

INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA SURREALISTA: SAINT-POL-ROUX, “EL ANTEPASADO”

VICENTA HERNÁNDEZ ÁLVAREZ
Universidad de Salamanca

RESUMEN

En sus escritos teóricos y en su obra poética, Saint-Pol-Roux redescubre el poder creador de la imagen. Muestro aquí una breve antología comentada de sus técnicas principales. En su poesía encontraron los surrealistas un precursor de la estética moderna. E. Diez-Canedo lo señaló ya en 1925.

PALABRAS CLAVE

Saint-Pol-Roux, surrealismo, estética, imagen, E. Diez-Canedo.

ABSTRACT

In his theoretical writings and in his poetic works Saint-Pol-Roux rediscovers the creative power of the image. I present here a short account with comments of his main techniques. In his poetry the surrealist schools of poetry found a precursor of the modern aesthetics. E. Diez-Canedo pointed it out already in 1925.

KEY WORDS

Saint-Pol-Roux, surrealism, aesthetics, image, E. Diez-Canedo.

RÉSUMÉ

Dans ses écrits théoriques et dans son oeuvre poétique, Saint-Pol-Roux redécouvre le pouvoir créateur de l'image. Je montre ici une anthologie brève et commentée de ses techniques principales. Les surréalistes ont trouvé dans sa poésie un précurseur de l'esthétique moderne. Le critique E. Diez-Canedo l'avait signalé dès 1925.

MOTS-CLÉ

Saint-Pol-Roux, surréalisme, esthétique, image, E. Diez-Canedo.

Los prólogos, traducciones y artículos del crítico y poeta E. Diez-Canedo sobre la literatura francesa supusieron en su día una magnífica posibilidad de contacto con la cultura del país vecino. Diez-Canedo junto con otros críticos contemporáneos, realiza una labor de introducción fundamental. Aunque traduce obras en prosa, como *Poil de carotte* de Jules Renard, y redacta artículos sobre teatro, en el ámbito de la literatura francesa su interés se decanta claramente hacia la poesía.

El Sol del 15 de julio de 1925 publica una noticia crítica de Diez-Canedo sobre la obra de Jules Supervielle, *El hombre de la Pampa* publicada en 1923 y ahora objeto de una traducción del peruano Juar Parra del Riego. Se trata de un artículo breve que quiere dar cuenta sobre todo de una novedad editorial; sin embargo, propone los caminos que deberían seguirse si uno quisiera adentrarse en la lectura de Supervielle y en el análisis detallado de su estilo. Diez-Canedo descubre claves de interpretación que surgiendo del texto revelan elementos de teoría de la literatura y de literatura comparada.

La poesía de Supervielle —dice Diez-Canedo—, “no es una poesía de claro de luna, romántica y sentimental, es una poesía recia, inteligente, irónica, que no deja, por ello, de ser poesía y, en consecuencia, cargada de irrealidad”. Una poesía, por tanto, que recibe en España una valoración pobre, pues aquí se entiende la realidad tan sólo como “verosimilitud”; el prejuicio realista es muy fuerte. Diez-Canedo propone al lector dejar de lado ese prejuicio, dejarse llevar por la sugerencia, admirar “la prolija invención de las metáforas”, “la fertilísima imaginación de los episodios”.

Diez-Canedo comparte esta labor de difusión con otros críticos que colaboran, como él, en la *Revista de Occidente*: Guillermo de la Torre, Fernando Vela, Antonio Marichalar, o el mismo Ortega y Gasset. Todos contribuyen a mostrar en España las posibilidades y la fuerza de una nueva estética, el surrealismo, que encuentra algunos ecos en la poesía española y numerosas reticencias¹.

¹ Sobre este tema, véase la tesis de Virginia Trueba Mira: *La literatura francesa a la luz de la crítica española (un estudio de las publicaciones periódicas madrileñas, 1923-1931)*, defendida el 25 de noviembre de 1997 en el Departamento de Filología

Diez-Canedo publica en la *Revista de Occidente* una pequeña noticia sobre Mallarmé en respuesta a la pregunta: "¿Qué ha pensado usted en los cinco minutos dedicados a Mallarmé?" de la encuesta realizada por la *Revista* en el XXV aniversario de la muerte del poeta. En esta circunstancia apenas dice nada sobre Mallarmé, pero sugiere cierta tonalidad, un paisaje; nombra a los críticos y amigos que se encuentran con él celebrando el momento. Y él, más que un crítico, parece un poeta, influenciado por las tendencias formalistas y lúdicas de la poesía francesa. Junto a Diez-Canedo están Ortega, Alfonso Reyes, Ors, Bergamín, Becarisse, Moreno Villa, Marichalar:

*"Elegimos un poco al azar el sitio. Aquel tejo tendido sobre un par de escalones, como un dosel, nos pareció a todos malarmeano en grado suficiente. Alfonso Reyes tomó con su 'kodak' un grupo condenado a la ausencia de su efigie"*².

Y los recuerdos se le van a Jules Renard y sus imágenes antropomórficas y dinámicas en sintonía con el tono lúdico del artículo³. Son pocas palabras, pero ha dado la clave de la metáfora renardiana.

En 1924, en un artículo sobre el pintor José Gutiérrez Solana⁴, ofrece una interpretación personal de la siempre fructífera relación de la escritura con la pintura. Habla de lo "pictórico" de los poetas, y pone como ejemplo, entre otros, a dos artistas franceses: el escritor Teófilo Gautier, que "*realiza acaso mejor que nadie la máxima concentración de elementos pictóricos en la página escrita*", y Dominique de Fromentin, pintor conocido por su obra novelística. Además, en la pintura de Gutiérrez Solana se le da entrada a un mundo moderno y urbano, al que también la poesía va haciendo un hueco.

Española de la Universidad de Barcelona; y el artículo escrito a partir de la tesis: "Jules Supervielle: un poeta central en la generación del 27", *Letras de Deusto*, nº 84, Universidad de Deusto, Bilbao, 1999, en el que se centra en la figura de Supervielle, sin olvidar la influencia que ejerció también en los poetas españoles P. Valéry, y las divergencias, sobre todo de carácter teórico, que aparecieron en España frente al surrealismo francés.

² E. Diez-Canedo, "El silencio por Mallarmé", *Revista de Occidente*, t. II, 1923, pp. 247-248.

³ "Tal vez el sitio me trajo al recuerdo aquella familia de árboles entrevista por los ojos agudos de Jules Renard; de lejos se les ve cuchichear; de cerca, se yergue cada cual indiferente a los otros..." *Ibidem*.

⁴ E. Diez-Canedo, "José Gutiérrez Solana", *Revista de Occidente*, t. IV, 1924, p. 114.

Vuelve a hablar del tema de la ciudad en su artículo sobre el poeta hispanoamericano Fernández Moreno⁵. La ciudad aparece en sus aspectos cotidianos y humildes; el poeta es un número entre la muchedumbre. Muestra Diez-Canedo las características formales de una poesía que con el concurso del impresionismo y de la ironía se va haciendo cada vez más sintética, para acabar señalando, una vez más, las semejanzas con el creador francés Jules Renard:

Estamos a corta distancia de Jules Renard. En los versos más recientes hay verdaderas "historias naturales" (...) En los versos de amor la misma aspiración sintética. Lejos de los suspiros románticos. Una contemplación sencilla de la amada, un hallazgo de su huella en los objetos familiares...

Ve Diez-Canedo una evolución en esta poesía que la aleja del romanticismo, un impresionismo técnico que se muestra en "*la facilidad para expresar aspectos fugaces, para fijar momentos*", "*la sensación rápidamente percibida, la forma sin excesiva construcción*", que se explicita en las enumeraciones, en las letanías amorosas⁶, y que anuncian tendencias de la poesía contemporánea. Sin embargo, Diez-Canedo, como también hará en otros casos, no deja de señalar los defectos y peligros de esta escritura: el excesivo afán de simplificación o exceso decorativo de los que no da ejemplos. Escollos aquí apuntados, en los que veremos caer más tarde a algunos poetas de las vanguardias y al surrealismo en sus peores momentos.

El mismo año escribe Diez-Canedo un juicio crítico sobre la poesía de Enrique González Martínez⁷, mostrando la aproximación a una estética simbolista:

⁵ E. Diez-Canedo, "Fernández Moreno", *Revista de Occidente*, t. IV, 1924, pp. 241-247.

⁶ *Yo te lo dije:
Sol y llama.
A tu lado
me abrasaba.*

*Yo te digo
Rama, agua,
sombra fresca
de mi casa. (Hogar en el campo)*

⁷ E. Diez-Canedo, "El cóndor, el cisne y el búho", *Revista de Occidente*, t. V, 1924, pp. 375-380.

De un ideal parnasiano, de encerramiento en el arte, de revelación de una bella exterioridad se pasa pronto a la sensación de la realidad como mero signo evocativo de otra realidad más verdadera:

"Busca en todas las cosas un alma y un sentido oculto; no te ciñas a la apariencia vana."

(Los senderos ocultos)

Con poemas que son "*vastas parábolas*", "*breves ficciones dramáticas*", el poeta se vuelve voz consejera, ofrece una experiencia, tal vez una enseñanza, a través de la imagen más repetida, la del "hombre en camino". Se trata de una evolución semejante y paralela a la que se da en la poesía francesa y española del momento: todo tipo de rutas, calles, senderos y caminos invadirán el imaginario simbólico de Pierre Reverdy y el de las *Soledades* de Antonio Machado.

Poco a poco, en el contacto obligadamente parcial con los poetas, Diez-Canedo va señalando las líneas de la poesía moderna. Es cierto que se encuentra especialmente preparado para mostrar las relaciones, o sugerirlas, entre la poesía francesa y la española. Pero no limita aquí su visión. En un artículo dedicado a la poesía en Estados Unidos ofrece datos que debieron resultar de gran utilidad para los escritores y críticos de la época, y que aún hoy siguen siendo sugerentes⁸. Establece un juicio crítico sobre el movimiento poético norteamericano a través de las revistas literarias de la época. Da los títulos de aquellas revistas dedicadas exclusivamente a la poesía, *Poetry*, aparecida en 1912 y que dio a conocer a Rabindranath Tagore, o *The Little Review*, una revista que admite una abundante colaboración europea, que deja un margen grande a la experimentación, de la que estuvo al frente durante algún tiempo Ezra Pound, a quien Diez-Canedo califica de *espíritu multiforme y sugestivo, de la familia de los Apollinaire y de los Picasso*⁹.

Pintores, poetas, americanos, europeos, Diez-Canedo establece implícitamente, artículo tras artículo, las sagas literarias, las familias poéticas de la modernidad y sus líneas de fuerza.

No es extraño que su interés por la literatura extranjera, y de modo particular por la poesía francesa, cristalizara en una gran antología: *La poesía francesa del romanticismo al surrealismo*¹⁰. Diez-Canedo ordena

⁸ E. Diez-Canedo, "El país donde florece la poesía: U.S.A.", *Revista de Occidente*, t. VIII, 1925, pp. 353-357.

⁹ En un número de 1923 —señala Diez-Canedo—, titulado "*Exiles' Number*", figuran entre las ilustraciones cuatro pinturas de Joan Miró.

¹⁰ La primera edición, coordinada por Diez-Canedo desde París, es de 1913. En 1945 aparece una edición ampliada en la editorial Losada de Buenos Aires.

esta antología y traduce muchos de los textos elegidos. Un enorme esfuerzo de síntesis¹¹ clasifica a los poetas en los siguientes grupos: Los Grandes Románticos, Los precursores de las tendencias modernas, Los parnasianos, Los simbolistas, Los poetas nuevos, en los que se señalaron dos categorías: 1. Tradición y fantasía, y 2. Libertad y modernidad, y finalmente, las Escuelas de vanguardia, con lugar reservado para los Surrealistas.

La clasificación implica ya una valoración, aún sin descender a las notas que presentan a los poetas. Apollinaire es el primero en la lista de las vanguardias, le siguen Max Jacob y Jules Supervielle. En el mismo grupo figura Pierre Reverdy del que se señala su gusto por los motivos surgidos de lo cotidiano, Paul Éluard, cuya influencia en la poesía hispanoamericana se pone de relieve¹². A Éluard lo siguen en la antología Tristán Tzara, André Breton, Philippe Soupault y Louis Aragon.

Como escribiera Antonio Espina, también en la *Revista de Occidente*¹³, Diez-Canedo, *con el alma abierta a lo extranjero y a lo español, ha ido año tras año, indicando figuras, discutiendo tendencias, descubriendo valores...*

De esta labor solo he señalado algunos momentos, aquellos que han servido principalmente para descubrir los caminos que sigue la poesía en el primer cuarto de siglo. Y dentro de estos fragmentos de crítica parcial y creadora, quiero centrarme ahora sobre todo en uno: el artículo que escribió sobre el poeta francés Saint-Pol-Roux¹⁴, donde las principales intuiciones me servirán de punto de arranque en el análisis que intentaré más adelante.

Diez-Canedo no pretendió hacer un estudio detallado, simplemente quería dar un aviso, ofrecer una indicación, presentar a Saint-Pol-Roux como “el antepasado” olvidado de los surrealistas:

Esta nota no pretende ser un estudio acerca de Saint-Pol-Roux. Si lo pretendiera habría de considerar muy detenidamente su tragedia La

¹¹ Nota a la 2ª edición: “Como en la 1ª edición, en la presente, breves introducciones al frente de cada grupo y sucintas notas bajo el nombre de cada poeta tratan de señalar los rasgos genéricos o individuales...”

¹² La poesía de Éluard, que comenzó por anotaciones breves al modo de haikais, ha sido de las más influyentes en las nuevas generaciones hispanoamericanas, op. cit., p. 647.

¹³ Antonio Espina, “Enrique Diez-Canedo: algunos versos”, *Revista de Occidente*, t. IX, 1925, pp. 255-257.

¹⁴ E. Diez-Canedo, “Llega el antepasado”, *Revista de Occidente*, t. VIII, 1925, pp. 405-408.

Dame à la faux, obra muy significativa que le sitúa en su tiempo, y los versos de Anciennetés, importantes por más de un motivo.

Ayer se descubría en Eduard Dujardin al inventor del monólogo interior puesto de moda por James Joyce y Valery Larbaud; hoy se halla en Saint-Pol-Roux todo un suprarrealista de antaño.

Diez-Canedo ofrece la crónica de un reencuentro. Con motivo de un homenaje —la idea ha partido de André Breton—, Saint-Pol-Roux, viaja desde la soledad de Bretaña a París. En la estación lo reciben los surrealistas, reconociendo de alguna manera la filiación con su poesía.

Diez-Canedo señala también las referencias bibliográficas esenciales, los hitos de este redescubrimiento: el artículo de A. Breton consagrado a Saint-Pol-Roux con motivo del homenaje colectivo que los surrealistas ofrecieron al poeta, titulado "*Le Maître de l'image*", y publicado el 9 de mayo de 1925¹⁵. La huella del poeta ya estaba presente en *Les Pas Perdus* de Breton, publicado en febrero de 1924, y también se le nombra en el *Manifeste du Surréalisme*, publicado en octubre del mismo año.

Cita también Diez-Canedo el *Livre des Masques* de Remy de Gourmont¹⁶, las obras de Saint-Pol-Roux publicadas por el Mercure de France en tres volúmenes bajo el título genérico de *Les Reposeurs de la Procession*¹⁷, y señala la importancia testimonial de la respuesta que el poeta dio en *L'Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret en 1891¹⁸, una respuesta que él considera también surrealista:

En esta lista vemos que al gallo se le llama "partera de la luz" (sage-femme de la lumière); Recordándola, evidentemente, el propio Saint-Pol-

¹⁵ "*Le Retour de Saint-Pol-Roux*" annonce le passage à Paris de l'exilé de Camaret le 8 mai 1925: Il sera reçu à la gare par les surréalistes. Ceux-ci veulent marquer par là l'admiration qu'ils portent à ce grand poète et protester ainsi contre l'oubli et l'indifférence où les contemporains vieillissent de celui qu'ils saluaient jadis comme leur maître ont cru pouvoir, au profit des plus remuants d'entre-eux, confiner l'auteur des "*Reposeurs de la Procession*". André Breton: *Oeuvres Complètes*, Paris, La Pléiade, Gallimard, 1988, p. 1685.

¹⁶ Fue Remy de Gourmont quien más vuelo dio a la gloria de Saint-Pol-Roux (...) merced a la lista de imágenes y metáforas que formó en el capítulo correspondiente de su "*Livre de Masques*", lista que reprodujo la divulgadísima antología de Van Bever y Léautaud. E. Diez-Canedo, *op. cit.*, p. 407.

¹⁷ Vol. I (1901): *La Rose et les épines du chemin*.

Vol. II (1904): *De la colombe au corbeau par le paon*.

Vol. III (1907): *Les Féeries Intérieures*.

¹⁸ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Vanves, Ed. Thot, 1984, pp. 136-151: "*Monsieur Saint-Pol-Roux le Magnifique*". Esta *Enquête* acaba de ser objeto de una reedición en 1999, con introducción y notas de Daniel Grojnowski.

Roux dijo, en la famosa "Enquête sur l'évolution littéraire de Jules Huret "Le poète est le sage-homme de la beauté". Muchos párrafos de la contestación de Saint-Pol-Roux a Huret me parecen de lo más suprarrealista que pueda encontrarse.

A partir de aquí, y en una página escasa, en un considerable esfuerzo de síntesis crítica, Diez-Canedo abandona la tonalidad informativa: neutra, y revela, como sin pretenderlo, puntos claves de esta poesía. Reproduzco a continuación los dos párrafos esenciales:

"Amapola sonora" es el canto del gallo, imagen que parece, por imagen y por sonido, un heptasílabo de Góngora. "Romance pour narine" para significar el aroma de las flores resulta más Quevedo que Góngora; como resulta Quevedo la expresión que denomina "esquila de defunción" a la urraca. ¿Serán también nuestros poetas del XVII suprarrealistas sin saberlo?

La imagen de Saint-Pol-Roux, calculada aproximación de cosas distintas, viene a coincidir con el encuentro casual de palabras característico del suprarrealismo más puro, del que elimina hasta donde es posible la intervención y burla la vigilancia de la inteligencia.

Figura curiosa (Saint-Pol-Roux), que más de una vez atrajo la atención de los españoles. Ricardo Baeza le tradujo, hace años, y también allá en Méjico, González Martínez. Y este raro no podía faltar en la galería de Rubén Darío, iniciadora de tanta curiosidad entre nosotros. Rubén Darío fue amigo de Saint-Pol-Roux. Aquí tengo el ejemplar de "Le Rose et les épines du chemin" que le dedicó en grandes letras muy dibujadas como "fraternel hommage". Pero no busquéis las notas de Darío en "Los Raros". Este raro está en "Letras"¹⁹.

Así acaba esta "noticia" en la que Diez-Canedo, como Rubén Darío ejerce de "iniciador de curiosidad", fórmula impecable para definir a un crítico. Como puede apreciarse en los párrafos anteriores, Diez-Canedo no ha renunciado a la literatura comparada que vincula tiempos y espacios; las semejanzas que establece son otras tantas apreciaciones de valor. Será preciso indagar en la obra del poeta para comprobar si existe ese gongorismo, o ese barroquismo que es exuberancia de la imagen y que aquí se sugiere. Será preciso buscar en los textos teóricos y en la verdad material de los poemas si la imagen tiene en Saint-Pol-Roux la fuerza que quisieron concederle los surrealistas, una imagen "capaz de burlar la vigilancia de la inteligencia".

¹⁹ E. Diez-Canedo, *op. cit.*, p. 408.

Y quizá entendemos ahora por qué la poesía de González Martínez la presentaba Diez-Canedo con la características de un simbolismo avanzado. González Martínez conoce la poesía francesa, ha sido traductor de Saint-Pol-Roux; los textos que se traducen sufren también el efecto de una elección, de una afinidad. Elegir significa. Y si quien ofrece elecciones es un buen crítico, inicia en la curiosidad, en la búsqueda, en el encuentro. En este breve artículo de Diez-Canedo, sobre todo en sus últimos párrafos, se encuentra la chispa que ha provocado una elección en segundo grado, mi encuentro con Saint-Pol-Roux.

Saint-Pol-Roux le Magnifique (1861-1940) que eligió la soledad como vivienda, fue un gran olvidado en manuales y antologías²⁰. Los estudios más recientes le dedican en general un breve espacio²¹, para situarlo a medio camino entre el simbolismo y el surrealismo, como "*le parfait baroque du symbolisme*"; definirlo como el fundador del "ideorrealismo", doctrina según la cual las imágenes adquieren una verdadera autonomía creadora, y en la que la función del poeta consiste en la restitución de la Belleza. Un poeta reclamado por los surrealistas por sus experimentaciones formales y por el poder que le reconoce a la imagen.

Normalmente Saint-Pol-Roux queda reducido a un elemento curioso y un tanto marginal dentro del panorama de la evolución literaria. Sin embargo, también él pertenece a una familia poética que lo explica y a cuyo sentido él contribuye.

A partir de Baudelaire, los poetas son también críticos. Las reflexiones sobre la creación y la poesía aparecen como una necesidad, a veces incluso en el interior de los poemas. Saint-Pol-Roux será también un teórico, como lo serán P. Reverdy, P. Éluard o A. Breton, y sus ideas no serán muy diferentes a las de los poetas señalados.

La teoría muchas veces deriva en consejo o enseñanza; los surrealistas quisieron librarse de esa poesía orientada hacia un arte de vivir o de escribir, pero esta poesía estaba en el surrealismo y en sus precursores. La inclinación hacia el aforismo es frecuente. La padeció Saint-Pol-Roux, pero fue también una manera de Pierre Reverdy y una técnica de Paul Éluard, quien la camufló de populismo y la utilizó en los finales de poemas que presentan a menudo la estructura binaria y contundente de la máxima.

²⁰ No así en la de Diez-Canedo, quien traduce personalmente tres poemas del poeta: "*Alondras*", "*Agujas del cuadrante*" y "*Murciélagos*".

²¹ *XX siècle, Les grands auteurs Français*, Coll: Lagarde et Michard, Bordas, 1962, pp. 30-31.

A pesar de este carácter moral o ético que se cuele en la poesía y que sugiere una cierta transcendencia, existe también el contrapeso del lenguaje, de un significante liberado, objeto de experimentación: de juego, de humor. La modernidad y las vanguardias proponen una valoración positiva de la idea de ruptura. La expresión “mots en liberté” aparece por primera vez en el Manifiesto de Marinetti (1913), y será retomada por dadaístas y surrealistas. Se pretende emancipar el lenguaje, reaccionar contra las convenciones lingüísticas y los lugares comunes.

André Breton reflexiona sobre estas posibilidades del lenguaje en *Les Mots sans rides*²². Las palabras no son sólo pequeños auxiliares, hay que liberarlas para que pueda tener lugar la química entre ellas. Deben superarse las convenciones lingüísticas, el predominio de la etimología y la sintaxis utilitaria, para considerar la palabra en sí y estudiar las reacciones de unas palabras sobre otras.

La palabra recupera su existencia concreta, material. El poeta se convierte en el materialista que experimenta con las palabras: lo visual y lo fónico del lenguaje, lo pictórico y lo arquitectural, aparecen en primer plano. Los “juegos de palabras” demuestran el poder creado del lenguaje, la fuerza de sus automatismos.

Las reflexiones de Breton coinciden con las de otros poetas, y de manera evidente con las de Pierre Reverdy. Ya se han puesto en paralelo en más de una ocasión sus respectivas teorías sobre la imagen²³. Una reflexión crítica que, como vemos, debe mucho a la de Saint-Pol-Roux.

El texto que Saint-Pol-Roux escribió para *L'Enquête sur l'évolution littéraire*, es importante por las teorías que condensa sobre la imagen pero también, sobre todo, porque ofrece muchos ejemplos de lo que ya pueden considerarse imágenes surrealistas, y la práctica de la “*métaphore filée*” que sería esencial más tarde; así:

Ce sont les buccins des sensations qui sonnent la diane de l'humanité et c'est par le pont-levis des sens que le fantôme du Mystère entre visiter le donjon de notre esprit.

²² A. Breton, “Littérature”, *Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, 1988, pp. 284-286.

²³ P. Reverdy, *Nord-Sud*, Paris, Flammarion, 1979, pp. 73-75.
A. Breton, *Manifestes du Surréalisme*, *Oeuvres Complètes*, Bib. de La Pléiade 1988.

Un breve resumen de ambas teorías puede encontrarse en el capítulo “*L'Image selon Breton et selon Reverdy*” de *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris, Daniel Leuwers, Dunod, 1996, pp. 90-91.

Con la metáfora continuada, poniendo en relación dos isotopías, de manera más sutil que en la alegoría, se concreta, se dota de un espacio físico lleno de objetos, a realidades inmateriales, abstractas, espirituales. Se establece en definitiva, una alianza (función principal de la imagen):

Il faut quérir l'absolu avec l'être intégralement tendu vers toutes les directions. L'artiste se cantonne à tort dans les extrêmes: idéalisme ou positivisme. (...) Allons à l'alliage! L'étincelle jaillit du baiser des pôles contraires²⁴.

Huir de las convenciones literarias y proponer una estética de síntesis, de alianza de contrarios, de encarnación, de materialización por los sentidos. Una estética de vanguardia en la que las palabras clave son "correspondencia" y "alianza". Para ello propone Saint-Pol-Roux un nuevo simbolismo, o la superación del simbolismo convencional, abriéndolo a la realidad, contaminándolo. Saint-Pol-Roux crea el "Ideo-realismo", convirtiéndose en un teórico de vanguardia con relación al simbolismo, y convirtiéndose también en una posibilidad de transición hacia el surrealismo (los acontecimientos que tienen lugar en el banquete homenaje que se le ofrece en París, hacen de este camino una vía sin retorno)²⁵.

Saint-Pol-Roux atribuía al poeta una misión: destruir los viejos clichés –imágenes anquilosadas por el tiempo y por el uso– y reformar la visión del mundo a través de un nuevo vocabulario de metáforas:

Ces dernières années, l'art est allé de la figure réaliste à la trans-figure symboliste; il va désormais à la métafigure, conséquemment à la surcréation... La surcréation est dieu manifesté dans l'humain, c'est tout le chaos informulé du monde, rendu clair par le médiateur qu'est le poète.

Redescubre así la misión sagrada de la poesía: *Le poète continue Dieu, et la poésie n'est que le renouveau de l'archaïque pensée divine²⁶.*

²⁴ *Enquête sur l'évolution littéraire*, p. 138. Pueden encontrarse semejanzas en la poética de Octavio Paz; ver *El Arco y la Lira*.

²⁵ *Ce que cet épisode –le banquet Saint-Pol-Roux– présente d'important, c'est qu'il marque la rupture définitive du surréalisme avec tous les éléments conformistes de l'époque.* A. Breton, *Entretiens 1913-1952 (Avec André Parinaud)*, N.R.F., Gallimard, 1952, p. 113.

²⁶ Es en el "Liminaire" de *Reposoirs de la Procession* donde se encuentra condensado el mensaje estético de Saint-Pol-Roux.

Como señala Théophile Briant²⁷, algunos, como Remy de Gourmont²⁸, sólo vieron en Saint-Pol-Roux *l'un des plus féconds et des plus étonnants inventeurs d'images et de métaphores*, contemplando en ella: exclusivamente el aspecto inventivo y pintoresco:

*Appeler une carafe une "mamelle de cristal", une pie "une lettre de faire part" ou encore le chant du coq: "un coquelicot sonore" semblait à Gourmont un simple jeu littéraire, où éclataient alternativement la riche imagination et "l'exuberant mauvais goût" d'un jeune poète qui n'avait pas contrôlé son art*²⁹.

Sin embargo, va haciéndose hueco la idea del poder liberador de la imagen. Marcel Raymond, en su estudio *De Baudelaire au Surréalisme*, aunque sólo le dedica breves palabras, lo sitúa en el camino hacia el surrealismo³⁰. Las semejanzas con las posteriores teorías de Reverdy y de Breton vuelven a hacerse evidentes y sorprendentes. Saint-Pol-Roux, *dématerialise le sensible pour pénétrer l'intelligible et percevoir l'idée (...), il travaille comme l'alchimiste qui doit volatiliser le fixe, en fixant le volatil*. La imagen se convierte en arma que avanza contra la lógica cartesiana, abriendo brechas por las que entra lo irracional, lo intuitivo, el misterio. Como señalará más tarde P. Éluard, cuya poética debe bastante a estas intuiciones, *par l'honneur qu'il fait aux choses en les nommant, par l'univers multiplié de ses poèmes, Saint-Pol-Roux nous montre la réalisation de l'irréel*³¹.

Nombrar las cosas, los objetos, enumerar la materia, está tal vez en el origen de las letanías en forma de imágenes tan frecuentes en sus poemas. Oraciones poéticas que sirven de molde estructural para las metáforas más osadas, porque él *accouple les objets les plus antinomiques et les appelle à une nouvelle naissance*, y superando el principio de no contradicción, surge la chispa del conocimiento.

Esta fue la estética de P. Reverdy, la de P. Éluard —recordemos la presencia y el poder de la enumeración en sus poemas—, la de P. Neru-

²⁷ T. Briant, *Saint-Pol-Roux, poètes d'aujourd'hui*, Paris, Pierre Seghers éditeur, 1961.

²⁸ Remy de Gourmont, *Le livre des Masques*. El capítulo dedicado al poeta Saint-Pol-Roux es un catálogo de imágenes con comentarios desfavorables.

²⁹ T. Briant, *op. cit.*, p. 66.

³⁰ *Chaque texte surréaliste présente un retour au chaos, au sein duquel s'ébauche une vague surnature; des combinaisons chimiques "stupéfiantes" entre les mots les plus disparates, de nouvelles possibilités de synthèse, se révèlent brusquement dans un éclair*. M. Raymond, citado por T. Briant, *op. cit.*, p. 69.

³¹ *Ibidem*, p. 75.

da, la de A. Breton; baste recordar el poema *L'Union libre*, canto a la mujer, pero también canto a las palabras en libertad.

Ya el crítico Carlos Larronde³², antes que Breton, dio la clave del procedimiento: Saint-Pol-Roux hacía un especial uso del realismo; con el sistema de "l'idéoplastie", *en coagulant l'abstrait, en faisant de chaque mot, délivré des servitudes du dictionnaire une créature vivante*. La definición concuerda con la que citaba de P. Éluard hace algunas líneas; y es esta capacidad de hacer palpable, de dotar de cuerpo lo que carece de él, lo que apenas es posible atrapar con los sentidos la que contribuyó a que se comparara al poeta con el mago, y así se le llamó a veces, "Saint-Pol-Roux, le Roi Mage" o "Saint-Pol-Roux le Magnifique".

P. Reverdy definió la imagen como el acercamiento de dos realidades alejadas y añadió:

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.

En este proceso, la analogía funciona como medio de creación, y lo importante no es la imagen en sí, sino la emoción que provoca, pues hay sorpresa y placer al encontrarse ante algo nuevo.

A. Breton, más que contradecir la fórmula de P. Reverdy, a quien también considera un maestro del surrealismo, le añade un *plus* de sin sentido: según Breton, la imagen carecerá de premeditación en su concepción y en su confección; el acercamiento de las dos realidades que la hacen surgir, de los dos términos, no será consciente ni premeditado, será fortuito:

...les deux termes de l'image ne sont pas déduits l'un de l'autre par l'esprit en vue d'une 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 lumineux³³.

Una teoría de la imagen que debe mucho a la entrada del inconsciente y los sueños en la poesía, a la práctica de la escritura automática y a la idea de "las palabras en libertad"; una teoría de la imagen exigente. Sin embargo, la práctica poética de Saint-Pol-Roux parece haberla anunciado, según Breton, hasta tal punto, que lo presenta como "*Le Maître de l'image*".

³² Carlos Larronde, "Saint-Pol-Roux, un grand créateur moderne", *La Vie*, nº 43, 25 octubre, 1913.

³³ A. Breton, *Manifestes du Surréalisme*, op. cit.

A. Breton tiene el primer encuentro personal con Saint-Pol-Roux en 1923, en su retiro de Bretaña. Como en las cartas en las que le sollicitaba la posibilidad de esta visita, Breton le anuncia entonces su intención de reparar, mediante un escrito, el olvido en el que el poeta se encuentra. El artículo "*Le Maître de l'image*", publicado en 1925, pretende realizar esta reparación prometida. Quizás las promesas han ocupado más espacio que el artículo –en la edición de *La Pléiade* tres páginas–, pero aparecen en él los puntos relevantes de una poética a la que la estética surrealista debe bastante: la belleza no es espectáculo, sino emoción, como señalaba Saint-Pol-Roux en el "*Liminaire*": "*L'émotion ce sillon du vrai*"; y añade Breton:

*Il sait que toute émotion lui est bonne puisque aussi bien le choix de cette émotion ne dépend pas de lui. Non content d'affirmer à nouveau le droit de se contredire, il semble qu'il tienne pour rien cette contradiction et, d'une conscience quasi divine de son rôle, qu'il dégage une certitude capitale, à savoir que rien ne peut le mettre en conflit avec lui même: "Toutes les opinions éparses m'habitent tour à tour". N'est pas cette gratuité, à laquelle est si difficile de parvenir, que nous livre le plus sûrement la beauté? Depuis un demi siècle, sans contredit toute l'évolution poétique en fait foi*³⁴.

Gratuidad, característica fundamental de la modernidad poética, presente en algunos momentos privilegiados de la poesía de Saint-Pol-Roux; gratuidad –según Breton–, generada por la imagen, por la virtud y la voluntad de su poder liberador y revolucionario:

*Seule l'image, en ce qu'elle a d'imprévu et de soudain, me donne la mesure de la libération possible et cette libération est si complète qu'elle m'effraye. C'est par la force des images que, par la suite des temps, pourraient bien s'accomplir les vraies révolutions*³⁵.

En la concepción y en la práctica de la imagen se centra A. Breton para señalar a Saint-Pol-Roux como *le seul authentique précurseur du mouvement dit moderne. Il serait aisé de montrer ce que le cubisme, le futurisme, le surréalisme lui empruntèrent successivement.*

Ciertamente, en la poesía moderna, la imagen adquiere una nueva categoría. Si en la poética simbolista la imagen hacía referencia a una concepción dual del Universo y se ofrecía como el signo concreto de una realidad oculta y diferente, en la poesía moderna, la imagen con-

³⁴ *Ibidem*, p. 901.

³⁵ *Ibidem*.

quista su autonomía. Ya no está al servicio de otra cosa que no sea ella misma, la sorpresa y la emoción que provoca. Influida por el principio de "la asociación libre", se convierte en elemento generador del poema y sirve de afirmación al poder creador de la palabra. El sonido llama al sonido, la imagen provoca la imagen y la poesía se convierte en una aventura, experiencia y experimentación con el lenguaje. El juego es gratuidad. La poética de Saint-Pol-Roux se balancea en el vértice de este cambio y ofrece un simbolismo nuevo, no dogmático. El poeta tiene una misión, pero ya puede jugarse a desmitificar la poesía. Saint-Pol-Roux, solitario a contracorriente, en situación marginal y olvidada, será, como dice Diez-Canedo, "el antepasado".

Después de este encuentro, cuya posibilidad me sugirió la lectura del artículo de E. Diez-Canedo, que ha querido ser teórico y sintético, pretendo ofrecer ahora una pequeña antología comentada de los procedimientos, de las maneras particulares en las que encontró realización material una poética. Es necesario entrar en la vasta reserva y la sorpresa de los textos.

El vocabulario se encuentra ordenado en el diccionario, preso de los usos y las convenciones. Saint-Pol-Roux fuerza estas barreras, permitiendo a las palabras nuevas alianzas inesperadas, reuniones que se hacen explícitas en la química creadora de los neologismos.

Saint-Pol-Roux disecciona las palabras y provoca el nacimiento de otras nuevas, fértil consecuencia de "les mots en liberté"; algunos ejemplos:

En el poema "*L'Autopsie de la vieille fille*" encontramos la palabra "arcencelestes", en el verso:

des regards exprimant les cérémonies aux chasubles arcencelestes

No es fácil determinar cuál ha sido la primera palabra que ha aportado su materia a la invención; tal vez fue "arc-en-ciel", el arco iris que perdió el "ciel" y que sugirió el "celestes", dando origen a una palabra en la que el eco sonoro –repetición de la vocal "e"–, y la fuerza visual –el color azul de "celeste"³⁶–, sorprende y sugiere una realidad vista con otros ojos. En cualquier caso, entre las palabras se ha producido una alianza, una soldadura, fusión que ha dado lugar a

³⁶ El color azul casi siempre significa en la poesía de Saint-Pol-Roux algo positivo, la felicidad es azul y azules son los paraísos: "*le bonheur bleu (Lazare)*", "*les bleus paradis (La Dame à la faulx)*".

un nuevo objeto plástico, desde ahora capaz de ser captado por los sentidos³⁷.

En el poema titulado “*Poesía*”, *la poésie s’enoisive en son geste ordinaire*. Explicar es tal vez reducir la fuerza expresiva, desvirtuar el impacto emotivo, pero si “s’enoisive” aparece primero como verbo reflexivo, ya tenemos aquí un cierto dinamismo que no impedirá la contradicción dictada por el sentido. Estar “oisif”, ocioso, es estar quieto; si además se le añade el prefijo “en”, se le suma una dosis más de estatismo, y más aún si “en” sugiere “ennuyer”, aburrirse. Pero todo se da junto y en un instante, como una única impresión, mezcla de contrarios: “la poésie s’enoisive”, la poesía dinámicamente se aburre estando ociosa, “en son geste ordinaire”, como es su costumbre. Curiosa gratitud de “l’ennui” y del ocio, transmitida en una sola y nueva palabra.

En el poema en prosa titulado “*Les Sabliers*”, el adverbio “pêlemêle” pierde el guión y adquiere desinencia verbal; se vuelve vivo, dinámico:

Devant, hérissée d’un dernier vol où se pêlemêlaient guilloux, mouettes, gaudes, hironnelles de mer et perroquets japonais sans queue, l’île.

Al desorden y confusión aportado por esta enumeración de aves se suma una sensación de movimiento desde el interior –verbo reflexivo–, que cataliza estas alianzas entre las cosas y las palabras.

En el poema “*L’Oeil goinfre (Dans le rapide Marseille-Paris)*”, es la curiosa redundancia del adverbio “souventefois” la que nos sorprende; pues la significación que pudiera aportar “fois” ya está presente en el adverbio “souvent”. Añadírsela supone reconquistar un territorio perdido, luchar contra la lexicalización que ha hecho de “souvent” un mero auxiliar en el discurso.

“*les coquilles exileuses de la mer*” que encontramos en el texto “*Lever de soleil*”, son tan diferentes de las esperadas “coquilles exilées”, que nos sorprenden y tal vez nos angustian. Pues mientras que “exilées” presentaría una acción sufrida pasivamente de la que las “coquilles” no son responsables, “exileuses” señala el destierro como una cualidad interna y siempre en potencia de las conchas marinas. La cualidad

³⁷ *Nos cinq sens... qui traquent, capturent, puis officieusement naturalisent, accessibilissent le suprême gibier dérobé par l’esprit. Oui, la Poésie, synthèse des arts divers, est à fois saveur, parfum, son, lumière, forme. Son oeuvre prismatique (aux cinq facettes, sapide-odorante-sonore-visible-tangible) est le domaine où l’âme règne sur une mosaïque formelle et gouverne au milieu d’une orchestration foncière. Enquête sur l’évolution littéraire*, p. 138.

también se dinamiza, y a ello contribuye, cómo no, el alargamiento sonoro que propone el sufijo "euses"³⁸.

Inventar nuevas palabras supone reencontrarles la motivación a algunas que la habían perdido, restituirles en su poder. Se podría hacer un pequeño inventario de las palabras reinventadas por Saint-Pol-Roux; en la lista encontraríamos, por ejemplo: "ensealissime", "ouraganer", "insurséable", "sabuleuse", "discipulaire", "sobolescente"... Pero lo importante no es la longitud de la lista, sino la pertinencia del procedimiento.

No siempre es necesaria esta fusión de palabras que en algunos casos —el procedimiento tiene sus peligros—, puede resultar artificial o forzada. Muchas veces le basta a Saint-Pol-Roux con cambiar el orden habitual, el esperado, para que las palabras dejen de ser meros útiles y se intensifique su brillo. Si el poeta fuerza el vocabulario, ejerce una presión semejante sobre la sintaxis. Frecuentemente los adverbios se anteponen a los adjetivos o a los verbos, y en numerosas ocasiones inician el verso:

"irrévocablement perdus" (Les sabliers)

"vieillement jolie, sourit la bonne sainte" (Le Pèlerinage de sainte Anne)

"L'épi de l'esperance et le rayon de l'astre

Aprement moissonnés par la faux de l'Ankou" (Bretagne est Univers)

Estas anteposiciones son fruto también de un juego sonoro, de un juego formal que se hace cargo de las palabras como materia regida por sus propias leyes, ajenas a menudo a la voluntad del poeta.

Aliteraciones, rimas internas, repeticiones y paralelismos, abundan en la poesía de Saint-Pol-Roux. Estos versos pertenecen a la tragedia *La Dame à la faux*:

Je suis un mort que meut le serpent du remords

.....

La fièvre de mon souffle a peur de te dissoudre

Et la caresse de mon geste peur de te casser.

Será terrible el sufrimiento que quieren significar, pero no impide el placer de los sentidos que suscita el juego fónico.

³⁸ Como en "trompeuses" donde significa que tiene la capacidad de engañar, ou "amoureuses", de enamorarse, "exileuses" introduce la temida capacidad de la separación.

Las repeticiones de sonidos aproximan sentidos que desafían a la lógica:

Étoiles, ils battent de l'aile, planètes ils planent (La Volière)

en este caso, como si “planer”, dada su semejanza fónica, fuera una consecuencia derivada de ser “planète”. Las palabras se alían siguiendo leyes que no son las de la razón; y muchas veces, quizás por seguir demasiado esta otra lógica formal de las palabras en libertad, se cae en la fantasía del ilogicismo, o en la imagen “surrealista”. Así ocurre en estos versos, donde unas palabras llaman a otras y se responden creando alianzas que no son más que ecos sonoros rozando el absurdo:

Sur la table d'un bouge noir où l'on va boire du vin rouge
.....

*Dès le seuil de la sentine sa vue m'a suggéré le sac
d'argent sage que lègue à sa louche filleule une ingénue mar-
raine ayant cousu toute sa vie.*

(La carafe d'eau pure)

Tanto se repiten y responden los sonidos en este poema que la última frase es calco exacto de la primera: *Et je crus voir leur conscience sur la table du bouge noir où l'on va boire du vin rouge!*, cerrando una ronda, insistiendo en el juego formal. El objeto, “la carafe d'eau pure” ha sido el pretexto para este lujo del lenguaje, gratuidad que renuncia en parte al contenido.

Los sonidos se cruzan, se responden, se provocan. En la composición titulada “*Pour dire aux funeraillles des poètes*”, el carácter de seriedad queda desvirtuado, camuflado, bajo esta exuberancia gratuita:

*“et c'est pourquoi vont-ils, vos outils de sommeil, produire tout à
l'heure un coucher de soleil”*

“son âme encore vibre dans ses livres”

“il va céans renaître notre Maître d'entre ces morts”.

Dejar a los sonidos en libertad dentro del poema, jugar con las palabras como si fueran objetos descomponibles, intercambiables; jugar con los objetos cotidianos porque pueden ser fuente de imágenes osadas... supone la existencia de una visión original y lúdica, una cierta inclinación hacia la intranscendencia, avance de la modernidad:

*La mamelle de cristal, seule, affirme la merveille de son eau
candide.*

(La carafe d'eau pure)

Llamar a la "carafe", "mamelle de cristal", es sólo un lujo, pero la función de un número muy elevado de imágenes consiste en concretizar, en hacer plástico, material, lo abstracto, lo que carece de cuerpo físico. Y el cuerpo es muchas veces el eje semántico sobre el que se crean imágenes antropomórficas y dinámicas; por ejemplo:

*Au verbe de Jesus, le cadavre vagit,
Le sepulcre accuchait d'une forme olivâtre.
(Lazare)*

El sepulcro, humanizado, corporeizado, da a luz al resucitado. El movimiento lo sugieren también el tiempo verbal –duración del imperfecto–, y con él la introducción de una cierta intriga en la anécdota bíblica.

El verbo hace posible en muchas imágenes una transformación dinámica, y contribuye a una mezcla de universos. Si abundan las personificaciones en la poesía de Saint-Pol-Roux, también son frecuentes las naturalizaciones:

*Car je vais m'effeuiller avec une parole,
(Seul et la Flamme)*

Las estructuras más utilizadas por Saint-Pol-Roux para construir o permitir la aparición de las imágenes, son aquellas que hacen posible las preposiciones, permitiendo la alianza de palabras sin rigidez³⁹:

*L'âme aux ailes de plan ouvertes pour le jet
.....
Vite déchiffre-moi cette énigme de feu
Qu'alimentent, bizarre amas d'allégories,
Des fanfares, des paons, des blasphèmes à Dieu,
Des serments tronçonnées et des chocs de patries.
(Seul et la Flamme)*

"L'âme aux ailes", adquiere la concreción del pájaro, el enigma "de feu", la plasticidad de la llama; gracias a "bizarre amas d'allégories", las alegorías son cuantificables; y gracias a la enumeración que sigue, cuyos elementos siempre son presentados por la preposición "de", "bizarre amas", cantidad grande pero confusa, resulta apta para la des-

³⁹ Este tipo de imágenes será también frecuente en la poesía de P. Reverdy, de P. Éluard, de A. Breton, y de todos aquellos poetas que dentro o fuera de Francia recibieron el soplo de la estética surrealista.

cripción. Todo adquiere cuerpo, posibilidad de ser aprehendido por los sentidos:

Le chant joli des ailes de la plaine
(*Première femme*)

Este verso presenta un encadenamiento concretizador (A de B de C), en el que se progresa desde lo más etéreo hacia lo más físico: canto-alas-llanura; y donde la preposición funciona por metonimia explicando la posesión de la parte por el todo.

A veces se trata de dar cuerpo a realidades conceptuales; la conquista por el pensamiento es muy difícil; Saint-Pol-Roux vuelve a proponer una aproximación por los sentidos:

"la balance irrévocable du malheur"
"le mur d'ignorance"
"le Papillon de l'Avenir dans la Chenille du Passé!"

El peligro de estas imágenes de *La Dame à la faux* es su tendencia a la alegoría, a la fijación. Es muy improbable que en casos como estos Saint-Pol-Roux haya dejado las palabras en libertad. La artificialidad salta a veces a la vista. Afortunadamente, no siempre es así, aunque conserve muchas veces la tendencia a incluir la explicación dentro de la imagen; algunas de estas explicaciones toman su contenido de recuerdos bíblicos:

L'ami captif en son argile d'homme
.....
La chevelure en pleurs à la façon des saules.
(*La Magdeleine et les parfums*)

Este carácter explicativo resulta más evidente en la utilización de ciertas expresiones para construir la estructura de la imagen: "à la façon de", "comme", "ainsi que", "pareil à", "analogue à", "semblable à", "tel", que si aportan un cierto prosaísmo a su estilo, también son una vía de entrada para lo cotidiano, para un universo al que la poesía anterior se refirió raras veces: los objetos, las pequeñas realidades de cada día:

O fille au nom joli comme un pendant d'oreille
(*La Magdeleine aux parfums*)
La quille, tel un soc, laboure la tempête
(*Bretagne est Univers*)

Pero son otras fórmulas, menos evidentes, las que dan pie a metáforas más osadas, imprevistas. El verbo "ser": (A es B), o la simple apo-

sición de dos realidades: (A, B), que sugiere ya la igualdad, la semejanza, como en una ecuación:

Et dont la chevelure est un essaim d'abeilles
 (La Magdeleine aux parfums)
Ecrase l'humble étoile, olive de la nuit
 (La Journée Provençale)
Où se tient, spectre mauve, l'archange du soir
 (La Journée Provençale)

Como en los versos anteriores, frecuentemente el adjetivo ayuda en la construcción de la imagen, añadiendo sugerencias que sólo los sentidos pueden percibir. El adjetivo también sirve para concretizar. Pero es el verbo el que además de contribuir a esta corporeización, dinamiza la imagen:

Mes desirs se lovent en coulevre
 (La Première Femme)

en este verso, la estructura (A verbo en B) dota a la imagen de la fuerza del presente y de la actividad realizándose. La reducción de la imagen, como tantas veces, hay que buscarla en el intertexto bíblico: la serpiente de la tentación aquí no es más que un símbolo del deseo.

El empleo de los verbos en las imágenes (provocando sorprendentes impertinencias semánticas) no es inocente. La acción que introduce el verbo provoca el nacimiento de nuevas imágenes, que se encadenan, por asociación de ideas, o simplemente de palabras, a las anteriores, construyendo metáforas continuadas o "métaphores filées" que nos obligan a seguir el hilo del texto: Muchas veces estas metáforas son el resultado de dejarse llevar por los automatismos del lenguaje. El poema "Bretagne est Univers" es un claro ejemplo de metáfora continuada:

La Dame de sa proue sourit à l'avenir

La quille, tel un soc, laboure la tempête
Et des îles jaillissent du monstre béant,
La blanche nef semblable à la colombe en fête
Avec son rameau vert qui fleurit le néant.
Il ne lui suffit point de distiller l'oracle
Et de accôître le globe au jeu de ses timons.

El núcleo de esta imagen: Bretaña = barco, desarrolla la doble isotopía en un proceso metonímico en el que Bretaña, lugar geográfico,

encuentra correspondencia en las distintas partes de un barco. A estas isotopías se une la de la historia bíblica, perfectamente integrada: Breña es semejante a la paloma de la Biblia; su verdor, como el ramito verde de olivo, hace florecer la nada. La tierra inmóvil se convierte en una nave de dimensiones colosales, que avanza reorganizando el universo. Las imágenes avanzan también hacia el apoteosis.

En el poema "*Ave Massilia*" se encuentra camuflada en parte esta estructura de metáfora continuada que deriva en oración-letanía. Las isotopías en juego son aquí la tierra de Marsella, que sirve para introducir todo un lapidario, el cuerpo, que va a provocar una larga serie de metáforas antropomórficas, y una vez más, los recuerdos bíblicos:

Marseille, ô Marseille dont mon enfance a tété le soleil (...) je t'aime et malgré ma haine des marchands que recèle ton temple, Marseille, poète à son retour d'exile, je baise ton front d'aurore, tes yeux de cassis, ta bouche de grenade, tes seins d'orange et ton corps d'ambre, tes bras et tes cuisses de marbre, tes pieds de saphir, et je baise encore ton coeur de pourpre et ton âme de diamant, comme je baiserais l'arc-en-ciel de dieu même, -ô Marseille, salut!

A pesar del artificio y del tono grandilocuente aún no se ha alcanzado la exuberante exageración barroca que encontraremos en un poema como "*L'Oeil goinfre (Dans le rapide Marseille - Paris)*", donde las isotopías del paisaje y la gastronomía se mezclan de tal forma que cada nueva imagen es huella del artificio, del juego formal forzado y, ya que se trata de algo culinario, indigerible:

Tout cela, mes regards l'épicent de-ci moyennant les salines de Berre, de-là moyennant les poudrières de Saint-Chamas, tous les raisins sûrs des Coteaux et toutes les olives des plaines de Provence se canalisant en huile et vinaigre à l'imaginaire pressoir d'un cataclysme incessamment possible. (...) Patés de foi gras, les moulins à vent...

Este paisaje que cambia de naturaleza y se vuelve comestible, remedo del utópico país de Jauja, es ejemplo del peligro que corre una práctica poética cuando conscientemente quiere dominar y canalizar las imágenes. *Patés de foi gras, les moulins à vent...*, es un burdo modelo para una estética surrealista, un ejercicio de estilo fallido y triste. No todas las imágenes caen por esta pendiente, a veces muestran simplemente el lujo imaginativo de un barroco redescubierto, tal vez "el gongorismo" que señaló Diez-Canedo.

*Impatient, je regarde par le nombril de fer de la porte.
(Frappez et l'on vous ouvrira)*

En este verso la imagen funciona como una definición fantasista y acertada, isotopía del cuerpo, "nombrial", pero ombligo de hierro, ombligo de la puerta, y sin explicación solicitada, miramos por la "cerradura" reinventada, como en una greguería. Lo mismo ocurre en expresiones metafóricas como: "*la girouette de l'âme*" (*La légende individuelle*), o "*Nous entrons en couteau dans le fruit des villages*" (*La Randonnée*), donde una cierta dosis de humor es posible, porque "la girouette" (veleta), el "cuchillo" o "el fruto", son cosas pequeñas y simples que rebajan el poder, que desmitifican los grandes conceptos, las grandes palabras...

Saint-Pol-Roux precede también a la estética surrealista en esta tendencia a la desmitificación y a la distancia; característica también de la modernidad. Para rebajar, Saint-Pol-Roux también dispone de fórmulas probadas, expresiones de restricción: "n'est que..." o "n'être plus que":

*—Les océans prochains ne son que des frissons,
Les soleils imminents des tissons sous la cendre.
(Seul et la Flamme)*

Según la fórmula de la imagen (A n'est que B), se muestra como imposible cualquier otra equivalencia, y en este poema "*Seul et la Flamme*", se enmienda la plana a la creación divina, reduciendo la importancia de océanos y soles a la pobre realidad de los escalofríos y los tizones bajo la ceniza. La sintaxis restrictiva contrasta con la fuerza expresiva de la imagen. Otro ejemplo:

*Les serpents ne sont plus que de flexibles guirlandes
D'oiseaux bleus aspirés par les faims de jadis.
(La Magdeleine aux parfums)*

donde la imagen, enorme desde el punto de vista imaginativo, propone un empequeñecimiento progresivo, en cadena, irreversible: las serpientes no son más que guiraldas de pájaros azules aspirados por las hambres de antaño; guiraldas pues prácticamente inexistentes. Esta definición por atribución es una definición restringida, casi negada, y, sin embargo, —poder de la imagen—, las palabras negadas están presentes en el texto.

En el poema que comienza en anáfora con la palabra "Onde" y que es una lista de metáforas aposicionales, la fórmula estructural de la oración-letanía como generadora de imágenes por contigüidad, el ejercicio de estilo y la experimentación sobre el lenguaje, son evidentes:

*Onde vraie
Onde première,*

*Onde candide,
 Onde lys et cygne,
 Onde sueur de l'ombre,
 Onde baudrier de la prairie
 Onde innocence qui passe
 Onde lingot du firmament
 Onde litanies de matinée*

.....
 (*Sur un Ruisselet qui passe dans la luzerne*)

Progresivamente el poeta se deja llevar por las palabras, desde los primeros versos (sustantivo adjetivo), pasando por la coordinación, y llegando a la doble metáfora, aposicional y preposicional (A B de C), donde la contigüidad supone siempre una relación de igualdad. A medida que aumenta la longitud del verso, aumenta también la dificultad de la imagen, que se complicará en una sintaxis de subordinadas.

En este tipo de ejercicios, en aquellos en los que da prioridad al aspecto físico –sobre todo sonoro– de la palabra, cuando inventa palabras rompiendo tópicos lingüísticos y proponiendo alianzas novedosas, cuando la imagen se presenta como distancia y desmitifica, cuando la relación que presenta propone dos realidades alejadas en extremo (como decían P. Reverdy o A. Breton), opuestas incluso, que se alían y enamoran⁴⁰; es entonces, cuando se le ve como “el antepasado” de la poesía moderna y de la estética surrealista.

En sus escritos teóricos podemos leer:

Spectacle rare vraiment, sur le papier, cette armée de Mots divers venus de toutes les catégories aux fins de concourir au triomphe, frayant, vibrant, s'élançant, se querellant, riant, chantant, pleurant, agissant, pensant avec leurs couleurs, leurs parfums, leurs formes, leurs subtilités, leurs rythmes spécifiques, –population minime certes, mais forte de la virtualité de grandir spontanément, sur le ressort de l'impression, en une souveraine apothéose⁴¹.

Y en “*Le style c'est la vie*” de *De la colombe au corbeau par le paon*:

Je ne tardai pas à découvrir des affinités secrètes entre les Mots brouillés depuis toujours et à construire une inespérée joliesse au moyen de vocables immémorialement retranchés dans une baine réciproque: la

⁴⁰ A. Breton, “les mots possèdent d'imprévisibles capacités d'assemblage et de germination”, *Les Mots sans Rides, Oeuvres Complètes*, p. 1312. Para Breton existe además una relación entre la emoción poética y el placer erótico. Ver *L'Amour fou*.

⁴¹ *Pensées Inédites*, citado por Théophile Briant, *op. cit.*, p. 190.

réconciliation d'un Mot négatif et d'un Mot affirmatif engendrait l'étincelle miraculeuse.

No será otra la tesis que encontremos en Octavio Paz cuando define la imagen como *un concentrado de sentidos que abraza los contrarios sin aniquilarlos. El concepto, en cambio, tiene que forcejear entre dos fuerzas enemigas*⁴². "L'étincelle miraculeuse" de Saint-Pol-Roux encuentra un eco en las "chispas metálicas" y las "parejas fosforescentes" de Octavio Paz:

*Cada palabra o grupo de palabras es una metáfora. Y asimismo es un instrumento mágico, esto es, algo susceptible de cambiarse en otra cosa y de transmutar aquello que toca: la palabra pan tocada por la palabra sol, se vuelve efectivamente un astro; (...) Diariamente las palabras chocan entre sí y arrojan chispas metálicas o forman parejas fosforescentes*⁴³.

La estética surrealista, como todas las vanguardias, se creó la necesidad de ser una estética de ruptura. Desmitificaba el romanticismo y el simbolismo porque la habían precedido, o lo pretendía al menos. Pero, creyendo en el poder creador de la palabra y de la imagen las dotó del carácter mágico que el romanticismo concedía al poeta. Saint-Pol-Roux, *le roi Mage*, en el cruce de caminos, pudo ser considerado en un momento el verdadero "antepasado".

⁴² Octavio Paz, *El Arco y la Lira*, Madrid, Fondo de cultura económica, 1992, p. 35.

⁴³ *Ibidem*, p. 34.