

LA NOCIÓN DE REALIDAD COMO FUNDAMENTO DE
LA IMAGEN POÉTICA ANALÓGICA: UN ANÁLISIS
COMPARATIVO ENTRE LAS POÉTICAS
DE PONGE, REVERDY Y BRETON

BEGOÑA CAPLLONCH BUJOSA
UNIVERSITAT POMPEU FABRA

El 19 de octubre de 1952, el canal nacional Radiodiffusion Française (RDF) inauguró un ciclo de debates que, organizados por André Parinaud, y bajo el título de “Rencontres et témoignages”, tuvo por objeto el elucubrar en torno al sentido de la poesía y de la misión del poeta; y los autores escogidos para aquel primer encuentro fueron Francis Ponge, Pierre Reverdy y André Breton.¹ A lo largo de la emisión, los tres sintonizaron en cuanto al repudio de una poesía de carácter sentimental y testimonial, pero pese a la afinidad que en ese momento mostraban, en nada coincidirían en lo tocante a los procedimientos con los que llevaron a cabo sus respectivas producciones poéticas, puesto que el concepto que cada uno de ellos tenía de la *realidad* implicaba que la dimensión semántica de las representaciones proyectadas por las expresiones verbales de sus textos fuera diametralmente distinta. En verdad, los tres se declaraban afectos a lo que podríamos denominar una estética del objeto, es decir, tanto al hecho de juzgar los elementos de la naturaleza como entidades materiales, como al de concederle a los enseres más comunes de la vida cotidiana categoría poética (circunstancia en la que no en vano cabría aducir la influencia de las vanguardias artísticas del primer tercio del siglo XX, con las que los tres autores mantuvieron una

¹ El debate se recoge en *Méthodes* (Ponge, 1971: 295-311).

estrecha relación); pero ni la idea que cada uno tenía de la entidad objetual ni el tratamiento lingüístico que le dispensaba podrían ser transferibles. Por lo tanto, y aunque a estos poetas los hermanaba un mismo contexto histórico y cultural, y no pocas concomitancias de orden estético, la cuestión es que cada uno de ellos no solo formalizó su obra mediante una retórica muy distinta y específica, sino que la representación referencial de todo lo que en sus versos se expresaba tendría un alcance semántico y, por consiguiente, hermenéutico casi opuesto. Así pues, estableceremos aquí un análisis comparativo de la figuración llevada a cabo por estos tres autores con el fin de justificar la idiosincrasia de cada uno, y al objeto de ilustrar cómo plasmaron diferentes tipos de imágenes en función de sus respectivas conceptualizaciones de la realidad; lo que realizaron mediante uno de los procedimientos más proteicos y esenciales de la creación literaria: el de la analogía. Y a tenor de nuestro análisis, resolveremos clasificarlos en tres tipos de categorías poéticas: espiritual la de Reverdy, visionaria la de Breton, y fenoménica la de Ponge.

1. DE LA IMAGEN FENOMÉNICA A LA ESPIRITUAL: PONGE Y REVERDY

La finalidad de la poética de Ponge, sobradamente ilustrada en su obra fundamental *Le Parti pris des choses*, era la de describir los objetos de la realidad empírica, por lo que, como él mismo precisó, hubiera deseado configurar su obra a modo de *diccionario fenomenológico* en tanto que todo lo que describía debía aparecer corroborado por la experiencia de los sentidos (Ponge, 1967: 200). De hecho, lo que para Ponge significaba la *retórica* no era sino el modo en que él juzgaba que era más fehaciente expresar la naturaleza fáctica de un objeto mediante una expresión verbal, y de ahí que afirmase que cada *chose* reclamaba su propia retórica con el fin de poder ser apropiadamente descrita desde un parámetro más experiencial que intelectual. Su concepto de poética se centraba, pues, en el objeto mismo, motivo por el que, citando a Braque, sentenciaba que: «l'objet, c'est la poétique».² Así pues, su obra se mostraría siempre ajena a la representación de realidades psíquicas, y todos los referentes de sus expresiones verbales habrían de validarse en el mundo circundante

² Ponge tituló con esta fórmula uno de sus escritos que aparecen en *Lyres* (Ponge, 1981: 150); y la afirmación “Le peintre pense en formes et en couleurs: l'objet, c'est la poétique” pertenece, en efecto, a uno de los cuadernos de notas del pintor cubista (Braque, 1952: 11).

pese a que, en la mayoría de los casos, no apareciesen descritos según las convenciones establecidas; y ello por cuanto precisamente el revestimiento fenoménico que deseaba conferirle a sus representaciones, que en ningún caso debería asimilarse a la Fenomenología como corriente filosófica, sino al mero hecho de que le interesaban los fenómenos como manifestación física de lo existente,³ fue lo que lo indujo a describir las cosas de un modo particular, a saber: mediante procedimientos analógicos. Así como los sentidos confunden lo percibido en función de la precariedad de las impresiones sensoriales, así consideraba Ponge que la forma más fidedigna de representar un objeto había de ser mediante la figura de otros similares; y de estas asociaciones entre las cosas extraería lo que él denominó la *qualité différentielle* de cada objeto, aquel rasgo o conjunto de rasgos que, paradójicamente, lo diferenciarían entre sus semejantes.⁴ Por lo tanto, el fundamento de la poética pongeana no sería el del sistema analógico que podría argüirse con motivo de las asociaciones entre las cosas que un individuo establece en su imaginación, sino el de una analogía que, presuntamente, se regiría por las características sensibles de la realidad experimentada.

En cuanto a Reverdy, también el objeto era la entidad esencial de su poética, pero de un modo muy distinto al de Ponge. Para el escritor narbonés, *les choses* solamente deberían interesar al poeta “dans la mesure où elles peuvent se prêter à la formulation des images qui constituent son particulier moyen d’expression” (Reverdy, 1974: 57). Por consiguiente, más que ese objeto o realidad *per se*, lo determinante para Reverdy sería la imagen que suscitase en la sensibilidad del poeta, es decir, con independencia, aunque no necesariamente al margen, de las impresiones sensoriales provocadas por la percepción de esa realidad; y la imagen en cuestión emanaría de

³ Aunque, en cierto modo, apreciase a Husserl, Ponge siempre abominó de la filosofía: “En général on a donné de mon œuvre et de moi-même des explications d’ordre plutôt philosophiques (métaphysiques), et non tellement esthétiques ou à proprement parler littéraires (techniques) [...]. Rien de plus étonnant (pour moi) [...], les idées ne sont pas mon fait” (Ponge, 1971: 16). Con todo, se mostró afín al materialismo estoico y a los lógicos ingleses del s. XVIII.

⁴ Para Ponge, en consecuencia, la analogía no sería sino un método diferenciador: “Il faut, à travers les analogies, saisir la *qualité différentielle*. Quand je dis que l’intérieur d’une noix ressemble à une praline, c’est intéressant. Mais ce qui est plus intéressant encore, c’est leur différence. Faire éprouver les analogies, c’est quelque chose. Nommer la *qualité différentielle* de la noix, voilà le but, le progrès” (Ponge, 1971: 43).

las relaciones analógicas establecidas entre esa entidad y otra u otras. No obstante, aquí no cabría hablar de similitudes propiamente dichas, sino de un acercamiento entre esas realidades distintas y cuyo fin sería, además, el de provocar en el individuo una emoción de intensidad proporcional a la distancia que las separase y a la idoneidad de su encuentro. Y así lo expresaba Reverdy en su conocida definición de *image*:

L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte— plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique (Reverdy, 1975: 73).

Esta definición fue reproducida por Breton en el primer manifiesto surrealista, pero la primera vez que Reverdy la hizo pública, en el artículo “L'Image” (1918) de la revista *Nord-Sud*, la definición aparecía mucho más detallada, pues el autor aportaba entonces mucha más información en torno al procedimiento analógico:

Deux réalités qui n'ont aucun rapport ne peuvent se rapprocher utilement. Il n'y a pas création d'image. Deux réalités contraires ne se rapprochent pas. Elles s'opposent. On obtient rarement une force de cette opposition. Une image n'est pas forte parce qu'elle est *brutale* ou *fantastique* —mais parce que l'association des idées est lointaine et juste. [...] L'Analogie est un moyen de création —C'est une *ressemblance de rapports*; or de la nature de ces rapports dépend la force ou la faiblesse de l'image créée. Ce qui est grand ce n'est pas l'image —mais l'émotion qu'elle provoque [...]. L'émotion ainsi provoquée est pure, poétiquement, parce qu'elle est née en dehors de toute imitation, de toute évocation, de toute comparaison. [...] On ne crée pas d'image en comparant (toujours faiblement) deux réalités disproportionnées. On crée, au contraire, une forte image, neuve pour l'esprit, en rapprochant sans comparaison deux réalités distantes dont *l'esprit seul* a saisi les rapports. [...] Pour rester pure cette poésie exige que tous les moyens concourent à créer une réalité poétique. (Reverdy, 1975: 73-75).

Como puede constatar, no se menciona aquí ninguna organización sensorial ni intelectual de los elementos representados, porque la naturaleza de la imagen reverdyana es, tal y como se

precisaba en la definición que arriba reproducíamos, de naturaleza espiritual y de valor emocional; y el origen de la analogía no podría justificarse entonces ni mediante los rasgos perceptibles de las cosas ni por ningún parámetro logicosemántico. No se trataría, pues, de un proceso analógico por *comparaison* en el sentido convencional del término, al no ser necesario ningún elemento de semejanza de cariz empírico, sino del acercamiento entre dos realidades alejadas — aunque no opuestas— entre las que tendría que haber algún vínculo. Nada especificaba el poeta con relación a ese vínculo, a esa *ressemblance de rapports*, pero se infiere que habría de ser de tipo extrasensorial en tanto que solamente el espíritu —que no los sentidos— podría captarla.

La poética de Reverdy, por lo tanto, así como también la de Huidobro, puesto que no podemos olvidar que en aquel mismo momento el chileno hablaba en términos similares de la imagen poética,⁵ debería situarse en el extremo opuesto al de una poética de

⁵ Huidobro, que se instaló en París a finales de 1916, cofundó, junto con Reverdy, la revista *Nord-Sud* en marzo de 1917, y su ideario poético muestra importantes puntos de coincidencia con el del narbonés, tal y como se patentiza en estas declaraciones que efectuó en distintas conferencias: “El poeta es aquel que descubre la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas. [...] La imagen es el broche que las une, el broche de luz” (en Micó, 2008: 178); “La poesía es el lenguaje de la Creación. [...] El poeta reconoce el eco de los llamados de las cosas a las palabras, ve los lazos sutiles que se tienden las cosas entre sí, oye las voces secretas que se lanzan unas a otras palabras separadas por distancias inconmensurables. Hace darse la mano a vocablos enemigos desde el principio del mundo, [...] lo arbitrario pasa a tomar un rol encantatorio [...]. El lenguaje se convierte en un ceremonial de conjuro” (en Costa, 1996: 96). No obstante, la relación entre Huidobro y Reverdy se resquebrajó, precisamente, a causa de la rivalidad que surgió entre ellos con referencia al reclamo de la autoría de los postulados del creacionismo poético. Huidobro publicó en París su *Horizon carré* en 1917, mientras que *La Lucarne ovale* de Reverdy data del 1916 (y es más que evidente el parentesco entre los títulos, pues se observa un paralelismo entre los sustantivos de ambos y sus respectivos predicados: *horizon/lucarne* y *ovale/carré*); pero lo cierto es que algunas de las composiciones de *Horizon carré* reproducían, traducidas al francés, las que ya habían visto la luz en *El espejo de agua*, libro que Huidobro publicó en Buenos Aires en el mismo 1916. Con todo, Reverdy habría empezado ya a gestar su concepto de imagen poética en 1913, con motivo de la publicación, en *Le Mercure de France*, de unas declaraciones de Georges Duhamel sobre el conocimiento en poesía (Béhar, 1990: 59 y ss.); y huelga apuntar que la imagen de la *lucarne ovale* no podría sino haber surgido de la imaginación del poeta narbonés, porque el pequeño apartamento de Montmartre en el que vivía Reverdy por aquel entonces no disponía sino de un gran tragaluz ovalado que lo iluminaba. Para más información sobre esta polémica, *vid.* VALCÁRCEL (1995).

tipo referencial-fenoménico como la de Ponge, pues para Reverdy, que juzgaba que la poesía no podría hallarse “dans la réalité” (Reverdy, 1970: 72), la imagen nunca supondría la representación de un elemento de la realidad circundante. Además, que en la analogía reverdyana no se produjera una verdadera comparación entre las entidades relacionadas, sino una especie de colisión o entrecruzamiento, impediría que el lector pudiera establecer un campo de referencia conocido, un contexto que le permitiera explicar esa imagen a través de la lógica pragmática del universo de la experiencia, dado que no habría ningún asidero espacio-temporal al que poder anclar esa representación. En los poemas de Reverdy, de hecho, será una constante el tránsito entre la ausencia y la presencia o viceversa, lo que a menudo aparecerá representado como el paso de la oscuridad a la luz, y que con frecuencia se formalizará mediante objetos tales como el faro, la lámpara, los cristales y los espejos, o bien a partir de elementos como las sombras, el fuego o la nieve; y todo ello aparecerá abstraído de cualquier marco circunstancial, como si se tratara de elementos a los que se les hubiera despojado de todo accidente con la finalidad de significar en tanto que substancia o esencia. No obstante, deberíamos precisar que Reverdy nunca negó la realidad, puesto que era el contacto con lo real, y el hecho de que el poeta pudiera *saisir* las ocultas relaciones entre las cosas, lo que propiciaría el surgimiento de la imagen; y así lo detallaba el autor mismo, distanciándose de cualquier encuadre nihilista: “Il ne s’agit donc pas de quitter le plan du réel, ce qui équivaudrait à aboutir au néant” (Reverdy, 1989: 13).

Como anotábamos, para Ponge, en cambio, no habría más que realidad empírica, por lo que también la imagen poética no podría, a su juicio, sino reflejar ese universo sensible. Por consiguiente, si bien para Ponge a partir de establecer relaciones analógicas suscitadas por semejanzas de tipo sensorial podrían extraerse las *qualités différentielles* de cada objeto, siendo entonces la analogía un medio para definir las *choses*, para Reverdy, por el contrario, la actividad analógica daría origen a la imagen en tanto que creación pura; y de ahí que, para el narbonés, el individuo poeta tuviera un papel fundamental en el proceso analógico, pues sería él quien habría de intuir esas relaciones secretas entre las cosas al objeto de que la imagen pudiera hacerse efectiva para el espíritu (Reverdy, 1989: 13). En consecuencia, el *objet* era la *poétique* para Ponge en virtud de que la relación analógica debería conducirnos a la representación de un objeto como ente perceptible y reconocible de nuestra realidad

circundante; mientras que, para Reverdy, la misma *image* sería el fundamento de la *poétique*, al ser la analogía la reveladora de una realidad *poétique* cuyo valor se mediría en función de la emoción que provocase. Pero veamos estas diferencias confrontando una imagen reverdyana con una de Ponge que parten de una misma realidad, aunque distintamente designada: las llamas y el fuego.

1.1. Las llamas del espíritu y las figuras del fuego

Las imágenes poéticas que a continuación cotejaremos corresponden, respectivamente, a las que aparecen en el poema “Flammes” de Reverdy, perteneciente a su poemario *La Balle au bond* (1928), y a las que figuran en el poema “Le Feu” de Ponge, texto que se encuentra en *Le Parti pris des choses* (1942):

L'eau et la clarté de la lune lui coulaient doucement dans l'œil.

Les derniers passants de la nuit traînaient leur sommeil sur le marbre. La couleur se mêlait au bruit. Du haut de la pente, le roulement des rêves glisse avec des éclairs. [...]. (Reverdy, 2000: 75).

[...]. (L'on ne peut comparer la marche du feu qu'à celle des animaux: il faut qu'il quitte un endroit pour en occuper un autre; il marche à la fois comme une amibe et comme une girafe, bondit du col, rampe du pied)... [...]. (Ponge, 1967: 47).

Como se puede observar, Ponge describe el elemento *fuego* —al que en el título, “Le Feu”, actualiza mediante un determinante, dotándolo así de concreción— estableciendo una serie de analogías entre el movimiento de las llamas y el de los animales. No se trata, ciertamente, de similitudes comunes, pero todos los términos de la comparación son entidades conocidas de nuestro universo experiencial, así que los patrones formales de semejanza pueden perfectamente reconocerse a partir del conocimiento habitual que disponemos de las cosas. Por lo tanto, las lenguas de las llamas podrían, en efecto, figurar el perfil del cuello de una jirafa, tal y como expresa el poema, o bien moverse vertiginosamente como las amebas, organismos membranosos que cambian continuamente de forma. Las *qualités* atribuidas al fuego, aunque inéditas y derivadas de la creación analógica, tendrían, pues, validez y podrían identificarse en función de la realidad sensible.

Las *flammes* del texto de Reverdy, en cambio, comparecen en tanto que entidad abstracta, porque, para empezar, el sustantivo que las designa en el título carece del determinante actualizador; y en virtud de lo que expresa el texto, no podríamos identificarlas con las masas gaseosas que se desprenden de un cuerpo en combustión, así que, más que estar designadas, las *flammes* aparecen aquí connotadas, dado que nos sugerirán el resplandor o la incandescencia lumínica que podría dimanar de las imágenes que explicita el poema. Además, el primer vocablo del texto es *eau*, el elemento opuesto al fuego y el que, en definitiva, lo niega, por lo que la connotación es, en efecto, más plausible que la denotación. Así pues, y dado que la motivación analógica por la que se verán engarzadas las diversas entidades que se perfilan en el poema no se corresponderá con ninguna semejanza verificable en el mundo de la experiencia, podremos advertir cómo en el texto se suceden diversas secuencias sin aparente conexión, salvo por el hecho de que en cada una de ellas hay elementos relativos al campo semántico de los sueños; y la apelación al *œil* que aparece en la oración inaugural, a esa mirada perteneciente a un sujeto indefinido — e indefinible— que se perfila detrás del pronombre *lui*, ya es muy indicativa del tipo de imagen que emergerá en el poema, puesto que la visión de este ojo ya se muestra entelada a causa de la turbiedad que le habrían provocado el agua y el fulgor lunar que actuarían a modo de catarata. Por consiguiente, la unidad semántica del poema quedará justificada al desencadenarse un *continuum* de imágenes cuyo entrelazamiento se explicitaría mediante sustantivos relativos a la visibilidad y al deslumbramiento: *clarté, œil, sommeil, couleur, rêves, éclairs*. Además, y dado que en cada frase constan nombres y verbos que designan la imagen de un movimiento en descenso (*coulaient, passants, traînaient, roulement, glisse*), la falta de coherencia de la serie analógica habría sido aquí suplida por el efecto de concatenación que se derivaría del sentido de ese continuo declinar, que se vería reforzado, además, por la secuencia *Du haut de la pente*, pues la mención de un espacio elevado pondría aún más de relieve la sensación de caída y, a su vez, la del engarce entre todas las cosas en virtud del impulso de la aceleración.

Asimismo, cabe señalar que tanto el objeto como el proceder analógico fueron también fundamentales para los surrealistas y, sobre todo, para Breton, quien tuvo trato con Ponge y, muy especialmente, con Reverdy; pero veamos cómo entendía Breton la imagen poética analógica, y si se produjeron o no coincidencias con el modo en que la

expresaron Ponge y Reverdy, y con relación a la función que cada uno adjudicó al poeta.

2. SOBRE LA ANALOGÍA BRETONIANA Y SOBRE LA FUNCIÓN DEL POETA

En primer lugar, lo que debería destacarse es que Breton tenía ya una concepción analógica de todo lo existente, porque juzgaba que el mundo se encontraría “ramifié à perte de vue et tout entier parcouru de la même sève” (Breton, 1999: 9); y de este modo hablaba de la indefectible ligazón analógica que conectaría todas las cosas:

Je n’ai jamais éprouvé le plaisir intellectuel que sur le plan analogique. Pour moi, la seule *évidence* au monde est commandée par le rapport, spontané, extra-lucide, insolent qui s’établit, dans certaines conditions, entre telle chose et telle autre (Breton, 1999: 7).

Pero lo más relevante de la concepción analógica de Breton era el intenso carácter fortuito que le atribuía, lo que podría relacionarse con la misma noción de *objeto* que tenían los surrealistas en tanto que entidad absolutamente descontextualizada, puesto que ello propiciaba que esa entidad abstraída de todo contexto lógico o pragmático pudiera asociarse a cualquier otra. De hecho, podríamos recordar aquí los célebres montajes de objetos que llevaron a cabo los surrealistas, como cuando, en 1936, se celebró en la galería parisina de Charles Ratton una exposición de objetos surrealistas en la que éstos destacaban, precisamente, por su “inutilidad práctica, [...] su aspecto turbador y extraño, [...] arbitrariedad, contradicción y heterogeneidad” (Cirlot, 1986: 83). Por una parte, se mostraban *poemas-objeto*, es decir, pequeños textos o simplemente epígrafes junto a los que se colocaban los más peregrinos enseres para que la imagen visual se conformara como una mixtura entre materia y palabra; y por otra, se exponían los denominados *objetos de funcionamiento simbólico* entendiéndose aquí el predicado *simbólico* no en un sentido místico o espiritual, sino “en el concreto sentido freudiano, con preferencia libidinoso, sentimental y fetichista” (Cirlot, 1986: 85). Pero lo fundamental es que se trataba siempre de objetos que habrían perdido su valor convencional al verse abstraídos de su circunstancia pragmática. Serían, por lo tanto, diametralmente distintos de los de Ponge, siempre sumidos en la cotidianidad; y más

aún de los de Reverdy, a los que podríamos considerar *tocados por la gracia del espíritu* en función de lo expresado por el poeta.

Ciertamente, Breton distinguió entre lo que llamaba *analogía poética* (la analogía establecida en el mundo empírico, entre entidades del mundo natural), y lo que denominó *analogía mística* (aquella que revelaría una relación entre el mundo visible y el invisible); pero aunque la analogía *fenoménica* de Ponge pudiera parecernos entonces cercana al concepto bretoniano de *analogía poética*, no podría establecerse ningún paralelismo. Breton especificaba, en efecto, que se trataba de una analogía “tout empirique dans sa démarche”, y que se daría siempre “dans le cadre sensible, voire sensuel, sans marquer aucune propension à verser dans le surnaturel” (Breton, 1999: 9), pero la concepción analógica del autor de Tinchebray nunca poseería la implicación lingüística que suponía la pongeana. Y es que, en muchas ocasiones, Ponge relacionaba los objetos a partir de las semejanzas que presentaban sus respectivos denominativos, pues al tener una concepción cratílana del lenguaje, juzgaba que cada designativo describía justamente su referente real (y de ahí que estableciera una analogía entre la *orange* y la *éponge*, por ejemplo). En el caso de Breton, en cambio, así como en el del resto de surrealistas,⁶ lo esencial sería la arbitrariedad y la accidentalidad con las que se habría establecido la conexión entre los objetos —que no entre las palabras que los designaban—, y ello siguiendo la estela del canto sexto de *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, en donde se menciona el tan citado encuentro fortuito entre un paraguas y una máquina de coser.⁷ Para Breton, sin embargo, más que la propia

⁶ No todos los surrealistas compartían el ideario analógico de Breton, pero sí coincidían, lógicamente, en lo relativo a la concepción de la realidad en tanto que surrealidad. Éluard, por ejemplo, también juzgaba que establecer analogías era lo propio del poeta, un ser iluminado: “Le poète, halluciné par excellence, établirait des ressemblances à son gré entre les objets les plus dissemblables” (Éluard, 2000: 955); consideraba que la imagen analógica ya era, *per se*, texto poético: “L’image par analogie (ceci est comme cela) et l’image par identification (ceci est cela)... tendent à devenir poèmes elles-mêmes” (Éluard, 2000: 969); y compartía con Breton la idea de que todo lo existente se halla conectado por una invisible cadena analógica: “Tout est comparable à tout, tout trouve son écho, sa raison, sa ressemblance, son opposition, son devenir partout. Et ce devenir est infini” (Éluard, 2000: 971).

⁷ No obstante, debemos señalar que, pese a la distancia estética que los separaba, Ponge también valoró mucho a Lautréamont, aunque más por el prosaísmo de sus *Poésies* que por *Les Chants de Maldoror*: “Il est un fait que j’ai écrit, à plusieurs reprises, le nom de Lautréamont et celui de Mallarmé. [...] Il y a là [dans Lautréamont] une conception de la poésie *active* qui est absolument contraire à celle

imagen analógica, lo esencial sería la centella, la simbólica partícula encendida que se habría desprendido de la imagen por la intensidad generada a partir de la insólita relación entre los objetos. Por este motivo, consideraba que la imagen más intensa sería “celle qui présente le degré d’arbitraire le plus élevé” (Breton, 1988: 338); y así describía el *acontecimiento* analógico —pues en este caso no lo podríamos considerar *procedimiento*— en *Les Vases communicants*:

On finira bien par admettre [...] que tout *fait image* et que le moindre objet [...] est susceptible de figurer n’importe quoi.[...] Comparer deux objets aussi éloignés que possible l’un de l’autre, ou, par toute autre méthode, les mettre en présence d’une manière brusque et saisissante, demeure la tâche la plus haute à laquelle la poésie puisse prétendre. En cela doit tendre de plus en plus à s’exercer son pouvoir inégalable, unique, qui est de faire apparaître l’unité concrète des deux termes mis en rapport et de communiquer à chacun d’eux, quel qu’il soit, une vigueur qui lui manquait tant qu’il était pris isolément. [...] Plus l’élément de dissemblance immédiate paraît fort, plus il doit être surmonté et nié. C’est toute la signification de l’objet qui est en jeu. Ainsi deux corps différents, frottés l’un contre l’autre, atteignent, par l’étincelle, à leur unité suprême dans le feu; ainsi le fer et l’eau parviennent à leur résolution commune, admirable, dans le sang (Breton, 1992: 181).

Como apuntábamos, no podríamos hablar aquí entonces de un procedimiento *operado* por el poeta, pues en una analogía de estas características, el poeta aparece como espectador. Por consiguiente, veamos a continuación el distinto cometido que Reverdy, Ponge y Breton le asignaron al poeta, puesto que debería correlacionarse con la naturaleza misma de la imagen analógica.

2.1. Sobre la función del poeta en la consecución de la imagen

Tal y como se explicitaba en su definición de *image*, para Reverdy no podría surgir la imagen poética si no se daba alguna relación entre las entidades *rapprochées*, y sin que hubiera sido el mismo poeta quien hubiera captado o intuido esos misteriosos *rappports* entre las cosas (Reverdy, 1989: 13), porque para Reverdy, la *faculté majeure* del poeta sería, como habíamos adelantado, la de

qui est généralement admise, à la poésie considérée comme une effusion simplement subjective” (en Sollers, 1970: 26-27).

discerner, dans les choses, des rapports justes mais non évidents qui, dans un rapprochement violent, seront susceptibles de produire, par un accord imprévu, une émotion que le spectacle des choses elles-mêmes serait incapable de nous donner (Reverdy, 1974: 57).

Y de ahí que el contacto entre las entidades relacionadas no pudiera ser, para Reverdy, fortuito. A diferencia de lo que exponía Breton, para Reverdy nunca se daría arbitrariedad o colisión azarosa, sino distanciamiento *justo* y vínculo *secret*. Y es por esto por lo que Breton anotó en el *Manifeste*, tras haber reproducido la definición de imagen de Reverdy, que se trataba de una estética totalmente *a posteriori* y que las palabras reverdianas conducirían a “prendre les effets pour les causes” (Breton, 1988: 324), porque en función del carácter adivinatorio que Reverdy le otorgaba al poeta, la imagen no sería sino la consecuencia de una intuición, la explicitación subsiguiente de la misma. Lo importante para Breton, en cambio, era la chispa desprendida de la imagen propiamente dicha, es decir, después de haberse producido el vínculo entre las entidades relacionadas (l’«illumination» *vient ensuite*), y sin que el poeta hubiera podido tener un conocimiento previo de ese vínculo en cuestión. Por lo tanto, el poeta no aparecería aquí sino como un mero intermediario, como el sujeto que se limitaría a constatar el fenómeno luminoso; un acontecimiento también denominado por Breton como la *nuît des éclairs*:

Il est faux, selon moi, de prétendre que *l’esprit a saisi les rapports des deux réalités* [...]. Il n’a, pour commencer, rien saisi consciemment. C’est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu’a jailli une lumière particulière, *lumière de l’image*, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l’image dépend de la beauté de l’étincelle obtenue; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs. Lorsque cette différence existe à peine comme dans la comparaison, l’étincelle ne se produit pas. Or, il n’est pas, à mon sens, au pouvoir de l’homme de concerter le rapprochement de deux réalités si distantes. [...] Force est donc bien d’admettre que les deux termes de l’image ne sont pas déduits l’un de l’autre par l’esprit *en vue* de l’étincelle à produire, qu’ils sont les produits simultanés de l’activité que j’appelle surréaliste, la raison se bornant à constater, et à apprécier le phénomène lumineux (Breton, 1988: 337-338).

Y así, frente al carácter pasivo y expectante del individuo ante la *étincelle* según el planteamiento de Breton,⁸ para Reverdy sería el poeta la figura imprescindible para que la imagen pudiera tener lugar, puesto que Reverdy juzgaba que la poesía, en definitiva, “*n’est pas dans les choses [...], elle est dans l’homme, uniquement. Elle est une propriété de sentir et un mode de penser*” (Reverdy, 1974: 56).⁹

En cuanto a la consideración de Ponge en lo relativo a la figura del poeta con relación al procedimiento analógico, no coincidiría ni con la pasividad defendida por Breton, ni con el posicionamiento activo que reclamaba Reverdy. Como habíamos señalado, Ponge nunca se sirvió del objeto para expresar una realidad poética extrasensorial, puesto que al no concebir ninguna otra realidad que la empírica, el objeto mismo supondría ya una representación digna de ser *poética* tras haberla él transformado en una expresión lingüística acorde con la imagen sensorial del objeto en cuestión. Como es evidente, estaríamos hablando de la *particular visión* que de la realidad fenoménica tendría Ponge, y no de la realidad misma, pues la naturaleza ontológica de ésta no es reducible a su apariencia sensorial; pero al apartarse Ponge de la imagen convencionalizada que tenemos de las cosas, y al tratar de representarlas desde la perspectiva de las impresiones sensoriales, podríamos considerar que sus representaciones eran, cuanto menos, más genuinas que las estereotipadas.¹⁰ En cualquier caso, la función del poeta no sería, para

⁸ De hecho, y aunque ya en el ámbito de la escritura automática, Breton le aconsejaba a cualquier poeta un grado máximo de apartamiento respecto de su producción: “Placez-vous dans l’état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres” (Breton, 1988: 331-332).

⁹ También Huidobro compartía, en este aspecto, el mismo parecer que Reverdy, aunque más radicalmente. Siempre criticó que Breton redujese la importancia del poeta hasta convertirlo en un *appareil enregistreur* (en Costa, 1996: 98); y así juzgaba en general a los surrealistas: “Considero inferior vuestra poesía, tanto por su origen como por sus medios. Hacéis que la poesía descienda hasta convertirse en un banal truco de espiritismo. La poesía ha de ser creada por el poeta, con toda la fuerza de sus sentidos más despiertos que nunca. El poeta tiene un papel activo y no pasivo en la composición y el engranaje de su poema” (en Costa, 1996: 133).

¹⁰ Y es por esto por lo que Assoun declaró que la poesía de Ponge “peut donner à *percevoir* (plus encore qu’à voir)”, jugando con la célebre afirmación de Éluard de que la poesía *donne à voir* (en el sentido de que podría descubrir el misterio subyacente en la realidad empírica). Como muy bien anota Assoun, pues, para Ponge, la “«chose» est donc d’abord *percept*. La «chose perçue» n’est ni réductible à la sensation, ni à la chose en soi. Contrairement à la sensation, tout entière

Ponge, equiparable a la de Reverdy, puesto que sus imágenes no reclamaban a un adivinador, sino a un sujeto que, tras aprehender lo real fenoménico, trataría de convertirlo en palabra mediante un sistema retórico que él definía como *méthode métalogue*, porque, efectivamente, iba más allá de la lógica de la representación convencional.

Por otra parte, la distancia entre Ponge y Breton también era muy acusada en este aspecto. En primer lugar, porque Ponge nunca secundó la anulación del poeta como agente inductor o ejecutor de la analogía como sí exigían los postulados bretonianos, dado que, al declarar un *parti pris des choses*, lo que el autor de Montpellier situaba en primer término no era la elección de las *choses* como objetivo poético, sino, en definitiva, la del sujeto lírico que *tomaba partido* por ellas. Y en segundo lugar, porque para Ponge no cabría la intervención de lo accidental. Las relaciones que establecía entre los objetos nunca responderían al “*rapprochement fortuit*” de los surrealistas, puesto que, para Ponge, “*ces relations ne seraient pas découvertes par un simple et seul hasard, mais plutôt par une attention à des réalités simples et proches non encore remarquées*” (en Lavorel, 1986: 56). Y a pesar de que el poeta había expresado que “*Je n’ai jamais rien dit que ce qui me passait par la tête au moment où je le disais à propos d’objets tout à fait quelconques, choisis parfaitement au hasard*” (Ponge, 1971: 39), esto no implicaba, en su caso, un relajamiento de la conciencia ni del grado de laboriosidad con el que redactaba sus textos, pues no dejaba de insistir en que “*Même si je dis tout ce qui me passe par la tête, cela a été travaillé en moi par toutes sortes d’influences: une vraie routine*” (en Gleize, 1988: 66).¹¹ Por

subjective, le percept suppose une référence à une objectivité –en ce sens, la poésie de Ponge n’a rien d’«impressionniste», elle veut exprimer la chose même; mais contrairement à une chose qui se donnerait sans médiation, le percept porte la trace d’une conscience: alors que la chose en soi affecterait directement, la chose perçue implique qu’une subjectivité est traversée par une objectivité –en ce sens la poésie de Ponge ne se fie pas à quelque «mystique». Ni impressionnisme, ni mystique: c’est en ce lieu qu’est placé un *réel perçu*” (Assoun, 1988: 163).

¹¹ En nada se asemejaría el acto de composición de Ponge con el de un surrealista; y sobre todo, si éste practicaba escritura automática, pues tal y como constataba Breton, las prácticas automáticas implicaban una especie de *facilité de réalisation* (Breton, 1988: 326). Para Ponge, contrariamente, escribir significaba aquietar el pensamiento: “*On écrit pour reposer la pensée. Pour la ralentir. [...] Passer la minute à écrire en traçant certains mots repose, rend calme et heureux [...] Il est bien reposant*” (Ponge, 2005: 60); sus borradores impresos no eran ya sino el

otra parte, cabe apuntar que, en su “Texte sur l’électricité”, y aunque ignoramos si de forma deliberada, Ponge elucubraba sobre una *étincelle jaillissante* que sería característica de un nuevo talante estético, pero precisamente para posicionarse en contra. En ningún momento cita a Breton, pero la alusión parece evidente, ya que incluso habla de *deux pôles opposés* que nos remitirían a esa “différence de potentiel entre les deux conducteurs” que mencionaba Breton en su alocución sobre la imagen analógica:

je crois que l’électricité a agi sur la poésie et l’art plutôt négativement. Son influence, nous l’éprouvons dans une modification générale du goût. Je veux dire qu’elle a contribué à faire préférer la clarté à la pénombre, peut-être les couleurs pures aux couleurs nuancées, peut-être la rapidité aux lentes manières et peut-être un certain cynisme à l’effusion. Tout cela a joué, dans tous les arts, en faveur d’une certaine rhétorique: celle de l’étincelle jaillissant entre deux pôles opposés, séparés par un hiatus dans l’expression. Seule la suppression du lien logique permettant l’éclatement de l’étincelle (Ponge, 1981: 98-99).

Ciertamente, este *lien logique* anulado sería restituido, en Ponge, por las razones de su técnica metalógica que, mediante procedimientos lingüísticoanalógicos, lo conducirían al establecimiento de las *qualités différentielles* entre los objetos, lo que no haría sino justificar que en su poética no hubiera lugar para lo arbitrario. Además, hemos apuntado ya que, si para Breton la comparación entre las entidades relacionadas sublimaría sus diferencias (“Plus l’élément de dissemblance immédiate paraît fort, plus il doit être surmonté et nié”), Ponge, contrariamente, buscaba en la analogía lo que pudiera diferenciarlas. Y ya por último, si la conciliación entre Ponge y la imagen bretoniana jamás sería posible es porque su concepto de realidad era muy distinto al de los surrealistas. Para Breton, “le rêve et la réalité”, solo *en apparence contradictoires*, conformaban la “sorte

rastro consciente de los verdaderos borradores mentales que animaban su obra, y de ahí sus continuas rectificaciones y las constantes tentativas para apropiarse verbalmente de un objeto: “je rectifie au fur et à mesure mon expression orale –si bien que cela ressemble également à mon travail d’écriture [...]. Je sais bien que quand on fait de l’écriture automatique on ne fait que dégorger ce qu’on a lu la veille” (en Spada, 1988: 26). Y ni en los supuestos momentos de inspiración habría lugar para la espontaneidad: “il faut pour être inspiré à chaque instant se replonger dans la recherche, le travail [...]. Longue période de recherche [...] l’expression fait le repos [...]: chaque fois le repos est nécessaire. Et l’inquiétude recommence” (Ponge, 1984: 47).

de réalité absolue” denominada “surréalité” (Breton, 1992: 243); y Ponge, como sabemos, tomó partido por el mundo empírico, puesto que para él la única realidad posible era la percibida por los sentidos. La *visión* bretoniana, en cambio, lo que ponderaba era la imagen *interior*,¹² así que los objetos de los que hablaba el autor de Tinchebray nunca podrían asemejarse a los mundanos a los que hacía referencia Ponge. Lo que Breton defendía eran los *yeux en dedans* del artista,¹³ porque para los surrealistas, en suma,

les images du monde qui s’y profilent ne lui sont montrées qu’après une élaboration mystérieuse, comme par une lanterne magique qui ferait elle-même son choix. Aucune de ces images n’offre le monde pur, aucune n’est image des choses. Les choses n’y sont prétexte qu’à ce travail secret, dont il ne suffit pas de dire qu’il exclut la raison, mais dont il faut surtout ajouter qu’il bannit aussi le monde (Mauzi, 1967: 25).

Así pues, si la imagen analógica de Ponge se acreditaba en el universo sensible, y la de Reverdy, en el espíritu del poeta, cabría ahora analizar a qué tipo de referentes apuntarían las imágenes de Breton.

3. LA DIMENSIÓN SURREAL DE LA IMAGEN BRETONIANA

Ciertamente, el concepto de realidad es complejo y escurridizo, puesto que, en definitiva, “le potentiel et l’irréel ou contrefactuel présupposent le réel” (Kleiber, 1999: 23); o, dicho de otro modo: que es por el hecho de que concebimos *la* realidad, una realidad comúnmente aceptada, que podemos elucubrar en torno a dimensiones ficticias. Pero en el caso de Breton, esa misma realidad ya incluiría

¹² Asimismo, también para Éluard la mirada sería más interna que externa: “Voir, c’est comprendre, juger, transformer, imaginer, oublier ou s’oublier, être ou disparaître” (Éluard, 2000: 527). Y en definitiva, así definían Breton y Éluard, en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1968), el lema *Perception* a partir de la siguiente sentencia de Pierre Quercy extraída de sus *Études sur l’hallucination* (1930): “On peut affirmer la présence ou la perception d’un objet quand il est présent et perçu, quand il est absent et perçu, quand il n’est ni présent ni perçu” (en Breton, 1992: 831).

¹³ Fue el simbolista Saint-Pol Roux quien declaró que el artista es aquel *qui a les yeux en dedans*, y es por esto por lo que fue profundamente admirado por Breton, que calificaba a Roux como el *Maître de l’image* (Breton, 1998: 901).

espacios oníricos, un *quelconque «au-delà»*; y es por esto por lo que el autor afirmaba que “ce qu’il y a d’admirable dans le fantastique, c’est qu’il n’y a plus de fantastique: il n’y a plus que le réel” (Breton, 1992: 242). Así pues, en la poesía de Breton no habría de darse, por lo menos teóricamente, ningún desajuste ontológico entre la dimensión extranatural referida por el poema, y la *realidad* tal y como él la concebía, puesto que la naturaleza de ésta en tanto que *surrealidad* ya no aceptaría ninguna restricción semántica. Con todo, cabe recordar que, para Breton, la proyección referencial de sus textos carecía de importancia, puesto que lo único que le interesaba, como hemos visto, era el *phénomène lumineux*, ese fulgor o *nuit des éclairs* generado por la imagen que no haría sino cegar la mirada de los sentidos, la mirada que denominaríamos *exterior* en contraposición a la que él llamaba *interior*.

Por consiguiente, la traducción referencial de la poesía de Breton habría de ser, aunque no tan inmediata como la de Ponge, sí mucho menos problemática que la de Reverdy, pues como éste apuntaba que “l’essence de la poésie est dans la divination” (Reverdy, 1989: 194), esto podría acabar significando que únicamente el espíritu del poeta que habría creado la imagen tendría la clave para entender el sentido de una figuración analógica. La imagen bretoniana, por el contrario, no nos conduciría hacia *otra* realidad sino hacia la *surrealidad*, hacia esa dimensión que abarcaría desde la experiencia empírica hasta la onírica; y por este motivo podríamos reconocer, mediante una ordinaria identificación denotativa, todos los elementos expresados en sus textos, aunque descontextualizados de su marco habitual, y conectados a otros de muy distinta naturaleza. Por lo tanto, y pese a que la *pensée* de Breton se mostraría totalmente ajena al razonamiento convencional, la imagen analógica de sus poemas cobraría sentido, puesto que tendría por objeto *dilucidar*, es decir: propiamente, ‘alumbrar’ o ‘revelar’ la *surrealidad*. Y podríamos aducir como ejemplo una imagen extraída del poema “Les attitudes spectrales” que se incluye en *Le revolver à cheveux blancs* (1932). En ella, todos los elementos que se apuntan podrían correlacionarse con los de la experiencia, pero al aparecer desubicados y asociados a otros nada comunes de su ámbito, provocarían que la imagen se revelase como visionaria. Nada habría que descifrar, de hecho, de la representación resultante; y solo cabría advertir aquella *étincelle* que fulguraría de la imagen misma y que, fruto del acontecimiento analógico, nos descubriría una parcela de *surrealidad*:

[...]
Toutes les bulles d'ombre
Et les anémones de mer
Descendent et respirent à l'intérieur de ma pensée
[...]. (Breton, 1992: 70).

Así pues, esta *forma de pensamiento* que aparece aquí denotada debería entenderse, casi literalmente, en tanto que corriente oceánica en la que respirarían las anémonas marinas (que, filamentosas, adoptan precisamente la figura de las branquias, que son el órgano respiratorio de los animales acuáticos); y la imagen se vería reforzada, a su vez, por el burbujeo de sombras que se dibujan y que también nos remiten a esa celada respiración: a la de lo inconsciente que emerge en lo consciente.

En definitiva, y conforme a lo argumentado, resolveríamos establecer tres tipos de imagen poética analógica en función de la específica concepción de la realidad que tendría cada autor: para Ponge, que no concebía el mundo sino como representación de lo captado por los sentidos, la imagen no nos revelaría sino una serie de objetos cuya naturaleza podría identificarse mediante la forma de otros en virtud de la precariedad del conocimiento sensible, por lo que hablaríamos, en su caso, de imágenes fenoménicas. Para Reverdy, en cambio, el mundo físico no sería sino el punto de apoyo que le permitiría al poeta adentrarse en la oculta realidad *poética*; y como sus analogías nos revelarían esa secreta dimensión lírica cuyo sentido habría de medirse por la emoción que suscitase, no podríamos sino hablar de un tipo de imagen espiritual y emotiva. Y para Breton, que consideraba que el mundo natural y el extranatural formaban parte de una única realidad, no importaría tanto identificar el referente de la figuración proyectada como la iridiscencia del acontecimiento analógico que la iluminaría, por lo que podríamos hablar aquí de un tipo de imagen de cariz visionario. En suma, tres poéticas muy distintas en función de una también muy distinta conceptualización de la realidad, dado que el acto de la creación poética no implica únicamente la formalización verbal de una idea, sensación o sentimiento, sino la convocación de un universo de referencia cuya naturaleza ontológica condicionaría el sentido de todo lo expresado más allá de cualquier contextualización histórica y tamiz cultural: lo

que le restituiría, a la voz de los poetas, su genuino carácter demiúrgico.

BIBLIOGRAFÍA

- ASSOUN, Paul-Laurent (1988), “Puissance de la chose et pouvoir du mot”, en VVAA, *Analyses et réflexions sur Ponge*, Paris, Marketing, pp. 161-170.
- BÉHAR, Henri (1990), *André Breton. Le grand indésirable*, Paris, Colmann Lévy.
- BRAQUE, Georges (1952), *Le Jour et la Nuit. Cahiers 1917-1952*, Paris, Gallimard.
- BRETON, André (1988), *Œuvres complètes*, vol. I, ed. de Marguerite Bonnet con la colab. de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert y José Pierre, Paris, Gallimard.
- (1992), *Œuvres complètes*, vol. II, ed. de Marguerite Bonnet con la colab. de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert y José Pierre, Paris, Gallimard.
- (1999), *Signe ascendant*, Paris, Gallimard.
- CIRLOT, Juan-Eduardo (1986), “Qué es un objeto”, en *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Barcelona, Anthropos, pp. 19-24.
- COSTA, René de (1996), *Vicente Huidobro: Poesía y Poética (1911-1948)*, Madrid, Alianza.
- ÉLUARD, Paul (2000), *Œuvres complètes*, vol. I, ed. de Marcelle Dumas y Lucien Scheler, Paris, Gallimard.
- GLEIZE, Jean-Marie (1988), *Francis Ponge*, Paris, Seuil.
- KLEIBER, Georges (1999), *Problèmes de sémantique, la polysémie en question*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion.
- LAVOREL, Guy (1986), *Francis Ponge*, Lyon, La Manufacture.
- MAUZI, Robert (1967), “Le monde et les choses dans la poésie française contemporaine depuis le surréalisme”, *Bulletin de la Société des Professeurs Français en Amérique*, [s/n], New York, pp. 23-43.
- MICÓ, José María (2008), *Las razones del poeta. Forma poética e historia literaria, de Dante a Borges*, Madrid, Gredos.

- PONGE, Francis (1967), *Le Parti pris des choses* suivi de *Proèmes*, Paris, Gallimard.
- (1971), *Méthodes*, Paris, Gallimard.
- (1981), *Lyres*, Paris, Gallimard.
- (1984), *Pratiques d'écriture, ou l'inachèvement perpétuel*, Paris, Hermann.
- (2005), *Pages d'Atelier 1917-1982*, ed. y pres. de Bernard Beugnot, Paris, Gallimard.
- REVERDY, Pierre (1970), *Le Livre de mon bord. Notes (1930-1936)*, Paris, Mercure de France.
- (1974), *Cette émotion appelée poésie. Écrits sur la poésie (1930-1960)*, Paris, Flammarion.
- (1975), *Nord-Sud. Self Défence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, Paris, Flammarion.
- (1989), *En vrac. Notes* suivi de *Un morceau de pain noir*, Paris, Flammarion.
- (2000), *Main d'œuvre 1913-1949*, ed. revisada según las correcciones del autor, prefacio de François Chapon, Paris, Gallimard.
- SOLLERS, Philippe (1970), *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard/Seuil.
- SPADA, Marcel (1988), “Une parole à l'état naissant”, *Magazine littéraire*, núm. 260, pp. 26-33.
- VALCÁRCEL, Eva (1995), “Las polémicas del creacionismo”, en *Huidobro: Homenaje 1893-1993*, ed. de Eva Valcárcel, La Coruña, Universidade da Coruña, pp. 23-33.