desnudó la circunstancia histórica (la Segunda Guerra Mundial), que a cualquiera de las coyunturas, ortodoxias y herejías. Históricamente parece claro que después de la Segunda Guerra ya no había lugar para el surrealismo, se lo tomara como un juego o como una mística, las cosas cambiaron tan radicalmente en tan poco tiempo que su práctica se presentaba como fuera de lugar. Y por eso la segunda y hasta la tercera (si la hubo) generación surrealista rápidamente derivó, en sus figuras mayores, hacia una poesía totalmente distinta.

Me ocuparé fundamentalmente de dos casos —Ponge y Char— para apuntar hipótesis que se desarrollarán más adelante. El primer caso es tal vez el más complicado por su evolución como escritor. Por edad Francis Ponge es prácticamente contemporáneo de Breton, pero su presencia real como poeta en realidad se da poco antes de la Segunda Guerra con la aparición de *Le parti pris des choses* y sobre todo con la reivindicación que hace en la posguerra el existencialismo de esa “idea” de la poesía. Ponge sintió, brevemente pero fuertemente, el contacto con el surrealismo y, más dilatada aunque tal vez menos intensa, la militancia comunista. Y en parte se trata ahora de una militancia en su más amplio sentido, pues será Char, en especial durante la guerra, quien asumirá en la práctica ese compromiso político hasta volverse casi una leyenda —el capitán Alexandre— y reflejar en sus escritos las terribles encrucijadas en que lo sitúa su participación en la resistencia. Char es, en el sentido más profundo del término, el ejemplo de un poeta político.

A cualquiera se le vendrá a la cabeza la pregunta: ¿Por qué la Primera Guerra —la de 1914— provocó un terreno fértil para las vanguardias mientras que la Segunda —la de 1940— no? La respuesta no es sencilla. Si bien

para cualquiera medianamente enterado, y desde luego para quienes las vivieron, no fueron el mismo tipo de guerra, también resulta claro que ambas fueron muy violentas y con un alto contenido de absurdo en un mundo que ya tenía todas las herramientas mentales e intelectuales para darse cuenta de ello. Y si a ello se suma la mezcolanza de ideologías, nacionalismos, racismos, intereses económicos e ideas del mundo, las dos guerras tienen más en común de lo que se cree. Si, para poner las cosas en términos extremos, a la Primera sobrevino la glosolalia (las vanguardias), a la Segunda sobrevino la inminencia del silencio. La pregunta romántica formulada por Hölderlin retumbó en todo el mundo: ¿Para qué poetas en tiempos de miseria?

Contestar que para hacerla evidente y mostrar su sentido limita el concepto de miseria a una concepción si no social por lo menos civil, y en realidad designa algo mucho más amplio, entre otras cosas una incapacidad del arte mismo para mostrar ese vacío del sentido. Entre los fuegos pirotécnicos del lenguaje y las grandes catedrales de palabras de entreguerras Ponge intuyó claramente que el lenguaje así, por más hermoso que fuera, ya no servía, se había vuelto un tartamudeo abstracto. *De parte de las cosas* vendrá a partir en dos el desarrollo de la lírica francesa situando en un antes a poetas como Paul Claudel, Paul Valéry, Saint-John Perse, pero también a los propios Breton, Aragon, Eluard y Peret. Y en un después a la crisis del verbo que aún hoy subsiste. La poesía francesa no sólo dejó de escucharse más allá de sus fronteras geográficas y lingüísticas sino que dentro mismo bajó tanto la voz que resultaba inaudible, más aún si quien la podía escuchar había perdido el interés en oírla.

De parte de las cosas propone en cierta forma aprender de nuevo a hablar, a hacer poesía desde cero, dejando que sean las cosas las que hablen a través de la lengua, el poeta mismo debe aprender a oírlas, dejarse en cierta manera y no vadiro contagiarse por ellas, por su presencia, por la voz física que reside en su evidencia. Por eso al lector le resulta tan difícil leerla y le suena más a una especie de teo-

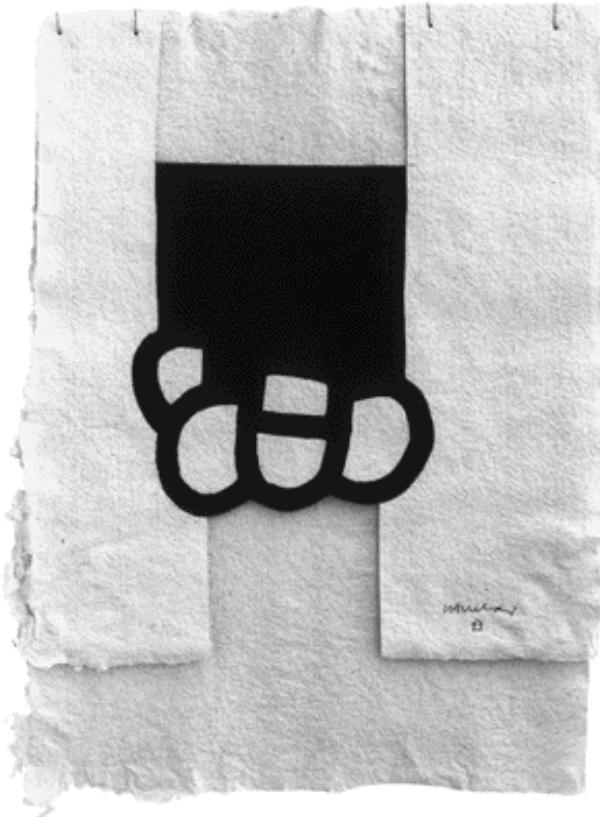
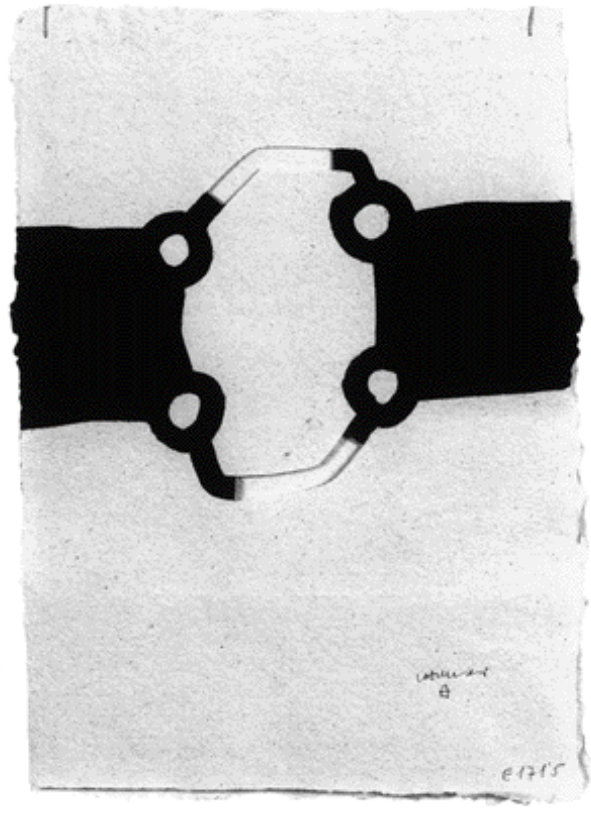
rema del verbo que a poesía tal cual. Piense, por ejemplo, en lo que un lector de Jacques Prévert puede encontrar de incomprensible en la obra de Ponge para tener una idea aproximada de esa dificultad.

En realidad ese situarse de parte de las cosas lo buscaban ya también los movimientos de vanguardia, en especial el surrealismo veinte años antes, sólo que con una confianza —un optimismo sería una palabra más exacta— en el lenguaje, en el fuego que vivía en su interior, y el hecho mismo de buscar desprenderse de la tradición y reformular su canon —Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont— en escritores inclasificables apuntaba para allá, sólo que en la misma medida que no se presentaba como un lenguaje agotado no podía resucitar de sus cenizas. Fue la necesidad lo que hizo que ese aprender a hablar se diera en la obra de René Char como una forma de la naturaleza. El sintagma original se le aparecía como un grito que sólo liberaba el dolor en la medida en que era su traducción verbal instintiva y la medida de su talento se da en la melodía que viene después del grito.

La poesía de Char empezó por deshacerse de la noción de verso pero sin perder la de ritmo, su cadencia versicular y su manejo del poema en prosa no tienen para nada el tono de religiosidad de algunos contemporáneos suyos —el más notable: Edmond Jabés— que quieren recuperar esa cadencia para nombrar una religiosidad perdida. Char subraya: no perdida, vacía, y así no se puede recuperar nada, hay que vivir la ausencia de Dios hasta los tuétanos. Y es la necesidad de la circunstancia la que impele al poeta a hacerlo, ante la deshumanización que provoca la guerra, no sólo en los que ahora huamanamente nos parecen atroces —los nazis— sino en la de todos, incluso los más justificados por esa noción de lo humano.

Desde el principio se manifestó en Char un cambio respecto a la manera de hacer poesía, y si bien admira intensamente algunos de los textos surrealistas, en especial los de Eluard, y permanece ligado al movimiento desde fines de los veinte hasta mediados de los treinta, lo que escribe se caracteriza por un lenguaje que podríamos

Ambos poetas, Ponge y Char, se enfrentan a lo mismo y toman caminos diferentes, ambos vinculados con una intensa si bien breve relación con el surrealismo.

Eduardo Chillida, *Gravitación*, 1987Eduardo Chillida, *Gravitación*, 1987

llamar palpable, en donde las manos, la acción de las manos, resulta muy importante. A su vez la forma, de aspecto aforístico, no pretende revelar ideas o construir conceptos, es una escritura sensible, se diría que palpable, concreta en su gesto mismo, ligada al hacer. Sin manifestarlo teóricamente muestra el callejón sin salida al que había llegado la lírica que prolongaba una relación estética con el mundo. La acción, desde su vinculación antifranquista en la Guerra Civil Española, antes de la Segunda Guerra, lo impele a una relación ética con la poesía que sólo puede venir del hacer. Por eso es que pensadores como Heidegger, que sufrieron la tentación del nazismo, lo tomarían como faro orientador de lo que es el sentido de la poesía y del arte en general.

Por eso ocurre también, dentro de una tradición típicamente francesa, cosa que le ocurre igual a Ponge y a Bonnefoy, que mantendrá un diálogo con la pintura, y en especial con la pintura más corpórea, a lo largo de toda su vida. La guerra será, sin embargo, un momento de acción, y la escritura servirá sobre todo como una acción personal, íntima (en su diario, por ejemplo), que lo sostendrá como hombre en medio de la tragedia. Al acabar el conflicto, Char se retirará sin aspavientos de la vida literaria y se concentrará en su escritura a lo largo de los siguientes cuarenta años —muere en 1988—, con una obra de admirable concentración y sin concesiones a nin-

guna de las esferas que considera la trivializan. Se le consideró, por ejemplo, como candidato al Nobel, pero nunca estuvo dispuesto a interpretar el papel que lo llevaría hasta él, recordaba incluso su filiación surrealista y la divisa: *no se reciben premios*.

Leerlo desconcierta, porque la fulguración reveladora ocurre de una extraña manera, no como un relámpago —es demasiado mineral para eso— sino como una lenta atracción magnética, como resultado de una experiencia sometida a altas presiones, cuya intención social —me refiero al hecho de publicar, de hacerlo público— es secundaria. Su densidad hace que sea lenta la comprensión —esta palabra no es exactamente la correcta— del texto, que la sorpresa sea la que se tiene ante un bloque de piedra en el que sabe que hay oro, pero en donde el convencional brillo del metal no se ve por ninguna parte... pero se intuye y se sabe allí de manera más fuerte.

El lector se sitúa solo ante el poema, sin referentes históricos o teóricos, ni siquiera los más evidentemente coyunturales —las páginas de su diario que pasan tal cual a las páginas de *Hojas de Hipnos*, por ejemplo— o reconocibles. Incluso, ante la pregunta convencional de qué nos dice lo leído hay una reacción de desconcierto, pues reducir a *un decir* aquello tiene algo de torpeza o de sacrilegio. Y sin embargo —si tomamos como ejemplo las mencionadas *Hojas de Hipnos*— es más que claro de

una precisión de cirujano, y esto desde el epígrafe y la breve nota editorial que antecede al libro¹ hasta la última de sus líneas.

Lo mismo ocurre, me refiero al desconcierto, en el proceso de traducción, que en buena medida es una lectura más atenta. Y sin embargo en español no ha sido poco (ni malo) el trabajo realizado. Una poesía de evidencia granítica, pero sin los afeites que la muestren así —evidente—, exige del lector una actitud distinta, como de espera, de una activa espera. Recorro para esto a un estremecedor pasaje de su poesía. La actitud del resistente que ve morir al compañero, o al simple habitante de un pueblo, tal vez por protegerlo a él, y frente a ese hecho no puede hacer nada, ¿cómo entender la acción entonces? Ser el responsable de una decisión así, poder intervenir para salvar a alguien y no hacerlo y ni siquiera en nombre de una eficacia (*Hojas de Hipnos*, fragmento 138), y luego escribir una poesía que refleje ese estremecimiento. Es un camino muy arduo, incluso para el lector.

Una poesía que habla para todos pero que no renuncia a la opacidad propia de la experiencia, cuya luz interna es evidente pero a la que se tiene que prestar atención de cerca. Una poesía que habla para todos pero no en nombre de una colectividad, ni siquiera de un yo con mayúscula, sino de un individuo, o mejor aún, un hombre, una persona. Char nunca cayó en el señuelo de una lírica que nos represente, siempre supo que debía encarnarnos. Experiencia en marcha, reflexiva tanto como activa, concentrada en su propio accionar, nunca es simple y deriva en una práctica del aforismo en la que me gustaría detenerme un poco.

En general los lectores, y más todavía los lectores franceses, están acostumbrados a una concepción del aforismo que, viniendo de los moralistas del siglo XVII, pasa por Nietzsche y desemboca en Valéry antes de la Segunda Guerra —sus *Cahiers*— o en Cioran después. Es, el aforismo, una forma del concepto, más cercano a la filosofía que a la poesía, ni siquiera la manera en que lo abordaron los surrealistas, como una braza encendida de un fuego por reavivar, se parece a lo que hace Char.

¹ Cito según la traducción de Jorge Riechmann en René Char, *Poesía esencial* (presentación bilingüe): “Nada deben estas anotaciones al amor propio, a la información, la máxima o la novela. Un fuego de hierbas secas bien hubiera podido ser su editor. Ya una vez, ante la visión de la sangre torturada, se extravió su camino, su importancia se redujo a nada. Fueron escritas desde la tensión, la cólera, el miedo, la emulación, el asco, el ardid, el furtivo recogimiento, la ilusión de futuro, la amistad, el amor. Con ello queda claro hasta qué punto dependen de las circunstancias. Después, hojeadas más a menudo que releídas. // Este cuaderno podría no haber pertenecido a nadie, hasta tal extremo el sentido de una vida humana subyace a sus peregrinaciones, y resulta difícilmente separable de un mimetismo a veces alucinante. Sin embargo, tales tendencias fueron combatidas. // Estas anotaciones dan fe de un humanismo consciente de sus deberes, discreto acerca de sus virtudes, deseoso de reservar el inaccesible campo libre a la fantasía de sus soles, y dispuesto a pagar por ello el precio debido”.

Si no quiere jugar a la sorpresa verbal tampoco quiere ser una síntesis del concepto y menos aún una máxima moral ni una enseñanza, tiene algo de *koan* oriental en pleno desastre de Occidente, su proceso de escritura parte de un acto íntimo, se habla a sí mismo, nunca se desprende de la persona y prescinde de toda abstracción históricoliteraria, con un alto contenido reflexivo y nunca es una teoría: rechazaría el desapego —más que la distancia— que se necesita para teorizar.

Al asumir ese sentido personal rompe con una tradición al menos de un siglo en la que el poeta es la voz de todos —de Hugo y Rimbaud a los surrealistas— y deja de lado su vocación coral. ¿No por eso mismo cita, el primero entre sus referencias, a François Villon? Cuando, con frecuencia, usa el nosotros como origen de la voz lo hace a sabiendas de que nada hay en la primera persona del plural de barniz retórico o gregario que suele haber en la coartada colectiva. Por eso cuando en *Aromas cazadores* aparece esa voz oracular no recurre a ninguna Iglesia, tal vez tampoco a ninguna religión, sino a la pura fuerza de la palabra (como Hölderlin desde su locura) y construye su torre propia no de marfil sino de hombres.

Todo lo dicho anteriormente haría suponer que esta poesía restablecería contacto con el lector anónimo, pero no fue así. Si escritores de antes de la guerra, como Valéry o Claudel, gozaban, desde su olimpo, del favor, más fervor que lectura, del público, después de la guerra, incluso un poeta tan vinculado a su esencia como pueblo, fue poco leído. De alguna manera se dejó de leer a los poetas, aunque éstos tuvieran el aprecio y la atención de lo que se llama aparatos de mediación —la prensa, la academia, los premios, las ediciones (Char fue el primer autor en ser incluido en *La Pléyade* cuando vivía). Pero aun aceptando que, prácticamente desde el romanticismo, el poeta no era un autor masivamente leído, la desconexión entre los lectores y los escritores fue mucho más acentuada y de una profundidad que aún no alcanzamos a medir. El desplazamiento, ya anunciado desde mediados del siglo XIX, de la poesía por la novela se vino a volver casi total en la segunda mitad del siglo XX. A pesar de que Char no es un poeta poco leído, la manera en que se lo lee refleja una falta de disposición a escuchar lo que nos dice. La que se ha fracturado es la atención hacia su vitalidad ética.

Ni siquiera es fácil reducirlo a elementos estilísticos que permitan volverlo historia. Por eso no se puede hablar en su obra de experimentación ni de influencia en el plano más inmediato en generaciones siguientes. La asimilación por el inconsciente colectivo llevará más tiempo del que uno desearía y su heterodoxia lo vuelve más relevante y necesario. En varios momentos y cuando ya la situación de guerra ha quedado atrás, Char practica una literatura que igual es la de un diarista, un retratista, de alguien que recopila notas para uno de esos *cahiers*,

y sin embargo la autonomía de cada anotación la vuelve poema, la encamina a otro tipo de obra que si bien parece ideal para la hermenéutica académica termina también por ser refractaria a ella. Y esa estrategia de elusión de las mediaciones no puede ser planeada, se da de manera intuitiva. Nada más lejos del surrealismo que una poesía que debe ser leída por sí misma, sin apoyos externos de ningún tipo.

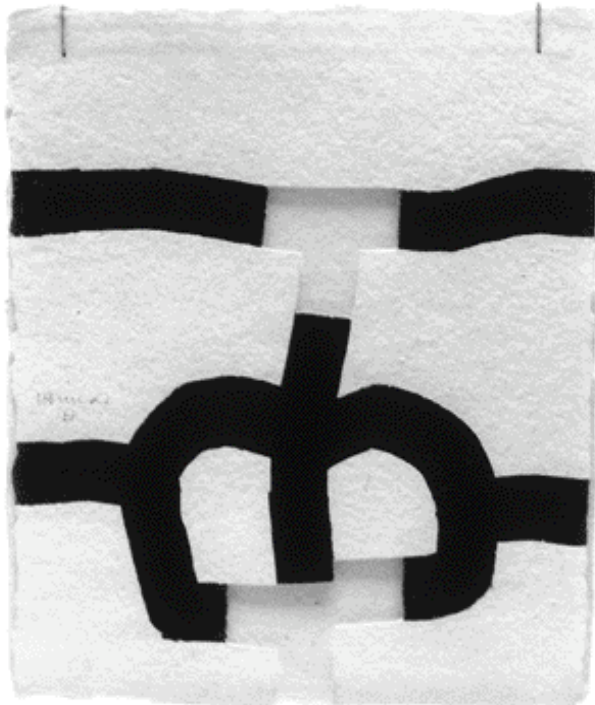
No deja de sorprender, sin embargo, que una poesía así no caiga nunca en la tentación ni de la antiintelectualidad ni de la obviedad: lo que dice es siempre algo extraño, nada fácil de advertir, e inteligente. También inteligible. La dificultad de su lectura no es asunto de preparación o educación, menos aún de conocimiento, sino de disposición, disposición afectiva incluso, que nos sitúa frente a su sentido. Esa disposición es la que se ha perdido.

Francis Ponge, al ponerse del lado de las cosas, al tomar su partido, apunta una posibilidad de regresar a esa disposición. Y el hecho de que su poesía sea en parte como la bitácora de la gestación del hecho poético, del poema mismo, lo emparenta por un extraño camino con Char. Los pensadores existencialistas, en especial Camus, supieron en ambos esa nueva manera de la lírica que congeniaba con la responsabilidad que esa filosofía declaraba necesaria, como un “idioma” que sólo pudiera hablar de lo que no hay, del vacío, del hueco, de la ausencia, de la pérdida de todo tipo, de la orfandad en suma.

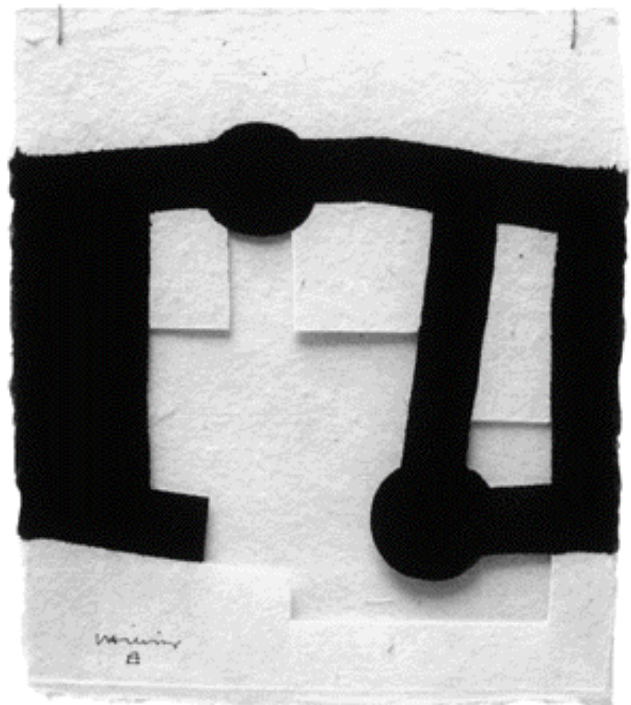
La construcción del poema es, debido a esto, siempre una reconstrucción, los borradores, las correcciones, los escolios, los apuntes, las variantes, son el texto, no hay

entonces texto terminado, y esto subraya su condición de organismo vivo, en gestación, que en su interior gesta, en busca de la plenitud, la dolorosa ausencia de sentido. Y llenar el vacío de vacío es su objetivo a la vez que su imposibilidad. Al llenar un hueco con ausencia, ese hueco crece si no físicamente al menos en intensidad. Aunque no lo parezca, la obra de Ponge tiene también la cualidad personal de la de Char, sólo que en ella se ha detenido la duración, el tiempo avanza a empujones y no se da ese continuo de la vida tan presente en la obra del segundo.

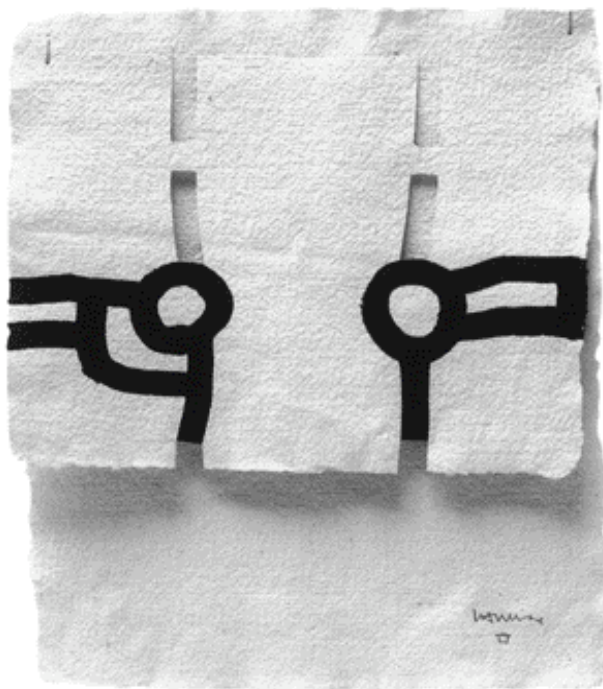
Ambos poetas se enfrentan a lo mismo y toman caminos diferentes, ambos vinculados con una intensa si bien breve relación con el surrealismo. Los dos quieren de alguna manera dejar de hacer literatura, noción que les parece decorativa y superficial, para poder nombrar la experiencia plena de esa orfandad. Y ambos, claro, terminan por hacer literatura, pero con una dignidad insospechada en el desgastado vocablo. Por eso también comparten la opacidad de la que se habló antes. Poetas de lo concreto descubren que no hay nada más difícil que esa concreción, misma —además— que sus lectores no pueden asumir sino con palabras, es decir, al menos en un margen considerable, abstracciones, conceptos, ideas. Por eso, frente a la boga de las teorías estructuralistas surge también una crítica subterránea que no es sino una descripción natural del proceso de lectura, crítica en otras épocas llamada impresionista con acentos despectivos, pero que vuelve no sólo a mostrar su vigencia sino incluso a reafirmarse como suelo, o mejor tierra, desde la cual parte cualquier vuelo. Por eso, contra lo que se ha



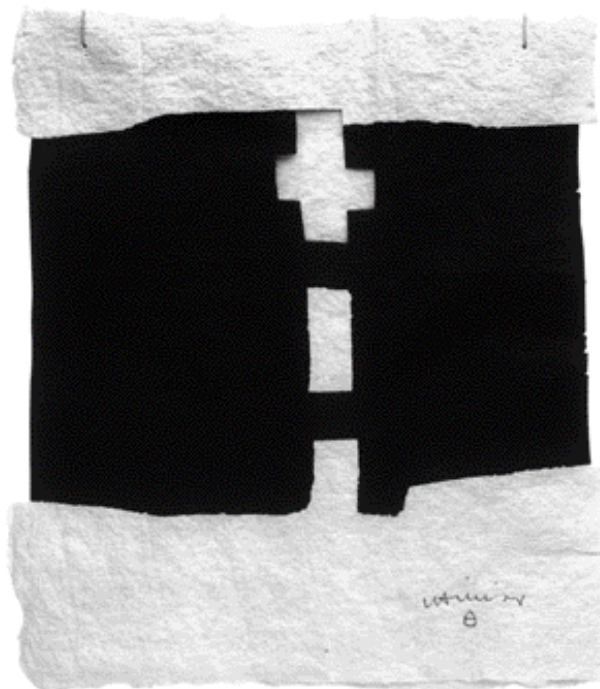
Eduardo Chillida, *Gravitación*, 1987



Eduardo Chillida, *Gravitación*, 1992



Eduardo Chillida, *Gravitación*, 1987



Eduardo Chillida, *Gravitación*, 1991

dicho, esta lírica tiene poco que ver con una escritura de laboratorio, misma a la que se había precipitado la práctica del surrealismo y su reivindicación semiológica posterior, ya que también la crítica —de Bachelard a Barthes, pasando (sobre todo) por Blanchot—, se enfrentaba al mismo dilema.

Así, leer a Char parte de una disposición a desentrañar en sentido casi etimológico, a dejar la entraña a la vista, expuesta, y no a homologarlo con una hermenéutica impuesta; no una “ciencia de la lectura”, por más que la academia no lo entienda, ni, paradoja terrible, una “ciencia de la locura”. Y, de manera casi simultánea, en Ponge, la superficie —la piel— se hace entraña. Sus textos se asemejan al concentrado bodegón a la Morandi, donde el asedio tiene que ver con la materialidad más allá de la materia que representan esas naturalezas muertas. No se me escapan ni las diferencias entre ambos poetas ni la dificultad que implica querer hacerlos coincidir en su lugar de llegada. No se trata de forzar el encuentro desde un punto de vista discursivo sino de verlo como una coincidencia natural de esa condición de orfandad en la que en efecto se prolonga el surrealismo, que —empeñado en tener hijos obedientes— nunca confesó del todo su necesidad de tener padres, deseo oculto en su reivindicación de una tradición maldita. Mientras el surrealismo fue, en muchos aspectos y no hay que mirarlos con negligencia pues me parecen esenciales para comprender su poder de atracción, un hecho social —manifestos, exposiciones, polémicas, activas relaciones amistosas, etcétera— la literatura que escribió Char fue, precisamente por ser po-

lítica, mucho menos social, y —como se dijo— mucho más personal. El mismo movimiento existencialista, que en momentos reivindica a Char y a Ponge como modelos a seguir, tiene una carga evidentemente más personal que colectiva, esa existencia a la que se refiere es primero la del individuo y después, pero sólo después, la de lo social, la de lo colectivo.

La presencia del horror fue desplazada socialmente a los márgenes —las guerras sucias y las dictaduras en América Latina, las masacres y las hambrunas de África, los regímenes burocrático-policíacos del bloque soviético y las guerras salvajes del oriente (que en Kosovo ya estaban a la vuelta de la esquina), responsabilizando a los fanatismos de todo tipo y sesgo, cuando en realidad, y eso se ve en la lectura de Char, fue un señuelo —ojos que no ven, corazón que no siente— para paliar la culpa de un Occidente vacío de sentido, vaciado de él por el sinsentido de la guerra como hecho colectivo y sólo vivo en la persona que habla en el poema.

El texto como encarnación interrogativa del hecho real en Char, e incluso el afán de entomólogo de las palabras en Ponge, pueden recordar a los hombres de los bosques de *Sobre los acantilados de mármol* de Ernst Junger, que entre los vahos de las mezcolanzas fascistas, intuyen el horror del asunto e imaginan el futuro de un mundo defendido por individuos que ya no pueden formar parte de lo social, porque esa orfandad del sentido expulsa de su interior incluso a quienes la han buscado y provocado —como Junger— pues ya no le son necesarios en esa nueva condición de la historia. ■