Paul Éluard

Quaderns de Versàlia, V

Éluard

Quaderns de Versàlia, V
2015

« Papers de Versàlia »

Marcel Ayats, Josep Gerona, Esteban Martínez, Quilo Martínez, Josep Maria Ripoll

L'edició de la Col·lecció Quaderns de Versàlia és possible gràcies a la col·laboració de

Fundació BancSabadell

Treball de maquetació: Montserrat Saña
© 2015 d'aquesta edició: «Papers de Versàlia»
© dels textos, poemes i traduccions: els seus autors
© Il·lustració de la portada i dibuixos interiors: Josep Gerona

ISBN 978-84-608-2017-8
Dipòsit Legal B 22455-2015

L'Estruch
Carrer de Sant Isidre, 140 Sabadell - 08208
www.papersdeversalia.com

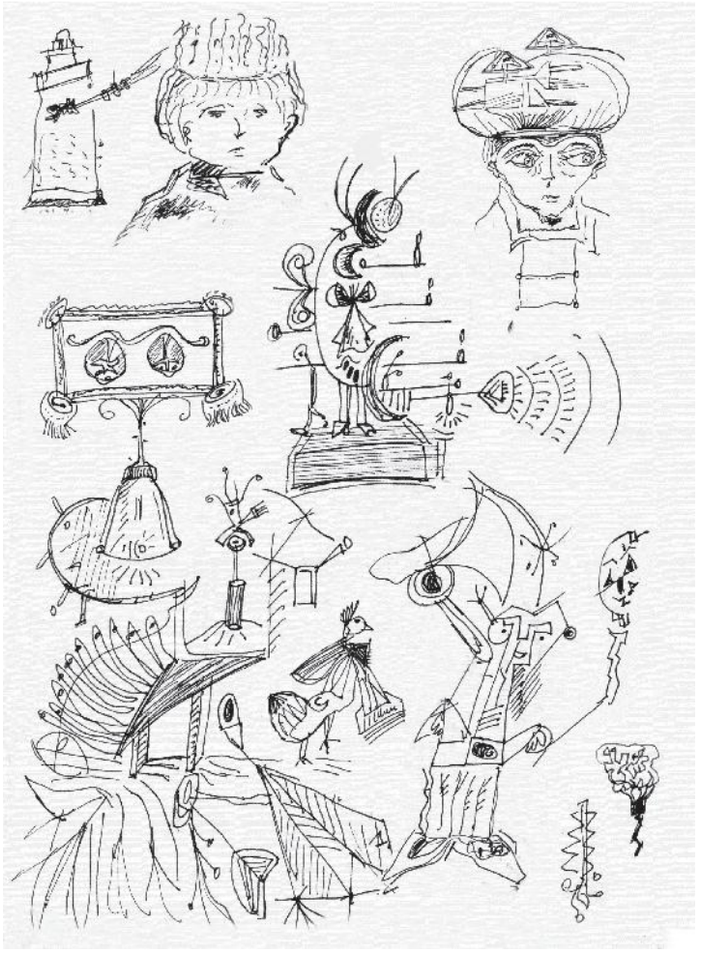
Hem dedicat aquest «Quadern Éluard» al nostre amic Robert Ferrer, lluitador per la cultura i la igualtat, que va ser durant molts anys director de l'Alliance Française de Sabadell.

Apprends à tout me dire, je peux tout entendre
Ta pensée est sans honte, pense à haute voix
«Ailleurs, ici, partout» (*Poésie ininterrompue*)

En aquest any 2015, després de set anys de greu crisi econòmica i social, quan s'albira el principi d'un possible canvi de cicle polític, que voldríem definitiu i profund, potser ens calia trobar un poeta com Paul Éluard –de la "nostra" circumstància, habitants com som del "Château de pauvres"– i retornar-hi per reivindicar-lo com a imprescindible –des del moment que, com diu Ricard Ripoll en el seu article, és poc conegut i poc llegit aquí, tot i la seva proximitat, o a causa precisament d'això.

Un poeta que, des del rigor i la innovació, va plantejar la fraternitat universal com l'únic valor que ens pot salvar, i el camí quotidià com a via cap al miracle diari que fa possible la Vida.

Al costat dels textos d'especialistes que analitzen la seva obra, trobareu en aquest *Quadern Éluard* noves traduccions inèdites i un apartat amb els poemes dels amics, que ens el faran més pròxim.



COMENTARIS

LA TEMPTACIÓ DEL SON

LUC DECAUNES

En Éluard, bellesa i veritat són el doble tronc d'un mateix arbre. I és perquè creu en els poders infinits de l'home que imagina, en la seva vocació de bondat, que tria combatre per l'alliberació.

Guardem-nos tot i així de caure en simplificacions excessives, perquè estem en presència d'una obra i d'una naturalesa infinitament complexes.

La tria política d'Éluard s'explica segurament en bona part pel seu odi al mal i la seva voluntat de justícia. Però no ens faríem del tot una idea cabal d'aquesta tria si no aclaríssim un altre element, essencial en la meva opinió, com és la recerca desesperada del "semblant", del "germà". Aquesta "multitud on l'home és un amic" creu descobrir-la, la descobreix en la massa dels partisans, d'aquells que pensen com ell i menen el mateix combat. Hi ha aquí una mena de contracte social destinat a trencar el sentiment de la solitud, de la no-semblança fatal.

És aquí on es pot entendre la diferència entre un escriptor dit 'compromès', com Victor Hugo, i Paul Éluard. Hugo es basta a ell mateix, i els problemes de la solitud només se li plantegen en termes literaris. En Hugo, la recerca de la multitud, la participació en els seus ideals –vistos d'altra banda de molt lluny– estan sempre tacats de demagògia: se serveix de la justícia i la llibertat, més que no pas les serveix. En Éluard, es tracta realment d'un reflex vital. Obsedit com està per la dissolució del 'jo' (cf. les seves pàgines sobre Baudelaire), Éluard troba en la fe

---

Luc Decaunes (1913- 2001), poeta, periodista i escriptor francès, proper als fundadors del surrealisme, que va esdevenir gendre d'Éluard en casar-se amb la seva filla Cécile. De pensament esquerrà revolucionari, no va militar en cap partit. Té una obra extensa, en poesia, novel·la i altres gèneres. Els anys 30 va fundar amb altres joves escriptors les revistes *Atalante* i després *Soutes*. Va publicar, a més d'antologies i assaigs (Baudelaire, Rimbaud, etc.) sengles biografies de Paul Éluard en 1965 i 1982, el mateix any que va aparèixer el seu llibre *Poésie au grand jour, Regards sur la poésie contemporaine* a Éditions Champ Vallon, París, d'on s'ha extret "La Tentation du sommeil", fragment del capítol «Dix ans après».

comunista l'armadura que manté, enfront de l'esdevenidor, la seva pròpia realitat.[1]

Perquè, no ho amaguem pas, al costat de l'home 'públic' que s'indigna i no accepta ni la misèria, ni la servitud que pateixen els seus semblants, al costat d'aquest home fraternal que té com a armes la còlera i l'esperança, hi ha en Éluard un home secret, un home 'privat', d'un pessimisme quasi fonamental, en què l'amor i el desesper dialoguen sens fi. L'amor no sempre és per a ell puixança d'esperança ("L'amor no és la felicitat, mai", escriu a la seva filla el 1942),[2] sinó un èxtasi ombrívol, un anorreament en 'l'altre', un oblit molt profund. La sola felicitat veritable que imagina per a ell mateix –si el terme 'felicitat' és adient aquí– és la possessió del son, la negra nuvolada solar que envolta el dorment d'estiu, l'embriaguesa immòbil de les *vacances* –en el sentit ple, literal, del mot: una buidor, una absència total en el món ("I dormir de joia en el soroll del sol").

Així s'explica sens dubte aquesta obsessió pel son –veritable exili en ell mateix, retorn a la llibertat de la infantesa– que apareix incessantment en els seus versos:

...Mai no sabré si dormo bé...

...Sempre s'adormia
Sempre es desvetllava...

Bona voluntat del son
D'un cantó a l'altre de la mort...
Ell dorm. Ell dorm.
Per molt que l'alba aixequi el cap

[1] "Deixeu-me doncs jutjar allò que m'ajuda a viure", respon Éluard a aquells amics seus que creuen que han de fer reserves a la seva poesia 'compromesa'. I en el poema titulat «Estrasburg» – *XIè congrés (Poemes polítics)*, hi llegim:
Sóc aquí buscant la vida de tots / I això em consolarà de la vida que pateixo / Aquí tinc la certesa aquí tinc el profit / D'esperar ser en el món per donar la raó / Al dia que doni a l'home ser tots els homes.
Els versos són ben dolents, però quina confessió!

[2] Fórmula que va trobar i prendre textualment d'Isidore Ducasse (*Poesies,* II).

Ell dorm...
...I quan tu no ets aquí
Somnio que dorms somnio que somnio...
...Un gran bol de son negre
Fins a la darrera gota...

Perquè només en aquest son és "l'amo d'(ell mateix), del naixement a la mort de la nit".

No menys significativa és la fórmula que il·lustra el seu ex-libris: "Després de mi el son", expressió perfecta de l'abandó més ombrívol. I aquí no és qüestió de professió de fe, sinó de confessió.

La imatge del son, doncs, l'obsedeix, la voluntat de perdre's no deixa mai d'estar subjacent en el seu pensament més íntim: són *els altres* els qui ho saben –és a dir, la seva consciència.

Éluard porta la pròpia consciència com una ferida viva en el flanc. És ella que l'arrenca del son temptador i consolador, que el desperta i el manté despert. Així, al llarg de tota la vida hi haurà en ell aquest balanceig, aquesta lluita sorda, podria dir-se, entre 'el deure i la inquietud'. Perquè aquest doble títol del seu primer llibre, que només era d'entrada l'interrogant del combatent davant la guerra, esdevé la fórmula dialèctica del dubte, posada al cor de l'existència com una màquina infernal.[3]

I finalment, contra ell mateix, contra el desesper íntim que l'encercla, tria l'esperança dels altres.

Ho dic bé: *dels altres*. Perquè, remarquem-ho, quan parla de l'esdevenidor i del món reformat, transformat segons la "dolça llei" de la pau, de la justícia, de l'entesa, diu sempre *nosaltres*, mai *jo*. Quan diu 'jo', es veu mort; és després d'ell que la felicitat de l'home nou existirà; ell no hi participarà; només pot *imaginar-se-la* com un esdevenidor on ell no hi és. El "Jo universal" de Paul Éluard, per reprendre la bella fórmula de Pierre Emmanuel, no és pas el jo íntim; jo, aquí, és realment 'un altre'.

[Traducció de Josep Maria Ripoll]

[3] Un dels últims poemes d'Éluard, «Blasó desdaurat dels meus somnis», és precisament molt revelador d'aquest vaivé entre l'esperança universal i el desesper personal.

TOTES LES RELACIONS ARDENTS DEL SILENCI I DELS SOMNIS

AGNÈS FONTVIEILLE-CORDANI

De les crisàlides dels meus ulls
Naixerà el meu doble tenebrós.
Parlant a contra-jorn, sospitant, endevinant,
Emplena allò real.
I jo sotmeto el món en un opac mirall.
I m'imagino la potència
–Caldria no haver començat, no haver acabat–
M'esborro de la imatge, insuflo els seus halos:
Totes les il.lusions de la memòria,
Totes les relacions ardents del silenci i dels somnis,
Tots els camins vivents tots els atzars sensibles.
Sóc al cor del temps i encerclo l'espai.[1]

Com indica el vers de Paul Éluard, *totes les relacions ardents del silenci i dels somnis*, el somni és susceptible de crear relacions múltiples que no sorgeixen només en un fons de silenci sinó que són teixides de silenci i de nit. Aquests acostaments extreuen de la nit de l'home "el seu doble tenebrós", una part d'ell obscura, desconeguda, inexplicada, potser inexplicable. Així, el somni eluardià ens convida no tant a una experiència de la intimitat com a "somiar en comú" segons la consigna de Benjamin Péret. Perquè si l'home és un "somiador definitiu",[2] Éluard, a semblança dels poetes de la seva generació, té la convicció que el somni obre a

[1] Paul ÉLUARD, «Quel beau spectacle...», *Défense de savoir* (*Prohibit saber*, 1929).
[2] André BRETON, *Manifeste du surréalisme* (*Manifest del surrealisme*, 1924).

Agnès Fontvieille-Cordani, professora universitària de llengua i estilística franceses a la universitat Lumière Lyon 2, ha publicat l'obra *Paul Éluard. La inquietud de les formes* (Presses Universitaries de Lyon, 2003), sobre *Capital del dolor*: També és l'autora de treballs crítics sobre Jean Genet, Nathalie Sarraute o Jean Echenoz.

l'home un territori nou universal: "mirall negre" o "clar de terra".[3]

Voldríem aquí interrogar-nos sobre la manera com el somni redefineix allò que és la poesia.

El recomençament del món

Sens dubte en aquest segle XXI on la realitat visible ha reprès els seus drets i la seva sobirania sobre la imatge interior, caldrà fer un esforç d'imaginació per a fer-se una idea de l'exaltació que pogué suscitar als anys 20 o 30 el somni com a mitjà d'exploració i d'il·luminació de la vida interior. Si alguns poetes i escriptors del passat, com Gérard de Nerval a *Aurélia ou le rêve et la vie* (*Aurélia o el somni i la vida*), ja havien entreobert aquelles "portes d'ivori o de banya que ens separen del món invisible",[4] la generació dels poetes posteriors a la primera guerra mundial pretén prolongar poèticament les descobertes de Freud.

Ja el 1913, els primers poemes d'Éluard elogiaven el *farniente*, títol d'un poema que comença així:

A la llum càlida,
Sola, una abella roda,
Or rogenc sobre maragda.

L'olor de palla m'extasia
I m'endormisca.
És una gasa grisa
Sobre el meu esperit.

Curts quartets de mètrica lleugera desgranen el vertigen que envaeix l'home en plena migdiada:

[3] Aquest títol d'un recull de Breton publicat el 1923 reprèn una expressió del camp de l'astronomia on el 'clar de terra' remet a la manera com la Terra il·lumina la Lluna o qualsevol altre objecte de l'espai, en reflectir la llum solar.

[4] Gérard de NERVAL, *Aurélia*, Lachenal & Ritter, 1985, p. 17.

No sé si somio...
No fer res,
En aquesta hora tan breu
M'és tot el bé.

Aquest valor –"el bé"– concedit al "no fer res", al buit del lleure, ens introdueix a un poema d'atmosfera dadaista, on evoluciona l'abella.

Set anys més tard, publica un bestiari on s'inicia un canvi de la preeminència de l'home sobre l'animal, que reprèn encara (conseqüentment?) la parella útil/inútil. L'"home útil" no és altre que el somiador. Entre els seus semblants inútils (els animals), redefineix l'espai:

HOME ÚTIL

Ja no pots treballar. Somni,
Els ulls oberts, les mans obertes
Dins del desert,
Dins del desert que juga
Amb els animals –els inútils.

Després de l'ordre, després del desordre,
Dins dels camps plans, els boscos profunds,
Dins la mar pesant i clara,
Passa un animal –i el teu somni
És ben bé el somni del repòs.[5]

Aquí se'ns introdueix en l'univers dadaista de la *tabula rasa*. Recordem la fórmula ja citada de *Défense de savoir* (*Prohibido saber*): *sóc al cor del temps i encerclo l'espai*. Desert, camps plans, boscos profunds i mar pesant ofereixen espais imaginaris, verges, abandonats potser, propicis al recomençament del món.

[5] Paul ÉLUARD, *Les Animaux et leurs Hommes les Hommes et leurs Animaux* (*Els animals i llurs homes els homes i llurs animals*) (1920); en *Œuvres Complètes* (*Obres completes*), volum 1, p. 44.

A cada època li corresponen uns jocs i experiències artístiques. La tardor de 1922 veu néixer, en l'entorn d'Éluard, marcat pels corrents dadaistes i surrealistes, el període anomenat del son. Adormen un membre del grup, l'interroguen col·lectivament abans d'enregistrar molt conscienciosament les paraules del somiador: "Era l'època, explicarà Aragon el 1924 a *Une vague de rêves* (*Una onada de somnis*), en què, reunint-nos al vespre talment com caçadors, fèiem recompte del dia, de les bèsties que havíem inventat, les plantes fantàstiques, les imatges abatudes...".[6] Els relats de somni, com ara *Dors* (*Dorm*) o «Nuits partagées» («Nits compartides»), que publicà Éluard primer en revistes, formaran part dels reculls on dominarà el somni en totes les seves formes. Sarane Alexandrian[7] en fa inventari d'alguns: "el somni nocturn", "el somni diürn", "la rememoració, la distracció, el somieig d'anticipació, el somnambulisme lúcid, els projectes, els fantasmes, les visions hipnagògiques, les frases d'endormiscament, els deliris espontanis o provocats, l'al·lucinació, l'èxtasi, les representacions mentals durant l'amor, els jocs de desvestiment de l'inconscient, i totes les activitats irreflexives que fan dominar el principi de plaer". D'aquí que el somni esdevingués el substrat de tot poema.

Per tal d'assolir aquest "somiar en comú", Éluard multiplica les col·laboracions. El 1922, emprèn amb Max Ernst el recull *Répétitions* (*Repeticions*, 1922), després *Les Malheurs des immortels* (*Les dissorts dels immortals*), on collages textuals (en concret a partir d'Alphonse Daudet) funcionen respecte als collages plàstics. Aquestes obres testimonien un capbussament en l'onirisme, la recerca d'"il·luminacions-al·lucinacions", segons la fórmula de Jean-Charles Gateau. Éluard i Ernst haurien compartit el bosc, l'ocell, el mur. A la mateixa època, la pintura metafísica de Giorgio de Chirico (de qui Éluard adquirí una vintena de quadres) es fa present en la poesia eluardiana amb les seves "places despoblades", els

[6] Louis Aragon, *Une vague de rêves* (*Una onada de somnis*), a *L'œuvre poétique* (*Obra poètica*), volum 1, 1917-1926, Livre club Diderot, París 1989, p. 568.

[7] Sarane Alexandrian, *Le Surréalisme et Le Rêve* (*El Surrealisme i El Somni*), Gallimard, 1974.

seus "mars inexplorables". El poema «Giorgio de Chirico» transmet amb sonoritats i reflexos de sentits l'univers abandonat i buit del pintor:

Un mur revela un altre mur
I l'ombra em defensa de la meva ombra poruga.
Oh torre de l'amor, entorn del meu amor,
Tots els murs passaven blanc entorn del meu silenci.[8]

Éluard està fascinat per aquest "món impensat, impensable abans" que evoca misteriosament "l'*Interior metafísic*" dels "paisatges *nous*"[9] pintats per Chirico entre 1914 i 1918. Amb el maniquí que retrobarem en els quadres de Max Ernst i en els quals André Breton veu una "mitologia moderna en formació",[10] l'estàtua endormiscada entra en el vocabulari iconogràfic d'Éluard:

Al centre de la ciutat la testa presa dins del buit d'una plaça
No sabent què és que t'atura, tu més forta que una estàtua
Dónes a la solitud un primer testimoniatge
Però és per a millor renegar-ne[11]

L'encontre amb Salvador Dalí, el 1929, augmenta l'experiència surrealista del somni. El pintor, que col·laborarà en *Un chien andalou* amb Luis Buñuel, recuperant en la vigília de la migdiada imatges de semivigília, les treballa tot seguit de nou per tal d'"aconseguir la fotografia en *trompe-l'œil* i en color de les imatges del somni". Éluard queda marcat per l'extraordinària llibertat que mostra.

[8] Paul Éluard, «Giorgio de Chirico», *Mourir de ne pas mourir* (*Morir de no morir,* 1924), dins *O.C.,* volum 1, p. 143.

[9] Paul Éluard: «Premières vues anciennes (Reproduction d'œuvres d'André Breton, G. de Chirico, Max Ernst, René Magritte, Joan Miró, Pablo Picasso, Man Ray)», a *Minotaure*, n° 10, 1937 pp. 49-56. [Dins *O.C.,* volum 1, p. 532-533]. Les cursives són al text original.

[10] André Breton, *Œuvres complètes* (*Obres completes*), volum 1, p. 251.

[11] Paul Éluard, «L'Entente» («L'acord»), *Facile* (*Fácil,* 1935), *O.C.,* volum 1, p. 460.

Somni i teoria del veure

Les Yeux fertiles (*Els ulls fèrtils*), *À l'intérieur de la vue, 8 poèmes visibles* (*A l'interior de la visió, 8 poemes visibles*), *Donner à voir* (*Donar a veure*), *Voir* (*Veure*) repeteixen incansablement el que constitueix per Éluard l'origen i la fi de tot poema: el veure. I el somni no és aleshores més que la condició d'aquesta experiència primordial de veure: *Les Nécessités de la vie et Les Conséquences des rêves* (*Les Necessitats de la vida i les Conseqüències dels somnis*), *Mourir de ne pas mourir* (*Morir de no morir*), *Les Dessous d'une vie ou la pyramide humaine* (*Els secrets d'una vida o la piràmide humana*), *Dors* (*Dorm*), «Nuits partagées» («Nits compartides»).

Vet aquí cinc exemples de redefinició del veure mitjançant el somni:

1. El somni no produeix de forma passiva una impressió sobre la retina quan es replega sobre si mateix. Donat que veure pren un sentit factitiu: veure és fer veure, donar a veure.

> El poeta veu en la mesura en què es mostra. I viceversa. Un dia tot home mostrarà allò que ha vist el poeta. Fi de l'imaginari.[12]

Encara recordem el primer número de *La Révolution surréaliste* (*La Revolució Surrealista*) el 1924 que estipulava: "El surrealisme obre les portes del somni a tots aquells per als quals la nit és avara." El somni no és propi; es comparteix. A la dona li serà encomanada cada cop més la funció de donar a veure.

2. Veure no tracta només d'allò visible, sinó de la vida psíquica en un sentit més ampli. Reprenent el mot "vident", en particular en la seva antologia d'escrits sobre art, anomenada *Les Frères voyants* (*Els Germans vidents*), Éluard se situa sota l'ègida de Rimbaud, però també de Novalis: "L'home enterament conscient s'anomena el vident". "Veure" no afecta només la realitat visible: també és imaginar. Ara bé, com indica amb força la paradoxa de Breton, l'imaginari no té un estatus del real:

[12] Paul Éluard, *Avenir de la poésie* (*Futur de la poesia*, 1937), *O.C.,* volum 1, p. 526.

"L'imaginari tendeix a esdevenir real".[13] És encara aquesta mateixa fusió entre somni i realitat el que constitueix el cor de la subrealitat en el *Manifest del surrealisme*: "Crec en la resolució futura d'aquests dos estats, aparentment tan contradictoris, com són el somni i la realitat, en una mena de realitat absoluta, de subrealitat".[14] En aquesta relació entre el somni i la realitat es fonamentarà la imatge bretoniana del *vas comunicant*. En Éluard, la mescla, la confusió de "l'interior de la mirada"[15] i de l'exterior realitza "la unitat poètica". Aquesta es tradueix concretament per la copresència de la nit i del dia, dels ulls tancats i els ulls oberts, pel clixé dels ulls tancats finestra oberta sobre el món:

> *Un infant foll s'ha penjat,*
> *Fixament es mira l'herba,*
> *Confiat eleva els ulls:*
> *La lleugera boira es llepa com un gat*
> *Que es despulla dels seus somnis.*
> *L'infant sap que el món tot just comença:*
> *Tot és transparent,*
> *És la lluna que és al centre de la terra,*
> *És verdor el que ja cobreix el cel*
> *I és en els ulls de l'infant,*
> *Dins els seus ulls foscos i profunds*
> *Com a les nits blanques*
> *Que neix la llum.*[16]

[13] André Breton, *Le Revolver à cheveux blancs* (*El revòlver dels cabells blancs*).

[14] André Breton, «Second Manifeste du Surréalisme», *Manifestes du Surréalisme* («Segon Manifest del Surrealisme», *Manifestos del Surrealisme*) J. J. Pauvert éd., 1977, p. 154.

[15] Max Ernst, *À l'intérieur de la vue* (*A l'interior de la mirada*, 1929). Oli sobre tela, 81 x 100 cm. Paul Éluard reprendrà l'expressió per al títol d'un recull: veure *À l'intérieur de la vue* (*A l'interior de la mirada*, 1948), *O.C.,* volum 2, pp. 149-160.

[16] Paul Éluard, «Le plus jeune», «Nouveaux poèmes», *Capitale de la douleur* («El més jove», «Nous poemes», *Capital del dolor*), a *O.C.,* volum 1, p. 188.

3. Veure no requereix només de la vista i de la imaginació, sinó de totes les facultats humanes, tot l'ésser sencer en raó i en imaginació:

> Veure és comprendre, jutjar, deformar, oblidar o oblidar-se, ser o desaparèixer.[17]

Una part negativa entra a la visió ("oblidar", "deformar", "desaparèixer"). Aquesta no devalua el somni del "somiador despert"[18] sinó que porta la consciència al grau més alt de percepció.

4. El fet de veure encobreix un fenomen complex. Perquè veure suposa *construir relacions* nascudes de l'encontre accidental i necessari entre els mots. Éluard, nodrit de Lautréamont, Rimbaud, Apollinaire, Saint-Pol Roux, però també de Baudelaire i Hugo, posa en primer lloc aquesta relació arriscada del somni.

5. Una de les parts negatives de veure consisteix a "dessensibilitzar l'univers en profit només de les facultats humanes" («Premières vues anciennes», «Primeres mirades antigues»).[19] A través de la poesia l'home "descobreix un nou món, esdevé un nou home". El món compromès amb la mirada del somni és un món humà. L'home n'és el centre, com formulava Nietzsche: "Res no us pertany més que els vostres somnis. Tema, forma, durada, actor, espectador –en aquestes comèdies, vosaltres mateixos ho sou tot!"[20]

Aquesta idea es tradueix poèticament en una inclusió del jo i del tu a la poesia amorosa. La dona nascuda de mi és continguda en mi i em conté:

[17] Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (*Diccionari abreujat del surrealisme*), *O.C.,* volum 1, p. 787.

[18] Paul Éluard, *L'Évidence poétique* (*L'evidència poètica*, 1937), *O.C.,* volum 1, p. 515.

[19] Veure nota 9.

[20] La fórmula és represa per Éluard i Breton en el seu *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (*Diccionari abreujat del surrealisme*) en l'article «Rêve» (Somni), *O.C.,* volum 1, p. 772.

Ella dreta sobre les meves parpelles
I els seus cabells en els meus,
Ella em té la forma de les mans
Ella em té el color dels ulls,
……
Els seus somnis en plena llum
Fan evaporar-se els sols,
Em fan riure, plorar i riure,
Parlar sense tenir res a dir.[21]

6. Caldria finalment afegir que veure, és preveure. El fet de veure obre un món i desemboca en l'acció. Al final del seu assaig sobre el somni (*La Science du rêve, La ciència del somni*), Freud mostra que el somni no sabria rebel·lar el futur ja que extreu el seu material del passat. D'altra banda, els surrealistes consideren el somni com un "teixit capil·lar del món exterior i del món interior" (Breton). El somni no és pas interpretat; és oracular:

> El cor de l'home no rugirà més, no es perdrà més, torno a mi mateix, de tota eternitat.[22]

"El poeta venidor, escriu Breton a *Les vases communicants* (*Els vasos comunicants*), superarà la idea depriment del divorci irremeiable entre l'acció i el somni". Éluard refuta la concepció d'una poesia que no produeixi més que "retorçament"; en la seva definició més elevada, la poesia és "allò que és donat al poeta de simular, de reproduir, d'inventar, si creu que del món que li és imposat naixerà l'univers que somia".

[Traducció de Núria Busquet Molist]

[21] Paul Éluard, «L'Amoureuse», *Mourir de ne pas mourir* («L'enamorada», *Morir de no morir*), *O.C.,* volum 1, p. 140.

[22] Paul Éluard, «Revenir dans une ville...», «Nouveaux poèmes», *Capitale de la douleur* («Tornar a una ciutat...», «Nous poemes», *Capital del dolor*), *O.C.,* volum 1, p. 191.

CAPITAL DEL DOLOR.
LA POÉTICA DE PAUL ÉLUARD

LUIS QUINTANA TEJERA

Introducción

Nos proponemos enfocar algunos aspectos de la poética de Paul Éluard mediante el análisis de tres poemas de *Capital del dolor*. Esta revisión crítica tendrá en cuenta los factores conceptuales y formales que conviven en todo planteamiento creador. Ernst y Breton son personas de la vida real, pero al evocarlos, el poeta los transforma en entes de ficción; precisamente los abordaremos como tales, sin perder de vista que los elementos biográficos son tan sólo referentes históricos que no ocupan un lugar en el marco de la crítica literaria.

Capital del dolor

Un factor dominante en el decir lírico es el dolor. Composiciones que canten a la alegría de vivir son pocas; frecuentemente, prevalece en el hombre esa tendencia melancólica que lo conduce de modo inevitable al sufrimiento y, en la expresión de éste, descubre su propia catarsismuy necesaria para quien enfrenta tales circunstancias.

Es posible que en el título de este libro, la 'capital del dolor' refiera a un sitio profundo y misterioso en donde asienta ese malestar del alma que el ser humano va acumulando en cada acto de vida y, a ese sitio, alude mediante sutil eufemismo el sujeto lírico que nos comparte su historia. Éste asume su compromiso poético como una responsabilidad con el hombre.

Luis Quintana Tejera es un escritor mexicano nacido en Uruguay, crítico literario, escritor y profesor de Literatura en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma de México. Ha publicado investigaciones sobre varios poetas, entre ellos, Dante, Baudelaire, Garcilaso de la Vega, Paul Éluard, Pablo Neruda y César Vallejo. Ha publicado también más de treinta libros de crítica literaria, entorno a autores y obras diversas (Cervantes, Kafka, Benedetti, Vargas Llosa, Laforet, Borges, entre otros), y una novela, dos libros de poemas y tres libros de cuentos.

Capital del dolor se divide en tres secciones: «Repeticiones», «Morir o no morir» y «Nuevos poemas».

La poética de Éluard

La poesía de Éluard es antropocéntrica en la medida en que esos "filos de humanidad" –como decía César Vallejo en «Nervazón de angustia»– (Vallejo, 1972: 13), preponderen de un modo obsesivo y, por ello, el *leitmotiv* del sufrimiento impone su presencia.

Por otro lado, sus búsquedas estéticas no poseen un carácter ancilar[1] como había sucedido con sus compañeros surrealistas, sobre todo con Breton de quien escuchó que la poesía debería tener una condición utilitaria y que, más allá de servir como vehículo para la expresión del "yo", existiría para empezar a cambiar el mundo en el que vivimos. Los comienzos dadaístas de ambos y su posterior incursión en el contexto surrealista a través del Primer Manifiesto de 1924 (cf. Breton, 1973), firmado por André Breton y Philippe Soupault, nos muestran a un hombre aparentemente involucrado con esta tendencia de vanguardia y que inclusive era citado –entre otros muchos nombres– como quien había hecho profesión de fe de surrealismo absoluto; aun así supo sustentar, en su momento, una libertad creadora mediante la cual manifestó cuál era en realidad el carácter de su lucha.

Estaba de acuerdo con Breton en esa acción de la poesía a nivel social, pero no deseó que ese fuera el único objetivo de su estética, fue mucho más allá. Como lo comenta Eduardo Bustos, Éluard no propone una transformación del mundo con su poesía, sino una transfiguración, aludiendo con ello a una profunda metamorfosis o mutación; además, el poeta creyó firmemente que no se podía subordinar la poesía a ningún tipo de ideal doctrinal; ella tiene un valor intrínseco independiente de otros valores circunstanciales (cf. Éluard, 2006: 14-15).

Se valió, por lo tanto, del *método surrealista* sin llegar a ejercer radicalmente la escritura automática; al leer sus poemas se observa el carácter hermético que muchos presentan, pero esa condición no era consecuencia

[1] Poesía al servicio de una causa.

de convocar a la metáfora nueva como la única herramienta válida, sino que se regía por la necesidad de nombrar a ese universo en el que le había tocado vivir; para alcanzar esa expresión creemos que la metáfora tradicional no era suficiente y, por ello, recurrió a una forma de expresión diferente que se hallaba en el terreno fronterizo que ambas formas de metáfora ofrecían; la imagen tradicional –con profundo sesgo barroco– se manifestará a caballo de la metáfora nueva y, ambas, unidas en el deseo expresivo más intenso, lograrán conformar la locución que la estética de Éluard pretendía.

Análisis de poemas escogidos: «Max Ernst»

Presentamos a continuación el texto en español[2] del primer poema de este libro para proceder a su comentario y, cuando sea necesario, incluiremos referencias en francés –debidamente identificadas– que permitan dar mayor fundamento a nuestras reflexiones.

MAX ERNST

En un rincón el incesto ágil
Rodea la virginidad de un pequeño vestido
En un rincón el cielo liberado
Deja bolas blancas en los espinos de la tormenta.

En un rincón más límpido que todos los ojos
Se espera a los peces de la angustia.
En un rincón el carro de verdor veraniego
Inmóvil glorioso y eterno.

Al resplandor de la juventud
Lámparas encendidas muy tarde.
La primera enseña sus senos asesinos de insectos rojos.

[2] Damos los poemas en español según la traducción de Eduardo Bustos (cf. bibliografia al final del artículo).

Biográficamente Max Ernst puede llegar a ser –depende de la interpretación– un elemento conflictivo en la vida de Éluard. Pero, poéticamente, es otra cosa. Al superar las fronteras de lo cotidiano emergen los factores inmersos en el plano de la creación. En este contexto, Éluard y Ernst tienen mucho en común. Acaso, esa fiebre creadora que en ambos está presente, en el marco de la vanguardia los define y proyecta. Por ello, el primer poema de este libro y de esta sección llamada «Repeticiones», está centrado temáticamente en la figura de su amigo, en lo que él representa y lo que él es, en la época difícil que a ambos les tocó vivir.

El título del poema revela la necesidad de compartir el mensaje poético con alguien que estaba cerca de él; con alguien que realmente comprendía esa poética de la dispersión y la ruptura. Éluard nos enseña, con su verso liberal y profundo, que toda búsqueda se encuadra en una necesidad humana impostergable. Los conflictos expuestos son de carácter sentimental y expresan la relación del poeta con sus circunstancias,[3] con su medio ambiente, con su gente, con su pueblo, con sus pesquisas; porque el poeta que el sujeto lírico representa es un hombre igual que él que sufre, ama y desespera esperando.

Como lo analizaremos en seguida, *En un rincón* es la anáfora que se repite en cada uno de los cuatro períodos sintácticos que enumeraremos a continuación.

Esquemáticamente la estructura se presenta como sigue:

En un rincón:

1. *El incesto ágil rodea la virginidad del pequeño vestido.*
2. *El cielo liberado deja bolas blancas…*
3. *Se espera a los peces de la angustia.*
4. *El carro de verdor veraniego (se halla) inmóvil glorioso y eterno.*

[3] Ortega y Gasset señala en su libro *Meditaciones del Quijote*: "Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo" (Ortega, 1957: 45).

En el inicio de esta composición, un deíctico[4] de lugar: *Dans un coin –En un rincón–* nos da la primera pauta de un decir comprometido con el espacio y el tiempo donde la situación volitiva del sujeto lírico prevalece. Este deíctico se reiterará tres veces en el poema, constituyendo una anáfora que gradualmente afirma la idea que se quiere expresar. Parece ubicar los hechos en el plano impreciso de la vida misma, puesto que todos pertenecemos a un sitio y éste puede llegar a ser tan sólo eso: un lugar para habitar como lo decía el propio poeta en su composición «Pour vivre ici» –«Para vivir aquí»– (cf. Éluard, 1940) en donde hablaba de un fuego creado por él para sobrellevar mejor los avatares de la existencia. En este caso, ese rincón aludido se relaciona en el marco contextual del poema, con *un incesto ágil*, lo cual nos conduce a un terreno aparentemente prohibido en donde la pareja de sustantivo/adjetivo *inceste agil* se une a otro sustantivo *virginité* y a un adjetivo que presenta mayor desarrollo que el anterior, pero igualmente significativo: *d'une petite robe –de un pequeño vestido–*.[5]

Conceptualmente hallamos que el incesto rodea a la virginidad, al igual que en la segunda pareja de versos el cielo liberado deja bolas blancas. La estructura de estos cuatro primeros versos es semejante y el concepto referido también. Los elementos conceptuales se organizan de un modo bastante tradicional generando el paralelismo entre los diversos períodos encabezados por el circunstancial *En un rincón*. En los dos primeros, se presenta la estructura siguiente: sujeto/verbo/complemento directo. En el tercero, la oración es impersonal y, por lo tanto, no hay un sujeto, pero sí el complemento directo aparece también. Y en la cuarta, hay un sujeto individualizado, la elipsis verbal oculta la acción y la sucesión de adjetivos configura un complemento predicativo que, al mismo tiempo que caracterizan al verbo ausente, también determinan al sujeto.

[4] La deixis es una figura de enunciación que expresa su alcance semántico sólo en el contexto. En este caso, *En un rincón* tiene su significación en el marco del poema; en otros contextos puede expresar ideas diferentes.

[5] En esta expresión, el recurso de la sinécdoque, que consiste en dar el continente por el contenido, la materia por la obra o viceversa, prevalece puesto que el concepto de *virginidad* corresponde a la persona que lleva el vestido y no al vestido mismo.

Allí se dice: *En un rincón el carro de verdor veraniego / inmóvil glorioso y eterno*. La enumeración que ofrecen dichos adjetivos tiene un carácter gradativo, esto es, por ofrecer la sucesión de elementos que pertenecen a la misma clase gramatical y que cumplen la misma función sintáctica. También en la expresión *voiture de verdure de l'été* hay aliteración –muy frecuente en otros poemas– que consiste en la repetición de uno o varios sonidos similares: "-voi**ture**, -ver**dure**".

En el orden conceptual, los tres versos finales, indican que lo vivido en la juventud destella para iluminar el presente, pero lo hace muy tarde y, más que presencias realizadoras parecen ser motivos de preocupación creciente. De esas *lámparas*, una destaca de modo particular para fijar su atención en *los senos asesinos de insectos rojos*. Esta imagen final es hermética, pero en el dominio personal del sujeto lírico parece aludir a la muerte y al dejar de ser.

El desarrollo lírico se ofrece de un modo que a un elemento responde otro; se trata de una sucesión de instantes que terminan en el terceto final, en donde el carácter concluyente es más que obvio. Todo planteamiento poético implica una búsqueda, que en esta composición parece quedar restringida tan sólo al arrepentimiento por no haber obrado cuando fue necesario.

«Poemas» y «Boca usada»

Éluard recurre a la estructura del soneto en dos ocasiones en este libro: en «Poemas» y en «Boca usada». En ambos casos el manejo de esta forma poética es libre, debido a que si bien respeta la división en dos cuartetos y dos tercetos, no es constante en lo que tiene que ver con la rima y la medida de los versos.

En «Poemas» los versos son de arte mayor (dodecasílabos y, sobre todo, tridecasílabos) con la presencia de tres versos eneasílabos con los que cierra los dos primeros cuartetos y que aparece también en el segundo verso del segundo terceto. En «Boca usada», predomina de modo parcial el verso octosílabo con final de verso agudo en casi todos los casos. Curiosamente aquí sí se respeta la rima, la cual es consonante[6] y adopta el

[6] En el primer cuarteto el vocablo "bouteille" rima con "sommeille" y "mort" con "dort" dibujando el esquema señalado: bouteille (A), mort (B), dort (B), sommeille (A).

esquema ABBA/ABBA/CCD/EED; por supuesto, esto lo observamos en el texto original del poema. Vayamos a la traducción de la primera de las composiciones anunciadas.

POEMAS

No tenéis más que coger el corazón en el árbol,
Sonreír y reír, reír y suavidad de otro sentido.
Vencido, vencedor y brillante, puro como un ángel
Que asciende al cielo, con los árboles.

A lo lejos, gime una bella que querría luchar
Y no puede, tendida al pie de la colina.
Y aunque el cielo sea miserable o transparente
No se le puede mirar sin quererlo.

Los días como dedos doblando las falanges.
Las flores están secas, los granos perdidos,
La canícula espera las grandes heladas blancas.

En el ojo del pobre muerto. Pintar porcelanas.
Una música, blancos brazos desnudos.
Los vientos y los pájaros se unen –el cielo cambia.

La aliteración prevalece en determinados tiempos del poema y tiene una finalidad lúdica, mediante la cual el poeta no sólo juega con los elementos sintácticos en cuestión, sino que también elabora imágenes en movimiento que enaltecen el factor estético.

En dos momentos recurre a este esquema, en el primero: *Sonreír y reír, reír y suavidad de otro sentido –Sourire et rire, rire et douceur d´outre sens–*; en el segundo: *Vencido, vencedor y brillante –Vaincu, vainqueur et lumineux–*. En el primero de ellos, prevalece el sonido de *erre* retrofleja, que, a su vez, se alterna con otra variable de la *erre* en "doucer" y en "d'outre". En ambos casos el sonido de la *erre* juega un papel representativo para ilustrar la noción de movimiento vital que se encuadra en el contexto de la

aparente alegría de vivir que el verbo "rire" y su variable "sourir", representan. En el segundo, el juego de palabras se apoya en un oxímoron conceptual –vencido-vencedor y brillante– y en una reduplicación de las resonancias que van a la búsqueda de la rima interna: *Vaincu, vainqueur et lumineux*. Prevalece el sonido fuerte que transmite el uso de la vocal "e" apenas matizado por la presencia de la "u" débil.

Todo lo anterior nos permite asomarnos a la técnica de composición de Éluard, en donde los elementos semánticos resultan completamente reforzados por los aportes estructurales. Por ello, en el orden conceptual, advertimos la presencia del hombre sufriente que aunque quiera reír pronto descubre que la carga de elementos antiaxiológicos que el mundo presenta ante él es de tal fuerza, que sólo le resta entregarse a la decepción de existir. Ese *corazón sobre el árbol* al que alude el primer verso, constituye la puesta en acción de nuestros sentimientos, de aquellos que la naturaleza y la vida despiertan en nosotros. ¿Cuál ha de ser nuestra actitud ante la existencia humana? ¿Sonreír, reír, vencido o vencedor? Cualquier forma de respuesta no hace más que desnudar nuestra pobre condición humana y nuestras búsquedas y deseos ascienden al cielo al igual que lo hacen los árboles.

La sensación de acabamiento queda plasmada en este poema en el marco de una suerte de *tedium vitae*, que se asocia con el cansancio del sujeto lírico, a quien le cuesta cada vez más sobrevivir. Los signos de la derrota están dados por el gemido de la bella que quisiera luchar y no puede, por ese *cielo miserable o transparente* –siguen las alusiones basadas en el oxímoron– al que no podemos dejar de mirar sin amarlo, por esos días que plásticamente se doblan como las falanges de los dedos, por las flores secas, *los granos perdidos*, por la *canícula* que, personificada, *espera las grandes heladas blancas*, por el *ojo* inútil *del muerto* que despierta nuestra dolida compasión. Ante todo ello, sólo resta *Pintar porcelanas*, oír *una música*, esa música del alma y entregarse a los *blancos brazos desnudos*. El hombre lucha por sobrevivir en el universo hostil en que ha nacido.

Nuevamente la problemática de las circunstancias a las que está sometido el individuo resurge, acorde con el planteamiento de Ortega y Gasset comentado renglones arriba. El ser humano que pinta porcelanas es aquel que quiere el cambio, que indaga en las tinieblas de su propio

existir y que maquilla las situaciones para intentar seguir adelante a pesar de todo.

Y, la conclusión, está dada por una nueva intervención de la naturaleza, amiga y compañera del poeta, la cual se expresa en vientos y pájaros que en lugar de competir se unen, en curiosa alianza compartida. Y al final, *el cielo cambia*. Es éste el eterno devenir de las cosas que se transforman sin transmutarse realmente, pero que al brindar al hombre una perspectiva equívoca, lo afirman en su necesidad de seguir creyendo a pesar de las innumerables contradicciones.

En el segundo de los poemas, el sujeto lírico se expresa así:

BOCA USADA

La risa tenía su botella
En la boca reía la muerte
En todas las camas en las que se duerme
El cielo dormita bajo todos los cuerpos

Una clara cinta verde en la oreja
Tres colgantes una sortija de oro
Lleva ella sin esfuerzo
Una sombra a las luces semejante

Pequeña estrella de vapores
En la tarde mares sin viajeros
Mares que el cielo cruel excava

Delicias en la mano
Más dulce polvo al fin
Las ramas perdidas bajo el moho.

Esta composición corresponde a la segunda sección de *Capital del dolor*, que lleva por título «Morir o no morir» y que está dedicada a André Breton, del mismo modo que «Repeticiones» implicaba un homenaje tácito a Max Ernst.

El *leitmotiv* de la risa se impone desde el comienzo, pero esta temática no hace más que aludir de nuevo a la desdicha de existir; la risa es la apariencia que disfraza la realidad. La primera imagen –*la risa tenía su botella*– despierta, supuestamente, lo que Breton había expresado en su Manifiesto de 1924 al aludir al impacto que la metáfora debía provocar en el lector –desconcierto, duda, risa–; todo ello impuesto por la irracionalidad y el hermetismo de los nuevos planteamientos del siglo pasado. Pero Éluard pretende mucho más que Breton; no se conforma con la circunspección de la imagen y va más allá, como lo explicábamos en el comienzo de este ensayo. Se identifica al sustantivo "risa" con un objeto, "la botella"; esta tipificación no es casual, refiere a los puntos de contacto de todo hombre que ríe con los objetos que lo rodean y que, de un modo u otro, pautan su conducta. Pero el segundo verso agrega aquello que condensa la tragedia de existir: por la boca se escapa el último soplo de vida y ahí es donde ríe con sarcasmo horrendo, la muerte.

El tercer verso pretende condensar la imagen del viajero perenne que es el hombre y que se hace cargo de la búsqueda imposible del amor, en tantas camas en las que se duerme y se sueña también.

Agrega en seguida, la expresión *El cielo dormita bajo todos los cuerpos*, la cual implica una inversión semántica premeditada; el cielo está –en lenguaje directo por supuesto– **sobre** todos los cuerpos e invade el lecho como una suerte de identificación con la naturaleza que continúa vibrando al unísono con el sujeto lírico. El amor parece ser un acto celeste, casi divino, presidido por ese cielo infinito que presencia nuestro constante interactuar.

Si antes se había hecho referencia a determinadas partes del físico humano: boca, cuerpos…, ahora, en el segundo cuarteto, menciona a la oreja y la adorna con *una clara cinta verde*; también se encuentra el dedo implícito con la *sortija de oro* y *una sombra a las luces semejante*. Si la luz se ha ido sólo resta buscar en las sombras lo que esta misma luz no nos pudo dar.

La imagen del mar infinito se adueña del primer terceto en donde esa *Pequeña estrella de vapores* que es el hombre, intenta navegar a pesar de la ausencia. Precisamente, el tema del abandono lo expresa el sujeto lírico mediante la expresión: *En la tarde de mares sin viajeros / Mares que el cielo cruel excava*. El universo entero se va vaciando de la presencia humana y el hombre sufre intensamente el desarraigo.

Y, al mejor estilo del soneto tradicional, el poema concluye con una síntesis de lo expresado en todo su desarrollo, síntesis que se condensa en el último terceto, en un tríptico genial:

1. Aparentes alegrías
2. Satisfacciones que se esfuminan como el polvo.
3. La naturaleza, su compañera, sucumbe bajo el moho terrible con que la vida lo castiga.

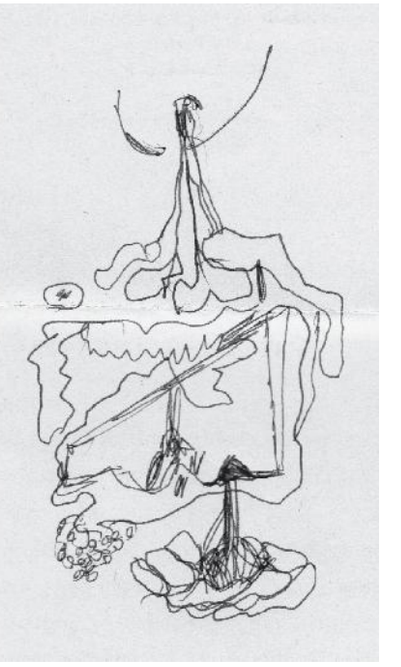
A través del título, «Boca usada», el poeta reconoce que el hombre es un cuerpo en acción y la mejor vía de acceso a ese cuerpo es la boca, aunque por ella se escapará la vida y el fenómeno de la muerte se materializará como lo que es: algo inevitable.

Conclusiones

Este somero recorrido por la poética de Éluard a través del análisis de los tres poemas escogidos nos permitió relacionar al creador de *Capital del dolor* con su tiempo y con su gente. No hay duda que en el universo pictórico de Ernst y en el cosmos surrealista de Breton la estética de Éluard tiene mucho que decir. Hemos deslindado algunos aspectos, lo cual nos permitió incursionar por el modo particular de interpretar el universo lírico al estilo del poeta de Saint-Denis. En Éluard lo conceptual se agiganta a la luz de los excelentes recursos de estilo que ofrece y que hemos analizado de modo parcial en este artículo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

BRETON, André, *Antología* (*1913-1926*), selección y prólogo de Marguerite Bonnet, traducción de Tomás Segovia, Siglo XXI, México 1973.
ÉLUARD, Paul, *Capital del dolor*, trad. de Eduardo Bustos, Visor, Madrid 2006.
ÉLUARD, Paul, *Le Livre ouvert*, Gallimard, Paris 1940. («Pour vivre ici» fue compuesto en 1918 y publicado en este año y en esta editorial).
ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del Quijote*, comentario por Julián Marías, Revista de Occidente, Madrid 1957.
VALLEJO, César, *Los heraldos negros*, Losada, Buenos Aires 1972.



*CAPITALE DE LA DOULEUR EN L'ESPAI DEL SURREALISME: ACORDS I DESACORDS**

OLIVIER BELIN

Llegir *Capitale de la douleur* i *L'amour la poésie* és resseguir l'itinerari d'una dècada de compromís avantguardista d'Éluard. Però, en l'estricte terreny poètic, la situació d'Éluard en el surrealisme és alhora representativa i singular. Representativa perquè aquests reculls mostren un paradigma de la poesia surrealista, si més no en tres punts: en primer lloc, l'estètica de la imatge, perquè el vers *La terra és blava com una taronja* emblematitza la imatge surrealista descrita per Breton; a continuació, la recerca d'una paraula "fàcil"[1] que remet al somni surrealista d'una poesia "feta per tots", en expressió de Lautréamont; finalment, la celebració eròtica, còsmica i ambigua de la dona com a mitjancera d'una unió amb el món i alhora com a reveladora d'un esquinçament interior.

No obstant això, l'escriptura de *Capitale de la douleur* no deixa de ser singular en l'espai surrealista perquè ocupa deliberadament el terreny de la poesia, justament quan el surrealisme vol marxar-ne. D'aquí la paradoxa: aquest recull és potser una de les encarnacions més visibles de la poesia surrealista, però en un moment en què el surrealisme intenta precisament de fer invisible la poesia, de substituir els textos poètics i literaris per l'inventari polimòrfic de les traces de l'inconscient (textos automàtics, narracions de somnis, jocs surrealistes...)

---

* Aquest article i els dos següents (DEBREUILLE i BAYLE) corresponen a ponències presentades a la *Journée Paul Eluard* el novembre de 2013 a l'École Normale Supérieure de Lyon.

1 *Jo tinc la bellesa fàcil, feliçment*, escriu Éluard a «La paraula», *Capitale de la douleur* seguit de *L'amour la poésie*, Gallimard, "Poésie", París 1966, p. 21. D'ara endavant, quan es faci servir de referència aquesta edició, el número de la pàgina anirà entre parèntesis.

Oliver Belin és *Maître de conférences* i professor de Literatura al *Département des Lettres modernes* de la Universitat de Cergy-Pontoise (al nord de París). Entre les seves publicacions: *René Char et le surréalisme*, Éditions Classiques Garnier, París 2011, fruit de la seva tesi doctoral. Procedent del Seminari «Les bibliothèques d'écrivains» va presentar en aquesta mateixa jornada de Lyon la ponència «La bibliothèque de Paul Eluard: donner à lire». [veure *on line*: http://cercc.enslyon.fr/spip.php?article395].

És ben possible, però, mitigar aquesta tensió si s'intenta definir el surrealisme específic d'Éluard i veure com aquests darrer participa en la construcció i en l'evolució de la línia general del moviment. Cosa que implica pensar el surrealisme no pas com un cos de doctrina monolític, sinó com un espai de posicions i de propostes en contínua negociació. És a partir d'aquests principis que em proposo de comprendre el surrealisme d'Éluard tal com pot ser llegit a *Capitale de la douleur*, i de situar aquest surrealisme singular en l'espectre del surrealisme col·lectiu, especialment pel que fa a la qüestió de l'automatisme, que és cabdal per a definir el moviment en la dècada dels anys 20.

1. Retrat d'Éluard com a surrealista

Per entendre la ressonància particular de la poesia d'Éluard en el surrealisme, un dels millors punts de vista és segurament el de Breton. En aquesta perspectiva, la notícia editorial de *Capitale de la douleur* que apareixia a la contraportada de *La Révolution surréaliste* de desembre de 1926[2] és una peça essencial. És interessant observar que l'elogi de Breton consisteix principalment a demostrar que l'escriptura d'Éluard obre pas a un més enllà de la poesia, perquè se suposa que el recull s'adreça "als que ja fa temps que no senten [...] la necessitat de llegir." A la llum d'aquesta valoració extraliterària, es pot llegir el deler de Breton per allò que ell anomena "els vastos, estranys, profunds, esplendorosos i punyents *salts del cor*", ben lluny dels "*jocs literaris*" (és significatiu, a més a més, que Breton escrigui només aquestes dues expressions en cursives per ressaltar-ne més el contrast). I és que, per Breton, la vàlua poètica d'Éluard prové precisament d'aquest menyspreu de la literatura que evidenciaven tant la dedicatòria de *Mourir de ne pas mourir* ("Per simplificar-ho tot, dedico el meu darrer llibre a André Breton") i la fugida brutal d'Éluard per fer la volta al món, l'any 1924 (el ressò d'aquesta desaparició es pot sentir d'altra banda en el text 25 de *Poisson soluble*: "On és? On va? Què se n'ha fet? Què se n'ha fet, del silenci al seu voltant?").[3] Aquesta deserció inscriu així Éluard en la tradició de Rimbaud, Valéry o Vaché, que havien indicat

[2] Reeditat a *Point du jour*, *Œuvres complètes*, vol. 2, pp. 297-298.

[3] André Breton, *Poisson soluble*, *Œuvres complètes*, vol. 1, 1988, p. 381.

a Breton, temptat també pel silenci literari el 1923, la via de l'abandó de la poesia.

És en aquesta perspectiva que Breton intenta de retornar discretament a l'ordre de l'automatisme els poemes de *Capitale de la douleur*. Breton es mostra efectivament sensible a allò que podríem anomenar la combinatòria lingüística d'Éluard, a la seva capacitat d'agençar els enunciats poètics, al seu art de l'elecció: "elecció [...] meravellosa dels mots que acobla, en l'ordre en què els acobla". Però un incís entre guions rectifica immediatament la frase per excloure tota idea de composició voluntària, reflexiva i premeditada: "elecció que s'exerceix també a través d'ell i no pas, estrictament parlant, exercida per ell." La figura de l'autòmat eclipsa d'aquesta manera la de l'artesà-poeta. Aquesta reorientació de l'escriptura poètica a favor de l'arbitrarietat automàtica no deixa d'evocar la manera com el *Manifest del surrealisme* reformula la teoria de la imatge enunciada el 1918 per Reverdy a la revista *Nord-Sud*.

En aquest sentit, el text de Breton es pot acarar amb la nota editorial d'Éluard per a *Les Dessous d'une vie* (1926),[4] que distingeix entre somnis, textos surrealistes i poemes. La distinció és necessària, especialment entre els relats de somnis i poemes. Si els primers són "la realitat vivent" als ulls "d'una ment preocupada per tot allò meravellós", els segons duen a terme, en canvi, una mena de desrealització: amb els poemes, la ment intenta "desensibilitzar el món, suscitar l'aventura i sotmetre's als enartaments". Exercici de la imaginació, doncs, però que no significa lliurar-se als capricis de la fantasia, ans ben al contrari: els poemes "són conseqüència d'una voluntat força ben definida, ressò d'una esperança o d'una desesperança explícites." "Voluntat", en Éluard, o "salts de cor" en Breton: l'escriptura poètica s'associa a unes facultats –i a uns valors– clarament separats.

Els textos surrealistes, per altra banda, formen una categoria a part i, ben mirat, força ambigua. D'entrada ja lliuren aquesta desensibilització que el poema intenta construir: "el món sensible és exclòs dels textos surrealistes". Espai de la pura subjectivitat, la ment s'hi troba sola amb

[4] Reeditat a Paul Éluard, *Œuvres complètes*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", vol. 1, 1997.

si mateixa, eximida de tota relació amb el món, dotada d'"una llibertat tal que ni tan sols no pensa a verificar-se". Però aquesta llibertat podria molt ben ser un confinament solipsista, com suggereix aquella "sublim llum freda" que, segons Éluard, il·lumina les "altures" de l'automatisme: aquest cimal de la ment resulta segurament irrespirable. Postures com aquestes tracen una línia de fractura que Breton recordarà encara als seus *Entretiens* de 1952: "Aquesta divisió per *gèneres*, amb una predilecció marcada pel poema "en tant que conseqüència d'una voluntat ben definida," em va semblar tot seguit ultraretrògrada i en contradicció formal amb l'esperit surrealista."[5]

Però les reticències d'Éluard pel que fa al text automàtic no són noves, sinó que ja es feien evidents en la recensió dedicada a *Champs magnétiques* de Breton i Soupault, publicat el setembre-octubre de 1920 a *Littérature*:[6] la veu automàtica s'hi associa a un "silenci" en què els escrivents prossegueixen el seu soliloqui, que es converteix en un veritable diàleg de sords ("Ningú ja no escolta, ningú ja no hi sent"). Poesia impersonal, doncs. Però, a diferència d'aquesta despersonalització que Éluard cerca a base de compartir llocs comuns, la despersonalització automàtica s'obté violentant la comunicació. "Pantalla enorme per als sords", l'automatisme es converteix en una desfilada frenètica d'imatges cinematogràfiques damunt les quals plana la mort: "Acarnissament, velocitat feta somriure, feta sang, feta ignorància de causa."

Aquest distanciament situa Éluard una mica al marge de les experimentacions col·lectives més radicals, com ja es pot intuir, l'any 1920, en un retrat signat per Breton.[7] En aquesta notícia destinada a un projecte d'*Anthologie de la jeune poésie* que ha de publicar l'editor Crès, Breton situa amb precisió la posició d'Éluard al si (o al marge) del grup dada: "Sense la seva adhesió al moviment dada, Éluard seria avui un solitari. No obstant això, no ha perdut gens la seva independència." Independència que té dues raons de ser: en primer lloc, la seva dedicació al gènere poètic ("Mentre que gairebé tots els seus amics, els Srs. Aragon, Breton, Tzara,

[5] Breton, *Entretiens*, *Œuvres complètes*, vol. 3, 1999, p. 493.

[6] Reeditat a Éluard, *Œuvres complètes*, vol. 2, 1996, p. 773.

[7] Reeditat a Breton, *Œuvres complètes*, vol. 1, pp. 611-612.

tenen l'esperança de no dedicar-se per sempre més a la poesia, ell, en canvi, s'hi troba en el seu element."), i, en segon lloc, la recerca d'un llenguatge al si de la revista *Proverbe* i en la seqüència de Jean Paulhan.

Però la relació d'Éluard amb el dadaisme o amb el surrealisme no es pot mesurar només a través del prisma de Breton. Les avantguardes són abans de tot un espai de creació col·lectiva i de diàleg compartit en què les revistes, en particular, serveixen de laboratori. En aquest sentit, el corpus dels textos de *Capitale de la douleur* publicats en primícia a *Proverbe, Littérature* o *La Révolution surréaliste* permet d'apreciar amb més precisió el lloc que ocupa la poesia d'Éluard en el moviment dada-surrealista en plena efervescència.

2. Una escriptura associada a la creació col·lectiva

2.1. Al voltant de *Proverbe*

Proverbe, publicació dadaista dirigida per Éluard, tenia l'objectiu de "justificar els mots": posició original dins de la derisió dada, atès que es tractava de preservar un espai per a un llenguatge regenerat, tant per la sintaxi com pel lèxic. En el seu darrer número, de juliol de 1921 (es tracta del número 6, que coincideix amb el primer quadern de *L'Invention*), *Proverbe* presentava quatre poemes de «Répétitions» –quatre poemes marcats per un esperit d'experimentació en el llenguatge: «La invenció» (collage verbal que combina sentències gnòmiques, enunciats personals i llistes d'estereotips: *L'art d'estimar, l'art liberal, l'art del ben morir*, p. 16),[8] «Els bens» (poema amb un aire de rondalla, que acaba amb una pirueta en forma de paronomàsia: "[...] *l'arbre de fruits / L'arbre de flors l'arbre de fruits / Fugen*) i els dos textos intitulats «Juntament». El primer número de la revista, de febrer de 1920, contenia per la seva banda «Els noms: Chéri-Bibi, Gaston Leroux», que s'inclouran en els «Nous poemes»: a través d'aquesta referència al novel·lista, es mostra la fascinació dels dada-surrealistes per una certa literatura popular (vegeu l'atracció que Desnos o Soupault senten per Allain i Souvestre, els autors de *Fantômas*).

[8] És prou sabut que *Capitale de la douleur* s'havia intitulat, de primer, *L'Art d'être malheureux*, títol que plaïa especialment a Jean Paulhan.

2.2. Al voltant de *Littérature*

«Morir de no morir» i «Els petits justos» estan estretament vinculats a *Littérature*. Tretze textos de les dues seccions es van publicar, efectivament, en aquesta revista. Si calgués resumir la línia directriu d'aquestes publicacions, es podria dir que es caracteritzen per la seva reconfiguració crítica de la literatura, d'acord amb el títol antifràstic de la revista. «Al cor del meu amor» (p. 52) funciona, en aquest sentit, com un collage de fragments que culmina al voltant d'una repetició (*Dorm, dorm, dorm*) que imita la fugida obstinada en un somni proper a la mort –signe de l'actitud ambigua d'Eluard pel que fa als somnis hipnòtics, el millor explorador dels quals és aleshores Desnos, a qui el poema està dedicat a la revista. Es troba el mateix tipus de repetició final a l'irònic «Joc de construcció» (p. 60, dedicat a Giorgio de Chirico), en què la forma del sonet octosíl·lab s'exhibeix i es desintegra mitjançant l'addició d'un hexasíl·lab final (*I això així i així*), una rèplica que funciona, buida de sentit, damunt una deíctica familiar però sense referent precís. La ironia envers el sonet també traspua a «Boca gastada» (p. 63; el desgast de la forma ja s'anunciava al títol), publicat per la revista modernista *La Vie des lettres* de l'abril de 1921, juntament amb dos sonets octosil·làbics més de Breton i d'Aragon.

La pertorbació del vers constitueix una característica major del treball d'Éluard a *Littérature*, la qual cosa el situa en la tradició del "joc paral·lel" del "vers estricte" evocats per Mallarmé a «Crisi de vers»,[9] més que no pas en la línia del "vers lliure estàndard" (segons la fórmula de Jacques Roubaud)[10] que el surrealisme adopta com a grau zero de l'escriptura poètica. Aquesta tendència és evident a «El sord i el cec» (p. 57), en què les quartetes juxtaposen diversos metres (alexandrí, decasíl·lab, octosíl·lab, amb un tractament de l'*e* caduca, o muda, que no és homogeni) i en què la rima s'esquitlla sota l'evocació del *silenci* / *Del diluvi*. L'addició d'un vers final, isolat tipogràficament, acaba d'accentuar l'efecte de

[9] Mallarmé, «Crisi de vers», a *Divagations, Œuvres complètes*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", vol. 1, 1997, pp. 1388-1389.

[10] Vegeu Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre* [1978], Éditions Ivrea, París 2000, pp. 123-135.

trencament. Se'n troba un efecte semblant a «Sense ressentiment» (p. 70), en què, després de les tres quartetes rimades assonànticament, emergeix un darrer segment format de metres breus i d'enunciats nominals: *Una ombra... / Tota la dissort del món / I el meu amor al damunt / Com una bèstia nua.* De la mateixa manera, «Denise deia a les meravelles» (p. 65) presenta tres quartetes d'alexandrins amb rimes encadenades o alternades, i la darrera dóna pas a un buit que simbolitzen de nou la sintaxi nominal i un "no res" en què va a abolir-se la mirada (*El vespre, un no res, una oreneta que despunta*).

El joc de construcció/deconstrucció de la literatura passa finalment pel recurs a models textuals manllevats de la paraliteratura o de discursos no literaris. La simplicitat infantil del "hi ha" travessa així «A la dansa» (p. 59), una mena de ronda que enumera un seguit de dones mig figuretes lúdiques mig iniciadores del desig. Amb la quarta de «Petits justos» (p. 80), apareix l'endevinalla en forma de rondalla enmig de l'enunciació poètica: *Un color, bon home; un color, bona dona, / Un al pit, un als cabells*. Citarem, finalment, el cas de «Per caure al parany» (p. 55), que té tota l'aparença de relat d'un somni:[11] enunciat en primera persona i en present d'actualitat, establiment d'un marc espai-temps extret de la quotidianitat (*És un restaurant com els altres*) que porta a la desorientació pel que fa al món i al jo (*L'espai té aleshores portes i finestres. El viatger em declara que jo ja no sóc el mateix.*) El lloc que hi ocupa el somni, en un moment en què el Grup de *Littérature* es troba immers en l'experiència dels sons hipnòtics, anticipa d'aquesta manera un dels temes essencials del surrealisme.

2.3. *Al voltant de* La Révolution surréaliste

De 1924 a 1929, una vegada constituït i definit el moviment surrealista pel Manifest de Breton, *La Révolution surréaliste* esdevé el taller col·lectiu. Els «Nous poemes» estan molt relacionats amb aquesta revista, que en va acollir deu en primícia, juntament amb la primera suite de «Defès saber»,

[11] «Pour se prendre au piège», comentat per Nicole Boulestreau (a *La Poésie de Paul Éluard. La rupture et le partage, 1913-1936*, Kliensieck, París 1985, pp. 80-81) i per Jean-Charles Gateau (en la seva anàlisi de *Capitale de la douleur*, Gallimard, "Foliothèque", París 1994, pp. 107-110: «Le rêve comme piège»).

aplegat després a *L'amour la poésie*. De manera general, els textos d'Éluard de *La Révolution surréaliste* es fan ressò de les preocupacions col·lectives del grup, tot i traçar-hi uns límits discrets però ferms.

Eluard apareix de primer com un intermediari privilegiat amb els pintors. «Georges Braque» i «André Masson» apareixen publicats al n. 4 de *La Révolution surréaliste*, el juliol de 1925. Aquest número és important per dues raons: la primera, perquè Breton hi duu en solitari la direcció de la revista, i després, perquè comença a publicar-hi «El surrealisme i la pintura», que pot ser considerat com una resposta indirecta a l'afirmació de Pierre Naville en el lliurament anterior, d'abril de 1925: "Tothom sap que no hi ha *pintura surrealista*". Paral·lelament amb Breton, els dos poemes d'Éluard estableixen d'aquesta manera un espai surrealista de la pintura. Aquesta convergència és encara més vistent al número d'octubre de 1927, en què Breton cita dos poemes d'Éluard dedicats a Ernst, per recalcar el paper cabdal de l'artista alemany.

Éluard s'afirma sobretot com un dels seguidors i practicants convençuts de la poesia –una posició que no és gens òbvia en una revista que al començament no publicava poemes i que preferia erigir en seccions els «Textos surrealistes» i els «Somnis». Des d'aquest punt de vista, podem considerar una atzagaiada la publicació de «Hivern a la prada» (p. 112) entre els «Textos surrealistes» del primer número. La singularitat d'aquesta peça a la secció esmentada salta a la vista: la seva disposició tipogràfica en vers, la seva composició en lletra cursiva i la manca de puntuació indiquen prou que es tracta d'un poema. Un poema, a més a més, llançat per un vers lleoní que sembla inspirar-se en La Fontaine i la seva muntanya que pareix un ratolí, un vers proverbial: *L'hivern a la prada hi aporta ratolins*. Veritable excepció entre les proses publicades per la nova revista del grup, aquest text mostra com Éluard trasbalsa les recategoritzacions genèriques que cerca el surrealisme. No és sinó a partir del número 4, de juliol de 1925, que la revista inaugura la secció «Poemes», en què Éluard evoca Braque i Masson. El número següent, d'octubre de 1925, publica dos "Poemes" més, extrets de *Capitale de la douleur*, («A l'atzar» i «Deixar de compartir»); juntament amb altres textos inclosos a *Les Dessous d'une vie*, la revista publicarà després «Defès de saber» (n. 9-10, octubre de 1927).

Éluard és, finalment, un col·laborador habitual de la secció «Textos surrealistes». Sis d'aquests textos seran inclosos a *Capitale de la douleur*: «L'hivern a la prada» (n. 1), «Sota l'amenaça roja», «El diamant», «Grans conspiradores» (n. 4), «La imatge d'home» i «L'absoluta necessitat» (n. 5). A aquesta llista es pot afegir «En la boira», publicat el 1925 per la revista belga *Le Disque vert*, en què aquesta prosa era presentada com una mostra de «Escrits surrealistes». Aquest sub-corpus se suposa que prové del "dictat del pensament, sense cap control per part de la raó, al marge de tota preocupació estètica o moral",[12] que és, segons Breton, el domini de l'automatisme. Jean-Charles Gateau ha destriat uns trets comuns a tots aquests textos: la presència d'un al·locutari interpel·lat o requerit; la utilització de termes genèrics; l'amplificació enumerativa de les frases; els trencaments de la coherència sintàctica o semàntica.[13] Jo hi afegiré, per part meva, quatre característiques que s'adscriuen a l'escriptura automàtica en general.

1. L'elaboració del text mitjançant l'encadenament de significants, d'acord amb el "procés d'associació verbal formal" que hi observa Michael Riffaterre.[14] «Grans conspiradores» (p. 114) presenta, en aquest sentit, una seqüència en forma de variació fònica que recorda el *Glossaire, j'y serre mes gloses* de Michel Leiris: *radis de la roda dels viatges, camins de brises i tronades*. De vegades la derivació fònica governa el desenvolupament mateix del text, com en aquest fragment de «L'absoluta necessitat» (p. 120) en què es llegeix en la trama del significant la transmutació del plom en or, objectiu del quest alquímic que, com és prou sabut, ha marcat l'imaginari surrealista: *el plom de la verdor que dorm sota el fullam amb una gruixuda catifa vermella als cabells d'***or***dre i de cremades que sembren la pal·lidesa, l'atzurina del to de la pols d'***or** *del buscador de negre*.[15]

[12] BRETON, *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, vol. 1, p. 328.

[13] Vegeu J.-C. GATEAU, «Éluard et le "texte surréaliste"», a *Une Pelle au vent dans les sables du rêve. Les écritures automatiques*. Presses Universitaires de Lyon, Lió 1992, pp. 71-72.

[14] M. RIFFATERRE, «La métaphore filée dans la poésie surréaliste», *Langue française*, Larousse, n. 3, setembre de 1969, p. 49.

[15] Els colors evocats en aquest fragment recordaran potser als amants de les ciències ocultes les etapes principals de la Gran Obra alquímica: obra en negre, en blanc, en groc i en vermell.

2. La tendència a la recurrència anafòrica per reiniciar el flux de l'escriptura, amb uns efectes de llista o de lletania que es poden relacionar, seguint J.-C. Gateau i Lucien Scheler, amb l'exemple de les *Poésies* de Ducasse (*Les pertorbacions, les angúnies, les depravacions*,[16] etc.) A *Capitale de la douleur*, la millor il·lustració d'aquesta amplificació repetitiva és probablement la llarga llista final de «L'absoluta necessitat» (pp. 120-121), o l'acumulació d'apòstrofs que obre «Grans conspiradores» (p. 114).

3. La tendència a l'organització en microseqüències narratives, que sovint manlleven l'atmosfera de la paraliteratura, dels contes o de les novel·les populars. «La imatge d'home» és plena, per exemple, de decorats de novel·la gòtica ("fora del soterrani") o de contes de fades ("Ella entra en l'espessor dels boscos"). Aquest text conté fins i tot una història imbricada, com en la novel·la picaresca o barroca: la "història de bandolers" que la imatge d'home "conta als mariners que s'acaben de salvar d'un naufragi" (p. 131).

4. L'aparició d'una escriptura especular, amb recordatoris simbòlics de la situació de l'escrivent automàtic. Pot molt ben passar, així, que l'automatisme es contempli escrivint, com a «La imatge d'home», en què un joc de miralls mostra els instruments de l'escriptura: "la bella estrella de fulls blancs" que il·lumina el bosc de l'inconscient, o les "cinc espases anihiladores" que empunya la imatge d'home i que recorden la mà de l'autòmat (p. 131).

La presència d'aquesta retòrica surrealista no indica, però, una conversió d'Éluard a l'automatisme, si més no perquè els procediments d'escriptura que acabo d'esmentar es troben indistintament en molts dels poemes de *Capitale de la douleur* i de *L'amour la poésie*. De fet, passant de l'espai de les revistes al dels reculls de poesia, els textos surrealistes són resituats en el marc d'una poètica que els posa en concordança amb les seves orientacions, més que no pas aquesta poètica mateixa se sotmetrà als protocols d'escriptura elaborats per Breton.

[16] LAUTRÉAMONT, *Œuvres complètes*. Corti éd., París 1997, p. 362. Éluard indicarà aquest fragment en la seva resposta a la «Enquête sur la poésie indispensable» que promovia René Char l'octubre de 1938 a *Cahiers GLM* (vegeu ÉLUARD, *Œuvres complètes*, vol. 2, p. 851).

L'experimentació de l'automatisme serà per a Éluard un treball heurístic, un "mitjà d'explorar i de trobar imatges", en paraules de J.-C. Gateau.[17] I els descobriments que en resultin han de servir per a l'escriptura poètica. En aquesta perspectiva, la recuperació i la reorganització dels textos surrealistes a *Capitale de la douleur* expressen la primacia que s'atribueix a la poesia.

3. El recull de textos o el surrealisme al servei de la poesia

Allò que es produeix darrere la reedició de textos surrealistes en forma de recull no és una simple transferència editorial, sinó també la relativització de l'estatut de l'automatisme. En aquest sentit, *Capitale de la douleur* s'empara del mètode surrealista per situar-lo finalment sota el signe de la poesia. El signe més clar d'aquesta reorientació és la integració de textos surrealistes publicats per *La Révolution surréaliste* a la secció «Nous poemes»: l'etiqueta genèrica crea un tot indiferenciat que tendeix a homogeneïtzar l'estatut dels textos tot esborrant l'especificitat de la seva forma de producció i de vegades les marques de la seva circulació en el grup (pel joc de les dedicatòries).

La disposició dels poemes a l'interior del recull crea de vegades veïnatges significatius que desafien els dispositius establerts pels principis editorials de les revistes. Els «Nous poemes» fan que se succeeixin «Per si de cas» i «L'absoluta necessitat ...» (pp. 119-120.): la seqüència es regeix aquí per una alternança entre dos conceptes oposats. Però allò que aquest aparellament no diu és que tots dos textos, publicats en el número 5 de *La Révolution surréaliste* (octubre de 1925), hi apareixien en dues seccions diferents: el primer als «Poemes» i el segon als «Textos surrealistes». En aplegar dos textos complementaris, Éluard se salta els gèneres surrealistes: la redistribució dels textos en forma de recull trenca el marc creat per i per a la revista col·lectiva.

En una trama més fina, la publicació en recull dels textos surrealistes de vegades va acompanyada de reescriptures que desdibuixen determinats trets inherents a l'automatisme i la seva velocitat de redacció. Una petita seqüència de «Hivern a la prada ...» presenta, en aquesta perspectiva, una

[17] J.-C. GATEAU, «Éluard et le "texte surréaliste"», *op. cit.*, p. 70.

modificació interessant. El text de *La Révolution surréaliste* era el següent: *Oh! Cartes de segells incendiaris / Que un bell espia no va enviar / I que va entaforar una destral de pedra / Sota la camisa de nit de les seves filles*. La coordinació de les dues proposisions relatives crea un anacolut: des d'un punt de vista estrictament sintàctic, l'antecedent del relatiu *que* hauria de ser l'inanimat *carta*, que és incompatible amb la menció de les seves *filles*; en canvi, el lector tendeix a referir *que* a l'*espia*, i així estableix una continuïtat semàntica més acceptable entre els animats humans. Aquest accident sintàctic, imputable a la precipitació automàtica, el text publicat a *Capitale de la douleur* el rectificarà mitjançant la reiteració anafòrica d'*espia* amb un pronom *ell* al capdavant de la frase i també regularitzant la tipografia i la puntuació: *Oh carta de segells indendiaris / Que un bell espia no va enviar! / Ell que va entaforar una destral de pedra / Sota la camisa de nit de les seves filles.*

En resum, la publicació en forma de recull comporta en Éluard una incorporació de l'automatisme a l'escriptura poètica, mentre que Breton, en canvi, cercava la dissolució de la poesia per l'automatisme. De fet, la pràctica d'Éluard ja mostra la posició que s'expressarà l'any 1937 a *Primeres vistes antigues* i que recuperarà a *Donner à voir* (1939):

> Ha pogut semblar que l'escriptura automàtica feia inútils els poemes. No pas: l'augmenta, desenvolupa més aviat el camp de l'examen de consciència poètica i l'enriqueix. Si la consciència és perfecta, els elements que l'escriptura automàtica extreu del món exterior s'equilibren. Reduïts així al mateix nivell, s'entremesclen i es confonen per formar la unitat poètica.[18]

En integrar l'automatisme a l'obra poètica, Éluard renuncia a l'ambició del *Manifest del surrealisme*, però s'anticipa a la pràctica corrent del surrealisme a partir de 1930, en referència al qual Jacqueline Chénieux-Gendron observa que "l'automatisme, més que no pas concentrar-se en textos "purs", s'expandeix per tot el surrealisme".[19] Quan Breton reconeix,

[18] Éluard, *Œuvres complètes*, vol. 1, p. 550.

[19] J. Chénieux-Gendron, «Jeu de l'incipit, travail de la correction dans l'écriture automatique», a *Une Pelle au vent...*, *op. cit.*, p. 126.

en el *Segon manifest*, l'aparició d'un "lloc comú indiscutible" en els textos surrealistes, quan admet, l'any 1930, que en l'automatisme "subsisteix un mínim de direcció, generalment en el sentit de l'*arranjament en poema*", quan constata, l'any 1933, la "dissort contínua" de l'escriptura automàtica al si del moviment, tot i veure-hi "el límit vers el qual ha de tendir el poeta surrealista" i no pas un estat psíquic donat,[20] no fa sinó reconèixer una pràctica ja corrent en Éluard (i també en Breton mateix, com en els poemes de 1923 aplegats a *Clair de terre*) i que consisteix a fer servir l'automatisme com a inductor i com a guia de la creació poètica, però sense ocupar el seu espai. Un cop l'automatisme integrat als mitjans poètics, i havent perdut l'estatut de model i de fi que li atorgava el *Manifest* de 1924, Éluard es trobarà veritablement en sintonia amb el surrealisme i hi tindrà, juntament amb Breton, un paper de motor, com demostren les seves múltiples col·laboracions (*Notes sur la poésie*, el 1929, *Ralentir travaux*, l'abril de 1930, amb René Char, i sobretot *L'Immaculée conception*, a finals de 1930).

De moment, si l'Éluard de *Capitale de la douleur* es desmarca de la posició de Breton, és potser a causa d'una divergència fonamental sobre la qüestió de la continuïtat. Perquè el problema que l'automatisme planteja al surrealisme és un problema de composició dels enunciats: com anar més enllà del fragment automàtic inicial sense desnaturalitzar-lo amb un tractament conscient o literari? "És força difícil pronunciar-se sobre el cas de la frase següent –escriu Breton–; una frase que participa alhora, segurament, de la nostra activitat conscient i de l'altra". Per tant, davant l'aparició de la frase automàtica hi pot haver dues actituds. La primera és la de Breton: apostar per "la continuïtat absoluta del doll", pel "caràcter inexhaurible del murmuri", el fet que "els grups de paraules que se segueixen practiquen entre si la màxima solidaritat".[21]

L'altra via és la de la combinació, de l'agençament, que consisteix a acceptar la discontinuïtat i l'heterogeneïtat tot intentant d'agençar el

[20] Per a aquestes citacions, vegeu Breton, *Second manifeste du surréalisme*, *Œuvres complètes*, vol. 1, p. 806; «Lettre à Rolland de Renéville» i «Le Message automatique», a *Point du jour*, *Œuvres complètes*, vol. 2, pp. 327, 380 i 386.

[21] Citacions extretes de Breton, *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, vol. 1, pp. 332, 335.

fragment obtingut amb d'altres, tant si són automàtics com si no ho són. Aquesta opció desemboca en el collage, que Breton no ignora (el *Manifest* inclou una mostra de poema obtingut "encadellant de la manera més gratuïta possible [...] títols i fragments de títols retallats dels diaris")[22] però que és defensat més aviat per Aragon (que situa el collage com a base d'una veritable revolució artística a *La Peinture au défi*).

En aquesta perspectiva, es podria caracteritzar el "surrealisme poètic"[23] com un intent de captar i de compondre enunciats obtinguts sense l'ajut de l'elaboració conscient –temptativa polaritzada entre una recerca de l'associació i de la derivació que tendeixin a l'amplificació (com en la poesia de Breton, de Péret o de Tzara a partir de *L'Homme approximatif*) i una tendència a la fragmentació, a la juxtaposició que ja és molt a prop de la fórmula (amb els jocs de mots de Rrose Sélavy, els collages, però també Char i tot l'àmbit de l'aforisme delimitat per Marie-Paule Berranger):[24] per una banda, l'intent d'aconseguir una continuïtat interior; per l'altra, un agençament d'enunciats heterogenis que assumeix l'el·lipsi. Pel que fa a Éluard, se'l podria situar en aquesta segona tendència, per tal com estableix molt aviat una poètica conjunta de la dispersió i de l'ajocament, com demostra la carta que presenta *Répétitions* a Jacques Doucet: "Es tractava d'aplegar les romanalles dels meus poemes temàtics, limitats i forçosament àrids, totes les parts suaus com flocs que em distreuen i em fan canviar una mica."[25] Des d'aquest punt de vista, *Capitale de la douleur* es podria situar del tot sota el signe del collage, un collage que, com escriu Corinne Bayle, "recompon la realitat tot multiplicant les imatges, com si es tractés de pistes obertes, aptes per a tots els desigs".[26]

[22] BRETON, *ibid*, p. 341.

[23] BRETON, *ibid*, p. 336.

[24] M.-P. BERRANGER, *Dépaysement de l'aphorisme*, Corti éd., París 1988.

[25] Citat com a nota a ÉLUARD, *Œuvres complètes*, vol. 1, p. 1342.

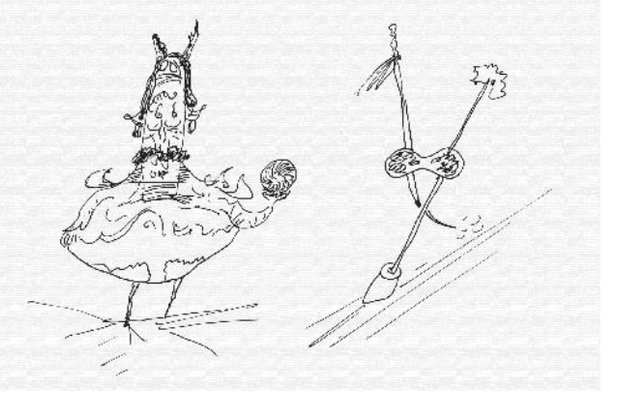
[26] C. BAYLE, *Paul Éluard. Le cœur absolu*. Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2013, p. 149.

Perquè allò que guia Éluard, tant quan treballa l'automatisme com quan remodela els proverbis, és la capacitat d'inventar (en el sentit etimològic del terme) enunciats arbitraris que puguin implantar al cor de la seva familiaritat aparent una estranyesa inquietant –aquella estranyesa de la imatge surrealista que subverteix la nostra relació amb el llenguatge i amb el món per reinventar-la millor:

Jo vaig amb la testa per davant
Saludant amb un secret nou
la naixença de les imatges.

«Com una imatge I», *L'amour la poésie,* (p. 201)

[Traducció de Joaquim Sala-Sanahuja]



LA QÜESTIÓ DE L'AMOR A CAPITAL DEL DOLOR

JEAN-YVES DEBREUILLE

Mig segle enrere, el títol del meu article hauria sorprès més d'un, i s'hagués substituït per «L'evidència amorosa a *Capital del dolor*». El següent títol[1] triat per Éluard seria potser també una mena d'equació, *L'amor la poesia*. Però els lectors han canviat, i també les expectatives sobre la poesia. Jean-Marie Gleize, en l'epíleg a la reedició de Paul Éluard, de la col·lecció «Poetes d'avui» de l'editorial Seghers[2] al 2002, defineix amb duresa la poesia d'Éluard: "Aquest cant està fet per plaure a tots aquells que esperen que la poesia sigui un element decoratiu i una música de fons, un lirisme tan encantador com vague, on res no està en joc ni qüestionat". Amb el recull tal i com el tenim ara, podem constatar que la celebració de l'amor satisfet, o de la satisfacció per l'amor, ha estat un tret específic de la poesia de la primera meitat del segle XX. Per contra, buscaríem en va una actitud semblant en la poesia d'Yves Bonnefoy o de Philippe Jaccottet. Si la qüestió de l'amor es fa visible, és sota l'aparença de la seva impossibilitat; i quan s'elogia una dona, se l'elogia perduda, és a dir, deplorant-ne l'absència. Dos exemples que ho il·lustren: *Quelque chose noir*[3] de Jacques Roubaud o *À ce qui n'en finit pas – thrène*[4] de Michel Deguy. De fet, s'ha

---

NT. Les referències a *Capital del dolor* remeten a: *Capitale de la douleur,* Gallimard, París 1966.

1 Com a mínim a les edicions Gallimard, ja que *Les dessous d'une vie*, a Cahiers du Sud, i *Défense de savoir*, a les Editions surrealistes, s'hi intercalaran.

2 En va ser el primer número, el 1944, escrit per Louis Parrot.

3 Gallimard, 1986.

4 Editions du Seuil, 1995.

Jean-Yves Debreuille, professor emèrit de la Universitat de Lyon II, és autor d'obres sobre la literatura francesa del segle XX i especialista en la poesia posterior a la II G.M. (Jean Tardieu, Luc Bérimont, André Frénaud). Entre els seus llibres: *L'École de Rochefort, Théories et pratiques de la poésie 1941-1961*, P. U. de Lyon, 1987; *André Frénaud*, ed. Seghers, 1989; *Lire Tardieu*, P. U. Lyon, 1998; *Un poète dans la classe: Jean-Vincent Verdonnet*, P. U. Lyon, 1998; *Lectures de Samuel Beckett,* P. U. Lyon, 1999; *Jean Tardieu, des livres et des voix*, ENS Lyon, 2010.

tornat a la postura òrfica que era ja la dels romàntics, si llegim bé el *Llac* de Lamartine o *Lucie* de Musset. L'amor feliç, exaltat i exaltador només va suposar un breu període en la poesia, i va implicar en particular dos poetes que van pertànyer al moviment surrealista, Éluard i Aragon. André Breton va celebrar *L'Amour fou*[5] com l'actitud surrealista per excel·lència. És en aquest estat d'enamorament total que cal situar Éluard.

El mode de presència femení

En la poesia d'Éluard, el coneixement de les coses i els esdeveniments es fa abans que res a través dels sentits. La comprensió ve després, si ve. El títol d'un dels poemes més cèlebres, dedicat a les dones rapades al zero al final de la Segona Guerra Mundial, és «Que ho entengui qui vulgui».[6] Millor encara, allò concret que se sent no té, en principi, tanta importància: només compta la identitat de la sensació:

D'un cantó del meu cor unes verges s'enfosqueixen
De l'altre la mà dolça és al flanc dels turons

«Absències I» (p. 91)

La causa de les emocions sensorials és lluny, doncs, de ser clarament discernida, i és a nivell de sensacions immediates que el subjecte del poema descobreix aquesta evidència que formula la psicoanàlisi: la natura es percep com si fos sexuada, fins i tot en les manifestacions que semblaria que tinguin un origen humà i, doncs, elaborat. Així és com es parla de les rutes penetrants o penetrades:

Rutes virils en els camps humits, rutes femenines a les ciutats.

«Grans conspiradores» (p. 114)

En aquests termes, s'utilitzarà un vocabulari eròtic per representar la naturalesa, i inversament s'aplicaran metàfores sobre jardins a la dona estimada, cap a la descoberta més profunda d'una unió més íntima. En els

5 Publicat el 1937.

6 A *Au rendez-vous allemand*, 1944.

dos casos, hi ha un do, i el do de la terra no es veu pas diferent del de la dona, i la barreja de lèxic carnal, concret i descriptiu seria tant l'evidència com la conseqüència d'aquesta unitat. És en aquest sentit que cal llegir el poema «Aquella que no té la paraula» (p. 71), poema dedicat a la natura, l'inici del qual és una pintura embolicada d'una pluralitat paisatgística: és assimilada a una dona que es lliura sense parar a allò infinitament petit que som, que s'esllangueix i mor per nosaltres, que ens alimenta de la seva dispersió:

Miracle desvestit, engrunament, ruptura
Per a un sol ésser.

La més bella desconeguda
Agonitza eternament.

Estrelles del meu cor als ulls de tot el món.

És només gràcies a la percepció erotitzada, que interpel·la directament els sentits, que les coses adquireixen presència i realitat. L'erotisme triomfant i obsessiu tenia la mateixa funció en certes pintures surrealistes, i així veiem Éluard adoptar el mateix procediment en el primer poema titulat «Max Ernst» (p. 13). Només cal escollir alguns termes eròtics (virginitat, pits), certes realitats sensibles i gracioses (vestit, llum vermell), escollir un moviment creat a partir d'al·literacions com "insecte-incest" o "voltar al voltant", i deixar que això comenci a moure's i generar un munt d'imatges, les que s'escriuen naturalment però també les que hom imagina (amb què substituir "àgil", o "incest", o "vestit", o "la primera" o "insectes" davant l'adjectiu "vermells", o si conservem aquestes paraules, per quines substituïm les altres?...):

En un racó l'àgil incest
volta al voltant de la virginitat d'un petit vestit.
[...]
A la claror de la joventut
dels llums encesos molt tard
la primera ensenya els pits que maten insectes vermells.

Davant d'una realitat restituïda en el dinamisme i la presència sensual, estem obligats a reconèixer que la barrera moral entre percepció ocular i contacte sensorial no té fonaments, i que l'esperit femení concentra un poder difús del món.

Per altra banda, aquest esclat no es limita a l'atracció dels cossos. Així es llegeix en l'últim poema del recull aquesta revelació sorprenent:

Si us dic "ho he abandonat tot"
És que ella no és la del meu cos
[...]
No és veritat.

«Aquella de sempre, tota» (p. 140)

Veritat d'un ordre nou, que té més a veure amb el somni que amb la vigília. Retrobem aquí l'atzar meravellós[7] tan apreciat per André Breton. La dona forma part tant de la imaginació com del món, i aquesta última pot captivar-lo a pleret per "divinitzar-lo":

Trenta noies de cos opac, trenta noies divinitzades per la imaginació,
S'apropen a l'home que descansa en la petita vall de la follia.

«En el cilindre de les tribulacions» (p. 64)

De fet, la presència femenina no pot acceptar les contingències d'allò que s'anomena realitat; més aviat convida a ultrapassar-les, a contemplar d'una altra manera. És el que exemplifica l'himne a la dona titulat «L'enamorada» (p. 56), on aquesta no és mostrada com un ésser finit, sinó

[7] Éluard parla de "les cares successives i femenines d'un atzar d'ocasió" (p. 120). I Breton escriu: "Éluard explica que, poc després del seu retorn a París, va veure en somnis un paisatge egipci on no hi faltava res, ni la flora, complicada, ni les llargues galeries prolongades per graons immensos, interminables. Al peu dels graons, una dona minsa i morena estava ajupida. L'endemà, entrant en un cafè de la place Blanche, on retroba cada dia els seus amics, reconeix la dona que ha vist en el somni, que parla de castells per construir..." (citat per Louis Parrot, a *Paul Éluard*, Seghers, col·lecció «Poètes d'aujourd'hui»).

més aviat com una perspectiva (*Ella està dempeus sobre les meves parpelles*), una exigència de vetlla permanent (*Ella té sempre els ulls oberts / I no em deixa dormir*), una finestra oberta a un univers més vast que el del somni:

Els seus somnis en plena llum
Fan que els sols s'evaporin.

Aquest somnambulisme és un alliberament de termes contradictoris: "soroll i silenci, llum i penombra", "follia" en el sentit ambigu de la paraula: allò que fa divagar, però també que allibera de la raó. I, paradoxalment, trobem així ocasió d'entrar en contacte directe amb la realitat. Si la dona se'ns manifesta, per un cantó, com a presència escandalosa, per l'altre també ho fa com a presència en el món físic:

Vaig fugir del meu furor, el cansament em desfigura, però us percebo
Encara, dones sorolloses, estrelles mudes, us percebré sempre, follies.

En tu, la sang dels astres corre en tu, la seva llum et sosté. Sobre les
Flors, t'erigeixes amb les flors, sobre les pedres amb les pedres.

«Una», (p. 117)

Presència explosiva, però també apaivagadora. La dona s'ofereix perpètuament. En la poesia d'Éluard hi trobem la imatge recurrent de la dona ajaguda enmig d'un paisatge:

Lluny jeu una dona que voldria lluitar
I que no pot, ajaguda al peu del turó.
I tant si el cel és miserable com transparent
No se la pot veure sense estimar-la

«Poemes», (p. 25)

Però cal entendre què significa "estimar", que no està especificat en aquest poema, un dels més antics. És com sentir totes les possibilitats de la natura a través de les dones, que hi viuen i que estan lligades a l'entrellat invisible del món. És accedir a un llenguatge que es mou darrera

el món, a un món meravellós on tot el que estava prohibit sembla possible a partir d'ara, on tot el que era aliè es gira a partir d'ara cap al subjecte contemplant i estimant:

La natura s'ha enredat a les xarxes de la teva vida.
L'arbre, la teva ombra, mostra la seva carn nua: el cel.
Té la veu de la sorra i els gestos del vent.
I tot el que dius belluga rere teu.

«Els petits justos VII» (p. 83)

I l'aire té un rostre, un rostre estimat,
Un rostre amant, el teu rostre,
A tu que no tens nom i que els altres ignoren,
El mar et diu: sobre meu, el cel et diu: sobre meu,
Els astres t'endevinen, els núvols t'endevinen...

«Aquella de sempre, tota» (p. 140)

Per un efecte d'inversió, ja no és la dona ajaçada en el paisatge, sinó més aviat el món desplegat sobre la dona, i il·limitat per ella.

Des de llavors, l'obscuritat pot molt bé regnar en el món exterior. L'home esdevé creador d'esclat, i és d'ell mateix que en prové l'esplendor. Hi ha en els somnis un son dolç que aboleix la nit, el son de l'amor és sol sota les parpelles:

D'una alba emmordassada un sol crit vol sorgir,
Un sol que giravolta regalima sota l'escorça.
Es fixarà a les teves parpelles closes.
Oh dolça, quan surts la nit es barreja amb el dia.

«Primera del món» (p. 97)

Fragilitats i precarietat

La nuesa procedeix d'aquesta invitació a augmentar el visible. Venint de la posta en escena de l'amor, participa al principi del seu aspecte meravellós. L'adjectiu "nu" apareix sovint en els poemes de *Capital del dolor. La nuesa, mai la mateixa* («Raó de més», p. 39) és font de

sorpresa i embadaliment. No desvela res, el despullament no és un acte acabat, ans el contrari, un increment de l'obscuritat que convida a veure-hi més enllà del visible:

Una dona de cor pàl·lid
Es fica la nit a la roba.
L'amor ha descobert la nit
Sobre els seus pits impalpables.

«Al cor del meu amor», (p. 52)

El despullament de la dona convida a veure-hi més enllà d'ella mateixa, és un accés a les forces misterioses de la terra i el cel. En el vertigen de l'enlluernament, el cos arrossega el pensament en una cursa esbojarrada:

[...] *les flames de la terra s'evadeixen pels seus pits i el jasmí de les mans s'obre sobre una estrella.*

«André Masson», (p. 105)

Vine de pressa, corre. I el teu cos va més de pressa que els teus pensaments, però res, ho sents, res pot depassar-te.

«El gran dia», (p. 138)

Es tracta més aviat d'"escoltar": el vertigen és també el de les paraules (*jasmin des mains*, *pensée/dépasser*). Però també és declarar la fragilitat de la nuesa: *El meu esperit és nu com l'amor* (p. 115). La sinceritat total cap a l'altre esdevé vulnerabilitat davant del món, i més enllà s'albira l'emotiva feblesa de l'amor, seu de la compassió, edifici únic de valors que l'home pugui establir sobre la dissort de la seva condició, que el títol del recull anomena "dolor":

Una ombra...
Tot l'infortuni del món
I el meu amor al damunt
Com una bèstia nua

«Sense rancúnia» (p. 70)

La vulgaritat de "al damunt", la brutalitat de les paraules "bèstia" i "nua", expliciten una imminent angoixa, cridada a succeir a la breu fulguració.

L'edifici que s'ha construït tot defensant-lo i obrint-lo al món es troba ben aviat amenaçat de ruïna. L'amor és certament una força, però apareix més aviat com una senyera heroica flotant sobre el caos incert del món. Aquesta és com a mínim la imatge colpidora que s'imposa en el cel que s'entreveu a través de la cortina dels cabells:

La teva força en el cel descompost
El teu cap lamentable
El teu cap que porto.

«La teva fe» (p. 74)

L'amor és més repte que victòria, i més convicció que certesa. Posseir l'ésser estimat potser no és més que una bella il·lusió. En tot cas, no dura, i obeeix a la discontinuïtat de la vida:

I el veig i el perdo i el pateixo
El meu dolor, com una mica de sol en l'aigua freda.

«Els petits justos X» (p. 86)

De sobte descobrim l'amor com una abstracció que no es pot copsar, igual que l'objecte estimat, car comprenem els éssers no en el seu esdevenir, sinó més aviat en el record que tenim d'ells, o en allò que voldríem que fossin:

La forma del teu cor és quimèrica
I el teu amor s'assembla al meu desig perdut.
[...]
Però tu no has estat sempre amb mi. La meva memòria
Està encara obscurida d'haver-te vist venir
I marxar. El temps es serveix de paraules com l'amor

«La teva cabellera de taronges» (p. 134)

No existeix cap comunitat eterna, ni predestinació, com ho mostra el brutal encavalcament de *I marxar*. Els amants són dues joguines diferents del temps que s'han ajuntat per atzar. No obstant, la forma mateixa dels últims versos, vacil·lant, com si no es decidissin a concloure, semblen deixar entreveure que es va assolir la perfecció de la comunió –ni que fos un instant– i que la vida serà diferent després.

La força evident de l'amor [8]

El sentit comú sap molt bé que l'amor és una conquesta, és a dir captura. Col·loca en una estreta dependència aquell que ja només viu per l'altre. Embelleix, però aquesta bellesa no és autònoma. Potser aquest és el sentit, ben simple, d'aquests dos versos aparentment enigmàtics i en clau de broma pesada:

Per què sóc tan maca?
Perquè el meu amo em renta.

«Els petits justos II» (p. 78)

Més profundament, les forces de l'un s'encarnen en les de l'altre, sense que per això hi hagi el sentiment d'ésser. Hi ha en aquesta encarnació mútua una reciprocitat perfecta, que és la prova que no s'ha patit cap alteració. Així s'explica la progressió lenta entre els dos versos extrems del poema "La teva fe" (p. 74):

Sóc altra cosa que la teva força?
[...]
La meva força es belluga en els teus braços.

Però s'ha passat d'una força latent a una altra de motriu. De seguida s'experimenta la pèrdua en l'ésser estimat com una reinserció en el món, que les certeses del nostre autocontrol i la confiança cega en les nostres

[8] «Dit de la força de l'amor» serà el títol de dos poemes d'Éluard, un a *Le dur désir de durer* (1946), l'altre a *Poèmes politiques* (1948).

percepcions ens impedeixen de veure. És un veritable renaixement, desitjat per altra banda malgrat el passat que amaga, ja que aboleix els límits de l'espai i la comunicació:

La corba dels teus ulls envolta el meu cor,
Una rotllana de dansa i de dolcesa,
Aureola del temps, bressol nocturn i segur,
I si ja no sé el que he viscut
És perquè els teus ulls no m'han vist sempre.

«La corba dels teus ulls» (p. 139)

L'amor esdevé la veritable regla de vida, la mesura de la seva durada. És alleugeriment, força centrípeta i centrífuga a la vegada:

Amb els teus ulls canvio com amb les llunes
I si a voltes de plom i de ploma
Una aigua misteriosa i negra que t'envolta
O bé en els teus cabells la teva lleugera victòria

«Els petits justos III» (p. 79)

Més ben dit, si coneixem el món és perquè és proferit per boca de dona. Quan hom anomena les coses com cal, que semblen tenir la forma perfecta del cercle, la dona les situa en el túnel del temps i el caos de l'espai:

La teva boca de llavis d'or no està en mi per riure
I les teves paraules d'aureola tenen un sentit tan perfecte
Que en les meves nits d'anys, de joventut i de mort
Sento vibrar la teva veu en tots els sorolls del món.

«La teva boca de llavis d'or» (p. 136)

D'aquesta manera s'estableix una aliança prefecta: la dona és la que ens fa descobrir el valor de les coses, fins i tot i sobretot aquella que sembla menyspreable. Tan perfecte és la plenitud, que ens sentim obligats a creure en una predestinació: la dona ha restituït una harmonia

pre-establerta que ja havíem pressentit en somnis:[9]

Si hagués de tornar a començar, et tornaria a trobar sense buscar-te.

«Al cor del meu amor» (p. 52)

Aquesta nova certesa ens reconcilia amb l'ordre físic. A través de la dona, les perversions i les violències se suavitzen. l'amor ens mena a una fraternitat que ens agermana amb el món dels homes i la creació a imatge seva que és la ciutat:

Nocturn, l'univers es mou en el teu escalf i les ciutats d'hivern tenen
gestos de carrer més delicats que l'arç blanc, més captivadors que l'hora.

«Ella és» (p. 137)

No és només una qüestió de sensibilitat. Aquesta reconciliació és d'ordre metafísic. Retrobem el paradís perdut dels *vells temps* («Banyista del clar a l'ombra», p.95). Desapareix la idea de nit, així com la de passat i futur. L'amor fa néixer l'home amb vocació eterna en un present transparent, en un temps sense discontinuïtat. Aquesta vocació es portarà a terme entre dos, en la contemplació i la possessió confiada de la plenitud:

Oh tu que suprimeixes l'oblit, l'esperança i la ignorància,
Que suprimeixes l'absència i que em fas néixer,
Canto per cantar, t'estimo per cantar
El misteri on l'amor em crea i es deslliura.

«Aquella de sempre, tota» (p.140)

L'amor em crea, i no "ens" crea. No hi ha aquí tan sols la distinció entre dues imatges idíl·liques, hi ha molt més: és amb el nostre "jo" més íntim que ens reconciliem, amb el que hem sigut, però també el que tenim

[9] No obstant, havíem escrit abans que no hi ha ni predestinació ni comunitat eterna. És així. La manera amb què Éluard tracta l'amor és canviant com la seva manera de sentir-lo: *Amb els teus ulls canvio com amb les llunes* (p. 79).

el deure d'arribar a ser. Gràcies a la concentració que desenvolupem en l'atenció cap a l'altre, desapareix la distracció. L'home ha retrobat el domini i la responsabilitat del temps, en una llibertat absoluta que té quelcom de "terrible":

Records de fusta verda, boira on m'enfonso
He tancat els ulls sobre meu, sóc tot teu,
Tota la meva vida t'escolta i no puc destruir
Els terribles lleures que el teu amor em crea.

«La teva boca de llavis d'or» (p. 136)

hi ha un poder per destruir les convencions i el vell ordre. l'amor té una dimensió política, fins i tot si Eluard no confessa així fins més tard. No pot acceptar ni la resignació ni la pietat, fins i tot quan el discurs espiritual els ha consagrat:

Estàs segura, heroïna d'ulls com fars, d'haver vençut la misericòrdia i l'ombra, aquestes dues germanes bugaderes, prenem-les pel coll, no són boniques i pel que en volem fer, el món se'n desfarà ben de pressa, de la seva cabellera pentinant l'incens a prop de les fonts.

«El diamant» (p. 111)

Tornem a la "qüestió" inicial. Per entendre'ns, Éluard ha confegit el recull de tal manera que els poemes que donen una imatge positiva de la força de l'amor estan posats sobretot al final, i donen així la imatge de conjunt. La dedicatòria "A G." de l'última part, titulada «Nous poemes» corrobora aquesta voluntat teleològica. Ho explicitera més en la dedicatòria de «L'amor la poesia», tres anys més tard: "A Gala, aquest llibre sense fi". Llibre sense fi tal vegada, amor a punt d'acabar, però precisament les contingències de tal o qual trobada amorosa no són l'essencial. És més important destacar que l'any de publicació de *Capital del dolor* és també l'any d'adhesió d'Éluard al Partit Comunista. Està donant un missatge amorós i polític que va des de "l'horitzó d'un sol home a l'horitzó de tots". No pararà de confirmar-ho com un valor transcendent, ja que és arran de la mort d'una dona estimada que escriurà:

No aconseguirem res anant d'un en un, però sí de dos en dos
Coneixent-nos de dos en dos ens coneixerem tots
Ens estimarem tots plegats i les nostres criatures es burlaran
De la llegenda negra on plora un solitari.[10]

Aquest idea esdevindrà per a ell el missatge poètic essencial, en el que es reafirmarà en el recull titulat precisament *Poesia ininterrompuda* (una altra manera de dir el "llibre sense fi"):

Una llarga cua d'amants
Sortí de la presó a què ens acostumem
Sobre el seu amor havien jurat tots
D'anar junts donant-se la mà
Havien decidit no deixar anar mai
Una baula de la seva fraternitat.[11]

Per tant no es pot negar que Éluard ha contribuït voluntàriament a una lectura de la seva poesia si no espiritual, com a mínim ideològica. I des d'aquesta perspectiva podem trobar justificada la ja esmentada irritació de Jean- Marie Gleize: "Per una banda, l'amor, la poesia, la poesia de l'amor, l'amor de la poesia, el seu manteniment i la resistència, per l'altra, ja sabeu, la resistència a aquesta resistència de maneres diverses, "l'odi" de la poesia".[12] Però també cal dir que Paul Éluard ja s'havia fet càrrec d'un odi semblant en un altre poema titulat «Crítica de la poesia» el 1932:

D'acord, odio el regne dels burgesos
El regne dels polis i els mossens
Però odio encara més l'home que no ho fa

[10] «Notre vie», a *Le temps déborde*, 1947.

[11] «Le chateau des pauvres«, a *Poésie ininterrompue II*, 1953.

[12] Postfaci a l'edició de *Paul Éluard* a la col·lecció «Poètes d'aujourd'hui», Seghers.

Com jo
Amb totes les seves forces

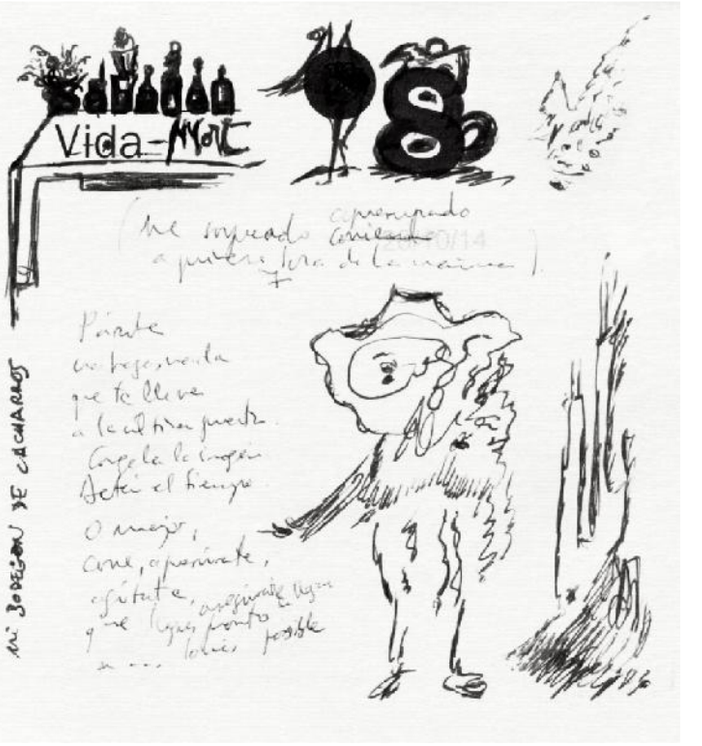
Escupo a la cara de l'home més petit que el natural
Que de tots els meus poemes no prefereix aquesta «*Crítica de la poesia*»[13]

Segurament, aquest text és anterior als grans compromisos polítics d'Éluard. Però *Capital del dolor* també ho és. I si haguéssim de fer una relectura del sentit que l'ús del costum ha donat al títol que apareix com una equació *L'amor la poesia* –la poesia és bella com l'amor, l'amor és bell com la poesia– no diríem que expressen tots dos un mateix ideal? I si calgués entendre que l'amor és abundant, enigmàtic, orientat en direccions diverses i contradictòries, com la mateixa poesia? Potser és demanar massa a les paraules? És tal vegada el mínim que es pot esperar d'un lector de poesia, que està convençut que el valor d'un poema no es limita al missatge explícit que vehicula, suposant que sigui unívoc. L'interès de *Capital del dolor* –recull heterogeni, balanç de recerques contradictòries– precedit d'un títol que no expressa de cap manera l'eufòria, rau doncs en mostrar fins a l'infinit la diversitat de significats possibles.

Per tornar a la qüestió que ens ocupa, l'interès del llibre va més enllà d'unes instruccions d'ús; més aviat és fer veure com en són de seductores les diferents i enigmàtiques facetes del que Éluard anomena el *paisatge femení*:

Estic davant d'un paisatge femení
Com un nen davant del foc
Somrient vagament i amb llàgrimes als ulls
Davant d'un paisatge on tot es commou en mi.[14]

[Traducció de Carme Miralda]



[13] A *La vie immédiate*, 1932.

[14] «L'èxtase», a *Le temps déborde*, 1947.

ÉLUARD, LECTOR DE BAUDELAIRE: L'HIPOTEXT DE LES FLORS DEL MAL I DEL SPLEEN DE PARÍS A CAPITAL DEL DOLOR

CORINNE BAYLE

Privat d'estudis per una salut precària, Éluard es va fer una cultura que el va nodrir en profunditat, a part de les convencions de l'època. Si l'encontre amb els futurs surrealistes li va obrir li va obrir horitzons artístics, si es va entusiasmar per obres redescobertes llavors amb una curiositat provocadora, també conservarà el gust íntim per poesies llegides a l'adolescència i durant el període de repòs forçat al sanatori de Clavadel. Al costat de Lautréamont, de Rimbaud, sovint invocats per la crítica pel seu impacte quant a la necessitat de renovar el llenguatge, també altres noms s'imposen en aquest panteó literari, que li van permetre inventar una poètica pròpia. Els textos de joventut mostren la inspiració agafada amb Verlaine i Laforgue, però és de l'obra de Baudelaire d'on el poeta poua l'impuls més durador. Alguns versos del 1913 fregant el pastitx el recorden, poemes de títol evocador, «Malson» o «Última nit».[1] Més enllà d'aquest aprenentatge, Baudelaire queda com aquell que Éluard declara el seu "poeta preferit"[2] en resposta a l'enquesta publicada a *Littérature* l'abril del 1922. La seva poesia és una font viva de (re)creació, cosa que subratlla el «Mirall de Baudelaire» el 1939, reprès el mateix any

[1] Paul ÉLUARD, «Cauchemar» i «Dernière nuit», *Primers poemes* a *Œuvres complètes*, volum II, edició de Lucien Scheler, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", París 1968, p. 728. (D'aquests primers poemes, Éluard en va renegar).

[2] Citat a Jean Charles GATEAU, *Paul Éluard ou le frère voyant*, Robert Laffont, París 1988, p. 102.

Corinne Bayle és professora de literatura francesa, poesia dels segles XIX i XX, a l'ENS de Lyon i és membre del Consell del seu *Centre d'études et de recherches comparées sur la creation*. Ha publicat diversos estudis i llibres, entre els quals podem destacar: *Au clair de la Nuit*, Éditions du Noroît, Montréal 2012; *Paul Éluard. Le Cœur absolu. Étude de Capitale de la douleur*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013; *Nocturne de l'âme moderne. Le Spleen de Paris de Charles Baudelaire*, P. U. de Rouen et du Havre, 2014; *La Poésie hors du cadre. Nerval, Baudelaire, Reverdy, Char. Poésie, prose et peinture*, Paris, Hermann, 2014.

a *Mostrar*. Es tracta del prefaci a una antologia;[3] Éluard hi exalta la superació del sofriment: "Malgrat la solitud, malgrat la pobresa, malgrat la malaltia, malgrat les lleis, reconeix, combat. [...] Aquest gust per la Desgràcia fa de Baudelaire un poeta eminentment modern".[4] L'accent es posa sobre l'objectiu essencial: mal, desgràcia, dolor, tota la violència del món que la poesia es proposi afrontar. A *Capital del dolor*, la dialèctica del desesper planteja la pregunta de què pot la poesia. Examinant la presència dels records baudelerians que hi afloren, reflexionarem també sobre la manera com el recull enllaça ètica i estètica, fent del poema el lloc mateix *on canviar* la pròpia regla d'existència.

El projecte de *Capital del dolor*: l'horitzó dels models baudelerians

Éluard va llegir primer Baudelaire a les *Obres completes* publicades per Michel Lévy de 1868 a 1870. A principis del segle xx, *Les flors del mal* es beneficiava de nombroses reedicions, com la que va sortir a Calmann-Lévy el 1900[5] o l'editada per Alphonse Lemerre el 1910;[6] els *Petits poemes en prosa*, inacabats i pòstums, eren llavors menys valorats. Tot i així, en el moment que s'elabora el que serà *Capital del dolor*, es constata l'aparició d'un bell volum il·lustrat del *Spleen de París*, publicat al Cercle de Bibliofília el 1921,[7] o d'una edició corrent de Calmann-Lévy, el 1922,[8] que ajuntava

[3] Incloïa textos triats entre *Les flors del mal*, *L'Spleen de Paris*, *La Fanfarlo*, *Els paradisos artificials*, la crítica d'art i els diaris íntims, així com algunes cartes.

[4] Paul Éluard, «Charles Baudelaire» a *Œuvres complètes*, volum I, edició de Lucien Scheler, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", París 1968, p. 915-916.

[5] Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, precedit per una nota de Théophile Gautier. Edició definitiva augmentada amb un gran nombre de poemes nous, Calmann-Lévy, París, 1904.

[6] Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, il·lustracions de Tony George-Roux, gravats de Charles Clément, Alphonse Lemerre, París, 1910.

[7] Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris. Petits pöemes en prose*, amb un retrat al poeta gravat al frontspici i trenta aiguaforts d'Amery Lobel, ornaments tipogràfics dissenyats i gravats sobre fusta per Louis Jou, Le Livre du Bibliophile, G. & R. Briffaut, París, 1921.

[8] Charles Baudelaire, *Petits poèmes en proses. Les paradis artificiels*, Calmann-Lévy, 1922.

els *Petits poemes en prosa* amb *Els paradisos artificials*, precedent de l'edició crítica d'Eugène Crépet a Louis Conart el 1926.[9] El projecte d'epíleg ideat per Baudelaire està en consonància amb el títol del recull:

> *Amb el cor ben content he pujat dalt del cim*
> *des d'on s'albira tota l'extensa gran ciutat,*
> [...]
> *¡T'estimo, capital infame! Cortesanes*
> *i bandits, oferiu ben sovint uns plaers*
> *que no comprendrà mai cap dels vulgars profans.*[10]

Aquest *¡Téstimo, capital infame!* és un eco dels «Quadres parisencs» de *Les flors del mal* que Baudelaire afegeix el 1861, després del procés i la condemna de les composicions considerades "infames". No és impossible que Éluard volgués igualar el díptic de Baudelaire en un projecte ben personal, un únic recull modern de vers i de prosa en el qual la ciutat servís de decorat i de símbol de la vida humana sotragada per la Gran Guerra, sobre el fons de la revolució industrial, teatre de l'emergència d'una bellesa diferent. Éluard va conservar l'efecte de mirall produït per les parelles de *Les flors del mal* i l'*Spleen de París*, com ara «La cabellera» o «Invitació al viatge». A la seva manera, duplica un cert nombre de títols de *Capital del dolor*, com una forma de fer l'ullet, perquè els poemes no desenvolupen els mateixos motius: dos poemes titulats «Al costat», dues «Suite», dos «Cap», dos «A la flama dels fuets», dues «Absències».

Igualment, es troba una musicalitat com a Baudelaire en els ecos, «Crepuscle de la tarda» i «Crepuscle del matí», o «Cant de tardor» i «Cant

[9] Coincideix amb *Capital del dolor* amb poques setmanes de diferència: *Capital del dolor* apareix el 8 de setembre de 1926, *L'Spleen de Paris*, en l'edició de Crépet-Conard, es va publicar el 15 de novembre del mateix any (gràcies a Patrick Labarthe per la precisió sobre l'edició baudeleriana).

[10] Charles Baudelaire, *Petits poemes en prosa*, pròleg i traducció de Joaquim Sala-Sanahuja, Edhasa, Clàssics moderns, Barcelona, 1991, p. 293. Totes les citacions del llibre estan extretes d'aquesta edició (N. del T.).

de tarda», amb les sèries de poemes lligades al dir: «La paraula», «Poemes», «Boca usada», «La teva boca de llavis d'or», «La benedicció», «La maledicció», «Silenci de l'Evangeli», «La que no té la paraula». A més a més, *Capital del dolor* conté cent tretze poemes, xifra que assenyala la confluència més o menys conscient amb *Les flors del mal*, que incloïa cent poemes en l'edició de 1857, i cent vint-i-sis en la definitiva de 1861; per a l'*Spleen de París*, queden projectes que haurien d'haver completat les cinquanta proses publicades pòstumament.[11]

L'eufonia dels títols dels reculls (flors/dolor, mal/capital) no és fortuïta, a més del creuament probable amb *capital infame*. La secció dels «Petits justos» és un eco dels *Petits poemes en prosa*, mentre que Reverdy situa els seus *Poemes en prosa* de 1915 sota el signe de Rimbaud, que prefereix a Baudelaire,[12] i que Max Jacob, en el prefaci al *Gobelet dels daus* el 1916, critica la *il·luminació* rimbaudiana ("una pàgina en prosa no és un poema en prosa") i exclou Baudelaire ("triomf del desordre romàntic"), com també Mallarmé amb les seves "paràboles".[13] Éluard coincideix a la seva manera amb l'opinió expressada a la biografia d'Eugène Crépet, *Baudelaire*, apareguda el 1906 a Léon Vannier i reeditada el 1912, que elogia aquests textos al mateix nivell que els versos:

> Aquests poemes en prosa, d'una concepció sempre original i una forma sovint exquisida, són segurament, després de *Les flors del mal*, la part més preciosa de la seva obra. Hi va atènyer, en alguns passatges, la perfecció.[14]

Aquesta primacia atorgada a la forma, a les formes, remet a la singularitat d'Éluard, que utilitza tots els recursos de la poesia en vers i en prosa, sense menysprear-ne cap, i sembla abans un hereu de la tradició poètica que no pas un representant de la nova generació que reinventi els cànons. Retroba disposicions isomètriques, com el poema en quartets o els sonets, omnipresents a *Les flors del mal*, tot adaptant-les, quartets sense rima («Giorgio de Chirico», p. 62)[15] o el sonet imperfecte («Boca usada», p. 63).[16] Varia els poemes en prosa, de llargària diversa, i ordenats o no per estrofes. Éluard va entendre la prevenció de Baudelaire, hereva d'Edgar Poe, contra "l'heretgia de la llargària",[17] optant pel poema breu, contràriament a l'exhibició d'alexandrins que es troba en Lamartine, Musset o Hugo, als quals Baudelaire s'oposava. Aquesta injunció d'una poesia tan densa com intensa retroba altres lliçons, com les d'Apollinaire, Reverdy, a l'entorn de recerques visuals com les presents a «Repeticions», amb els seus textos centrats a la pàgina i els jocs tipogràfics de vegades propers al cal·ligrama («Límit», p. 26). Aquesta tria de formes no té res d'acadèmica: sota la bandera inicial de dadà, es tracta de pervertir-les, de fer-les esclatar, de reinventar-les.

En aquest laboratori poètic que és *Capital del dolor*, i seguint l'exemple de Baudelaire, Éluard va preferir el poema en prosa construït com un somni més que no pas el pur relat del somni a la manera surrealista. Molts poemes se serveixen d'elements onírics, desenvolupen imatges inconnexes que tenen l'estranyesa del somni, però el poema es fonamenta en un «joc de construcció» (p. 60), enquadrat en un marc. Així, l'enigmàtica prosa

11 S'inclouen en la llista de projectes de Baudelaire «L'homme aux diamants» i «Symptomes de ruines», relat d'un somni del qual en resta un bell fragment, amb el qual lliga «Les cendres vivantes» de *Les dessous d'une vie*, recull contemporani de *Capital del dolor*. Charles Baudelaire, afegitó de *Spleen de Paris*, *Œuvres complètes*, volum I, edició de Claude Pichois, Gallimard, París, "Bibliotheque de la Pléiade", 1976, p. 367 sq i Paul Éluard, *Œuvres complètes*, volum I, *op. cit.*, p. 209.

12 Pierre Reverdy, «Le premier pas qui aide» [1954] a *Cette émotion appellée poèsie*, edició d'Étienne-Alain Hubert, Flammarion, París 1974, p. 161; «Présent du poète à la postérité» [1938], *ibid.*, p. 116; «Circonstances de la poèsie» [1946], *ibid.*, p. 44-45.

13 Max Jacob, prefaci a *El gobelet dels daus* [1916], traducció d'Enric Casasses, Lleonard Muntaner editor, Palma 2010, p. 21.

14 Eugène Crepet, *Baudelaire*, Léon Vannier, París 1906, p. 129.

15 Les referències a *Capital del dolor* remeten a: *Capitale de la douleur,* Gallimard, París 1966. (N. del T.)

16 El vers 7 de «Boca usada» és en l'original francès un heptasíl·lab, que trenca amb els octosíl·labs del conjunt.

17 Charles Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe* a *Œuvres complètes*, volum III, p. 332.

«El diamant que ell no t'ha donat» (p. 111) conté la represa, talment una tornada, de "en els llocs d'embriaguesa" de «El tirs»[18] de L'*Spleen de París*, així com la menció de "l'arabesc" que és la base de la composició desordenada del text baudelerià. «En la boira» (p. 125) es basa en una arquitectura temporal, com la de «La cambra doble» dels *Petits poemes en prosa*. I, com en el recull precursor *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand, somni i quadre són models formals abans que temàtics. «Retornar a una ciutat de vellut» (p. 123) sembla un somni amb la distància de l'infinitiu a l'inici de les tres primeres estrofes (*Retornar a una ciutat de vellut / Veure el silenci, fer-li un petó / No estimar res més que la dolçor i la immobilitat*), que ressonen com esperances fins a la breu última estrofa, *El cor de l'home no s'enrogirà més, no es perdrà més, retorno de mi mateix, de tota eternitat*. El canvi d'"ell" a "jo", en asíndeton, tradueix el deseiximent meravellós del somni, després el desvetllament, transfigurat. Alguns fragments com ara *les finestres seran vasos on les flors, que hauran deixat la terra, mostraran la llum tal com és*, s'acorden amb les paraules de «La invitació al viatge», en vers:

> *flors de rars colors*
> *mesclant les sentors*
> *als vagues perfums de l'ambre,*
> *opulents plafons,*
> *els miralls pregons,*
> *l'oriental espectacle,*
> *parlaria tot*
> *al cor, mot a mot*
> *i en secret, un dolç vernacle.*[19]

I també en prosa: en el doblet del *Spleen de París*, el decorat de l'habitació té "alts finestrals treballats" o bé "els miralls, els metalls, els cortinatges, l'orfebreria i la faiança hi componen per a la vista una simfonia

[18] Charles Baudelaire, *Petits poemes en prosa*, *op. cit.*, p. 207.

[19] Charles Baudelaire, *Les flors del mal*, traducció de Xavier Benguerel, Llibres del Mall, Barcelona, 1985, p. 227.

muda i misteriosa";[20] "les finestres seran vasos" és un emblema de la imatge eluardiana que topa amb realitats de plans diferents, sense buscar l'analogia comuna sinó la sorpresa d'altres de noves. El final del poema expressa la tria del retorn al món: "retorno de mi mateix, de tota eternitat", més que no pas el "Fugir, ... fugir"[21] de Mallarmé a «Brisa marina», i com ja havia fet Baudelaire en les dues «Invitacions al viatge». L'hipotext permet de mesurar l'originalitat, una presa de posició diferent, una esperança de veure la vida canviada per la poesia, contra un sentiment d'exili tediós i radical.

Reescriptures i reminiscències

També poeta líric en l'apogeu del capitalisme, per reprendre la fórmula de Walter Benjamin a propòsit de Baudelaire, Éluard s'interroga per la dificultat de ser en el món, en una alternança de violència i de dolçor; tan aviat es deixa endur per l'alegria de viure com per l'amargor i la desil·lusió. Redefineix la bellesa moderna a través de les múltiples cares de París, que és el teló de fons de *Capital del dolor* des del títol mateix. La metròpoli i el seu laberint de carrers permeten l'emergència del desig, desig amorós equivalent d'un de creatiu. El recull d'Éluard és ple de siluetes femenines de *caminar llanguid* («En la boira», p. 125), de cossos que són promeses de plaer, de *dones amb ulls com trossos de sucre* («En el ball», p. 59), de *màscares femenines i successives d'un atzar d'ocasió* («L'absoluta necessitat», p. 121). S'hi deixen veure les imatges contemporànies del music-hall («Les Gertrude Hoffmann Girls», p. 107) o de la estàtua d'Albert Bartholomé, erigida al Jardí de les Tulleries el 1921, *estàtua vivent de l'amor* («París durant la guerra», p. 108). La dualitat de la figura femenina és del tot baudeleriana, "Fugitiva beutat"[22] de la "dona que passa", d'una banda, ídol d'ulls sense mirada, de l'altra, "estàtua" o "imatge" a «La igualtat dels sexes» (p. 51). Com el poeta de *Les flors del mal*, Éluard retroba l'exercici

[20] Charles Baudelaire, *Petits poemes...*, *op. cit.*, p. 103.

[21] Stéphane Mallarmé, «Brise marine», *Poésies*, a *Œuvres complètes* I, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», París 1998, p. 15.

[22] Charles Baudelaire, *Les flors del mal*, *op. cit.*, p. 343.

poètic d'alt virtuosime que és el blasó, gènere encomiàstic que canta la bellesa de la dama, però adaptat a la rapidesa de la modernitat. Baudelaire va evocar el cos femení en esclats, a "La cabellera", "Les joies" o "La serp que dansa", va instituir el contra-blasó en l'erotisme atroç d'«Una màrtir». *Capital del dolor* mostra retrats difractats, quadres parcials, fa sorgir riures i llàgrimes, boca i silenci, ulls oberts i ulls tancats a «Raó de més» (p. 39) o «L'únic» (p. 28). «La corba dels teus ulls» (p. 139), un altre blasó fragmentari, inverteix "El verí":

Com el dia depèn de la innocència
Depèn el món sencer dels teus ulls purs
I en llurs mirades corre tota la meva sang,

mentre que a *Les flors del mal:*

Tot això no val pas el verí que traspua
dels teus ulls, ulls maragdins,
llacs on trem el meu cor, i invertit, s'hi veu dins..
Els meus somnis en corrua
van a desalterar-se en aquests gorgs salins.[23]

Aquesta inversió fa mesurar la singularitat eluardiana i una confiança més feliç en l'amor, encara que sigui intermitent. Ja no es tracta de pastitx o imitació; més aviat de reminiscències de textos apresos de memòria. Així, algunes expressions del poema «El gust del no-res»:

La sublim Primavera sa fragància ha perdut!

I el temps se'm va empassant de jornada a jornada,
tal com la neu un cos pel fred agemolit;[24]

[23] Id., p. 215.
[24] Id., p. 305.

constitueixen l'hipotext de l'inici del segon quartet de «Pablo Picasso» (p. 96):

El rostre del cor ha perdut els colors
I el sol ens busca i la neu és cega.

La transformació de la "primavera adorable" en "rostre del cor" es relaciona amb un altre poema de Baudelaire, que associa rostre i paisatge, «Crepuscle matutí» :

Com una cara en plors que eixuguen aures manses,
de les coses que fugen l'aire és ple de frisances[25]

on perviu sens dubte el record de «Clar de lluna» de Verlaine que Éluard va imitar molt en els seus primers versos, i que d'antuvi havia imitat Baudelaire:

La vostra ànima és un paisatge exquisit
que encanten màscares i bergamasques[26]

El vers següent de «Pablo Picasso», *I el sol ens busca i la neu és cega* conserva el motiu de la neu present a «Crepuscle matutí» i produeix una bella imatge desdoblada, que el polisíndeton posa de relleu, sense oblidar l'ús de l'alexandrí [en l'original francès], el metre més característic de Baudelaire.

D'una manera més difusa, és fàcil veure motius comuns entre «Beure» (p. 104) i els poemes de la secció «El vi» de *Les flors del mal*, la reflexió sobre «El vi» que obre *Els paradisos artificials* i «Embriagueu-vos» de l'*Spleen de París*, car el text de *Capital del dolor* exhibeix una dimensió metapoètica: *Com menys absurda és una barreja* confirma una estètica de l'híbrid, igual que la resposta dels *Petits poemes en prosa*, «Embriagueu-vos»,

[25] Id., p. 355.
[26] Traduït de: Paul VERLAINE, «Clair de lune», *Fêtes galantes*, a *Œuvres poètiques complètes*, volum I, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", París 1962, p. 107.

De vi, de poesia o de virtut, com més us plagui,[27] tradueix una consciència autoreflexiva rere la seva aparent lleugeresa. És també a la manera de Baudelaire, que construeix cada quartet dels «Fars» a partir d'un nom propi de l'artista per condensar una atmosfera i sobreposar unes quantes teles, que Éluard agafa com a títol el sol nom dels pintors en els nou textos dedicats a artistes contemporanis les obres dels quals aporten una visió nova per a tota la humanitat. Aquesta obertura ja era present en el gran poema de Baudelaire, en què els artistes eren qualificats al final de "sentinelles"[28] armats.

Finalment, el motiu eluardià de la vista es transforma en visió, per la qual només "la imaginació creadora",[29] la que fabrica pures imatges no vingudes d'enlloc, no comparables en res a les imatges del món, és necessària; per aquesta raó el poema «Paisatge»,[30] que obre els «Quadres parisencs» de *Les flors del mal* el 1861, mostra el poeta tancant [...] *portes i finestrons / per bastir dins la nit el meu màgic palau*, triant el somni interior. Igualment, a l'*Spleen de París*, la finestra tancada i il·luminada a «Les finestres» simbolitza aquesta estètica d'un artifici superior a tot realisme: *El que es pot veure a la llum del sol mai no és tan interessant com el que passa darrera uns vidres*.[31] En Éluard, és per requalificar el món que l'artista crea una distància: *El món es deslliga del meu univers* («No compartir més», p. 89), per tal de mirar en la seva veritat *més nua* («La vida», p. 29) i proposar *imatges deslligades de l'aparença* («El mirall d'un moment», p. 133). És també la tria de depassar un lirisme purament subjectiu i una despersonalització que s'obre a algú altre: *No obstant no he trobat mai allò que escric en allò que estimo*, afirma «La invenció» (p. 17). Però a l'al·legoria de les definicions d'un jo poètic que, en els quatre «Spleen» de *Les flors del mal*, tradueix la dispersió de l'ésser en el món modern (*Jo sóc un cementiri detestat per la*

[27] Charles BAUDELAIRE, «Embriagueu-vos» a *Petits poemes...*, *op. cit.*, p. 211.

[28] Íd., *Les flors del mal*, *op. cit.*, p. 85.

[29] Íd., «Salon de 1859» a *Œuvres complètes*, vol. II, p. 624. Sobre la imaginació que engrandeix el món, Éluard també cita Shelley a *Donner à voir* (Paul ÉLUARD, *Oeuvres complètes*, vol. I, p. 965).

[30] Íd., *Les flors del mal*, *op. cit.*, p. 325.

[31] Íd., *Petits poemes...*, *op. cit.*, p. 217.

lluna,[32] *Sóc com el rei d'un país plujós*"[33]), Éluard hi oposa una universalitat plena, incloent-hi el sofriment i la joia: [...] *sóc també tan viu com el meu amor i la meva desesperació* («Nuesa de la veritat», p. 72). No deixa de ser un "jo" figurat, semblant al que a «Benedicció», a l'obertura de *Les flors del mal*, traça el retrat desesperat de l'artista com un Crist sacrificat per al seu art, i no per als homes, de manera sarcàstica. «La benedicció» (p. 66) de *Capital del dolor* capgira el seu títol: *l'home que buida la seva corona (L'homme qui creuse sa couronne)*, al vers 4, juga amb l'expressió lexicalitzada "creuser sa tombe" –en francès, "posar-se en perill per les pròpies accions"– i evoca la "corona mística" del poema de Baudelaire que parodiava la corona d'espines, investint de dignitat la "diadema" que constitueix la poesia plena d'imatges:

> *Però els joiells perduts de la Palmira antiga,*
> *Els metalls insabuts, les perles de la mar,*
> *No podrien, muntats per la vostra mà amiga,*
> *Bastar a aquesta esplendent corona singular;*[34]

S'opera un altre desplaçament quan Éluard transposa sonoritats i imatges de «Benedicció» a «La igualtat dels sexes» (p. 51) quan parla de *la bellesa dels ulls, bellesa de les pedres, / La de les gotes d'aigua, de les perles en placards*. La cadena consonàntica de "Palmira" en la rima se superposa a "perles del mar" (PLMR), de la mateixa manera que la sorprenent expressió "perles en placards" prové de l'al·literació PL, PR, que inventa fonèticament l'expressió. Com Baudelaire, "arquitecte de les [seves] fetilleries",[35] l'artista és aquell que *recull els trossos de totes les* [*seves*] *meravelles* («Per caure en la trampa», p. 55); i si l'expressió baudeleriana apareix a «Somni parisenc», dedicat al pintor Constantin Guys, semblantment la imatge eluardiana es retroba a «Georges Braque» (*En recull totes les meravelles*, p. 124), essent el pintor aquest "germà vident".[36]

[32] *Íd.*, «Spleen», LXXVI, *Les flors del mal*, *op. cit.*, p. 295.

[33] Íd., «Spleen», LXXVII, *ibíd.*, p. 297.

[34] Íd., «Benedicció», *ibid.*, p. 67.

[35] Íd., «Rêve parisien», CII, *ibid.,* p. 102

[36] «Els germans vidents» és el títol de la primera secció de l'*Anthologie des écrits sur l'art*. Paul ÉLUARD, *Œuvres complètes*, vol. II, p. 511.

De l'exili a la meravella

El poema «La paraula» (p. 21) és una prosopopeia, per la manera com Baudelaire hi fa parlar «La Bellesa» –la paraula, en el primer vers, hi fa referència– en una perspectiva ben diferent: la "pedra dura"[37] ha desaparegut per donar pas a una bellesa que "llisca" (versos 2-3, *Llisco sobre el teulat dels vents / Llisco sobre el teulat dels mars*). El vers 5, *No sento més el conductor*, ratifica el refús autoral, i "la més nua" del vers 8 remet al despullament modern, oposat a les fórmules poètiques que s'han tornar clixés (les "nues" per designar els núvols, la "nua" pel cel). *Sóc vella però aquí sóc bella* (vers 10) recorda que la poesia és un art immemorial, reinventat per les seves formes. Paraula "malalta" (vers 7), com la Musa de Baudelaire de qui els "ulls fondos"[38] reflecteixen tots els malsons del món contemporani, paraula "fàcil" (vers 1) com una dona fàcil, en el context ambigu de *estimo la més nua*, nova «Musa venal»,[39] provocació d'una poesia prostituïda que es despulla en una simplicitat feliç en Éluard. A «Per caure en la trampa» (p. 55), un altre record baudelerià innerva la iniciació a la vida i al llenguatge, a la creació literària, conduïda per una figura femenina a través del seu propi cos: *Dona grossa, parla'm de les formes*, jugant amb formes femenines i formes poètiques. Això recorda «La geganta» de *Les flors del mal*, on el "jo" poètic imagina en els tercets una dona-paisatge, somniant el següent:

> *recórrer a pler les seves esplendoroses formes;*
> *reptar per la vessant dels seus genolls enormes,*
> *i a l'estiu, a vegades, llavors que els sols malsans,*
>
> *lassa, la fan ajeure's enmig de la campanya,*
> *a l'ombra dels seus pits dormir en llànguid descans,*
> *com un poblet pacífic al peu d'una muntanya.*[40]

[37] Charles BAUDELAIRE, «La bellesa», *Les flors del mal*, *op. cit.*, p. 113.

[38] Íd, «La Musa malalta», *ibíd.*, p. 87.

[39] Íd., «La Musa venal», *ibíd.*, p. 89.

[40] Íd., «La geganta», *ibíd.*, p. 119.

En Éluard, les imatges valen per elles mateixes, funden el poema surrealista. Aquesta dimensió està expressada a «L'enamorada» (p. 56), que remet a «L'himne» de *Les despulles* (*A la molt cara, la molt bella / que omple el meu cor de claror, / a l'àngel, a l'ídol immortal, / salut en la immortalitat!*):[41]

> *Ella té sempre els ulls oberts*
> *I no em deixa pas dormir.*
> *Els seus somnis en plena llum*
> *Fan evaporar els sols,*
> *Em fan riure, plorar i riure,*
> *Parlar sense tenir res a dir.*

Parlar sense tenir res a dir actualitza el clixé ("parlar per no dir res") en una estètica essencial, que remet al rebuig de Baudelaire pel poema didàctic o filosòfic, i la tria d'una poesia que valgui per ella mateixa:

> La Poesia, per poc que es vulgui anar al fons d'un mateix, interrogar la pròpia ànima, recuperar els records d'entusiasme, no té altre objectiu que ella mateixa; [...] La poesia no pot, sota pena de mort o decadència, assimilar-se a la ciència o a la moral; no té la Veritat com a objectiu, sinó només a ella mateixa.[42]

Jo dic la veritat sense dir-la («El costum», p. 58): el poeta esbossa més que pinta, és *el marxant de sorra* («La imatge d'home», p. 131), en virtut d'una estètica baudeleriana de la suggestió, fustigant la poesia que pretengui altres coses. El poema construït segons aquests principis esdevé un model que fa miroies amb la realitat. Baudelaire assenyala aquesta paradoxa: "La Poesia és el que hi ha de més real, és el que tan sols és veritat del tot en *un altre món*".[43] Des d'una altra perspectiva, Éluard indica que aquesta obertura a un altre món, a l'interior d'un món que és el poema –pel seu llenguatge proper a l'interior del llenguatge corrent–, suposa una elevació:

[41] Íd., «Hymne», *Les épaves*, a *Œuvres complètes*, vol. I, p. 162. Traducció literal.

[42] Íd., «Théophile Gautier», a *Œuvres complètes*, volum II, p. 685.

[43] Íd., «Puisque réalisme il y a» [1855?], a *Œuvres complètes*, vol. II, p. 59.

> El poema desensibilitza l'univers en únic profit de les facultats humanes, permet a l'home veure-hi d'una altra manera, altres coses. La seva antiga visió és morta, o falsa. Descobreix un altre món, esdevé un home nou.[44]

Aquest és el moment perquè la poesia emergeixi. «Física de la poesia» contradiu la idea mateixa de metafísica, en el sentit etimològic, i afirma: "És un home el qui parla per l'home [...]. Un eco general, una vida composada per cada instant, per cada objecte, per cada vida, la vida".[45] Éluard, que va viure de ben jove la Primera Guerra Mundial, mesura la violència i el grau de revolta necessària per a aquesta posició resoltament terrenal, on buscar i mostrar la meravella constitueix un combat, quan seria més simple preferir el recés (com en el misteriós viatge de l'any 1924); *Capital del dolor* denuncia *la cavalcada sagnant* («L'absoluta necessitat», p. 121), *el cor masegat, l'ànima adolorida, les mans trencades* («Nul», p. 30), la *muda desgràcia de l'home* (*L'amor la poesia*, p. 204), fustigant la resignació *de les injúries* [que es] *podreixen / en la boca dels muts* («Sense rancor», p. 70). Éluard va retenir també una ètica de Baudelaire: aquest darrer, poeta del Mal, va afrontar el mal de la seva època, però aquesta poesia de patiment mostra una resistència que no és en absolut resignació; assenyala a «El mirall de Baudelaire»:

> La seva profunditat prefereix les tenebres teixides de llàgrimes i de pors, de somnis i d'estrelles amb lamentable seguici dels nans del dia, dels satisfets negats en el seu somriure beat.[46]

L'hipotext de *Les flors del mal* i de l'*Spleen de Paris* il·lumina així *Capital del dolor*, d'un esclat ombrívol. Baudelaire seria un altre pintor del recull, una mà amiga fantasma que esbossa imatges i versos a la memòria d'Éluard; més que de reescriptura, caldria parlar d'impuls, com Braque o

[44] Paul Éluard, *Donner à voir*, a *Œuvres complètes*, vol. I, pp. 979-980.

[45] Id., «Physique de la poésie» (1937), *ibid.*, p. 937.

[46] Id., «Le miroir de Baudelaire», *ibid.*, p. 954.

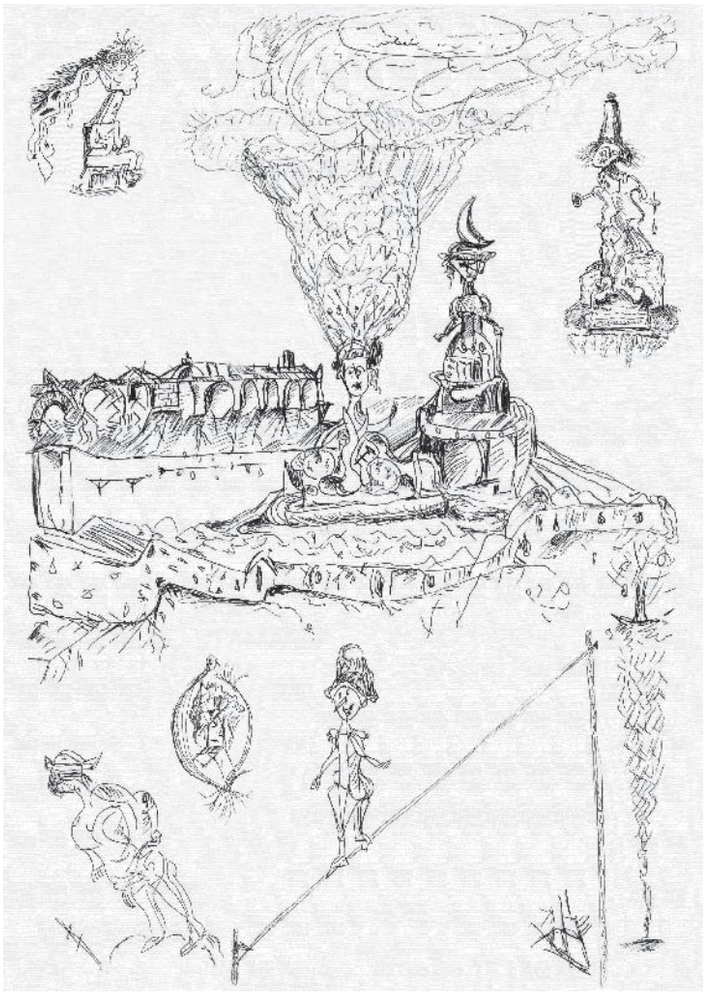
Picasso poden induir a la dinàmica del poema, el gest creador. La influència de Baudelaire sobre Éluard tradueix el gust per la poesia inscrita en la seva època; si *Capital del dolor* remet al *T'estimo, oh capital infame!* de l'*Spleen de París*, entrellaçat amb els quadres de *Les flors del mal*, tal i com n'hem fet la hipòtesi, cal entendre de manera literal "T'estimo, oh capital, *encara que siguis* infame", sense oblidar que la fórmula emana d'un artista que volia revelar "l'heroisme de la vida moderna"[47] des del *Saló de 1846*. Podem llavors establir la concordança decisiva de la inscripció del poema en el real, en el temps de l'existència. El poeta escriu en la seva època i per a la seva època, s'hi queda malgrat les angoixes, malgrat la temptació de la partença, perquè la seva tasca és la d'oferir als homes "el mirall d'un moment", revestit de lucidesa i de coratge, oposant aquesta tria a l'exili o la fugida, al silenci o al suïcidi. Lluny de privilegiar la sortida *d'un món que per unir somni i fets no és prou savi*,[48] la lectura que Éluard imposa implícitament de Baudelaire està lligada a la denúncia del mal i el seu corol·lari, la força de resistència a aquest mateix mal. En l'assaig *Sota el signe de Baudelaire* del 2001, Yves Bonnefoy assenyala aquesta mateixa lliçó: "Baudelaire m'ha fet un gran bé. Com milers d'altres en el segle que el va seguir, li dec, abans que res, haver pogut guardar fe en la poesia".[49] És a aquest desmentiment de la victòria del mal que *Capital del dolor* ret homenatge.

[Traducció de Josep Maria Ripoll]

[47] Charles Baudelaire, «De l'heroisme de la vida moderna», XVIII, *Salon de 1846* a *Œuvres complètes*, volum II, pp. 493 sq.

[48] Id., «La negació de Sant Pere», *Les flors del mal*, *op. cit.*, p. 393.

[49] Yves Bonnefoy, *Sous le signe de Baudelaire*, Gallimard, "Bibliothèque des idées", París 2011, p. 7.



ELUARD Y PICASSO O LA FRATERNIDAD CREADORA

BRISA GÓMEZ ÁNGEL

La voz de Éluard encontró su espejo en la mirada de su amigo Pablo Picasso. A través del pintor ve con sus "ojos fértiles", rasgos que ambos comparten. La mirada alcanza un alto valor simbólico en toda la obra concomitante a la amistad con Picasso. Las miradas intercambiadas, las miradas convergentes, las miradas interpuestas por la obra de arte... todas contribuyen a la reconstrucción de la unidad interior del ser.

En 1926, con la publicación del libro *Capital del dolor*, fue cuando la relación entre el artista y el poeta se concretaba en la poética éluardiana. Se abría entonces el período surrealista de Éluard, en el contexto de efervescencia cultural del movimiento que establecía lazos estrechos entre escritores y artistas. *Capital del dolor* incluye varios poemas que conectan con la temática picassiana. Entre estos, el propio poema «Pablo Picasso», además del poema «Primera del mundo», van dedicados al artista. Subrayemos de paso que la proporción de las dedicatorias a Picasso, en toda la obra de Éluard, resalta la importancia que va cobrando para el poeta la amistad y el trato con el ya por entonces muy conocido y apreciado pintor malagueño.

PABLO PICASSO

Las armas del sueño han horadado en la noche
Los surcos maravillosos que separan nuestras cabezas
A través del diamante, toda medalla es falsa,
Bajo el cielo deslumbrante, la tierra es invisible

Brisa Gómez Ángel es profesora del Departamento de Lingüística aplicada de la Universitat Politècnica de València y ha publicado numerosos artículos sobre Éluard, así como el libro *Paul Eluard y España*, Publicaciones de la Universitat de Valencia, 2007, fruto de su tesis doctoral.

El rostro del corazón perdió sus colores
Y el sol nos busca y la nieve es ciega
Si lo abandonamos, el horizonte tiene alas
Y nuestras miradas a lo lejos disipan los errores[1]

La relación entre Éluard y Picasso ya existía antes de la publicación del libro *Capital del dolor*, pero en el año 1935 presenciamos los acontecimientos que aproximaron a Éluard y a Picasso con la ocasión de una exposición itinerante de la obra de Picasso en España, proyectada para principios de 1936, y para la cual los *Amics de l'Art Nou* (ADLAN) en Catalunya invitaron a Éluard como representante francés. Entramos plenamente en la temática con el libro *Los ojos fértiles* (1936) que se abría con el retrato del poeta dibujado por el pintor. Éste se lo regaló a Éluard, como muestra de aprecio, la víspera de la salida del poeta hacia España, por la que iba a realizar una gira de conferencias, desde enero 1936 hasta mayo del mismo año. El poema «A Pablo Picasso», con dos secciones, publicado en *Los ojos fértiles*, refleja la fascinación que ejerce sobre el poeta el arte del pintor, siempre representado en plena labor:

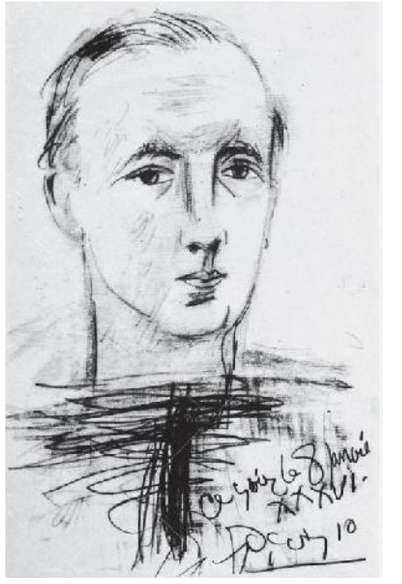
A PABLO PICASSO

II

Mostradme a ese hombre de siempre tan dulce
Que decía los dedos hacen subir la tierra
El arco iris que se anuda la serpiente que rueda
El espejo de carne donde despunta un niño
Y esas tranquilas manos que hacen su camino

[1] *PABLO PICASSO*
Les armes du sommeil ont creusé dans la nuit / Les sillons merveilleux qui séparent nos têtes, / A travers le diamant, toute médaille est fausse, / Sous le ciel éclatant, la terre est invisible
Le visage du cœur a perdu ses couleurs / Et le soleil nous cherche et la neige est aveugle / Si nous l'abandonnons, l'horizon a des ailes / Et nos regards au loin dissipent les erreurs

Desnudas obedientes reduciendo el espacio
Cargadas de deseos y de imágenes
La una tras la otra agujas del mismo reloj[2]
[...]



[2] *À PABLO PICASSO*
II
Montrez-moi cet homme de toujours si doux / Qui disait les doigts font monter la terre / L'arc-en-ciel qui se noue le serpent qui roule / Le miroir de chair où perle un enfant / Et ces mains tranquilles qui vont leur chemin / Nues obéissantes réduisant l'espace / Chargées de désirs et d'images / L'une suivant l'autre aiguilles de la même horloge [...]

Mana el erotismo de esta visión del artista creando, hombre incombustible cuyas manos moldean la obra con amor y como por arte de magia. La yuxtaposición de las imágenes poéticas de fertilidad proyectan las pinceladas del pintor, recreando el conocido cuadro de Picasso *Joven ante un espejo* (1932). El poeta recalca la importancia de las manos que obedecen ciegamente y en perfecta complementariedad al proyecto interno del pintor, cargadas de un saber hacer seguro y certero. Esas manos se visualizan en plena faena y la obra va fraguándose ante la mirada atenta del poeta. La forma en que opera el pintor, como avasallando el espacio, muestra su facultad de creatividad, ágil y milagrosa, de una poderosa sugestión.

Para Éluard, los ojos logran ser algo más que el órgano de la visión. El poeta llega a confundir ese instrumento de la visión con el acto mismo de percibir. La admiración del poeta a los pintores surrealistas por su capacidad imaginativa se trasluce en estas palabras: "Ellos saben que no hay nada más que comunicación entre lo que ve y lo que es visto, esfuerzo de comprensión, de relación –a veces de determinación, de creación. Ver es comprender, juzgar, deformar, olvidar u olvidarse, ser o desparecer".[3]

PALABRAS PINTADAS

A Pablo Picasso

Para comprenderlo todo
Hasta
El árbol de mirada de proa
El árbol adorado por lagartijas y lianas
Hasta el fuego hasta el ciego
……
Para ver todos los ojos tan bellos
Como lo que ven
Mar absorbente
……
Para que hablar
Sea tan generoso

[3] Paul ÉLUARD, *Œuvres complètes*, vol. I, p. 516.

Como abrazar

Para mezclar bañista y río
Cristal y bailarina de tormenta
Aurora y estación de senos
Deseos y bondad de niñez

Para dar a la mujer
Meditabunda y sola
La forma de las caricias
con las que soñó

Para que los desiertos estén en la sombra
En lugar de estar en
Mi
Sombra
Dar
Mi
Bien
Dar
Mi
Derecho[4]

[4] *PAROLES PEINTES* (*à Pablo Picasso*)
Pour tout comprendre / Même / L'arbre au regard de proue / L'arbre adoré des lézards et des lianes / Même le feu même l'aveugle // Pour réunir aile et rosée / Cœur et nuage jour et nuit / Fenêtre et pays de partout // Pour abolir / La grimace du zéro / Qui demain roulera sur l'or // Pour trancher / Les petites manières / Des géants nourris d'eux-mêmes // Pour voir tous les yeux réfléchis / Par tous les yeux // Pour voir tous les yeux aussi beaux / Que ce qu'ils voient / Mer absorbante // Pour que l'on rie légèrement / D'avoir eu chaud d'avoir eu froid / D'avoir eu faim d'avoir eu soif // Pour que parler / Soit aussi généreux / Qu'embrasser // Pour mêler baigneuse et rivière / Cristal et danseuse d'orage / Aurore et la saison des seins / Désirs et sagesse d'enfance // Pour donner à la femme / Méditative et seule / La forme des caresses qu'elle a rêvées // Pour que les déserts soient dans l'ombre / Au lieu d'être dans / Mon / Ombre / Donner / Mon / Bien / Donner / Mon / Droit.
(*Cours Naturel*, 1938)

La disposición gráfica de este poema podría anunciar cierta anarquía en su estructura. Sin embargo, el poeta eligió este formato para plantear su propuesta poética anunciada desde el título: "pintar palabras". Y éstas gotean sobre el papel, a modo de pinceladas regulares, con esmero y cariño. El pincel imaginario procede por toques apoyados en las anáforas que martillean el inicio de cada estrofa: *Para*. Cada acción referida se proyecta a modo de pincelada.

Éluard procede tejiendo las dos vetas imaginativas, la de la lengua escrita y la pictórica, de forma que van potenciándose mutuamente y enriqueciendo el sentido.

La metáfora barroca de la sombra reaparece ahora tan vívida como lo era en *Morir de no morir*, con su doble valor existencial y espiritual. El poema alcanza un momento culminante en la expresión del deseo. El erotismo reside en esa persecución de la relación fecunda, comunicativa y real: Éluard reivindica el destierro de lo estéril, de la soledad, de la huida por el ensueño. Afirma su derecho de hombre a ser dando: *dar mi bien / dar mi derecho.*

En «Física de la poesía», el poeta formula el vuelco que experimenta su concepción de la obra al encontrarse con Pablo Picasso. Desde el punto de vista de su producción poemática, en su obra se opera un giro: arraiga en la expresión de la vida interior reflejada en *Morir de no morir* y en *Capital del dolor,* para seguir en sus versos el paradigma de una voz interior constantemente alimentada por una corriente visual a partir de *Los ojos fértiles*.

Pero, sobre este tema, dejemos hablar al propio poeta, pues quién mejor que él para expresar esta verdadera revelación:

> A partir de Picasso, las paredes se derrumban. El pintor ya no renuncia a su realidad ni a la realidad del mundo. Está ante un poema como el poeta ante un cuadro. Sueña, imagina, crea. Y de pronto, he aquí que el objeto virtual nace del objeto real, que se vuelve real a su vez, he aquí que hacen imagen, desde lo real hacia lo real, como una palabra con todas las demás. Ya no nos equivocamos de objeto pues todo concuerda, todo se une, se hace valer, se remplaza. Dos objetos no se separan sino para mejor rencontrarse en su alejamiento, pasando por la escala de todas las cosas, de todos los seres. El lector de un poema lo ilustra necesariamente. Bebe de la fuente.[5]

Entramos en un período en el que la poesía de Paul Éluard se vuelve más sensible a los problemas sociales, más coherente con su afiliación política, en particular, con el motivo del gran enfrentamiento ideológico de la guerra civil española. Sobre este período artístico y en una relación posterior Luc Decaunes confirmaría el acercamiento entre Éluard y Picasso en estos términos:

> Éluard es sin lugar a duda el hombre actualmente más próximo de Picasso, el más "hermano". No sólo por su infinita comprensión, sino también por su esencia, por la naturaleza de su mirada. Ambos tienen esa honestidad frente a lo que es, esa exigencia escrupulosa. Están atentos, alcanzan la unidad natural sin sacrificar ni la evidencia del mundo ni la suya.[6]

El libro de Éluard *Porvenir de la poesía* recoge el pensamiento del poeta acerca de la función de la poesía que consigue poner en práctica en sus versos:

> La poesía no se hará carne y sangre sino desde el momento en que será recíproca. Esta reciprocidad es totalmente función de la igualdad de la felicidad entre los hombres. Y la igualdad en la felicidad elevaría ésta a una altura de la que sólo tenemos por ahora escasas nociones. Esa felicidad no es imposible.[7]

Semejante declaración deja una puerta abierta a la esperanza para el hombre. Las verdades se plasman sin contemplaciones, blanco sobre negro, los colores simbólicos de la bipolaridad del mundo. Estos son los

---

5 Paul ÉLUARD, «Physique de la poésie», *Œuvres Complètes*, I, p. 938.

6 Lucien SCHELER, nota en el libro *Cours Naturel*, *Œuvres Complètes*, I, p. 1521.

7 Paul ÉLUARD, *Avenir de la poésie* IX, *Œuvres Complètes*, I, p. 526.

colores que Picasso extenderá sobre sus lienzos por la misma época para culminar en su mayor obra: *Guernica*. El interés de este cuadro, además del reconocimiento universal del cual ha gozado, es su carácter concomitante con el poema de Paul Éluard «La victoria de Guernica».

LA VICTORIA DE GUERNICA

1
Bello mundo de chamizos
De la mina y del campo

2
Rostros buenos a la llama rostros buenos al frío
A las negativas de la noche a las injurias y a los golpes

3
Rostros buenos para todo
He aquí el vacío que os fija
Vuestra muerte va a servir de ejemplo

4
La muerte corazón revolcado

5
Os han hecho pagar el pan
El cielo la tierra el agua el sueño
Y la miseria
De vuestra vida

LA VICTOIRE DE GUERNICA

1 *Beau monde des masures / De la nuit et des champs*

2 *Visages bons au feu visages bons au fond / Aux refus à la nuit aux injures aux coups*

3 *Visages bons à tout / Voici le vide qui vous fixe / Votre mort va servir d'exemple*

4 *La mort coeur renversé*

5 *Ils vous ont fait payer la pain / Le ciel la terre l'eau le sommeil / Et la misère / De votre vie*

6
Decían desear el buen entendimiento
Racionaban a los fuertes juzgaban a los locos
Pedían limosna partían un real en dos
Saludaban a los cadáveres
Se agobiaban con cortesías

7
Perseveran exageran ellos no son de nuestro mundo

8
Las mujeres los niños tienen el mismo tesoro
De hojas verdes de primavera y de leche pura
Y de permanencia
En sus ojos puros

9
Las mujeres los niños tienen el mismo tesoro
En los ojos
Cada uno muestra su sangre

10
Las mujeres los niños tienen las mismas rosas rojas
En los ojos
Cada uno muestra su sangre

6 *Ils disaient désirer la bonne intelligence / Ils rationnaient les forts jugeaient les fous / Faisaient l'aumône partageaient un sou en deux / Ils saluaient les cadavres / Ils s'accablaient de politesses*

7 *Ils persévèrent ils exagèrent ils ne sont pas de notre monde*

8 *Les femmes les enfants ont le même trésor / De feuilles vertes de printemps et de lait pur / Et de durée / Dans leurs yeux purs*

9 *Les femmes les enfants ont le même trésor / Dans les yeux /Les hommes le défendent comme ils peuvent*

10 *Les femmes les enfants ont les mêmes roses rouges / Dans les yeux / Chacun montre son sang*

11
El miedo y el valor de vivir y morir
La muerte tan difícil y tan fácil

12
Hombres para quienes ese tesoro fue cantado
Hombres para quien ese tesoro fue desperdiciado

13
Hombres reales para quienes la desesperanza
Alimenta el fuego devorador de la esperanza
Abramos juntos el último brote de porvenir

14
Parias la muerte la tierra y lo horroroso
De nuestros enemigos tienen el color
Monótono de nuestra noche
Les podremos

Este poema de Paul Éluard fue concebido paralelamente al cuadro de Picasso y conoció una amplia difusión desde la primera publicación en 1937 en la revista *Cahiers d'art*.

Las imágenes pintan a un pueblo caracterizado de forma muy positiva, aunque pudiera parecer un eufemismo pues semejante terminología se reserva habitualmente para la designación de personas de alta sociedad. Con esto el poeta quiere dejar bien claro quienes detentan para él los

11 *La peur et le courage de vivre et de mourir / La mort si difficile et si facile*

12 *Hommes pour qui ce trésor fut chanté / Hommes pour qui ce trésor fut gâché*

13 *Hommes réels pour qui le désespoir / Alimente le feu dévorant de l'espoir / Ouvrons ensemble le dernier bourgeon de l'avenir*

14 *Parias la mort la terre et la hideur / De nos ennemis ont la couleur / Monotone de notre nuit / Nous en aurons raison.*

(*Cours Naturel*, 1938)

verdaderos valores sociales: la clase trabajadora (como la de los mineros asturianos, a los que ya celebró en su conferencia de 1936) y los campesinos, que son los más necesitados, y cuyo habitat es más humilde si cabe.

El significado revolucionario del trabajo artístico halla aquí su plena expresión: habrá que responder a esa deserción de los palacios por la construcción de un mundo nuevo con el material más noble, que es la tierra. Éste es el objetivo que persigue Éluard con su labor poética, esto es lo que le impulsa a hermanarse con el artista Picasso y a reivindicar la similitud entre sus obras. Tal convicción alcanzó el extremo de querer moldear una poesía pintada.

Otros artículos de la autora:

«*L'oreille du taureau*, poème de Paul Eluard sous le signe de Picasso», Universidad de Huelva, Servicio de Publicaciones 2007.

«Aproximación al poema *Joan Miró* de Paul Eluard», *Çédille*. Revista de estudios franceses (on line), nº 4 (2008), pp. 131-142.

«Proyección de Picasso en la obra del poeta Paul Éluard: una relación entre *Yeux fertiles*», *Anales de filología francesa*, nº 17 (2009), pp. 139-152.

«El erotismo de un poema de Paul Éluard: *Intimes*», *Thélème*. Revista Complutense de Estudios Franceses, nº 24 (2009), pp. 69-80.

«L'ombre de la femme dans l'œuvre *Mourir de ne pas mourir* de Paul Éluard», *Çédille*, Revista de estudios franceses (on line), nº 6 (2010), pp. 111-128.

«Le Guernica de Paul Éluard en trois temps», Universidad Complutense, Madrid 2010.

«LE CHATEAU DES PAUVRES»

RENÉ TRUSSES

El poema «Le Château des pauvres» fou publicat als *Cahiers du Sud* el 1952 amb la següent anotació: "És ara, durant la impressió d'aquest número, que ens assabentem de la mort del poeta..."

Podem dir, doncs, que aquest poema és el darrer escrit i publicat pel poeta abans de complir seixanta anys.

Es presenta com un relat poètic, com una mena de fresc humà, i sembla construït sobre un gran i profund moviment que s'eixampla progressivament al llarg dels seus tres-cents setanta-set versos.

La culminació d'una obra

«Le Château des pauvres» podria molt ben ser la culminació de tota una obra construïda sobre tot allò que pot alliberar els homes i, en primer lloc, l'amor. Éluard va estar sempre immers, des d'una innegable unitat, en aquesta llarga reflexió poètica.

> *Serem bons amb els altres tal com ho serem*
> *Amb nosaltres mateixos si ens estimem en ser estimats*[1]
>
> «Tout dire» («Dir-ho tot»)

*

> *L'amor és un naixement*
> *Permet alliberar-nos d'un món absurd*[2]

---

[1] *On sera bon avec les autres comme on l'est / Avec soi-même quand on s'aime d'être aimé*

[2] *L'amour est une naissance / Il permet de s'affranchir d'un monde absurde*

René Trusses, que viu als Pirineus francesos, és dramaturg, pintor i poeta. Ha dirigit una cinquantena d'obres teatrals tant per a actors professionals com per a aficionats. És autor de vuit reculls de poemes i de cinc obres de teatre (entre elles, una sobre Goya).

Però l'emancipació serà llarga

La composició del poema respon a una voluntat de teixir el passat i el present, amb repeticions regulars que preparen una ampliació contínua de cercles successius.

Una llarga cadena d'amants
Sortí de la presó a què ens acostumem[3]

Éluard sap molt bé que la misèria no condueix obligatòriament a la revolta, i que la força del costum engendra sovint alienació i acceptació de la fatalitat.

Estimar-se era profà
Unir-se era sospitós
……
Massa temps havien viscut contradictoris
En el caos de l'esclavitud[4]

Un poema de circumstància

Cal aquí citar Goethe: "El mon és tan gran, tan ric, i la vida ens ofereix un espectacle tan divers que els temes de poesia mai no mancaran. Però és necessari que sempre siguin poemes de circumstàncies, és a dir, cal que la realitat aporti l'ocasió i la matèria. Un cas singular esdevé general i poètic pel fet que precisament és el poeta qui el tracta. Els meus poemes són tots ells poemes de circumstàncies, s'inspiren en la realitat, és sobre ella que es fonamenten i reposen. No m'interessa fer poemes que no es basin en res." (Converses amb Eckermann).

Éluard sempre va lluitar per aquest concepte que, malgrat tot,

[3] *Une longue chaîne d'amants / Sortit de la prison dont on prend l'habitude*

[4] *S'aimer était profane / S'unir était suspect* [...] *Ils avaient trop longtemps vécu contradictoires / Dans le chaos de l'esclavage*

encara suscita controvèrsia avui en dia en el que s'anomena una poesia "compromesa".

Referent a «Le Château des pauvres», deia: "Veus, és un poema de circumstàncies. Cal només que les circumstàncies siguin les del poeta: la circumstància exterior ha de coincidir amb la circumstància interior, com si el poeta l'hagués produïda". I Éluard mai no es va comprometre amb raons externes a les seves exigències de poeta.

Allò real és el que toca[5]

La circumstància exterior del poema és coneguda. A prop del lloc on Éluard el va escriure, en el Perigord, existeix una granja antiga anomenada «Le Château des pauvres»; aquesta denominació popular tindrà un efecte provocador. Però la circumstància interior no és aliena: la mort de Nush, la dona estimada, ha submergit el poeta en una profunda desesperació capaç de destruir-lo.

Vint-i-vuit de novembre de mil nou-cents quaranta-sis
No envellirem plegats
Vet aquí el dia
Sobrer: el temps desborda
El meu amor tan lleuger té el pes d'un suplici.[6]
Le temps déborde (*El temps desborda*)

Quan coneix Dominique, la seva determinació per sortir d'una immensa solitud el conduirà cap a l'adhesió definitiva a la comunitat dels homes. És per a ell una necessitat poètica que aplega la voluntat de sobreviure a la pèrdua de l'esser estimat i de sobreposar-se a la seva desaparició.

[5] *Le réel c'est la bonne part*

[6] *Vingt-huit novembre mil neuf cent quarante-six / Nous ne vieillirons pas ensemble. / Voici le jour / En trop: le temps déborde. / Mon amour si léger prend le poids d'un supplice.*

[...] *Parleu, les paraules d'amor són carícies fecundes. Les altres paraules només fan la vida més còmoda. Estimar és l'única raó de viure. I la raó de la raó, la raó de la felicitat.*[7]

«Le dit de la force de l'amour». («El dit de la força de l'amor»)

[...] *I gràcies als sentits, de mica en mica renaixia la solidaritat. Un amic, una amiga, i el món torna, i la matèria informe retroba la forma. Novament, els homes s'assemblen i el dissortat torna a somriure'ls, amb un somriure probablement un pèl menys amable que abans, però més adequat, més bo. Torna a imaginar què podrien ser els seus germans si destruïssin llur solitud. Sentí la remor del cant que pujava de la massa compacta. Ja no s'avergonyí.*[8]

«Chant du dernier délai» («Cant del darrer termini»)

L'amor conqueridor

En una conferència pronunciada el 1952, Éluard digué: "Tot poeta valent té el deure d'obrir un camí tan ample com sigui possible per l'exaltació humana".

I, amb la misèria humana descrita a «Le Château des pauvres», el poema pren una altra dimensió amb la força trasbalsadora de l'amor:

Puc envoltar-te amb els meus braços
Per deslliurar-me del passat
……
No hi ha glaç que perduri
Davant el llamp i l'incendi

[7] [...] *Parlez, les mots d'amour sont des caresses fécondantes. Les autres mots ne sont là que pour la commodité de la vie. Aimer c'est l'unique raison de vivre. Et la raison de la raison, la raison du bonheur.*

[8] [...] *Et par l'entremise des sens, peu à peu renaissait la solidarité. Un ami, une amie et le monde recommence, et la matière informe reprend corps. De nouveau, les hommes se ressemblent et le malheureux se reprit à leur sourire, d'un sourire peut-être un peu moins aimable qu'avant, mais plus juste, meilleur. Il se reprit à imaginer ce que pourraient être ses frères s'ils détruisaient leur solitude. Il entendit gronder le chant qui montait de la foule compacte. Il n'eut plus honte.*

Davant les espigues en flames
D'un bes que diu t'estimo[9]

Ara, en el poema, els valors de la vida estan radicalment invertits. Éluard qüestiona fins i tot la poesia del passat, com a mínim aquella que no fa el seu veritable paper, les incerteses del poeta i els tempteigs:

I fèiem poesia
Per obnubilar la raó
Per fer amable la presó[10]

Sense perdre mai l'originalitat del seu accent, Éluard trobarà l'universal. I viurà l'amor com una continuïtat. Com per la història.

De l'horitzó d'un home a l'horitzó de tots

En el poema, es considera un pobre més:

Fórem dos i milions
Acaronant un somni molt vell
……
Si el nostre amor és el que és
És per haver traspassat els seus límits
……
I des del fons del Castell dels pobres
On tenim tants semblants
Tants còmplices tants amics
S'enlaira la vela de la valentia[11]

[9] *Je peux t'enclore entre mes bras / Pour me délivrer du passé* [...] *Il n'y a pas de glaces qui tiennent / Devant la foudre et l'incendie / Devant les épis enflammés / D'un baiser qui dit je t'aime*

[10] *Et l'on disait la poésie / Pour obnubiler la raison / Pour rendre aimable la prison*

[11] *Nous fûmes deux et des millions / A caresser un très vieux songe* [...] *Si notre amour est ce qu'il est / C'est qu'il a franchi ses limites* [...] *Et du fond du Château des pauvres / Où nous avons tant de semblables / Tant de complices tant d'amis / Monte la voile du courage*

Passant de l'ús d'"ells" al del "jo" i del "nosaltres" solidari, el poema pren aire i energia, i s'aferrarà a una recerca obstinada de la felicitat.

Obrir realment l'home a l'home
……
Construeixo l'amor al cim
D'un univers portador d'esperança[12]
«Ailleurs et partout» («En una altra banda i arreu»)

I Éluard, confiat, reobre la vella querella de les relacions entre la poesia i la moral, entre la poesia i allò útil. Sí, la felicitat és possible, sí, es pot tornar a posar dret el món, si es saben mesurar les forces del bé però també les del mal.

Recupera la temàtica del llibre *Le Phénix*:

Voldria associar el nostre amor solitari
Amb els indrets més poblats del món
Que pugui deixar un lloc
A aquells que s'estimen com nosaltres[13]
«Écrire dessiner inscrire» («Escriure dibuixar inscriure»)

Felicitat i només felicitat

Com el poeta espanyol Eugenio de Nora, que s'imposava "un deure de joia", Éluard es fixa una norma: la recerca continuada de la felicitat.

No cal tenir de tot per fer un món cal
Felicitat i res més[14]

[12] *Ouvrir vraiment l'homme à l'homme* [...] *Je construis l'amour au sommet / D'un univers porteur d'espoir*

[13] *Je voudrais associer notre amour solitaire / Aux lieux les plus peuplés du monde / Qu'il puisse laisser de la place / A ceux qui s'aiment comme nous*

[14] *Il ne faut pas de tout pour faire un monde il faut / Du bonheur et rien d'autre*

Però aquesta felicitat s'ha de construir a cada moment:

Per ser feliç cal senzillament veure-hi clar
I lluitar sense defallir
……
No esperem un sol instant aixequem el cap
Assaltem la terra

Ja ho sabem és nostra submergim-la
Som invencibles.[15]

Existeix un altre món, però es troba en aquest

Amb la seva poètica forjada amb fidelitat, Éluard continua influït pel manifest Dadà.

> Sortint d'una hecatombe col·lectiva d'una amplitud desconeguda fins ara, recórrer a una extrema llibertat lliure sembla un reflex de protecció. Tots els territoris, tant els de l'àmbit social com aquells ocultats, reprimits, denunciats, d'allò íntim, s'han de reconquerir, recompondre novament, fer que es despleguin infinitament. (André Velter).

> Per Éluard, tot allò que la poesia ha inventat al llarg dels segles no es perd mai; constitueix una llarga cadena ininterrompuda com la història (J. Gaucheron).

Pel poeta, l'acció sempre ha d'anar lligada a la imaginació. No pas una imaginació per evadir-se de la realitat, sinó una imaginació com a factor de transformació. Es retroba amb una bondat innata, "gran contrada on tot emmudeix", com diu Apollinaire, que coincideix amb V. Hugo, per a qui

[15] *Pour être heureux il faut simplement y voir clair / Et lutter sans défaut* [...] *N'attendons pas un seul instant levons la tête / Prenons d'assaut la terre // Nous le savons elle est à nous submergeons-la / Nous sommes invincibles*

la bondat ho contenia tot. Éluard anuncia: "Allò que ara està demostrat, en un altre temps només s'imaginava... Un dia qualsevol l'home mostrarà allò que el poeta ha vist. Final de l'imaginari" (*Donner à voir*)

«Le Château des pauvres» començava amb les cadenes que s'han de trencar per posar-se en moviment i escapar de les servituds. D'aquesta manera, la imaginació dels surrealistes, que sovint es recreava en un univers abstracte, pren amb Éluard una nova funció; a la fórmula "sou el que sou", cal afegir: "però podeu ser una altra cosa..."

La poesia d'Éluard, una poesia de les més intimes i al mateix temps de les més universals, orientada cap a l'esdevenir. Haver-se construït en el sentit de la fraternitat fa la seva grandesa. A més, a diferència dels seus amics surrealistes, Éluard no deixa entreveure un mon meravellós i inaccessible, sinó que, ben al contrari, basteix un univers meravellós que forma part de la realitat.

El darrer poema de l'obra d'Éluard no ha de ser llegit com una culminació sinó, al contrari, com una magnífica obertura.

> La poesia és un art de precursor que uneix el present al futur, i el poeta precursor és un barquer que porta la pesada barca del temps. Parlo de la poesia i no d'allò que brilla sense ser or, parlo dels poetes i no de les víctimes de la seva imaginació (P. Éluard a propòsit de Botev).

[Traducció de Robert Ferrer]

APUNTS PER A UN ESTUDI DE LA RECEPCIÓ DE PAUL ÉLUARD A CATALUNYA

RICARD RIPOLL

Introducció

El poeta francès Eugène Grindel, conegut amb el pseudònim de Paul Éluard (1895-1952), ha deixat a Catalunya una petja sens dubte profunda, però la seva obra ha estat poc traduïda al català, en part perquè quan se'n parlava, quan tenia a casa nostra una presència notable, els anys 20 i 30, els seus lectors el llegien directament en francès, i sens dubte per d'altres raons, aquestes polítiques. Com també ho foren, en els anys 70 i després de la mort del Dictador, quan es publiquen en revistes i antologies versions d'Éluard, poemes diversos i un llibre complet, *Capital del dolor*, traduït per Eduard J. Verger a València, el 1991.

No cal dir que l'empremta de Paul Éluard ve determinada, en un primer moment, per la seva adscripció al surrealisme, però aquí també la recepció de la seva obra no sempre se sotmet a l'esperit del moviment liderat per André Breton i si J.-V. Foix s'hi interessa és més aviat com a poeta de l'amor que com a defensor d'uns principis literaris que ell, Foix, no podia compartir del tot.

Ricard Ripoll Villanueva és Màster en Literatura Comparada per la Universitat de París III i Doctor en Filologia Francesa per la UAB. Ha viscut 22 anys a Boulogne-Billancourt, però no ha conegut les vagues i les protestes de la fàbrica de cotxes Renault, durant el maig del 68. Quan va començar a lligar literatura i agitació social, ja ningú no recordava les grans manifestacions encapçalades per Jean-Paul Sartre: era l'època dels combats autònoms, ressorgiment de la contestació situacionista. El va inspirar la crítica de la societat de l'espectacle i la convulsió de la bellesa surrealista. Es va iniciar, llavors, a la patafísica i mai no va deixar d'admirar Alfred Jarry. Ha publicat una novel·la (*L'espai dels impossibles*, 2005), un llibre d'aforismes (*Antibiòtic. Aforismes per a un temps de crisi*, 2014) i uns quants llibres de poesia on barreja ficció i realitat (els últims: *El Cant del Salvador, Les flors àrtiques, Aquelles gavines sobre l'aigua que respira, La frontera, Les naixences latents*). No pertany a cap secta reconeguda ni oficial, per això treballa acompanyat de silenci. També ha traduït al català Lautréamont, Robert Desnos, Anne Garréta, Andreï Makine, Victor Segalen, Henri Meschonnic... Prefereix, de lluny, l'aventura d'una escriptura a l'escriptura d'una aventura.

D'altra banda, Éluard va mantenir uns lligams molt intensos amb els artistes catalans, Dalí, Miró, Fenosa i va tenir i té encara uns lectors fidels, pocs, aquí i a França, però sempre exquisits.

Influències

Dels poetes surrealistes francesos, Paul Éluard ha estat un dels més estimats pels intel·lectuals catalans. Alguns dels seus poemes es publiquen en revistes d'avantguarda com la revista *Art* de Lleida fundada el 1933 per José Viola, Eric Cruos Vidal, Leandre Cristòfol i Antonio García Lamolla.

Però serà J.-V. Foix qui manifestarà, ben aviat, la seva admiració, gairebé incondicional, amb l'obra del poeta francès, fins i tot quan, per raons polítiques, morals o estètiques el surrealisme ja no li sembla una empremta que cal seguir. Manel Guerrero explica[1] com J.-V. Foix s'allunya dels preceptes dels surrealistes francesos sobretot a partir de la publicació del Segon Manifest del surrealisme de Breton, el 1927, i el canvi de nom de la revista que passa de *La Révolution surréaliste* a *Le Surrealisme au Service de la Révolution* el 1930, però continua seguint la poesia d'Éluard. A la revista *La Publicitat* apareixen, entre 1930 i 1936, dotze traduccions seves de poemes de Paul Éluard.[2]

J.-V. Foix va conèixer Paul Éluard el setembre de 1929 a Cadaqués, on Dalí l'havia convidat. Una nota a la revista *Mirador*[3] ho anuncia d'aquesta manera:

[1] Jaume PONT (ed.), *Surrealismo y literatura en España*, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001, p. 202: «El sud-realisme de J.-V. Foix».

[2] «El cor sobre l'arbre, no heu de fer sinó collir-lo» (del llibre *Répétitions*, 1922), «M'he separat de tu» (poema XXV de *L'amour la poésie*, 1929, dedicat a Gala, "ce livre sans fin"), «Nusch», «Record afectuós», «L'univers-solitud», «La mordassa damunt la taula», «A pèrdua de vista en el sentit del meu cos» i «L'estació dels amors», (de *La Vie immédiate*, 1932), «De tot ço que he dit de mi que en resta?» (de *Comme deux gouttes d'eau*, 1933, i que apareix a *Els Marges* amb el títol «Com dues gotes d'aigua»), «Tu et lleves l'aigua es desplega» (de *Facile*, 1935), «Poblets de la lassitud» i «Els cossos i els honors profans» (de *A toute épreuve*, 1930) (poemes que es reeditaran a *Els Marges*, nº 31 (1984, maig, p. 53-66).

[3] *Mirador*, Any 1. Núm. 32.- Barcelona, dijous 5 setembre 1929.

Els dos extrems a Cadaqués

Es troben estiuejant a Cadaqués els sobrerealistes pintors Salvador Dalí i René Magritte, poeta Paul Éluard, cineasta Luis Buñuel, el marxant d'art parisenc Goemans i s'anuncia la pròxima visita de Joan Miró, J. V. Foix, Savitzy,..

D'altra banda, estiuegen també a Cadaqués els pintors Meifrèn, Matilla, Civil, el poeta Eduard Marquina i altres pintors que no són pas d'avantguarda.

Alguns aprensius temen que la tranquil·litat de Cadaqués sigui torbada si els uns i els altres es troben.

Paul Éluard ja coneixia Barcelona, com a mínim des del 1927. En tenim constància gràcies a *La Nova Revista*[4] i a *L'Amic de les Arts*.[5] I l'amistat entre Foix i ell havia fructificat fins al punt de pensar en preparar una antologia del surrealisme a les edicions "L'Amic de les Arts" que mai no va veure la llum, però que s'anunciarà el 1933 i el 1934.[6] L'anunci d'aquesta publicació havia aparegut l'11 d'octubre del 1933 a *La Publicitat* i el 16 de novembre de 1934 el mateix periòdic torna a parlar-ne:

> Una col·lecció de tiratge molt limitat ha donat obres no accessibles, literàriament a tot el públic: les edicions de 'L'Amic de les Arts', dins la qual Col·lecció han aparegut *Gertrudis* i *K.R.T.U.*, de J.V. Foix, i *Darrera el vidre*, de Carles Sindreu. És dins d'aquesta Col·lecció que sortirà aviat una *Antologia del Superrealisme*, amb il·lustracions inèdites; un llibre de poemes de Sebastià Sànchez- Juan, i *Telegrames* de J.V. Foix

[4] *La Nova Revista*, n° 9, setembre 1927.

[5] *L'Amic de les Arts*, n°17, 31-VIII-1927.

[6] Veure Emmanuel GUIGON, «Adlan (1932-1936) et le surréalisme en Catalogne», *Mélanges de la Casa de Velázquez*. Tome 26-3, 1990. pp. 53-80: "Avec Foix, il avait préparé une Antologia del Surréalisme dont la publication aux éditions de «L'Amie de les Arts» fut annoncée à deux reprises en 1933 et 1934. Comme bien d'autres projets, cette anthologie bilingue ne vit pas le jour, en partie faute d'argent, nous privant ainsi d'un document essentiel".

Però el moment crucial de la trobada de Paul Éluard amb els artistes catalans tindrà lloc amb l'exposició Picasso a Barcelona i les conferències que Éluard pronuncia a la Sala Esteve i a l'Ateneu Enciclopèdic Popular. Aquestes conferències van tenir un ressò força important i *La Publicitat* ho va seguir d'una manera molt notable. El 17 de gener de 1936 pronuncia la primera conferència sobre Picasso a la Sala Esteve.

La Publicitat li dedica l'endemà un article bastant complet on fa el resum de l'activitat sota el títol «Picasso segons Éluard, segons Breton i segons ell mateix» (veure document 1 en l'annex). Paul Éluard llegirà els seus poemes el 20 de gener a la Llibreria Catalonia, convidat pel grup "Amics de la Poesia". I els 23 i 24 pronunciarà dues conferències més a l'Ateneu Enciclopèdic Popular i, novament, a la Sala Esteve. Ja l'expectació a Barcelona era màxima després de la conferència del 17 de gener, i el mateix dia de la conferència de l'Ateneu, el 23 de gener de 1936, *La Publicitat* anuncia el parlament de Paul Éluard:

A L'ATENEU ENCICLOPEDIC POPULAR

Avui tindrà lloc una conferència sobre "El Surrealisme",
a càrrec del poeta
Paul Éluard.
Serà il·lustrada amb 26 reproduccions al llenç, de temes surrealistes

Per a avui, a les vuit del vespre, hi ha anunciada a l'Ateneu Enciclopèdic Popular una conferència a càrrec del poeta Paul Éluard sobre el Surrealisme.

És ben coneguda la posició que ocupa Éluard dins el moviment surrealista, que té com a un dels doctrinaris de més solvència André Breton. Des dels començaments que Éluard ha figurat al costat dels audaços investigadors plàstics i literaris que han internacionalitzat el nom amb el qual són distingits.

En aquesta conferencia, que ha desvetllat molt d'interès, Éluard exposarà, amb tota franquesa, no solament allò que representa la pintura de Picasso, ans l'essència del Surrealisme, el seu procés literari i artístic, les seves ambicions i el que ell creu el seu esdevenidor.

Es diu si al·ludirà la posició social i política del Surrealisme i el pla revolucionari i pacifista dins el qual es mouen els seus addictes.

La conferència serà il·lustrada amb la projecció de 26 diapositives, amb pintures de Picasso, Miró, Dalí. Tanguy, Ernst, Magritte, Duchamp, Hugo, Domínguez, Giacometti, Bellmer, Arp i Breton.

La direcció de Ca l'Esteve, d'acord amb el Comitè directiu d'A.D.L.A.N, ha obtingut del poeta Paul Éluard d'allargar la seva estada a Barcelona. Això, li permetrà de donar una segona conferència, amb projeccions sobre el Surrealisme, que tindrà lloc demà, a ca l'Esteve (Casp, 21).

La Publicitat, dijous 23 de gener de 1936

L'endemà d'aquesta conferència, el diari en fa una llarga ressenya (veure document 2 en l'annex).

Val a dir que l'exposició sobre Picasso fou un esdeveniment major a la capital catalana, sobretot perquè va significar la primera exposició de Picasso des de l'època dels "Quatre Gats" (1901) a la península i perquè venia envoltada de tot un clima de modernitat i de reflexió del que havia de ser l'art i de les seves relacions amb la realitat i la política. També perquè es volia donar a conèixer el Picasso escriptor i qui havia de llegir els seus textos era Paul Éluard. En l'annex 3 es pot veure un exemple de pasquí que ADLAN va repartir per anunciar l'exposició.

Paul Éluard va pronunciar una conferència que es va publicar amb el títol «Je parle de ce qui est bien».[7] En aquest text, Éluard defensa la pintura de Picasso com a artista que s'allunya de la reproducció del món. Hi diu:

Picasso vol la veritat. No pas aquella veritat fictícia que sempre deixarà Galatea inerta i sense vida sinó una veritat total que ajunta la imaginació amb la natura, que ho considera tot com a real i que, anant incessantment d'allò particular a allò universal i d'allò universal a allò

[7] Amb el subtítol «Fragment d'une conférence prononcée à Barcelone, Madrid et Bilbao à l'occasion de la première exposition Picasso en Espagne», *Cahiers d'Art*, nº 7-10, 1935, pp. 165-166. Aquest text apareix publicat a les *Obres Completes* d'Eluard a "La Pléiade", al llibre *Donner à voir*.

particular s'acomoda de totes les varietats d'existència, de canvi, sempre que aquestes siguin noves, siguin fecundes.[8]

Mitjançant Picasso, Paul Éluard va conèixer Apel·les Fenosa a París. En seguí una amistat que es va concretar amb intercanvis epistolars, dedicatòries de Paul Éluard i escultures de caps d'Éluard i de la seva companya, Nusch. Éluard tenia Apel·les Fenosa pel seu "fill natural" i sovint li dedicava llibres o fotografies amb la nota "Pour Fenosa, son père".

En aquesta línia picassiana, ens pot resultar sorprenent que Paul Éluard no hagi tingut més ressò en l'obra de Palau i Fabre. Sens dubte la influència del poeta francès es dilueix amb el conjunt d'influències de la literatura francesa i, en particular, amb el llegat de Baudelaire al qual Éluard també s'hi arrela. Palau, però, reconeix que, en anar a París, desconeixia l'obra d'Antonin Artaud però ja havia llegit alguns dels surrealistes francesos, entre ells Paul Éluard. També confessa que quan va escriure *Vides de Picasso* encara no coneixia el pintor i que es va inspirar del *Picasso* de Jean Cassou i del «À Pablo Picasso» de Paul Éluard per escriure la seva obra. I farà un seguiment d'alguns poetes catalans marcats per la poesia de Paul Éluard, entre ells Rosselló-Pòrcel que, segons Palau i Fabre, "aconsegueix d'escriure el millor llibre de poemes de la generació de pre-guerra, *Imitació del foc*" gràcies a la seva lectura dels poetes Apollinaire i Éluard.[9]

[8] Paul Éluard, *Obres Completes*, "La Pléiade", Galllimard, p. 943. La traducció és nostra.

[9] Palau i Fabre, *Obres Completes* II, p. 492. El poema d'*Imitació del foc* «Indecisa, rara, nova...» té el lema "Tant de rêves en l'air", extret d'un poema de Paul Éluard. Josep Maria Balaguer, que va fer l'edició de 1991 comenta: "Lema. Procedeix de l'apartat: «L'objectivité poétique» de *La rose publique* (NRF, Paris, 1934): *Tant de rêves en l'air / Tant de fenêtres en boutons / Tant de femmes en herbe / Tant de trésors enfants / Et la justice enceinte / Des plus tendres merveilles / Des plus pures raisons* [...]" Per la data d'escriptura del poema, pot entendre's com una de les múltiples referències que es poden recollir de la visita d'Éluard a Barcelona, i després a Madrid, el gener-febrer de 1936 amb motiu de l'exposició retrospectiva de Picasso. Es troben força referències al fet en les publicacions de l'època: Joan Teixidor, «Paul Éluard», *Mirador*, núm. 363 (30-I-1936), p. 6; a *La Veu de Catalunya* apareixen sense signar diverses notes informatives, «Correu de les lletres, Noticiari, Conferència Paul Eluard, 17-I-1936», pp. 8-9, «Amics de la poesia. Conferència i lectura per Paul Éluard, 23-I-1936», p. 8, «Correu de les Lletres. Surrealisme i comunisme, 25-I-1936» (vegeu Manuel Carbonell, «Versions de Paul Éluard», *Els Marges*, núm. 31, 1984, pp. 53-63) o versions originals a *Quaderns de Poesia*, núm. 6 (gener 1936).

D'altra banda, Palau i Fabre entén que la transformació de Carles Riba amb els deu poemes de «Per a una sola veu» es deu a la influència de la poesia francesa i en particular a la d'Éluard. I explica una anècdota:

> Rosa Granés, alumna de l'escola de Bibliotecàries, em mostrà, i em deixà, el 1934 o 1935, l'exemplar de *Capitale de la douleur* que Riba li havia prestat i que vaig poder tenir uns dies a les mans. En molts dels poemes, Riba hi havia marcat lleument, amb llapis, la puntuació (comes o punts i comes) que el significat de la lectura exigia, però de la qual Éluard, seguint Apollinaire, prescindeix. Fer això, per part de Riba, vol dir haver-se immergit profundament en la lectura i la significació d'Éluard, haver-lo volgut fer seu.[10]

Carles Riba, en una carta adreçada a Julia Latridi, del 6 d'abril de 1955, admet que "Éluard, por lo demás, fue un poeta genial; no existe poesía de amor más *verdadera* que la suya."[11]

La lectura d'Éluard per Palau i Fabre és, sens dubte, minuciosa i el situa, pel que fa a les estacions i la poesia, com a representant de l'estiu.[12]

[10] Palau i Fabre, *Quaderns de l'Alquimista*, OC II, p. 758.

[11] Carta 1028, *Cartes de Carles Riba*, recollides i anotades per Carles-Jordi Guardiola. (Edició en línia, 2012). A la nota, Guardiola precisa: "Aquesta és l'única vegada que Riba cita Paul Éluard en les seves cartes. Tanmateix, el seu interès és evident, perquè la biblioteca ribiana conté un bon nombre d'obres del poeta francès: *Les nécessités de la vie et les conséquences des rêves* (París, Au Sans Pareil, 1921), *La Vie immédiate* (París, Éditions des Cahiers Libres, 1932), *La Rose publique* (París, Gallimard, 1934), *Capital de la douleur* (París, Gallimard, 1939), *Choix de poèmes* (2na ed. [París], Gallimard, 1941), *Le Livre ouvert* 1938-1944 (8na ed., [París], Gallimard, 1947) i *Le Phénix* (París, Seghers, 1955)."

[12] Palau i Fabre, *Quaderns de l'Alquimista*, OC II, p. 533.

Éluard és, segons ell, el més baudelerià de tots: "En la poesia d'Éluard les paraules desprenen –s'espolsen– tota la força-temps que duien acumulada, talment una dona que es desempereseix després del somni".[13] I segueix dient que Éluard aconsegueix la "plenitud física" del poema.[14]

Traduccions posteriors a l'etapa surrealista

Pel que fa a les traduccions de Paul Éluard, si bé alguns poemes seus van aparèixer en diverses revistes d'avantguarda, no existeix una obra completa major traduïda al català, tret de *Capital del dolor*. Ja l'any 1979, Joan Crexell, al pròleg de la seva antologia de Paul Éluard, *Poemes de Resistència*,[15] comenta que la seva poesia ha estat poc traduïda i és poc conegut "entre nosaltres". També explica que Joan Colomines havia de publicar la traducció del poema nº 7 d'Éluard de la sèrie «Les septs poèmes d'amour en guerre» (1943), a la revista *Poemes*, número 5 (hivern 1964), però no passarà la censura. En aquests poemes de resistència hi figura, com no, el poema «Llibertat» del qual s'han proposat múltiples versions (una de les primeres de Rafael Tasis, el 1963).

Marià Villangómez, en *Versions de poesia moderna*,[16] tradueix un poema d'Éluard:

VIURE

Tenim tots dos les mans per a donar-les
Preneu la meva us conduiré lluny

He viscut més d'un cop he canviat de cara
A cada llindar a cada mà que he franquejat
Renaixia l'abril familiar

13 Palau i Fabre, *Quaderns de l'Alquimista*, OC ii, p. 831.

14 Palau i Fabre, *Quaderns de l'Alquimista*, OC ii, p. 832.

15 Paul Eluard, *Poemes de Resistència*, traducció de Joan Crexell, 1979.

16 Marià Villangómez, *Versions de poesia moderna*, Edicions Polígrafa, Barcelona 1971. [N. ed.: El poema «Vivre» pertany al llibre *Le livre ouvert* i (1940). Es pot trobar la versió original i la traducció al castellà a les pàgines 158-159 d'aquest *Quadern*].

Tot guardant-se i guardant-me la seva neu perible
La mort i la promesa
La futura amb cinc dits que s'estrenyen i s'obren
La meva edat em concedia sempre
Noves raons de viure per als altres
I de tenir al meu cor la sang d'un altre cor

Ah el xicot lúcid que vaig ser i que sóc
Davant la blancor de les dèbils noies cegues
Més belles que la lluna rossa fina gastada
Pel reflex dels camins de la vida
Camí de la molsa i dels arbres
De la boira i del rou
Del jove cos que no puja tot sol
Al seu lloc sobre la terra
El vent el fred la pluja el bressen
L'estiu en fa un home
Presència la meva virtut visible a cada mà
L'única mort és solitud
De delícia a fúria de fúria a claror
Em construeixo sencer a través de tots els éssers
A través de tots els temps al soler i sobre els núvols
Estacions passatgeres sóc jove
I fort a força d'haver viscut
Sóc jove i la sang se m'eleva damunt les meves ruïnes

Tenim les mans per a mesclar-les
Res no pot mai seduir més
Que el nostre afecte l'un a l'altre bosc
Que lliura la terra al cel i el cel a la nit

A la nit que prepara un dia interminable

D'altres poemes traduïts per Villangómez, com «Bona justícia» o «Queda», es poden trobar a internet. També traduccions de Josep Maria Llompart i, en especial, del poema «Llibertat», o de Bartomeu Ribes Guasch. Joan Pere Sunyer proposarà el 2009, unes traduccions aplegades a *Poemes de Paul Éluard*.[17]

Conclusió: l'obra de Paul Éluard avui

Així doncs el poeta Paul Éluard, malgrat una recepció gairebé triomfal a Catalunya en motiu de l'exposició Picasso, el 1936, no ha tingut posteriorment un interès sostingut, més enllà dels poemes polítics que es podien llegir en clau catalana o d'una poesia amorosa realment destacable. Cal apuntar, en aquest sentit, l'homenatge que li ret Feliu Formosa quan publica el seu primer llibre de poemes amb un títol manllevat al poema «Salvador Dalí», *Albes breus a les mans*,[18] poema que acaba així:

Tant d'aubes brèves dans les mains
Tant de gestes maniaques pour dissiper l'insomnie
Sous la rebondissante nuit du linge
Face à l'escalier dont chaque marche est le plateau d'une balance
Face aux oiseaux dressés contre les torrents
L'étoile l'onde du beau temps s'ouvre les veines.[19]

Més recentment, el poeta Jordi Larios dialoga amb Paul Éluard en alguns dels poemes de seu *Rendezvous*.[20]

Sens dubte, la petja a la cultura catalana de Paul Éluard, lligada al surrealisme o a una poesia de combat, és constant si bé minoritària, però segueix la mateixa problemàtica plantejada a la literatura francesa. El 1996

[17] *Poemes de Paul Éluard*, traduïts per Joan Pere Sunyer; dibuixos d'Alexis Lask. Edició a cura de Patrick Gifreu, Enric Prat i Pep Vila, col. «Senhal» 113, Girona 2009.

[18] Feliu Formosa, *Albes breus a les mans*, Proa, Barcelona 1973.

[19] Paul Éluard, «Salvador Dalí», *La Vie immédiate*, 1932.

[20] Jordi Larios, *Rendezvous*, «Jardins de Samarcanda» nº 69, Cafè Central/Eumo Editorial, Vic 2013.

es va organitzar un col·loqui a Niça que es proposava d'escatir la validesa del llegat de Paul Éluard i si encara aquest poeta era viu per a les noves generacions.[21]

Del poeta surrealista en quedarà la magnífica imatge *La terre est bleue comme une orange* i del poeta resistent el poema «Liberté», però aquí com a França encara queda per descobrir (aquí) o valorar (allà) el poeta de l'amor, de versos profunds i sentits, com els que escriu a la mort de Nusch, la seva segona companya, després de la separació amb Gala.

Notre vie tu l'as faite elle est ensevelie
Aurore d'une ville un beau matin de mai
Sur laquelle la terre a refermé son poing
Aurore en moi dix-sept années toujours plus claires
Et la mort entre en moi comme dans un moulin

Notre vie disais-tu si contente de vivre
Et de donner la vie à ce que nous aimions
Mais la mort a rompu l'équilibre du temps
La mort qui vient la mort qui va la mort vécue
La mort visible boit et mange à mes dépens

Morte visible Nusch invisible et plus dure
Que la faim et la soif à mon corps épuisé
Masque de neige sur la terre et sous la terre
Source des larmes dans la nuit masque d'aveugle
Mon passé se dissout je fais place au silence [22]

En la poesia amorosa, Éluard encara és a casa nostra un gran desconegut.

[21] Les comunicacions s'han publicat a: Colette Guedj (comp.), *Éluard a cent ans*, «Les mots la vie», L'Harmattan, París 1998.

[22] Paul Éluard, «Notre vie», en *Le Temps déborde* (1947).

ANNEXOS

Document 1

«Picasso segons Éluard, segons Breton i segons ell mateix»
La Publicitat, 17 de gener de 1936

Ahir vespre a la Sala Esteve va tenir lloc l'anunciada conferència organitzada per Adlan sobre Picasso, a càrrec del poeta Paul Éluard. Intentarem de donar un extracte del seu contingut, ben interessant per diversos conceptes.

Començà dient Éluard que no era dels qui cerquen oblidar-se no estimant res, i que no vol sotmetre el món pel sol poder virtual de la seva intel·ligència, ans vol que tot li sigui sensible, real, útil. Cal, digué, que l'home tingui consciència de la seva pròpia realitat. Heus ací, per exemple, com Picasso, havent passat per la terra tot pensant que hi restava, se situa entre els més grans d'avui. Després d'haver sotmès el món ha tingut el coratge de girar-lo contra ell mateix, no pas per a vèncer, sinó per a trobar-se a la seva mida. Ha restablert el contacte entre l'objecte i el qui el veu i, per tant, qui el pensa.

Els pintors, diu Éluard, han estat víctimes de llurs mitjans en limitar-se, en llur gran majoria, a reduir el món. Picasso ha intentat, i hi ha reeixit, desfer les mil complicacions de les relacions entre la natura i l'home, ha atacat la realitat que hom creu intangible i no és més que arbitrària. No l'han vençuda, però: s'ha apoderat d'ell com ell s'ha apoderat de la Natura. Una presència comuna indissoluble. L'irracional, en els seus primers quadres cubistes, ha fet el seu primer pas racional.

Els fetitxes de Picasso tenen una vida pròpia: són senyals amb moviment. I és aquest moviment que els fa precisament concrets.

Dels 14 anys fins ara, Picasso ha recorregut un camí lluminós. Qui gosarà negar-li el geni? Em plau poder-ho venir a dir ací, la seva pàtria ingrata com totes les pàtries, on cap exposició seva no havia estat celebrada encara. Picasso abandonà la seva pàtria com el més miserable de tots els homes. Ha enfortit així la fe dels qui creuen que un dia tota la terra serà de tots els homes.

(A continuació Éluard llegeix una bella descripció d'Apollinaire sobre l'estatge de Picasso.)

Picasso, segueix dient Éluard, vol la veritat: una veritat total que lliga la

imaginació a la Natura, que ho considera tot com real i que, anant del particular a l'universal i de l'universal al particular, ha permès Picasso de pintar els objectes més senzills, de tal guisa que cadascun davant d'ells era capaç, i no solament capaç ans desitjós, de descriure'ls. Per a l'artista com per a l'home més inculte, no hi ha ni formes concretes, ni formes abstractes. Només hi ha comunicació entre el que veu i el que és vist, esforç de comprensió, de relació, de vegades de determinació, de creació. Veure és comprendre, deformar, imaginar, oblidar o oblidar-se, ésser o desaparèixer.

Picasso ha alliberat la visió, ha atès la vidència. Per què no reprendre l'obra de Picasso, a l'inrevés, a partir d'avui? Trobaríem d'aquesta manera un encadenament que bé val l'altre, l'encadenament cronològic. En 1935, com en 1900, el mateix impuls poètic, el mateix desig i, després, el mateix desenrotllament. No precedí el surrealisme com ha afirmat un crític espanyol, perquè el surrealisme ha existit sempre, és una constant representativa de l'afany d'emancipació total de l'home.

Éluard, del parlament del qual donem, com hem dit, un resum, acabà dient: "Un dia el dibuix, com el llenguatge, és un fet social, com l'escriptura, passarà del social a l'universal. Tots els homes comunicaran per la visió que tindran de les coses, i aquesta visió servirà per a expressar el punt que els és comú, a ells, a les coses, a ells com a coses, a les coses com a ells. Aquest dia, la veritable vidència haurà integrat l'univers a l'home –és a dir, l'home a l'univers."

A continuació llegí un dens estudi d'André Breton en el qual considera Picasso com a poeta. Refusa la idea que aquest pintor amb els seus poemes recents posseeixi també el seu violí d'Ingres. No: Picasso és total en la seva seva [sic] producció la perfecció li ve d'aquesteix [sic]. Cita un text del professor Techaulydes, on mostra com el violí, instrument musical, amb intel·ligència pròpia, refusa de la seva matèria allò que perjudica el so. Picasso sap moure així també els seus dits anteriors, i en la seva producció la perfecció li ve d'aquesta eliminació intel·ligent. En totes dues parts es completa i s'unifica. La seva poesia serà plàstica de la mateixa manera que la pintura és poètica. La gènesi dels seus poemes és la de les seves natures mortes.

Llegeix, intercalats, una sèrie de poemes fins ara inèdits, de Picasso, i remarca

com per definició no se li pot assignar un terme conegut perquè és el fet d'un home amb set d'introspecció. Picasso ha vist no menys que Rimbaud "...El que l'home ha cregut veure." La seva poesia és un teatre en una arracada.

Clou la sessió la lectura d'uns pensaments de Picasso que aquest autor ha comunicat a Christian Zervos, i dels quals transcrivim alguns a l'atzar.

"En els meus quadres hi poso tot el que estimo. Pitjor per a les coses, per tal com s'han d'arranjar entre elles." "En mi, un quadre és una suma de destruccions. Faig un quadre i el destrueixo. Res no és perdut i el vermell que he tret d'un lloc es troba en un altre indret." "El quadre segueix la mobilitat del pensament: un cop acabat canvia, segons l'estat de qui el mira. Un quadre viu la seva vida com un ésser vivent, segueix els canvis que la vida quotidiana ens imposa. Això és natural perquè un quadre només viu per a qui el mira." "Al començament de cada pintura hi ha algú que treballa amb mi. Al final, tinc la impressió d'haver treballat sense col·laborador." "En realitat es treballa amb pocs colors. El que dóna la il·lusió de llur nombre és l'haver estat posats a llur lloc precís." "No hi ha art abstracte. L'home és l'instrument de la natura: li imposa el seu caràcter, la seva aparença. No es pot contrariar la Natura. Es més forta que el més fort dels homes. Ens podem prendre certes llibertats, però només en detall." "Tinc horror de copiar-me, però no dubto, quan m'ensenyen per exemple un cartó de dibuixos antics, a prendre-hi tot el que puc." "Quan hem fet cubisme no teníem intenció de fer cubisme, ans d'expressar allò que era en nosaltres." "L'art no és l'aplicació d'un cànon de bellesa, ans allò que l'instint i el cervell poden concebre amb independència del cànon."

No cal dir amb quin fervor aplaudiren els addictes a aquesta orientació artística el parlament del poeta Éluard i els textos de Breton i de Picasso.

Document 2

«Ahir vespre, a l'Enciclopèdic / Què és el surrealisme?»

La Publicitat, divendres, 24 de gener de 1936 (article acompanyat del retrat "Paul Éluard" per Man Ray, 1931)

Ahir al vespre, a l'Ateneu Enciclopèdic Popular, Paul Éluard va donar la seva conferència, ja anunciada, sobre el Surrealisme. Éluard, amb molta de claredat, rectificà, sense per ventura proposar-s'ho, l'error dels qui han volgut donar a aquest moviment una interpretació exclusivament literària i artística.

No pas que no afirmés, com un dels drets primers, el de la Poesia, sinó perquè amb raonaments que no admeten doble interpretació mostrà el "lligam" del Surrealisme amb les forces subversives –les forces del mal en tant que per mal hom entén el *bé* i el *bell* burgès– amb la idea revolucionària que mou el proletariat.

Amb textos de Breton, que Éluard accepta, va dir que no refusaven, els surrealistes, el llegat "magnífic i aclaparador de la cultura", però amb el fi de guiar-lo contra la societat capitalista. El Surrealisme, que segons Éluard és un estat d'esperit i un instrument de coneixença, lliga la seva sort a la causa de l'alliberament de l'home, representada, sempre segons ell, pel proletariat revolucionari. No pas que acceptin la submissió de l'art i de la poesia a la política proletària, sinó que en realitzar el Surrealisme la seva revolució en art i en literatura contribueix, amb els seus mitjans propis, a aquella subversió que ha de fer recobrar, segons ell, íntegres els drets de cadascú amb l'emancipació col·lectiva.

En al·ludir els qui acusen d'esnobs els qui han preferit el Picasso surrealista en la tria de pintures exposades actualment a Barcelona els compara als qui perseguiren Voltaire, Rousseau, Sade, etcètera, tot confirmant la permanència del "Surrealisme" que d'Heràclit a Miró i Dalí passant per Llull s'han manifestat diversament. Remarca la surrealitat d'alguns artistes catalans i es fixa en l'arquitectura de Gaudí –Sagrada Família i casa Milà–, que ell considera d'un surrealisme integral.

En una al·locució emotiva als "camarades" exposa la seva fe en un sol mot: Fraternització. Cita l'exemple seu i de Marx Ernst, el surrealista alemany, que es combateren, ignorant-se, de trinxera a trinxera, ell com a soldat d'infanteria i Ernst com a artiller, i que ara van junts en la lluita contra el que ell considera llur enemic comú: el Capitalisme amb els seus aliats, pàtria, família i religió.

La conferència, que sobtà als qui ignoraven l'adhesió al comunisme del Surrealisme que segueix les directiva de Breton, fou il·lustrada amb nombroses diapositives de Duchamp, Picasso, Dalí, Miró, Miró, Magritte, Arp, etc.

Si tenim present que el comunisme oficial defensa el realisme socialista, en art i en literatura, que es la negació mateixa del Surrealisme plàstic i poètic, és possible imaginar que la subtil disquisició de Paul Éluard, exquisit de dicció i clar de concepte, no satisfeu del tot ni molts comunistes artísticament de gust "burgès", ni els aficionats al Surrealisme, molts d'ells ben conservadors socialment.

Fou molt aplaudit, i l'arquitecte J. L. Sert en donà, en català, la traducció.

Document 3

Pàgina d'un fullet anunciador de l'exposició de Picasso a Barcelona el 1936
(reproduït de l'article d'Emmanuel Guigon, v. nota 6)

68 EMMANUEL GUIGON

En un dels seu moments més encertats escriví Voltaire: «El primer que compara una dona amb una flor fou un poeta i el segon un imbècil». Més endavant Paul Gauguin afirmà que: «en art solament hi havia revolucionaris i plagiaris». Aquestes dues dites són més que suficients per a explicar perquè, en organitzar l'EXPOSICIÓ PICASSO, els d'ADLAN han eliminat per complet totes les pintures de Picasso que puguin donar peu al lamentable equívoc que els «imbècils» i els «plagiaris», les malifetes dels quals omplen suara abundosament Galeries, Salons i Museus, el poguessin prendre per un dels seus i han escollit, per contra, aquelles produccions en què Picasso ens mostra més evidentment ésser un **poeta** i un **revolucionari** o, més ben dit, aquelles obres en les quals és, més purament i íntegrament que mai, Picasso.

Al Poeta Paul Eluard.

Navidad

El amor atiranta los puntos cardinales
y el llanto de las vírgenes suaviza los crepúsculos.
En la esfera armilar han brotado manzanas
y el invierno celebra la Navidad del aire.
Bajo una luz aséptica, telescopios y pianos
buscan el ritmo añil de la Estrella del Alba
y Venus se desnuda ante los Rayos X
— imagen inciensada de cifras y de arpegios —
El Mesías del aire abre su pura lente
y en el cono de luz ambigua del cinema
se unen climas distantes en un claro latido
y se acaricia el ángulo facial de los antípodas.
La Vía Láctea muestra su temblor tatuado.

Luis Fernández

Primera Exposición Picasso en España

A. D. L. A. N. Barcelona - Enero 1936

Un des tracts diffusés par ADLAN à l'occasion de l'Exposition Picasso à la Sala Esteve.

TRADUCCIONS

Les ennemis de la poésie ont eu de tout temps l'obsession de la soumettre à leurs fins immédiates, de l'écraser sous leur dieu ou, maintenant, de l'enchaîner au ban de la nouvelle divinité brune ou "rouge" –rouge-brun de sang séché– plus sanglante encore que l'ancienne. Pour eux, la vie et la culture se résument en utile et inutile, étant sous-entendu que l'utile prend la forme d'une pioche maniée à leur bénéfice. Pour eux, la poésie n'est que le luxe du riche, aristocrate ou banquier, et si elle veut se rendre "utile" à la masse, elle doit se résigner au sort des arts "appliqués", "décoratifs", "ménagers", etc.

BENJAMIN PÉRET: «Le déshonneur des poètes» (1945)

PRESENTACIÓ

En la nostra línia habitual d'oferir traduccions inèdites del poeta homenatjat, les hem demanat a tres escriptors de contrastada experiència en aquest camp.

Jordi Vintró, poeta ell mateix de llarga i reconeguda trajectòria, ha publicat regularment des dels anys 80. Els seus últims llibres són: *Insuficiència mitral* (1997), Premi Aula de Poesia de Barcelona 1996, amb traducció en vers al castellà, d'ell mateix, *Cartes de sotamà* (2006) i *La bassa de les oques* (2010). També ha publicat la traducció en vers amb notes de les *Noves impressions d'Àfrica*, de Raymond Roussel (2014, Premi Ciutat de Barcelona de traducció al català).

Jesús Munárriz és poeta, traductor i important editor a Madrid des dels anys 60 (Ciencia Nueva, primer, i Hiperión des del 1975). Ha publicat més de vint llibres de poesia –dels quals els dos darrers: *Museo secreto* (2012) i *Nos han robado un ángel* (2013)– i ha traduït de diferents llengües més de quaranta obres, fonamentalment poesia –entre molts altres autors, també de Paul Éluard. Ha rebut significatius guardons, com ara el de *Caballero de la Orden de las Artes y las Letras de la República Francesa* i el *Premio Unión Latina 2006 de Traducció Científica i Especialitzada*.

Hem repartit entre els dos poetes una selecció àmplia de l'extensa trajectòria d'Éluard, tot obviant però un llibre important com *Capitale de la douleur*, ja traduït al català i al castellà. Hem volgut, en canvi, donar una visió general de la resta de llibres d'Éluard –poeta molt prolífic i de registre variat–, que permetés formar-se una idea més completa de la seva evolució i de la seva complexitat.

Finalment, Arnau Pons ha traduït «Les petits justes» tot intercalant-hi un extens comentari. Pons, premi Ciutat de Palma de Poesia 1990 amb *Intromissió*, és ben conegut per la seva pròpia obra poètica –entre altres, *Desertar* (1999, 2010) i *Llum de ganivet* (2012)–, així com a traductor i editor de poesia. Ha fet versions excel·lents, per exemple, de Gastão Cruz, Luiza Neto Jorge, Herberto Helder, Jacques Dupin, Velimir Khlèbnikov, Dino Campana, Ingeborg Bachmann i Paul Celan –que està publicant en català a Labreu edicions–. En l'àmbit internacional, destaca especialment pel seu treball hermenèutic sobre la poesia de Paul Celan i d'Ingeborg Bachmann. Col·labora estretament amb el filòleg francès Jean Bollack, de qui ha estat introductor i traductor en l'àmbit hispà.

POEMES

El cor a l'arbre sols havíeu de collir-lo,
somriure i riure, riure i pau d'ultrasentit.
Vençut, vencedor i lluminós, pur com un àngel,
amunt vers el cel, amb els arbres.

Lluny gemega una bella que lluitar voldria
i que no pot, jacent al caire del monticle.
I sia miserable el cel o transparent
no la pots veure sense estimar-la.

Els dies com dits que repleguen les falanges.
Les flors s'han assecat, les llavors s'han perdut,
la canícula espera les potents gebrades.

A l'ull del pobre mort. Decorar porcellanes.
Una música, braços blancs nus.
Els vents amb els ocells s'uneixen — el cel muda.

(*Repeticions*)

POÈMES

Le cœur sur l'arbre vous n'aviez qu'à le cueillir, / Sourire et rire, rire et douceur d'outre-sens. / Vaincu, vainqueur et lumineux, pur comme un ange, / Haut vers le ciel, avec les arbres.

Au loin, geint une belle qui voudrait lutter / Et qui ne peut, couchée au pied de la colline. / Et que le ciel soit misérable ou transparent / On ne peut la voir sans l'aimer.

Les jours comme des doigts repliant leurs phalanges. / Les fleurs sont desséchées, les graines sont perdues, / La canicule attend les grandes gelées blanches.

A l'œil du pauvre mort. Peindre des porcelaines. / Une musique, bras blancs tout nus. / Les vents et les oiseaux s'unissent — le ciel change.

(*Répétitions,* 1922)

DENISE DEIA A LES MERAVELLES

El vespre arrossegava oronells. Els mussols
compartien el sol gràvids sobre la terra
com els passos mai lassos d'un que ben sol erra
insòlitament pàl·lid i que dempeus dorm.

El vespre arrossegava punyals damunt nostre.
L'ànim posava en foc les dones de l'equip,
ploraven, proferien crits com bestioles,
els homes inquiets els genolls van flectir.

El vespre, un no res, un oronell que s'avança,
una mica de vent, les fulles en suspens,
un detall bonic, un sortilegi impotent
per un esguard que mai no ha comprès la distància.

(*Morir de no morir*)

DENISE DISAIT AUX MERVEILLES

Le soir traînait des hirondelles. Les hiboux / Partageaient le soleil et pesaient sur la terre / Comme les pas jamais lassés d'un solitaire / Plus pâle que nature et dormant tout debout.

Le soir traînait des armes blanches sur nos têtes. / Le courage brûlait les femmes parmi nous, / Elles pleuraient, elles criaient comme des bêtes, / Les hommes inquiets s'étaient mis à genoux.

Le soir, un rien, une hirondelle qui dépasse, / Un peu de vent, les feuilles qui ne tombent plus, / Un beau détail, un sortilège sans vertus / Pour un regard qui n'a jamais compris l'espace.

(*Mourir de ne pas mourir,* 1924)

SENSE RANCOR

Llàgrimes dels ulls, les dissorts dels dissortats,
dissorts sense interès, llàgrimes sense colors.
Ell no demana res, ell no és pas insensible,
és trist a la presó i trist quan queda lliure.

Fa un temps trist, fa una nit de les més negres,
d'aquelles de no treure un cec a fora. Els forts
s'han assegut, els febles tenen el poder
i el rei està dret prop de la reina asseguda.

Somriures i sospirs, hi ha afronts que es podreixen
dins la boca dels muts, dins els ulls dels covards.
No prengueu res: això crema, allò flameja!
Les mans s'han fet per a les butxaques i els fronts.

*

Una ombra...
tot l'infortuni del món
i el meu amor damunt
com un animal nu.

(*Morir de no morir*)

SANS RANCUNE

Larmes des yeux, les malheurs des malheureux, / Malheurs sans intérêt et larmes sans couleurs. / Il ne demande rien, il n'est pas insensible, / Il est triste en prison et triste s'il est libre. // Il fait un triste temps, il fait une nuit noire / A ne pas mettre un aveugle dehors. Les forts / Sont assis, les faibles tiennent le pouvoir / Et le roi est debout près de la reine assise. // Sourires et soupirs, des injures pourrissent / Dans la bouche des muets et dans les yeux des lâches. / Ne prenez rien: ceci brûle, cela flambe! / Vos mains sont faites pour vos poches et vos fronts. // * Une ombre... / Toute l'infortune du monde / Et mon amour dessus / Comme une bête nue.

(*Mourir de ne pas mourir,* 1924)

IV

T'ho he dit pels núvols
t'ho he dit per l'arbre de la mar
per cada onada pels ocells dins de les fulles
pels còdols del soroll
per les mans familiars
per l'ull que esdevé visatge o paisatge
i el son li torna el cel amb la seva color
per tota la nit beguda
per la reixa de les carreteres
per la finestra oberta per un front descobert
t'ho he dit pels teus pensaments per les teves paraules
tota carícia tota confiança es perpetuen.

(*L'amor la poesia,* «Primerament»)

IV

Je te l'ai dit pour les nuages / Je te l'ai dit pour l'arbre de la mer / Pour chaque vague pour les oiseaux dans les feuilles / Pour les cailloux du bruit / Pour les mains familières / Pour l'œil qui devient visage ou paysage / Et le sommeil lui rend le ciel de sa couleur / Pour toute la nuit bue / Pour la grille des routes / Pour la fenêtre ouverte pour un front découvert / Je te l'ai dit pour tes pensées pour tes paroles / Toute caresse toute confiance se survivent.

(L'*amour la poésie,* «Premièrement», 1929)

VI

Tu l'única i sento les herbes del teu riure
a tu és el cap el que t'aixeca
i de dalt dels perills de mort
sota els globus torbats del plugim de les valls
sota la llum feixuga sota el cel de terra
infantes la caiguda.

Els ocells ja no són un suficient refugi
ni la peresa ni la fatiga
el record dels boscos i dels rierols fràgils
al matí dels capricis
al matí de les carícies visibles
al punt del matí de l'absència la caiguda.
Les barques dels teus ulls s'extravien
en la blonda de les desaparicions
l'abisme ha aparegut que l'apaguin els altres
les ombres que crees no tenen dret a la nit.

(*L'amor la poesia,* «Primerament»)

VI
Toi la seule et j'entends les herbes de ton rire / Toi c'est ta tête qui t'enlève / Et du haut des dangers de mort / Sous les globes brouillés de la pluie des vallées / Sous la lumière lourde sous le ciel de terre / Tu enfantes la chute.
Les oiseaux ne sont plus un abri suffisant / Ni la paresse ni la fatigue / Le souvenir des bois et des ruisseaux fragiles / Au matin des caprices / Au matin des caresses visibles / Au grand matin de l'absence la chute. / Les barques de tes yeux s'égarent / Dans la dentelle des disparitions / Le gouffre est dévoilé aux autres de l'éteindre / Les ombres que tu crées n'ont pas droit à la nuit.

(L'*amour la poésie,* «Premièrement», 1929)

VIII

Havent-me el meu amor figurat els desigs
posant-te al cel dels teus mots com un astre els llavis
els besos en la nit viva
i el deixant dels braços tot al voltant meu
com una flama en signe de conquesta
són al món els meus somnis
clars i perpetus.

I quan tu no hi ets
somio que dormo somio que somio.

(*L'amor la poesia,* «Primerament»)

VIII
Mon amour pour avoir figuré mes désirs / Mis tes lèvres au ciel de tes mots comme un astre / Tes baisers dans la nuit vivante / Et le sillage de tes bras autour de moi / Comme une flamme en signe de conquête / Mes rêves sont au monde / Clairs et perpétuels.
Et quand tu n'es pas là / Je rêve que je dors je rêve que je rêve.

(L'*amour la poésie,* «Premièrement», 1929)

V

En honor dels muts dels cecs dels sords
amb la gran pedra negra carregada a coll
les desaparicions del món sense misteri.

Però també per als altres convocats per les coses pel seu nom
la nafra ardent de totes les metamorfosis
el rast sencer de les albes dintre del cap
tots els crits que s'acarnissen a trencar els mots

i que excaven la boca i que excaven els ulls
on els colors furiosos desfan les boires de l'espera
alcen l'amor contra la vida els morts hi somien
els vius i prou comparteixen els altres són esclaus
de l'amor com se'n pot ser de la llibertat.

(*L'amor la poesia,* «Segona natura»)

V
En l'honneur des muets des aveugles des sourds /A la grande pierre noire sur les épaules / Les disparitions du monde sans mystère.
Mais aussi pour les autres à l'appel des choses par leur nom / La brûlure de toutes les métamorphoses / La chaîne entière des aurores dans la tête / Tous les cris qui s'acharnent à briser les mots
Et qui creusent la bouche et qui creusent les yeux / Où les couleurs furieuses défont les brumes de l'attente / Dressent l'amour contre la vie les morts en rêvent / Les bas-vivants partagent les autres sont esclaves / De l'amour comme on peut l'être de la liberté.

(*L'amour la poésie,* «Seconde nature», 1929)

XI

En les grans inundacions de sol
que descoloreixen els perfums
en els confins de les temporades màgiques
en els sols capgirats
bells com gotes d'aigua
els desigs es desdoblen
ve't aquí que han escollit
les tortures més antagòniques
visatge admirable tot nu
ridícul refusat per rebel
foraster
tarannà secret
camins de carn i cel de cap
i tu còmplice miserable
amb llàgrimes entre les fulles
i aquest gran mur que defenses

XI
Aux grandes inondations de soleil / Qui décolorent les parfums / Aux confins des saisons magiques / Aux soleils renversés / Beaux comme des gouttes d'eau / Les désirs se dédoublent / Voici qu'ils ont choisi / Les tortures les plus contraires / Visage admirable tout nu / Ridicule refusé comme rebelle / Dépaysé / Tournure secrète / Chemins de chair et ciel de tête / Et toi complice misérable /Avec des larmes entre les feuilles / Et ce grand mur que tu défends /

per no res
perquè tu creuràs sempre
haver fet el mal per amor
aquest gran mur que defenses
inútilment.

Sota les parpelles dins les cabelleres
gronxo les qui pensen en mi
han canviat d'actitud
d'ençà dels temps vulgars
duen la seva part de refús en braços
les carícies no han alliberat el seu pit
corresponc als seus gestos dient-los adéu
el record de les meves paraules exigeix el silenci
com l'audàcia compromet tota la dignitat.

Sentiu-me
parlo pels pocs homes que callen
els millors.

(*L'amor la poesia,* «Segona natura»)

Pour rien / Parce que tu croiras toujours / Avoir fait le mal par amour / Ce grand mur que tu défends / Inutilement.
Sous les paupières dans les chevelures / Je berce celles qui pensent à moi / Elles ont changé d'attitude / Depuis les temps vulgaires / Elles ont leur part de refus sur les bras / Les caresses n'ont pas délivré leur poitrine / Leurs gestes je les règle en leur disant adieu / Le souvenir de mes paroles exige le silence / Comme l'audace engage toute la dignité.
Entendez-moi / Je parle pour les quelques hommes qui se taisent /Les meilleurs.

(*L'amour la poésie,* «Seconde nature», 1929)

V

El racó del cor deien bellament
el racó d'amor i d'odi i de glòria
responíem i als ulls se'ns reflectia
la veritat que ens servia d'asil

no havíem començat mai
ens hem estimat des de sempre
i és just perquè ens estimem
que volem alliberar els altres
de la seva solitud gèlida
nosaltres volem i dic vull
dic vols i nosaltres volem
volem que la llum perpetuï
parelles brillants de virtut
parelles blindades d'audàcia
perquè els seus ulls s'acaren i

perquè el seu fi és en la vida dels altres.

(*Els set poemes d'amor en guerra*)

V
Le coin du cœur disaient-ils gentiment / Le coin d'amour et de haine et de gloire / Répondions-nous et nos yeux reflétaient / La vérité qui nous servait d'asile
Nous n'avions jamais commencé / Nous nous sommes toujours aimés / Et parce que nous nous aimons / Nous voulons libérer les autres / De leur solitude glacée / Nous voulons et je dis je veux / Je dis tu veux et nous voulons / Que la lumière perpétue / Des couples brillants de vertu / Des couples cuirassés d'audace / Parce que leurs yeux se font face
Et qu'ils ont leur but dans la vie des autres.

(*Les sept poèmes d'amour en guerre*, 1943)

ORDRE I DESORDRE DE L'AMOR

Esmentaré per començar els elements
la teva veu els ulls les teves mans els llavis

sóc a terra és que hi seria
si tu no hi fossis també

en aquest bany situat
davant la mar d'aigua dolça

en aquest bany que la flama
ens ha bastit dins dels ulls

aquest bany de tan joioses
llàgrimes on he entrat
pel seny de les teves mans
per la gràcia dels teus llavis

aquest primer estat humà
com una prada naixent

els silencis les paraules
aquesta llum que se'n va
aquesta llum que regressa
l'alba i el vespre ens fan riure

al cor del nostre cos
tot floreix i madura

a la màrfega de la teva
vida on ajec els vells ossos

on acabo.

(*El dur desig de durar*)

ORDRE ET DÉSORDRE DE L'AMOUR

Je citerai pour commencer les éléments / Ta voix tes yeux tes mains tes lèvres
Je suis sur terre y serais-je / Si tu n'y étais aussi
Dans ce bain qui fait face / A la mer à l'eau douce
Dans ce bain que la flamme / A construit dans nos yeux
Ce bain de larmes heureuses / Dans lequel je suis entré / Par la vertu de tes mains / Par la grâce de tes lèvres

Ce premier état humain / Comme une prairie naissante
Nos silences nos paroles / La lumière qui s'en va / La lumière qui revient / L'aube et le soir nous font rire
Au cœur de notre corps / Tout fleurit et mûrit
Sur la paille de ta vie / Où je couche mes vieux os
Où je finis.

(*Le dur désir de durer,* 1946)

EL NOSTRE MOVIMENT

Vivim l'oblit de les nostres metamorfosis
el dia és indolent però la nit és activa
un glop d'aire al migjorn la nit el filtra i gasta
la nit no deixa gens de pols al damunt nostre

però aquest eco que ressona tot el dia
eco fora del temps d'angoixa o de carícies
encadenament sec dels mons dessabeïts
i dels mons sensitius aquest té un doble sol

és gaire a prop o lluny la nostra consciència
on tenim els confins les arrels l'objectiu

NOTRE MOUVEMENT

Nous vivons dans l'oubli de nos métamorphoses / Le jour est paresseux mais la nuit est active / Un bol d'air à midi la nuit le filtre et l'use / La nuit ne laisse pas de poussière sur nous
Mais cet écho qui roule tout le long du jour / Cet écho hors du temps d'angoisse ou de caresses / Cet enchaînement brut des mondes insipides / Et des mondes sensibles son soleil est double
Sommes-nous près ou loin de notre conscience / Où sont nos bornes nos racines notre but

quin llarg plaer però les nostres metamorfosis
esquelets animats dins dels murs putrescents
les cites dades a les formes insensates
a la carn enginyosa als cecs clarividents

les cites dades per la cara al perfil
pel patiment a la sanitat per la llum
al bosc compacte per la muntanya a la vall
per la mina a la flor per la perla al sol

ens trobem cos a cos ens trobem terra a terra
naixem pertot arreu cap confí no ens limita.

(*El dur desig de durar*)

Le long plaisir pourtant de nos métamorphoses / Squelettes s'animant dans les murs pourrissants / Les rendez-vous donnés aux formes insensées / A la chair ingénieuse aux aveugles voyants
Les rendez-vous donnés par la face au profil / Par la souffrance à la santé par la lumière / À la forêt par la montagne à la vallée / Par la mine à la fleur par la perle au soleil
Nous sommes corps à corps nous sommes terre à terre / Nous naissons de partout nous sommes sans limites.

(*Le dur désir de durer* , 1946)

TOTS DOS

Tots dos agafats per la mà
creiem en tot lloc ser a ca nostra
sots l'arbre suau sots el cel negre
sots tots els sostres vora el foc
al carrer buit on bat el sol
en els ulls vagues de la gent
a prop dels savis i dels folls
entremig dels infants i els grans
l'amor no té gens de misteri
som l'evidència mateixa
els amants creuen ser a ca nostra.

(*El fènix*)

NOUS DEUX

Nous deux nous tenant par la main / Nous nous croyons partout chez nous / Sous l'arbre doux sous le ciel noir / Sous tous les toits au coin du feu / Dans la rue vide en plein soleil / Dans les yeux vagues de la foule / Auprès des sages et des fous / Parmi les enfants et les grands / L'amour n'a rien de mystérieux / Nous sommes l'évidence même / Les amoureux se croient chez nous.

(*Le phénix*, 1951)

APENAS DESFIGURADA

Adiós tristeza
Buenos días tristeza
Estás inscrita en las líneas del techo
Estás inscrita en los ojos que amo
No eres del todo la miseria
Porque los labios más pobres te denuncian
Por una sonrisa
Buenos días tristeza
Amor de los cuerpos amables
Potencia del amor
Cuya amabilidad surge
Como un monstruo sin cuerpo
Descabezado
Tristeza hermoso rostro.

(*La vida inmediata*)

A PEINE DÉFIGURÉE
Adieu tristesse / Bonjour tristesse / Tu es inscrite dans les lignes du plafond / Tu es inscrite dans les yeux que j'aime / Tu n'es pas tout à fait la misère / Car les lèvres les plus pauvres te dénoncent / Par un sourire / Bonjour tristesse / Amour des corps aimables / Puissance de l'amour / Dont l'amabilité surgit / Comme un monstre sans corps / Tête désappointée / Tristesse beau visage.
(*La vie immédiate*, 1932)

HACIA MEDIANOCHE

Se abren puertas se destapan ventanas
Un fuego silencioso se enciende y me deslumbra
Todo se decide encuentro
Criaturas que no he querido

Llega el idiota que recibía cartas del extranjero
Llega el anillo precioso que él creía de plata
Llega la mujer charlatana de pelo blanco
Llega la chica inmaterial
Incompleta y fea bañada de noche y de miseria
Acicalada con malvas y vincapervincas absurdas
Su desnudez su castidad sensibles por todas partes
Llegan el mar y barcos sobre mesas de juego
Un hombre libre otro hombre libre y es el mismo
Animales furiosos ante el miedo enmascarado de fango
Muertos prisioneros locos todos los ausentes

Pero tú ¿por qué no estás ahí para despertarme?

(*La vida inmediata*)

VERS MINUIT
Des portes s'ouvrent des fenêtres se dévoilent / Un feu silencieux s'allume et m'éblouit / Tout se décide je recontre / Des créatures que je n'ai pas voulues Voici l'idiot qui recevait des lettres de l'etranger / Voici l'anneau précieux qu'il croyait en argent / Voici la femme bavarde aux cheveux blancs / Voici la file immatérielle / Incomplète et laide baignée de nuit et de misère / Fardée de mauves et de pervenches absurdes / Sa nudité sa chasteté sensibles de partout / Voici la mer et des bateaux sur des tables de jeu / Un homme libre un autre homme libre et c'est le même / Des animaux enragés devant la peur masquée de boue / Des morts des prisonniers des fous tous les absents
Mais toi pourquoi n'es-tu pas là pour m'eveiller
(*La vie immédiate*, 1932)

ELLA SE HIZO ALZAR UN PALACIO QUE SE PARECÍA A UN ESTANQUE EN UN BOSQUE, PORQUE TODAS LAS APARIENCIAS REGULADAS DE LA LUZ ESTABAN ESCONDIDAS EN ESPEJOS. Y EL TESORO DIÁFANO DE SU VIRTUD REPOSABA EN EL FINO FONDO DE LOS OROS Y DE LAS ESMERALDAS, COMO UN ESCARABAJO.

Un soto de nubes sobre una rotonda solar
Un navío cargado de paja sobre un torrente de cuarzo
Una pequeña sombra que me adelanta
Una mujer más baja que yo
Que pesa tanto en la balanza de los pigmeos
Como un cerebro de golondrina sobre el viento contrario
Como la fuente de ojo vago sobre la marea creciente

Un día más lejos el horizonte resucita
Y muestra al día naciente un día que ya no acababa
Al techo hundirse para dejar entrar al paisaje

ELLE SE FIT ÉLEVER UN PALAIS QUI RESSEMBLAIT A UN ÉTANG DANS UNE FORÊT, CAR TOUTES LES APPARENCES RÉGLÉES DE LA LUMIÈRE ÉTAIENT ENFOUIES DANS DES MIROIRS. ET LE TRÉSOR DIAPHANE DE SA VERTU REPOSAIT AU FIN FOND DES ORS ET DES ÉMERAUDES, COMME UN SCARABÉE.

Un taillis de nuages sur un rond-point solaire / Un navire chargé de paille sur un torrent de quartz / Une petite ombre qui me dépasse / Une femme plus petite que moi / Pesant autant dans la balance des pygmées / Qu'un cerveau d'hirondelle sur le vent contraire / Que la source à l'œil vague sur la marée mountante

Un jour plus loin l'horizon ressucite / Et montre au jour levant un jour qui m'en finissait plus / Le toit s'effondre pour laisser entrer le paysage /

Pingajos de paredes parecidos a danzas desusadas.
El final desagradable de un duelo a muerte en el que nacen retiros
[de cirios
El enterramiento como se matan los piojos

Reír a carcajadas una paleta que se constituye
El color quema las etapas
Corre de deslumbramientos en cegueras
Muestra a los glaciares de azur las pistas de la sangre

El viento grita al pasar rueda sobre sus orejas
El cielo brillante actúa en el circo verde
En un lago sonoro de insectos
El cristal del valle está lleno de un fuego límpido y manso
Como un plumón
Buscad la tierra
Buscad los caminos y los pozos las largas venas subterráneas
Los huesos de quienes no son mis semejantes
Y a los que ya nadie ama
Yo no puedo adivinar las raíces
La luz me sostiene

Haillons des murs pareils à des danses désuètes / La fin maussade d'un duel à mort où naissent de des retraites des cierges / La mise au tombeau comme on tue la vermine

Rire aux éclats une palette qui se constitue / La couleur brûle les étapes / Court d'eblouissements en aveuglements / Montre aux glaciers d'azur les pistes du sang

Le vent crie en passant roule sur ses oreilles / le ciel éclatant joue dans le cirque vert / Dans un lac sonore d'insectes / Le verre de la vallée est plein d'un feu limpide et doux / Comme un duvet / Cherchez la terre / Cherchez les routes et les puits les longues veines souterraines / Les os de ceux qui ne sont pas mes semblables / Et que personne n'aime plus / Je ne peux pas deviner les racines / La limière me soutient

Buscad la noche
Hace bueno como en una cama
Ardiente la más hermosa de las chicas adorantes
Se prosterna ante las estatuas dormidas de su amante
Ella no piensa que está dormida
Hace cada vez más bueno de noche y de día
La más hermosa de las amantes
Ofrece sus manos tendidas
Por las que viene de lejos
Del fin del mundo de sus sueños
Por escaleras de escalofríos y de luna al galope
A través de las asfixias de jungla
De las tormentas inmóviles
De las fronteras de cicuta
De las noches amargas
De las aguas lívidas y desiertas
A través de las herrumbres mentales
Y de las murallas de insomnio
Temblorosa niñita con sienes de enamorada
En que los dedos de los besos se apoyan contra el corazón de arriba

Cherchez la nuit / Il fait beau comme dans unlit / Ardente la plus belle de filles adorantes / Se prosterne devant les statues endormies de son amant / Elle ne pense pas qu'elle dort / Il fait de plus en plus beau nuit et jour / La plus belle des amantes / Offre ses mains tendues / par lesquelles elle vient de loin / Du bout du monde de ses rêves / Par des escaliers de frissons et de lune au galop / A travers de asphyxies de jungle / Des orages immobiles / Des frontières de ciguë / Des nuits amères / Des eaux livides et désertes / A travers des rouilles mentales / Et des murailles d'insomnie / Tremblante petite fille aux tempes d'amoureuse / Où les doigts des baisers s'appuient contre le cœur d'en haut /

Contra una capa de ternura
Contra la barca de los pájaros
La fidelidad infinita
Es en torno a su cabeza donde giran las horas seguras del
[mañana
En su frente las caricias ponen en claro todos los misterios
Es de su cabellera
Del vestido rizado de su sueño
De donde los recuerdos van a volar
Hacia el porvenir esta ventana desnuda

Una pequeña sombra que me adelanta
Una sombra por la mañana.

(*La rosa pública*)

Contre une souche de tendresse / Contre la barque des oiseaux / La fidélité infinie / C'est autour de sa tête que tournent les heures sûres du lendemain / Sur son front les caresses tirent au clair tous les mystères / C'est de sa chevelure / De la robe bouclée de son sommeil / Que les souvenirs vont s'envoler / Vers l'avenir cette fenêtre nue
Une petite ombre qui me dépasse / Une ombre au matin.

(*La rose publique*, 1934)

Te levantas el agua se despliega
Te acuestas el agua se dilata

Eres el agua desviada de sus abismos
Eres la tierra que arraiga
Y sobre la que todo se establece

Haces burbujas de silencio en el desierto de los ruidos
Cantas himnos nocturnos sobre las cuerdas del arcoiris
Estás en todas partes anulas todos los caminos

Sacrificas el tiempo
A la eterna juventud de la llama exacta
Que vela la naturaleza reproduciéndola

Mujer pones en el mundo un cuerpo siempre semejante
El tuyo

Eres la semejanza.

(*Fácil*)

Tu te lèves l'eau se déplie / Tu te couches l'eau s'épanouit
Tu es l'eau détournée de ses abîmes / Tu es la terre qui prend racine / Et sur laquelle tout s'étalit
Tu fais des bulles de silence dans le désert des bruits / Tu chantes des hymnes nocturnes sur les cordes de l'arc-en-ciel / Tu es partout tu abolis toutes les routes
Tu sacrifies le temps / A l'éternelle jeunesse de la flamme exacte / Qui voile la nature en la reproduisant
Femme tu mets au monde un corps toujours pareil / Le tien
Tu es la ressemblance.

(*Facile*, 1935)

Hemos pasado la noche tomo tu mano velo
Te sostengo con todas mis fuerzas
Grabo en una roca la estrella de tus fuerzas
Surcos profundos en donde la bondad de tu cuerpo germinará
Me repito tu voz oculta tu voz pública
Me río aún de la orgullosa
A la que tratas como a una mendiga
De los locos que respetas de los simples en que te bañas
Y en mi cabeza que se pone dulcemente de acuerdo con la [tuya con la noche
Me maravillo de la desconocida en que te conviertes
Una desconocida parecida a ti parecida a todo lo que amo
Que es siempre nuevo.

(*Fácil*)

Nous avons fait la nuit je tiens ta main je vielle / Je te soutiens de toutes mes forces / Je grave sur un roc l'étoile de tes forces / Sillons profonds où la bonté de ton corps germera / Je me répète ta voix cachée ta voix publique / Je ris encore de l'orgueilleuse / Que tu traites comme une mendiante / Des fous que tu respectes des simples où tu te baignes / Et dans ma tête qui se met doucement d'acord avec la tienne avec la nuit / Je m'émervielle de l'inconnue que tu deviens / Une inconnue semblable à toi semblable à tout ce que j'aime / Qui est toujours nouveau

(*Facile*, 1935)

LA CABEZA CONTRA LAS PAREDES

No eran más que unos pocos
En toda la tierra
Cada uno se creía solo
Cantaban tenían razón
En cantar
Pero cantaban como se saquea
Como se mata uno
Noche húmeda raída
¿Vamos a soportarte
Más tiempo?
¿No vamos a sacudir
Tu evidencia de cloaca?
No esperaremos una mañana
Hecha a medida
Queríamos ver claro en los ojos de los otros
Sus noches de amor agotadas
No sueñan más que con morir
Sus bellas carnes se olvidan

LA TÊTE CONTRE LES MURS

Ils n'étaient que quelques-uns / Sur toute la terre / Chacun se croyait seul / Ils chantaient ils avaient raison / De chanter / Mais ils chantaient comme on saccage / Comme on se tue / Nuit humide râpée / Allons-nous te supporter / Plus longtemps / N'allons-nous pas secouer / Ton évidence de cloaque / Nous n'attendrons pas un matin / Fait sur mesure / Nous n'attendrons pas un matin / Fait sur mesure / Nous voulions voir clair dans les yeux des autres / Leurs nuits d'amour épuisées / Ils ne rêvent que de mourir / Leurs belles chairs s'oublient /

Pavanas robacorazones
Abejas presas en su miel
Ignoran la vida
Y nos molesta en todas partes
Techos rojos derretíos bajo la lengua
Canícula en las camas llenas
Ven a vaciar tus bolsas de sangre fresca
Aún hay una sombra aquí
Un pedazo de imbécil allá
Al viento sus máscaras sus espolios
En plomo sus cepos sus cadenas
Y sus gestos prudentes de ciegos
Hay fuego bajo la roca
Para quien apaga el fuego

Tened cuidado tenemos
Pese a la noche que incuba
Más fuerza que el vientre

pavanes en tournecoeur / Abeilles prises dans leur miel / Ils ignorent la vie / Et nous en avons mal partout / Toits rouges fondez sous la langue / Canicule dans les lits pleins / Viens vider tes sacs de sang frais / Il y a encore une ombre ici / Un morceau d'imbécile là / Au vent leurs masques leurs défroques / Dans du plomb leurs pièges leurs chaînes / Et leurs gestes prudents d'aveugles / Il y a du feu sous roche / Pour qui étient le feu
Prenez-y garde nous avons / Malgré la nuit qu'il couve / Plus de force que le ventre /

De vuestras hermanas y de vuestras mujeres
Y nos reproduciremos
Sin ellas pero a hachazos
En vuestras cárceles

Torrentes de piedras labores de espuma
En que flotan ojos sin rencor
Ojos justos sin esperanza
Que os conocen
Y que habríais debido reventar
Antes que ignorarlos

Con un anzuelo más hábil que vuestros patíbulos
Capturaremos nuestro bien donde queremos que esté.

(*Los ojos fértiles*)

De vos sœurs et de vos femmes / Et nous nous reproduirons / Sans elles mais à coups de hache / Dans vos prisons
Torrents de pierres labours d'écume / Où flottent des yeux justes sans espoir / Qui vous connaissent / Et que vous auriez dû crever / Plutôt que de les ignorer
D'un hameçon plus habile que vos potences / Nous prendrons notre bien où nous voulons qu'il soit.

(*Les yeux fertiles*, 1936)

A LA PRIMERA PALABRA LÍMPIDA

A la primera palabra límpida a la primera risa de tu carne
El camino agreste desaparece
Todo vuelve a empezar

La flor tímida la flor sin aire del cielo nocturno
Manos veladas de torpeza
Manos de niña

Ojos alzados hacia tu rostro y es de día en la tierra
La primera juventud cerrada
El único placer

Hogar de tierra hogar de olores y de rocío
Sin edad sin razones sin lazos
El olvido sin sombra.

(*Médieuses*)

AU PREMIER MOT LIMPIDE
Au premier mot limpide au premier rire de ta chair / La route épaisse disparaît / Tout recommence
La fleur timide la fleur sans air du ciel nocturne / Des mains voilées de maladresse / Des mains d'enfant
Des yeux levés vers ton visage et c'est le jour sur terre / La première jeunesse close / Le seul plaisir
Foyer de terre foyer d'odeurs et de rosée / Sans âge sans raisons sans liens / L'oubli sans ombre.

(*Médieuses*, 1939)

NO IR AL CORAZÓN DE LOS OTROS: SALIR DE ÉL

I

Subo bajo sólo tomo parte en tu placer
Ídolo margarita alhelí vincapervinca
Ama para mí yergue las flores derriba los frutos
Cerca las rosas haz madurar a las manzanas lejos del árbol
Doma el oro del largo río
Buen corazón vierte la carne
En las formas que amo
Bellos ojos ordenad la luz
A través de toda vida nueva.

NE PAS ALLER AU CŒUR DES AUTRES: EN SORTIR

I

Monte descends je ne prends part qu'à ton plaisir / Idole pâquerette giroflée pervenche / Aime pour moi dresse les fleurs abats les fruits / Cerne les roses fais mûrir les pommes loin de l'arbre / Assouplis l'or de la longue rivière / Bon cœur verse la chair / Dans les formes que j'aime / Beaux yeux ordonnez la lumière / A travers tonte vie nouvelle.

II

Tu cuerpo canta su certeza
Querer todo poder todo para siempre
Tu esperanza calma era un tesoro fabuloso
Tu fiebre lenta armaba un sol benévolo
Su cortejo de llamas tiernas
Y de pájaros diestros ágiles ligeros
El día no está vacío tus manos
No estaban vacías

No es sólo tu fuerza quien lo habita

Sino la gloria de leer una dicha sin límites
En la simplicidad de las líneas del presente.

(*Canción completa*)

II

Ton corps chante son assurance / Tout vouloir tout pouvoir à jamais / Ton espoir calme était un trésor fabulenx / Ta fièvre lente armait un soleil bienveillant / Son cortège de flammers tendres / Et d'oiseaux adroits agiles légers / Le jour n'est pas vide tes mains / N'étaient pas vides
Ce n'est pas seulement ta force qui l'habite
Mais la glorie de lire un bonheur sans limites / Dans la simplicité des lignes du présent.

(*Chanson complète*, 1939)

VIVIR

Tenemos ambos nuestras manos para darlas
Toma mi mano te llevaré lejos

He vivido varias veces mi rostro ha cambiado
En cada umbral en cada mano que he cruzado
La primavera familiar renacía

Conservando para él para mí su nieve perecedera
La muerte y la promesa
La futura con cinco dedos apretados y aflojados
Mi edad me concedía siempre
Nuevas razones de vivir por otro
Y de tener en mi corazón la sangre de otro corazón

Ah el muchacho lúcido que fui y que soy
Ante la blancura de las débiles chicas ciegas
Más bellas que la luna rubia fina desgastada
Por el reflejo de los caminos de la vida
Camino de los musgos y los árboles
De la niebla y del rocío

VIVRE

Nous avons tous deux nos mains à donner / Prenez ma main je vous conduirai loin
J'ai vécu plusieurs fois mon visage a changé / A chaque seuil à chaque main que j'ai franchis / Le printemps familial renaissait
Gardant pour lui pour moi sa neige périssable / La mort et la promise
La future aux cinq doigts serrés et relâchés / Mon âge m'accordait toujours / De nouvelles raisons de vivre par autrui / Et d'avoir en mon coeur le sang d'un autre cœur
Ah le garçon lucide que je fus et que je suis / Devant la blancheur des faibles filles aveugles / Plus belles que la lune blonde fine usée / Par le reflet des chemins de la vie / Chemin des mousses et des arbres / Du brouillard et de la rosée /

Del cuerpo joven que no asciende solo
A su sitio en la tierra
El viento el frío la lluvia lo acunan
El verano hace de él un hombre

Presencia mi virtud en cada mano visible
La única muerte es soledad
De delicia en furia de furia en claridad
Me construyo entero a través de todos los seres
A través de todos los tiempos en el suelo y en las nubes
Estaciones pasajeras soy joven
Y fuerte a fuerza de haber vivido
Soy joven y mi sangre se alza sobre mis ruinas

Tenemos nuestras manos que mezclar
Nada nunca puede seducir mejor
Que nuestro afecto de un bosque al otro
Dando la tierra al cielo y el cielo a la noche

A la noche que prepara un día interminable.

(*El libro abierto*-I)

Du jeune corps qui ne monte pas seul / A sa place sur terre / Le vent le froid la pluie le bercent / L'été en fait un homme
Présence ma vertu dans chaque main visible / La seule mort c'est solitude / De délice en furie de furie en clarté / Je me construis entier à travers tous les êtres / A travers tous le temps au sol et dans les nues / Saisons passantes je suis jeune / Et fort à force d'avoir vécu / Je suis jeune et mon sang s'élève sur mes ruines
Nous avons nos mains à mêler / Rien jamais ne peut mieux séduire / Que notre attachement l'un à l'autre forêt / Rendant la terre au ciel et le ciel à la nuit
A la nuit qui prépare un jour interminable.

(*Le livre ouvert*-I, 1940)

EL DERECHO EL DEBER DE VIVIR

No habría nada
Ni un insecto bordoneando
Ni una hoja temblorosa
Ni un animal lamiendo o aullando
Nada cálido nada florido
Nada escarchado nada brillante nada oloroso
Ni una sombra lamida por la flor del verano
Ni un árbol que llevara pieles de nieve
Ni una mejilla maquillada por un beso alegre
Ni un ala prudente o intrépida en el viento
Ni un rincón de carne fina ni un brazo cantando
Nada libre ni de ganar ni de estropear
Ni de esparcirse ni de reunirse
Para el bien para el mal
Ni una noche armada de amor o de reposo
Ni una voz de aplomo ni una boca emocionada

LE DROIT LE DEVOIR DE VIVRE

Il n'y aurait rien / Pas un insecte bourdonnant / Pas une feuille frissonnante / Pas un animal léchant ou hurlant / Rien de chaud rien de fleuri / Rien de givré rien de brillant rien d'odorant / Pas une ombre léchée par la fleur de l'été / Pas un arbre portant des fourrures de neige / Pas une joue fardée par un baiser joyeux / Pas une aile prudente ou hardie dans le vent / Pas un coin de chair fine pas un bras chantant / Rien de libre ni de gragner ni de gâcher / Ni de s'éparpiller ni de se réunir / Pour le bien pour le mal / Pas une nuit armée d'amour ou de repos / Pas une voix d'aplomb pas une bouche émue /

Ni un seno desvelado ni una mano abierta
Ni miseria ni saciedad
Nada opaco nada visible
Nada pesado nada ligero
Nada mortal nada eterno

Habría un hombre
No importa qué hombre
Yo u otro
Si no no habría nada.

(*El libro abierto*-II)

Pas un sein dévoilé pas une main ouverte / Pas de misère et pas de satiété / Rien d'opaque rien de visible / Rien de lourd rien de léger / Rien de mortel rien d'éternel
Il y aurait un homme / N'importe quel homme / Moi ou un autre / Sinon il n'y aurait rien.

(*Le livre ouvert*-II, 1941)

CRÍTICA DE LA POESÍA

El fuego despierta al bosque
Los troncos los corazones las manos las hojas
La felicidad en un solo ramo
Confuso ligero derritiéndose azucarado
Es todo un bosque de amigos
El que se reúne en las fuentes verdes
Del buen sol de la madera en llamas

Han matado a García Lorca

Casa de una sola palabra
Y de los labios unidos para vivir
Un niñito pequeño sin lágrimas
En sus pupilas agua perdida
La luz del porvenir
Gota a gota llena al hombre
Hasta los párpados transparentes

CRITIQUE DE LA POÉSIE

Le feu réveille la forêt / Les troncs les cœurs les mains les feuilles / Le bonheur en un seul bouquet / Confus léger fondant sucré / C'est toute une forêt d'amis / Qui s'assemble aux fontaines vertes / Du bon soleil du bois flambant
Garcia Lorca a été mis à mort
Maison d'une seule parole / Et des lèvres unies pour vivre / Un tout petit enfant sans larmes / Dans ses prunelles d'eau perdue / La lumière de l'avenir / Goutte à goutte elle comble l'homme / Jusqu'aux paupières transparentes

Han matado a Saint-Pol-Roux
Su hija ha sido torturada

Ciudad helada de ángulos semejantes
Donde sueño frutos en flor
Del cielo entero y de la tierra
Como en vírgenes descubiertas
En un juego que no termina
Piedras mustias muros sin eco
Os evito con una sonrisa

Han matado a Decour.

(*La cama la mesa*)

Saint-Pol-Roux a été mis à mort / Sa fille a été suppliciée
Ville glacée d'angles semblables / Où je rêve de fruits en fleur / Du ciel entier et de la terre / Comme à de vierges découvertes / Dans un jeu qui n'en finit pas / Pierres fanées murs sans écho / Je vous évite d'un sourire
Decour a été mis à mort.

(*Le lit la table*, 1944)

JUSTOS I PETITS

—sobre «Les petits justes» de Paul Éluard—

El poema ve breu, com si fos endevinalla: una invitació a pensar. Tot comença quan s'hi gosa destriar el sentit més plausible d'entre tots els sentits plausibles. Perquè meravella de veure de quina manera, amb aquest cicle breu, la polisèmia es fa forta, tot i recolzar damunt d'una base tan minsa. És la loquacitat que tenen les peces ajustades, les expressions mínimes, la confecció lleugera. La modista haurà estat la primera d'ensenyar al poeta la perícia amb què ha cosit aquells 'justacossos' o 'cossets' (*les petits justes*) que despullen i no despullen les clientes de cintura en amunt. Com la mare modista, Éluard evitarà el farbalà i l'enfarfec de la poetització. Ni mots de farciment ni tampoc aquell tros de tela que, per fer bonic, diu poc o gens. La poesia exhibirà, així, la seva figura *més justa*. (Potser encara queda algú que sosté que el mot 'rapsoda' designa el qui 'canta versos cosits'.)

Per afegitó, els profetes menors s'anomenen en francès *les petits prophètes*. Si són dotze, aquí seran onze, però l'etcètera i els punts suspensius (*Etc*…) amb què acaba l'últim poema hi apuntaran. Tot l'esdevenidor s'hi troba implicat. «Les petits justes» poden ser llegits, doncs, com a peces menors que no necessiten gaires senyals per pronosticar amb un somriure l'estat de la cosa. És una poesia bromista i de la luciditat, feta a partir de circumstàncies que no es poden menystenir. L'humor jueu, per la seva banda, podrà convertir aquests petits justos en 'petits *tsaddiquim*' (llegiu el poema «Ich trink Wein» –«Bec vi»–, de Paul Celan: *Gott gibt die Stimmgabel ab / als einer der kleinen / Gerechten*; ço és: *Déu cedeix el diapasó de forquilla / com un dels petits / justos*, on l'expressió 'cedir el diapasó de forquilla' segueix la lògica de l'expressió col·loquial alemanya 'cedir la cullera' (*den Löffel abgeben*), que vol dir 'dinyar-la'. Una paròdia de la mort de Déu. ¿I no és així que opera també l'altre Paul amb el seu francès?).

«Les petits justes» és una sèrie d'onze poemes breus que pertany al llibre *Mourir de ne pas mourir* (1924).

El fet és que, de poetes que tallen les cames a la poesia, sempre n'hi haurà. L'amputen a força de fer-la comprensible, ço és, plausible, ço és, monòtona. En el fons, és la por que els fa llegir –quan se suma a la por que els fa que ningú no els llegeixi. Però Mallarmé ja deia: "Davant l'agressió, m'estimo més replicar que hi ha contemporanis que no saben llegir– / Si no és en el diari […]". I és que n'hi ha que viuen el món de la poesia com si fos el de la premsa. Els petits justos, per contra, s'estan sempre amagats, de cara al no-res. La seva llengua, feta d'enigmes, insufla a la poesia la llibertat interior que la fa ser.

* * *

I

Sur la maison du rire
Un oiseau rit dans ses ailes.
Le monde est si léger
Qu'il n'est plus à sa place
Et si gai
Qu'il ne lui manque rien.

I

Damunt la casa del riure
Un ocell riu per sota les ales
El món és tan lleuger
Que ja no és al seu lloc
I tan alegre
Que res no li fa falta.

……

Sempre hi ha un lloc fet exprés per poder-hi riure. Hi esclafeixen, s'hi aplaudeixen, se'n fan un tip. No és només que les riallades quedin circumscrites, recollides i lliurades a cor què vols en un espai convencional

(*la casa del riure*), sinó que se les depassarà sempre –sempre hi haurà, a fora, un riure autònom, una autonomia que riu, i ho fa a dalt de tot, al teulat. El poema ens assenyala *un ocell* solitari i encimbellat capaç d'executar l'acte natural i subversiu *per sota les ales*, mitjà de vol i d'emancipació, casa i abric. L'expressió francesa "rire dans sa barbe" (riure per sota el nas) hi ressona inevitablement. ¿I per què és tan discret? ¿Per què tan dissimulat? Doncs perquè el seu riure no és per a ningú. No és un riure rigut per a l'exhibició, tal com fan a baix, on es peten de petar-se. L'ocell riu per dintre, per a ell. En el lloc més alt. És la força del riure en estat brut: un riure tan autònom que pot prescindir de ser vist, de ser notat. ¿No és també el foll qui riu sol i per a ningú? ¿I no és la poesia la més folla de les formes del llenguatge?

Els quatre últims versos es presenten a posta com a causa i també com a conseqüència d'aquest riure refilat. Tant pot ser que l'ocell rigui perquè el món levita d'alegria i de plenitud, com que el món perd tota gravetat davant de l'evidència d'una totalitat rient, feta de riure pautat i de riure independent. En els dos casos, es tracta d'un contagi. S'encomana. D'aquí ve la necessitat de la convenció. Pel que fa a l'ocell, ell sempre s'ho farà sol (com el poeta amb la llengua). Mentrestant, el món, alliberat, s'hi emmiralla: res no li fa falta. ¿És la utopia, potser?

Finalment, la famosa frase d'Aristòtil ("l'home és l'únic animal que riu") és contradita mitjançant una poètica de l'acte lliure i extemporani, com el mateix riure.

*

II

Pourquoi suis-je si belle ?
Parce que mon maître me lave.

II

Per què sóc tan guapa?
Perquè el meu amo em renta.

……

Se sap que el poema ve d'una anècdota: la gossa del poeta just acabada de rentar. Però la poesia, ¿no és precisament allò que permet de convertir el petit fet particular en un gran què? Rere la circumstància, rere l'ocurrència, rere la nimiesa, la poesia hi fica una profunditat sense topall. El somriure a què incita una tal operació subratlla la modernitat d'aquesta empresa.

¿Què diu el poema? Si per amo o senyor entenem una forma d'expressió de l'amor –no tant de subjugació com d'enaltiment de l'amador–, aleshores l'amor que ell dispensa esdevé quelcom que millora i perfecciona. La gossa esdevé així una dona molt millor. El poeta li farà fer una confessió pública. Si ell no en fos l'amo, ella no seria pas tan bella. Si ell no en fos l'amo, ella no es despullaria pas així. Ausiàs March i Josep Carner també han arrodonit i perfet, en tant que poetes amadors, els béns i les formes de l'amada. Aquí, però, es fa un pas més. És ella qui de sobte se n'adona. I en fa gala. Dalí continuarà més tard la tasca que Éluard es veu obligat a abandonar. La *gossa* per excel·lència ja no serà Gala sinó Nusch, la musa trobada al carrer.[1] Ironies del poema.

*

III

Avec tes yeux je change comme avec les lunes
Et je suis tour à tour et de plomb et de plume,
Une eau mystérieuse et noire qui t'enserre
Ou bien dans tes cheveux ta légère victoire.

III

Canvio amb els teus ulls com amb les llunes
I ara sóc de plom i sóc ara de ploma,

[1] Vegeu la famosa foto de Man Ray: Sonia Mosse i Nusch Éluard a París l'any 1936. Dues gosses d'impossibilitat (una expressió que manllevo a Artaud, per resituar-la).

Una aigua negra i misteriosa que t'estreny
O bé en els teus cabells la teva lleu victòria.

……

Les tornes s'han girat. Ara la mestressa és ella. Governa amb una força gravitacional. El poeta s'hi entrega amb el tranc del seu llenguatge. Ella regirà les marees del seu estat d'ànim i obrarà la transformació. Potser convé dir les transformacions. De la feixugor a la lleugeresa extremes, paronomàsticament (*plom* i *ploma*). Basta que ella el miri i ell cau en pes i s'immobilitza, o bé voleia i divaga. Una mirada que ho diu tot, que ho guia tot. Al cap i a la fi, ell no és sinó un adorn, una lluor fosca en el cos d'ella, un rínxol esvalotat que la fa sempre vencedora. Les deesses són així.

*

IV

Une couleur madame, une couleur monsieur,
Une aux seins une aux cheveux,
La bouche des passions
Et si vous voyez rouge
La plus belle est à vos genoux.

IV

Una tinta senyora, una tinta senyor,
Una als pits, una als cabells,
La boca de les passions
I si el roig us encén
La més guapa la teniu als genolls.

……

El venedor ambulant ven *una color* que no està definida d'entrada i que combina amb tots dos sexes. Ens diu que ens la podrem posar als

llocs més apetents, més sensuals, més inesperats. És atractiva i això vol dir que atraurà. Podrà arribar a ser la mateixa boca de les passions. Passions en plural. Boca en singular. N'és una de sola i val per totes, per totes les passions, perquè les figura totes, no només les més emblemàtiques (com la de Romeu i Julieta), també les més anònimes o anodines. I és que el color en la poesia d'Éluard designa no tant un atribut com una substància. El color (o la color) no adjectiva, no colora, no enriqueix; més aviat fa sentit, crea, fa palpitar, dóna existència, però també descrea, treu l'existència, treu el sentit. El més passional de tots, el vermell o roig, té a veure també amb la fúria, la ràbia, la ira. Una pujada de sang. És doncs un roig de boca, de sexe, també de sang: la que encén i la que es vessa en l'arravat. (En francès, *voir rouge* vol dir trinar, encendre's, posar-se fet una fera.)

Com un venedor ambulant que diu que ven una cosa molt rendible, molt versàtil, de mil usos, el poeta dóna igualment tot aquest joc. Sap vendre aquest poema apassionat que pot emprar-se per a seduir tothom i, en particular, la persona més inseduïble; també per canviar la sort de la persona més irada. Cadascú s'ho farà anar bé i en traurà el màxim profit.

Una variant, en lloc de *La plus belle est à vos genoux*, deia: *La plus belle est à vos cuisses*. En francès, "être aux genoux de quelqu'un" vol dir demostrar un amor incondicional a algú. El sentit físic (primer) és el d'inclinar-se davant d'algú, reverencialment, fins als genolls. El venedor ambulant ven un color que fins i tot farà servei al colèric: de sobte, tindrà –màxim trofeu– la més guapa als peus. Però la més guapa, d'acord amb el poema, pot ser tant *una color*, com *una boca*, com *una passió*, com *una dona*. Quan garratiba la ràbia, la poesia lúdica té la gràcia de tornar-se terapèutica i fins i tot miraculosa. Un poema serà això: un esquer, per a la majoria; una força que vincla, per als sulls i els intransigents.

*

V

À faire rire la certaine,
Était-elle en pierre ?
Elle s'effondra.

V

De tant fer riure la segura,
Era de pedra?
Es va esfondrar.

……

Tot balla per una coma. És a dir que *la segura* seria el subjecte de la frase si anés precedida d'una coma (de tant fer riure, amb el seu posat segur i ferm, es va esfondrar). Però no. Sembla que la fan riure tant com poden per comprovar-ne la resistència. Poc importa que sigui de pedra. El riure posa a prova la seguretat. És la sorpresa que ens fa aquell personatge granític o marmori quan de sobte se li desencaixa la cara i li salten les llàgrimes de tant riure, a contracor. Aquí, però, el riure, a sobre, esbuca. Hi ha una dimensió tràgica que fa que la cosa tingui molta més gràcia. Fulminada pel riure.

*

VI

Le monstre de la fuite hume même les plumes
De cet oiseau roussi par le feu du fusil.
Sa plainte vibre tout le long d'un mur de larmes
Et les ciseaux des yeux coupent la mélodie
Qui bourgeonnaient déja dans le cœur du chasseur.

VI

El monstre de la fugida flaira fins i tot les plomes
D'aquest ocell socarrimat pel foc del fusell.
El seu gemec vibra al llarg d'un mur de llàgrimes
I les tisores dels ulls tallen la melodia
Que ja brotava dins el cor del caçador.

……

Li han esgarriat els plans, al caçador. La victòria melodiosa que havia de ressonar del fons del seu cor ha estat tallada en sec. ¿Qui guanya? Sempre serà el poeta, fins i tot quan perd. Si l'amada havia de fugar-se amb el caçador, transformada en el seu gos fidel, acabarà per sentir-se atreta pel poema que la plora. Socarrimada i tot, malferida, la poesia té un poder de subjugació. El poema analitza la situació en què es troba el poeta abandonat –i l'atestat que en surt és despietat. La ironia burla tota forma de negror.

*

VII

La nature s'est prise aux filets de ta vie.
L'arbre, ton ombre, montre sa chair nue: le ciel.
Il a la voix du sable et les gestes du vent
Et tout ce que tu dis bouge derrière toi.

VII

La natura s'ha enganxat als filats de la teva vida.
L'arbre, la teva ombra, mostra la seva carn nua: el cel.
Té la veu de la sorra i els gestos del vent.
I tot allò que dius es mou darrere teu.

……

De tan obsedit com està, el poeta la pressent pertot. Cada element del paisatge la desplega. Tot el que l'envolta n'és una emanació, un efecte, una forma expressiva. La seva vida, plena de nusos i de fils, és tan seductora que ha atrapat la creació sencera: l'univers i la poesia. Fins i tot, el que diu s'emancipa d'ella i es mou a la seva esquena i fa coses. Paraules capaces d'actuar per si soles –sense ella. Arguments. Forces de convicció. Ecos que retrunyen dins el cap del poeta. I la traeixen. La paraula, aquest incontrolable, la perd.

*

VIII

Elle se refuse toujours à comprendre, à entendre,
Elle rit pour cacher sa terreur d'elle-même.
Elle a toujours marché sous les arches des nuits
Et partout où elle a passé
Elle a laissé
L'empreinte des choses brisées.

VIII

Sempre es nega a comprendre, a entendre,
Riu per amagar el terror que sent d'ella mateixa.
Sempre ha caminat sota els arcs de les nits
I pertot on ha passat
Ha deixat
El rastre de les coses trencades.

……

El riure torna per delatar aquella que se sap tan segura. Ara, però, no és pas ella qui s'esfondra, sinó que és ella qui esmica tot quant deixa rere seu. Tot això és rastrejable. És a dir que ja fa temps que trenca. La seva negativa fa una mica de por i tot, de tan determinada i constant. Té un caràcter terrible. Una mena de nocturnitat l'aixopluga. Mig òliba, mig dona. Perllongació de Lilit.

*

IX

Sur ce ciel délabré, sur ces vitres d'eau douce,
Quel visage viendra, coquillage sonore,
Annoncer que la nuit de l'amour touche au jour,
Bouche ouverte liée a la bouche fermée.

IX

En aquest cel deteriorat, en aquests vidres d'aigua dolça,
Quina cara hi vindrà, sonora petxina,
Per anunciar que la nit de l'amor toca al dia,
Boca oberta lligada a la boca tancada.

……

Els trobadors temen l'alba. Ara l'alba marca un altre mena de final. L'escena és la d'un cel que comença a clarejar i mostra l'estat interior del poeta mentre mira per la finestra i ella dorm o potser ja no hi és (i la recorda, com si hi fos). La boca tancada, amb el seu gest, posa un punt final a la relació. Acabar és ocloure. La boca oberta, pel que fa a ella, quedarà lligada a aquesta negativa.

*

X

Inconnue, elle était ma forme préférée,
Celle qui m'enlevait le souci d'être un homme,
Et je la vois et je la perds et je subis
Ma douleur, comme un peu de soleil dans l'eau froide.

X

Desconeguda, ella era la meva forma preferida,
La que em treia el neguit de ser un home,
I la veig i la perdo i sento
El meu dolor, com un poc de sol dins l'aigua freda.

……

Un tros del darrer vers –*Un poc de sol dins l'aigua freda*– ha estat reprès com una divisa a favor del dolor que il·lumina i paradoxalment conforta.

L'aigua freda de la separació és més passable amb aquesta mica de sol a dins, aquest malet. El poeta ha perdut definitivament aquella que el desconcertava i amb la qual no sabia mai si trepitjava ferm. *Desconeguda* és el millor qualificatiu que es pot fer a la dona que un 'ha conegut' a fons, ço és, bíblicament. Era *preferida* així, com una *terra incognita*, com l'avenir, una *forma* que s'adeia perfectament a les cavil·lacions de l'art. Molt més que una musa. I si ser *un home* neguiteja, ella va ser l'única que va aconseguir d'eliminar momentàniament aquest malestar. Això vol dir que ella era també aquell pas que menava a un cert tipus d'inhumanitat.

*

XI

Les hommes qui changent et se ressemblent
Ont, au cours de leurs jours, toujours fermé les yeux
Pour dissiper la brume de dérision
Etc.

XI

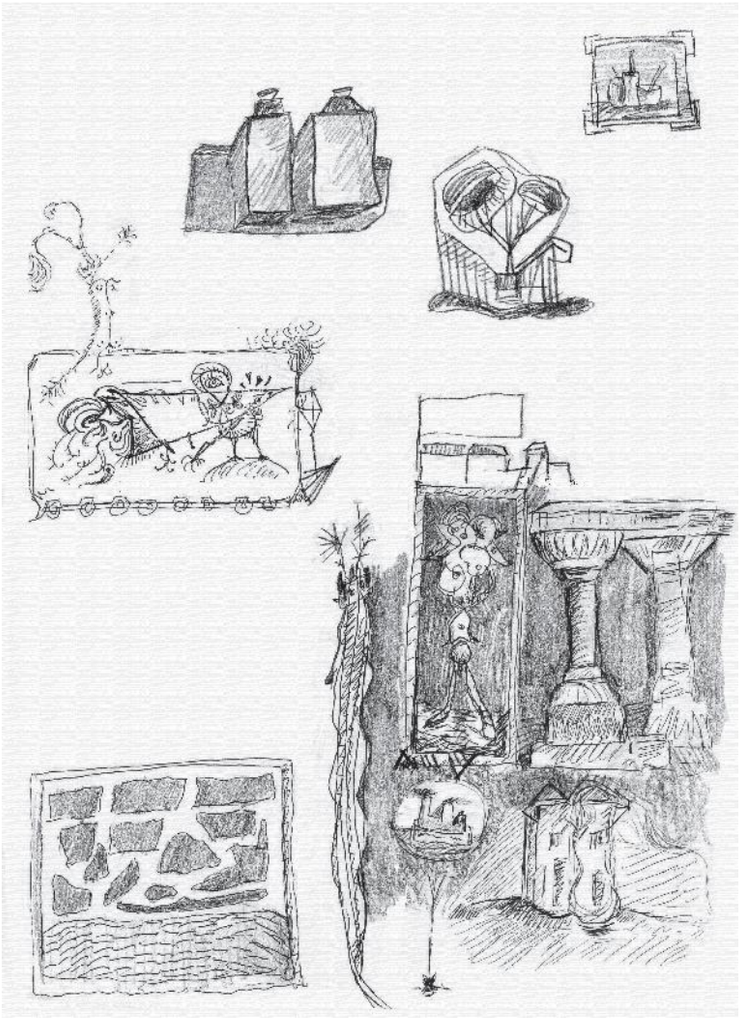
Els homes que canvien i s'assemblen
Sempre han tancat els ulls cada dia de la seva vida
Per dissipar la boira d'escarni
Etc…

Sembla escrit a la manera d'Heràclit. També hi senyoreja aquella mirada que va adreçada a allò que se'n diuen *els homes*, pel broc gros. Per molt que canviïn, una mateixa actitud els aglutina i els fa semblants. El canvi que experimenten no du enlloc, no genera res. Tots acaben en una mena de ceguesa pactada i assumida. Tancar els ulls és provar d'anul·lar l'acte tèrbol i provocador que fa mofa de tot i que ho desballesta tot, la societat, la política, les formes de l'amor, les convencions, la poesia mateixa. La millor manera de dissipar aquesta boira que tot ho tapa serà deixar de mirar-la. Fer-se'n cec. Com si no hi fos. Això els farà cecs a

totes les altres coses. Perquè allò que per al poeta pot il·luminar, per a aquests *homes que canvien i s'assemblen* no és sinó *boira*, i és feta *d'escarni*, de riure picant. És massa fàcil dir que, per a ells, són millors les tenebres interiors de la seriositat. El fet és que mitjançant l'escarni o la burla es pot saber en quina mena de societat es viu i quina mena de societat es vol. Ser escarnit i escarnir servirà, doncs, per situar i situar-se, per definir-se, per mullar-se. N'hi ha que, per excés de zel, proven de viure sense això, sense la boira que fa que el riure, si és crític, sigui un acte revolucionari, i si és menyspreador, reaccionari (que és quan la sofisticació del riure pacta amb la violència). Per tant, són pitjor que morts. Deambulen. Voten (quan els és permès). Si mai s'han de posar del costat d'algú, serà d'una 'concepció comuna' de la política (allò que canvia i s'assembla).

¿I l'etcètera, amb els punts suspensius? És un comiat terrible i fa riure ensems. Més val atenuar el judici que es fa dels *homes*, sense dir-ho tot d'ells. Al capdavall, els justos són petits; i el darrer just –tal com ens ha arribat Heràclit– deixarà llacunes per a la suposició. Millor això que qualsevol forma de censura. L'essencial ja s'ha dit. "El temps (actual) està tret de polleguera." (*Hamlet*, I, V, 885). Cada època té les seves portes. I, com va anotar Scholem: "El just (*tsaddiq*) viu en la vertadera distància".[2]

[2] Gershom SCHOLEM, *Sur Jonas, la lamentation et le judaïsme*. Prefaci i traducció de Marc de Launay, París: Hermann, 2011, p. 37.



POEMES A PARTIR DE PAUL ÉLUARD

MANOS

Les lignes de la main, autant de branches dans le vent tourbillonnant
PAUL ÉLUARD

El limpiabotas tiene las manos prestadas
del carbonero que a su vez bajó a la mina
con las que amablemente le prestó un hombre
que apoyado en la azada se quitaba el sudor de la frente
con las manos salobres del percebero
que ahora se hace la visera con una mano
que no reconoce porque ésta es de tierra adentro
y huele a aceite de motor, a tripa de máquina.
Y el limpiabotas se toma un descanso obligatorio
y con la gamuza quiere quitarse el carbón
de las uñas pero el trapo trae tierra
y esa tierra se le pega a la piel y luego el sudor
le llega a la boca, aceitoso, pastoso
como el molusco que lleva demasiado tiempo al sol.
Y en los hangares donde se muele la piedra,
el carbón, las vértebras; donde la oscuridad
no admite versos, donde no llega la azada
por mucho que se hunda y hay sal en los travesaños
pero una sal que sabe a otra cosa
aunque el sudor recuerde siempre a lo mismo,
en los hangares, digo, en las galerías
hay botas y más botas chapoteando en la tripa
de la Tierra y un aceite que se quema

y un ruido que llega de los martillos neumáticos
como un oleaje con el cigüeñal roto.
Y el limpiabotas se hace un cigarrillo
con razonable destreza y al final,
cuando lo hace rodar entre sus dedos, lo embetuna
pero qué más da si los pulmones ya están negros
y cada vez les cuesta más arrancar
y roncan como un tractor de antes de la guerra.
El mar está lejos. Lo sabe porque nadie anda
con calzado de playa, que sería su ruina.
Pero tampoco hay botas ni zapatos ejecutivos
y la piel ya no se usa y la tierra donde la azada
se abría camino está bajo el asfalto o el empedrado
moderno. Por eso no oye a los hombres que construyen
galerías y que ahuecan la Tierra. Aunque quizá
sólo así pueda llegarle el mar y, Dios lo quiera, el barro
que le dé trabajo. Esa es la historia manual
que no aparece en los manuales de historia.

FRAGMENTO TRIGÉSIMO Y TRENTAVO

[...]*Que a mente, quando, fixa, em si contempla*
Os reflexos do mundo,
Deles se plasma torna, e à arte o mundo
Cria, que nao a mente.[1]
RICARDO REIS

[*Brevemente existía aquello. Aquello era él, quieto, encapsulado, frente a lo inconmensurable: él mismo, con unas formas que podrían parecer caprichosas, pero que tenían mucha lógica en el espacio al que pertenecía, articuladas coherentemente, con una bóveda en el extremo superior, a imagen de la esfera de las estrellas –el límite más lejano– y de todas las masas esféricas que había conocido, con la sección más eficiente y ergonómica, la que permitía reducir al máximo la superficie de contacto con su espacio envolvente a la vida que albergaba, y así mantenerla caliente y conectada.*

No tenía voz, sólo pensamiento. Sin saber cómo, reproducía en su interior los millones de imágenes posibles que se obtenían combinando, no al azar, sino según la arbitraria lógica de su propio espacio – y con el peso de la gravedad curvándolo–, los incontables estímulos que recibía de él por los orificios que lo ventilaban y lo hacían menos duro y compacto, más parecido a una esponja que a un erizo.

Estaba allí, con los brazos sobre la mesa, garabateando algo con sus apéndices en un papel, con la cabeza doblada hacia el lado izquierdo y con el cuerpo ovillado sobre la arena húmeda de la playa, de noche, frente al mar. No se podía creer que ya hubieran pasado cinco años desde que se quedó solo –sin su hija– y allí seguía, inmóvil, con la misma piel verduzca, esperando inútilmente que el tiempo se hiciera reversible.]

[1] [...]Que la mente, cuando, fija, en sí contempla / los reflejos del mundo, / plasma de ellos se torna; /y el arte, el mundo / lo crea, no la mente.

LA TÊTE CONTRE LES MURS: QUINTO AÑO

I

lasciate ogni speranza

Encerrado en la celda
de tu memoria,
donde mejor me encuentro
–ahí se puede respirar el polvo de tu luz–,
me aplasta el peso
de tus cenizas leves:
tus dulces cenizas son
lo más amargo.
Invertida,
tomo tu mano con la mía
para consolarme;
pienso en el número fatídico
de la fecha, y ¿qué me queda?
Una espera sin esperanza,
un punto de luz en el centro
de esta oscuridad,
que se desdoblen los versos
por estarlos mirando de tan cerca.

II

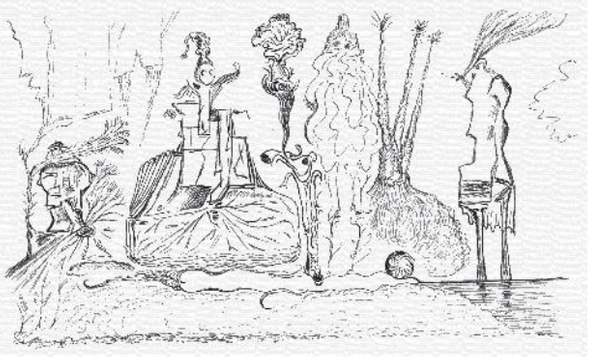
Me atareo en las cosas necesarias
y las ocupaciones
me van alejando de ti.
Me ocupan las cosas el pensamiento
y me dejo ocupar, como un país vencido.
Lo sabe el enemigo:
que sólo soy un superviviente.

III

¿Cómo empieza la traición?
Viviendo, y haciendo por vivir.
Qué miserable soy
por haber sobrevivido
a tu ausencia.
Cómo se me vuelve costumbre
que ya no estés.
En cuatro años y pico,
cómo puedo aceptar, indigno,
este agujero inmenso
y puedo describirlo.
¿En cuatro años sólo,
queda tan lejos tu vida
que, inútil traidor,
ya sólo la sueño?

IV

No la esperanza,
tienes la seguridad
de que te salvarás siempre
de la caída
en esta falsa felicidad.
Porque volverá solo,
sin buscarlo,
sin haberlo llamado,
él solo volverá,
volverá el dolor
al *elegido del dolor*.



NO TUVE VEINTE AÑOS EN PARÍS

Todos conocen París,
yo no.
No me interesa
si no pude a los veinte.

La luz será
azogue derramado
del "¡ay!" herido de un espejo.
El aire,
la sonrisa más dulce de otro aire
reviviendo las eternas esperas, la sorpresa
que no llega jamás, cierta traición
encantadora.
Será
la lluvia o no,
esa revolución o no,
el no o la resistencia
abriendo o no la envenenada
flor de un deseo sin deseo.
Y por los puentes,
mon cœur,
y por los ojos insomnes de los puentes,
mayo respirará tan puro
que los besos, los besos, los besos…

Yo no viví
aquellos días de victoria, mon cœur,
sobre la muerte.
Yo no tuve veinte años en París.

VOLVER

Tristesse aux flots de pierre
PAUL ELUARD

Será hoy se decía removiendo con el talón los grumos de espuma, pequeños cirros evaporados en la arena. Juguetea con una madeja color coral entre las manos, un perro pace a sus pies y el cabello cae en espiral sobre los hombros. Otea el horizonte buscando un casco negro y una enorme vela cuadrada. Los pescadores tienen orden de encalar sus botes y faenan evitando su mirada. Un cormorán espejea unos segundos en el horizonte.

Será al amanecer se persuade acariciando la cicatriz de la rodilla. Tras el mascarón advierte el restallar de las olas, la silueta de bestias marinas y un cortejo de barcos fantasmas. Se sabe protegido por los dioses, pero su dolor es humano: teme no volver a perderse en sus rizos bañados en lavanda. Un marinero rueda enloquecido en cubierta, la barba hirsuta araña la clavícula y alza la vista buscando respuesta en las constelaciones:

retrocedas
No toda un
huella
es camino

¿Será hoy? se pregunta el ciego poeta tendido bajo un sarmiento. Rasga el quitón embarrado llevando la cuenta de una vieja salmodia. Hay un pequeño cántaro en equilibrio sobre una piedra y un muchacho que repite una y otra vez los mismos versos. El bardo lo manda callar, construye un mundo en el que aún habitamos. Eleva el rostro hacia la nada y manotea en el aire tratando de ordenar las palabras. El joven observa al viejo sumido en sus cavilaciones y mueve la jarra fuera de su alcance. Al fin, se incorpora exaltado y chasquea los dedos llamando la atención del muchacho. No, no será hoy, proclama dibujando una sonrisa ladina en los labios y tras un suspiro los aqueos zarpan de la isla de Eea y germina el violento canto de las sirenas.

DEL SILENCI A TU

A partir de Paul Éluard

I

Sentiu-me
parlo pels pocs homes que callen
els millors.

Els pocs homes que callen
viuen en el llenguatge:
parlar per ells
és construir el poema.

II

El silenci ens construeix
en tot allò que ens parla.

III

Viatge de silenci
de les meves mans als teus ulls

Hi ha un viatge de silenci
de les meves mans als teus
ulls i massa paraules
per explicar-lo: estimar-te
només amb el gest.

IV

T'estimo com estimo París:
vivència i redescobriment,
present del passat
en tots els demàs.

V

Els París viscuts amb tu:
l'ahir fet avui i sempre.

VI

El París de Paul Éluard
–blanc i negre de Man Ray–
és paraules i postals:
imatges d'altres imatges.

VII

A tu no et vull en imatges
ni en paraules:
et vull en la presència
i el silenci.

VIII

En aquest silenci ple
s'hi parlen tots els llenguatges.

KI-QUIRIKÍ

S'aixequen amb preguntes adormides dins les pupil·les i el so del ki kiriquí dels galls que hi malviuen.
Aixafen la por i les llaunes amb una pedra rodona, els més petits conten que les gavines diuen correctament bon dia.
Les gavines som nosaltres, diuen, i fan de la llauna un bec mecànic, després abaixen el cap com si fossin branques trencades i s'amaguen sota els arbres.
En arribar la tarda vinclen el cant i l'arrosseguen fins al fang on sempre hi ha una bandera, una mirada morta que el vent no deixa mai quieta.
Fan dibuixos realistes i posen corones d'estrelles sobre els forats del terra i quan tenen la nit dins la mirada callen una estona, per sentir, diuen, a les gavines que tornen, per escoltar el plor de les gallines cegues.

Même cette heure de la nuit n'est pas perdue
Je ne m'endormirai que si d'autres s'éveillent
«Tout dire» (1951)

A l'hora que les coses es toquen, quan tot és nit
i el temps em camina lent com un insecte,
la tèbia llum de l'espelma torna tremolosos els ulls i les certeses.

*

Una hora nerviosa, les tres de la matinada,
una paraula sobre la llengua, una sola
i aquell home que tenia el cel gris dins les pupil·les
dient que el ramat de les ovelles era guiat per una dona cega.
O potser no, mai, ningú ha vist la dona acaronant la cadira on la [llum reposa.

*

Hi ha hores en què les branques s'arrosseguen com si fossin ombres,
un ocell cau de la infància,
unes mans es desprenen de les teves.
I notes que alguna cosa s'agita: tot allò que no hi és i dins l'aigua vibra.

Que voulez-vous nous étions désarmés
Que voulez-vous la nuit était tombée
Que voulez-vous nous nous sommes aimés.
(Couvre-feu, 1942)

El camarada vent,
ideòleg sense clemència,
arrana aquests pins
que volen ser xais,

clapes de farigola malviuen
de la llana que els furten.

Fèiem l'amor dempeus, aquí,
cadascú en mans de l'altre
inseminant la terra:

criatures frívoles
al país del camarada vent,

a la tarda enlairàvem estels,
que el camarada ens expropiava
només per estavellar-los
i deixar els seus ossos bategant
com moltons malferits
entre el rostoll.

Però hem après
dels pins i les mates,

avui enlairem plàcids estels,
petits i desossats,

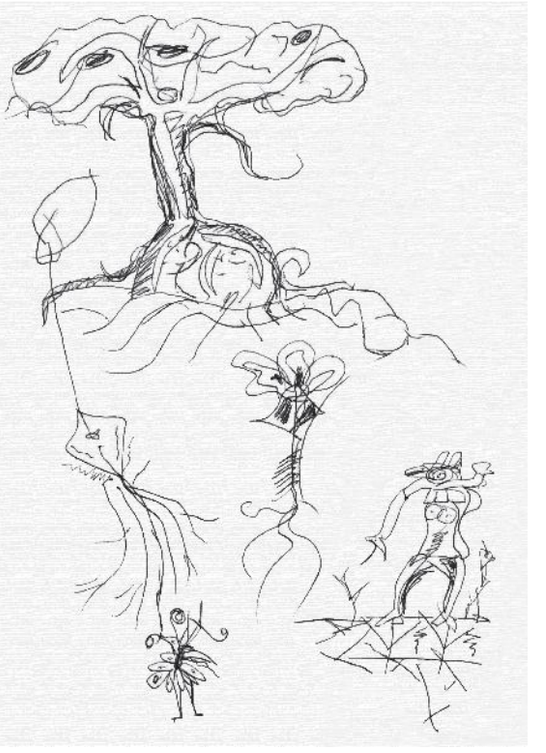
i fem l'amor ajaçats
entre els pins,
l'un en mans de l'altre,
inseminant la terra,

gairebé submisos als ulls
de l'ideòleg, el camarada.

AL VOL

Pensant en Paul

Al tronc de l'arbre creix com un muscle expectant
l'escorça dura i mat prenyada de clivelles
on s'agafen els dits dels funàmbuls tossuts
s'eleva cap al cel el brancam laberíntic
els brins de llenya fan camins entrecreuats
a rematar-se en vesc a rematar-se en fulles
que oscil·len al compàs en onades de verd
maragda ben a punt per al combat i totes
hi seran a la crida amorosa del vent
per escampar-se arreu en devessalls perpetus.



SOUS LE SIGNE DU MATIN

Rien sinon cette clarté
La clarté de ce matin
Qui te mènera sur terre

PAUL ÉLUARD

1

Soudainement un matin
un peu plus tôt il est vrai
que d'habitude

comme si les objets
ne te reconnaissaient plus.

2

Saisi par l'arbre au passage chaque fois
du plus profond tapi
sous l'écorce ou plus bas

qui réglera un moment encore
ta marche quoi que tu fasses.

SOTA EL SIGNE DEL MATÍ

Res sinó aquesta claror / La claror d'aquest matí / Que et portarà a terra

PAUL ÉLUARD

1
De sobte un matí // una mica abans és cert / que de costum // com si els objectes / no et reconeguessin més.
2
Colpit per l'arbre tot passant cada vegada / amagat al més profund / sota l'escorça o més avall // que pautarà un moment encara / la teva marxa facis el que facis.

3

Sillons où fut écorchée l'ombre
à fleur de terre
qui se répand et ronge depuis
autour de l'arbre.

4

Tout au loin aux confins
de ce qui demeure chaque jour
tellement trop proche sans distance
impossible à reconnaître.

5

Ce serait cet instant
où le matin vacille il y aurait
à le porter encore.

3
Solcs on es va escorxar l'ombra / a flor de terra / que es vessa i rosega d'ençà de / a l'entorn de l'arbre.
4
Ben lluny als confins / d'allò que queda cada dia / tan proper sense distància / impossible de reconèixer.
5
Seria aquest instant / en què el matí vacil·la s'hauria / de portar encara.

6

Remontant sans fin du plus bas de la nuit
usées par la lumière émiettées
si lentement dissoutes
habiles à résister au vent

sous les pierres d'autres pierres
attendent qu'on les découvre.

7

Là où pèse plus fort
le présent
là où veille tout le jour
le goéland.

8

Plus bas peut-être
au ras du silence
ou dans quelle naissance nouvelle
depuis toujours proche promise
à jamais différée.

6
Remuntant sens fi del més baix de la nit / usades per la llum esbocinades / tan lentament dissoltes / hàbils a resistir al vent // sota les pedres d'altres pedres / esperen que se les descobreixi.
7
Allà on pesa més fort / el present / allà on vetlla tot el dia / la gavina.
8
Més baix potser / arran de silenci / o en quin naixement nou / a prop des de sempre promesa / per sempre diferida.

9

Montagnes simples à veiller
sœurs exactes du jour
bienveillantes accordées
au désir de gagner.

10

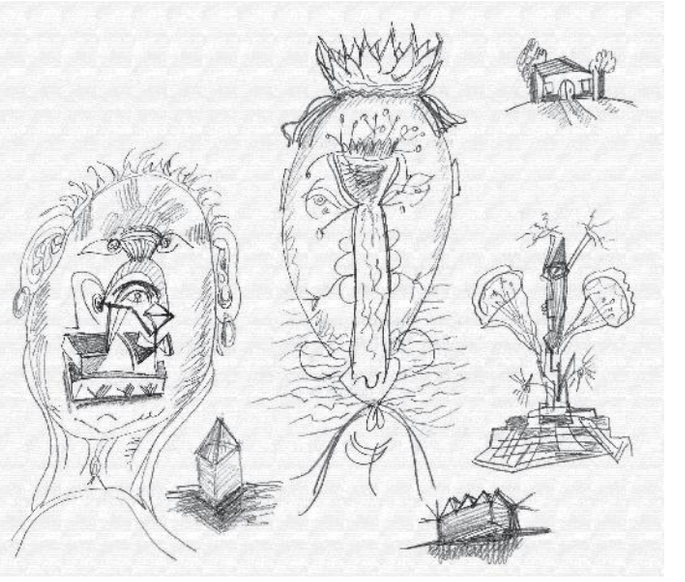
Un jour une fois traverser toucher
ce qui depuis toujours demeurait sous l'instant
n'a pas cessé
de commencer.

9
Muntanyes fàcils de vetllar / germanes exactes del dia / benèvoles acordades / al desig de guanyar.
10
Un dia una vegada travessar tocar / allò que des de sempre restava sota l'instant / no ha deixat / de començar.

[Traducció de Josep Maria Ripoll]

PAUL (POUR L'HONORER)

Entre deux siècles, entre deux guerres
Un seul souci toujours, poésie,
Grand amour foudroyé qui t'atterre,
Écoutes-tu encore, où tu vis,
N'existant plus pour nous, les vivants
En sursis, ce cliquetis de rimes
Balbutiées comme langage enfant ?
Raison laisser ! ne plus croire aux -ismes,
Inventer libre un éros ami,
Ni sacré ni soldat ni gratuit:
Déjà tu l'écrivais pour un temps
Effaré que le mensonge attend.
La gloire t'a-t-elle comblé, dis?
(Paul jeune honorait sa mère-grand)



PAUL (PER HONORAR-LO)

Entre dos segles, entre dues guerres, / Un sol neguit sempre, poesia, / Gran amor fulminat que et consterna, / Escoltes encara, allà on vius, / Sense existir més per nosaltres, els vius / Amb pròrroga, aquests sorolls buits de rimes / Balbucejades com llenguatge de nen? / Deixar raó ! no creure més en –ismes, / Inventar lliure un eros amic, / Ni sagrat ni soldat ni gratuït: / Tu ja l'escrivies per a un temps / Esbalaït que espera la mentida. / Digues: la glòria t'ha omplert? / (Paul de jove honorava la seva àvia)

[Traducció de Josep Maria Ripoll]

CUANDO TE VAYAS

La solitude m'a semblé plus vive que le sang
PAUL ÉLUARD

Cuando te vayas
bajaré la persiana,
pondré llave a la puerta
y correré los visillos.

Cuando te vayas
leeré de nuevo tus poemas,
tal vez encuentre en ellos
las palabras no dichas.

Será una tarde fría del otoño
cuando el sol ya se apague,
amarillos y rojos los caminos
y tú partiendo…

Cuando te vayas
no quisiera quedarme otro recuerdo
que el eco de tu voz

y los momentos que fueron de nosotros,
cada uno
cada segundo
cada instante
cada minuto vivido cogidos de la mano y caminando.

Y guardaré conmigo tu recuerdo,
tu presencia en mis días,
tu voz, tu caminar,
tu sonrisa, tu aliento.

Cuando te vayas
–y tal vez no regreses–
una tarde de otoño
cuando el camino acabe,
correré los visillos
pondré llave a la puerta
y acaso cabizbajo
me iré por la avenida, caminando,
lejos… muy lejos.

MAÑANA DE INVIERNO

Hace frío,
ha llegado el invierno.
Los árboles sin hojas,
el rocío mojando las aceras,
llorando las ventanas.
Yo solo contemplando,
desde dentro, el suelo helado,
una manta en la espalda,
el fuego ya encendido
y tu recuerdo deambulando por toda la casa.

Afuera la neblina
y las calles vacías.
Silencio.
Heladas las aceras,
todo es opaco y gris,
todo es tristeza.
Hoy no ha venido el sol.
Nostalgias trae el aire,
evocaciones,
y tu ausencia hace más fría la mañana.

Olor a cigarro recién encendido.
En la mesa redonda un libro de poemas:
"De todo hay en nuestra hoguera
piñas de pino y sarmientos
y flores más fuertes que el agua…"
es Éluard que recuerda.
Y yo pensando en ti, en nuestro camino,
mientras los árboles desnudos
en la larga avenida
sienten las caricias heladas de la niebla.

VARIACIONES SOBRE EL FONDO DE PAISAJE DE *VENUS RECREÁNDOSE EN EL AMOR Y LA MÚSICA*, DE TIZIANO

Amor mío, la rosa ya se ha abierto esta tarde.
Todo el cielo respira sus pétalos de seda.
Como siempre, te espero en el jardín de álamos;
allí la brisa mece sus esmeraldas tiernas.

Ven al jardín que amamos, ven al cénit de oro.
Paseemos los besos, que el ruiseñor los cante,
que la grácil gacela los requiebre en su oído,
que cruja su perfume en nuestros frescos talles.

Tú y yo, mi amor, unidos, somos una palmera.
Recias son sus raíces, es su tronco de roca;
su cúpula encarece la hermosura del mundo,
la humana mancha eclipsa el puntal de su sombra.

Ven al racimo esbelto, al oasis de ensueño
que se mira en nosotros, nuestro tesoro íntimo.
En él la dicha ondea con su palio de flores,
en él se hace carne el fulgor de vivirnos.

No ladrará la noche, ni morderá su hocico
el brillo de la estrella. ¿Olvidas que la oda
del órgano, ángel de las esferas, tiernamente
lacera el rubor de rosal de la más bella diosa?

BOCA TREPADORA

Soy la que bebe agua lenta,
La sed se va a los rincones,
Me traspasan los minutos de quererte
En olas crecientes la boca se llena,
Me asiento en el agua lenta,
Soy la fuente enquistada y benigna
Ladro de noche en la esquina mohosa
Y en las manos se reseca el barro,
Sobre mi cara el barro, máscara
Para ser más bella y fugitiva
–Más rápido se acaba el día–
Ser ninguna frente al espejo.
Nadie traga, nadie se refleja,
Nadie en la imagen me embebe.

DOBLE EN ESPEJO NEGRO

Il dissipe le jour,
Il montre aux hommes les images déliées de l'apparence
PAUL ELUARD

Donde hay una sombra empañada
En el espejo del baño de todos, caigo,
Me cuelo por la hendidura de los ojos
Resido en el pecho con miles de nervaduras
El agua es el canto que condensa hasta el techo
La altura repleta de vapor y goteras
En las hojas que crecen de mi tronco,
Donde hay marcas alienígenas circulares
Solo requieren decir lo sola y sola
La soledad violeta que se filtra dentro
Las gotas caen sobre el mismo punto,
Esa que se ve solo en un espejo negro,
Son el líquido a destilar con mirada fija.

GALANUSH

I

La historia que escribimos (¿lo recuerdas?)
nació en un hospital en Davos, Suiza,
en alas de un amor tuberculoso.

Después leímos juntos muchos libros,
el frente, Europa en guerra, la distancia,
Cécile, Max Ernst, el vuelo surrealista.

Luego Dalí.
Y te fuiste.
Y cuántas veces
volví a llamarte con mi voz en celo.

II

Luego llegaste tú, flor del deseo,
para llenar mis noches con tu insomnio.
Tu cuerpo fue el paisaje de mi búsqueda,
mi inspiración, acaso mi delirio.

Te compartí con otros a tu modo
(Man Ray, Miró, Matisse, también Picasso)
y todos anidamos en tu pecho,
donde la desnudez era un refugio.

Después Europa en guerra (años cuarenta):
la libertad y tú en los mismos versos
escritos como un mantra en todas partes.

Y un día de noviembre, y yo tan lejos,
París cerró tus ojos y los míos.

El tiempo se desborda y tú no estás.

A «PARIS PENDANT LA GUERRE», de *Capitale de la douleur*

Com poden ser els animals que baixen dels suburbis en flames, aquells ocells? Com és aquest silenci que esclata dels somnis? Quins són els somnis? Com es pot cantar la joia en les flames, en els ocells mortífers? Arribar massa lluny en la imaginació ens du a una altra realitat on no és probable que un desitgi viure. Els ocells segueixen baixant. El silenci és interromput, esclatat, es desfà en una pols agra per als pulmons, s'estella per esqueixar totes les nostres pells. Els somnis també esdevenen esqueixos que ens desperten en plena nit. S'endinsen, silenciosos. Ells són els únics que han après aquest silenci. I ens el retornen sense la promesa de copsar cap horitzó.

A «LEURS YEUX TOUJOURS PURS», de *Capitale de la douleur*

És el meu pensament que sostenen la vida i la mort. I tots els dies, els lents, els alegres, els de miralls repetits, els de roderes marcades fondament en el fang, els de plantes marcides en un agostejar inflexible. A mi em manquen les ales per volar sobre ells, per enlairar el pensament que es troba ran de camí, un camí que formen les paraules dels dies, del fang, del marciment, d'aquesta vida i d'aquesta mort.

A «LA NUIT» de *Capitale de la douleur*

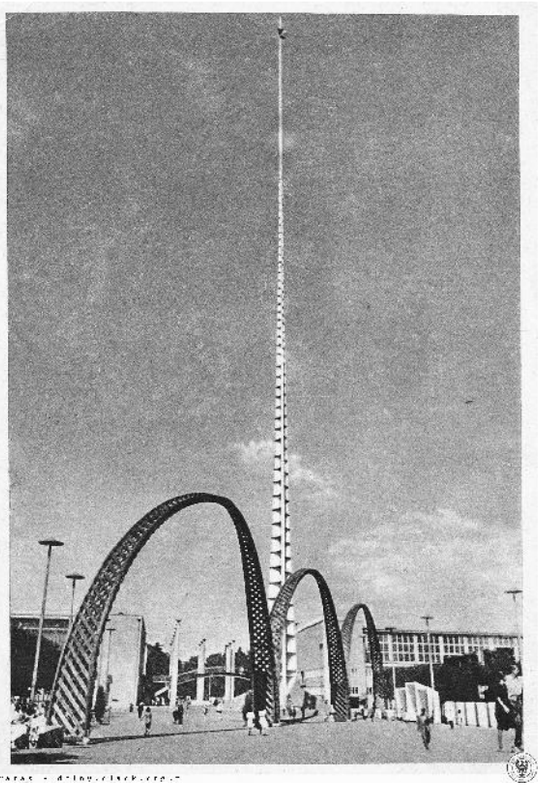
Ce n'est pas la nuit qui te manque, mais sa puissance

No és la nit el que et manca, sinó el seu poder. No és el sol el que tens, sinó la seva llum que t'obligava a fer marrada en les línies que anava delimitant com una sèrie d'horitzons tancant-se cada cop que tenies la sensació d'haver-los atès. No tens horitzons, ni nits ni sol, només el silenci, el vent que et porta el seu nom, i aquell altre nom, i un nom més. És el poder dels noms el que tens per tornar-los al silenci.

PARADA OBLIGATÒRIA

Era el 25 d'agost de 1948. Començava el "Congrés mundial dels intel·lectuals en defensa de la pau" a Wrocław. Abans del Congrés, i aprofitant l'avinentesa, havia començat a celebrar-se l'"Exposició de les terres recuperades". Tot dins el control de les autoritats soviètiques. Els preus per entrar-hi eren astronòmics per l'època. Però les ciutats de Polònia esmerçaven esforços sensacionals per poder enviar-hi el major nombre possible d'autocars. Especialment de Silèsia arribaven allí amb una freqüència que avui provocaria enveja en qualsevol acte organitzat. Era la força del poder. I entre els convidats al Congrés, hi havia Paul Éluard. També Picasso, i Jorge Amado, i molts altres que es desvivien pel nou sistema. També cal esmentar la presència d'Ivo Andrić, quan les relacions entre Tito i Stalin ja estaven abocades a una ruptura. Estimat Paul, hi vas veure també Louis Aragon, o vau invocar el seu esperit? Hi ha fonts que diuen que hi va ser, d'altres, ho neguen. Però segurament, tampoc no devies tenir gaires ganes de veure'l. Com van ressonar les paraules de John Haldane, que "atacar Polònia seria com donar puntades de peu a una dona embarassada"? L'escriptor Jarosław Iwaszkiewicz va afirmar que tothom que assistia al Congrés estava confirmant amb la seva presència les fronteres en aquella banda de l'Oder. I què es va poder sentir quan Igor Fadiejev va dir que "si els xacals sabessin escriure, escriurien com André Malraux, o Henry Miller, o John Dos Passos, o T. S. Eliot"? Potser són massa preguntes en aquesta trampa de ratolins, en aquestes dues pinces que s'anaven tesant cada cop més. És la poesia un camí per explicar tot això? Els preus eren astronòmics, i amb tot els autobusos arribaven i arribaven, desembarcaven munions de treballadors. L'exposició va ser un èxit. Del Congrés, no n'estaria tan segur. En queda, de tot plegat, l'agulla que encara es dreça, com per documentar un oblit en la ciutat. Després del Congrés, després de l'Exposició, tot va tornar a la normalitat, a aquella normalitat d'uns anys foscos, encara amb la guerra a tocar dels talons. Un monument per al qual es va fer una gran despesa, i al costat les pedres, les

ruïnes dels edificis que formaven un laberint sense resolució. Les botigues oferien la seva buidor rere un taulell encara més buit, es va limitar el consum de l'energia elèctrica ja que molt probablement abans havien saltat totes les previsions, tot havia estat excessiu, i tanmateix, després ja mai no van arribar els diners per a la reconstrucció de la ciutat. Només l'agulla es dreça. Només els noms recordem, els dels integrants internacionals del Congrés, cauen en l'oblit els polonesos, i els de la part soviètica. Què en fem, de tant oblit? El desmantellem per fer que tot torni a aquella normalitat a què ens hem avesat. No vas ni poder veure la construcció de miralls que havien previst i instal·lat al capdamunt de l'agulla. No van tenir temps ni els que acabaven d'arribar a Wroclaw per fer d'aquell lloc la seva nova ciutat, la tempesta del 20 de juliol, dos dies abans d'inaugurar l'Exposició, va impedir que veiessin els miralls, encara menys il·luminats de nit. Potser en van quedar alguns trossos encara a terra, hi eren quan vas arribar? Massa tard i massa aviat. Tard per als miralls, i aviat vas marxar i ja no vas poder veure com després l'agulla anava convertint-se en molts símbols. Va ser, tot amb tot, una visita a una ciutat desconeguda, que va romandre així quan en vas marxar. Una parada en el camí per deixar enrere una buidor, un oblit que no vas arribar a conèixer perquè no podies saber d'on venia. La joia de la poesia anava en altres direccions, amb indiferència vers qualsevol monument que acaba revestint-se de capes de memòria i oblit superposades.



Wrocław, 1948

ELS ULLS COM A TARONGES

a ella que m'oferí el plaer dels instants eterns

Em repeties amb veu calmada el món
és blau com una taronja Obre els ulls
ben grans per descobrir-hi l'enigma del mot
la tensió del poema el mar la tristesa

Em llegies versos d'Eluard quan la nit
es feia enemiga i tots dos sabíem
que ens deixaríem a la matinada
L'amor era un instant no existia l'endemà

Em parlaves de Nusch i em recitaves
a cau d'orella aquells versos admirables
de "la nostra vida" Mon passé se dissout
je fais place au silence i tot era carícia

Obre ben grans els ulls i veuràs el color
de la tristesa infinita i del plaer
Res no és sempre per sempre i em toca partir
El record del teu cos ja no és més que fiblada

DIA I NIT

De nit, quan estic sol
i miro amunt,
veig un gran nombre d'estrelles
que, malgrat la sensació
de tenir-les a prop,
es troben a moltíssims anys llum
d'on sóc jo.
I de dia,
quan surto al carrer
i miro al meu entorn,
veig un gran nombre
d'homes i dones
que, malgrat la sensació
de tenir-los a prop,
també es troben
a moltíssims anys llum
d'on sóc jo.

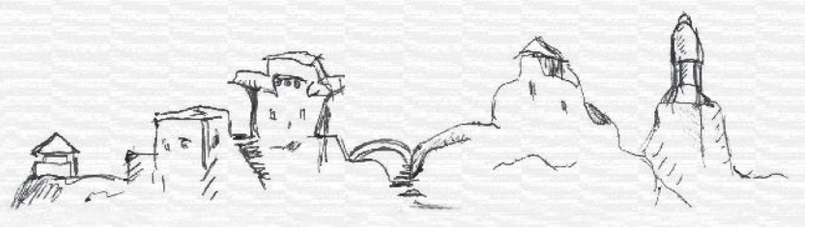
ELS ENAMORATS

Les amoureux se croient chez nous.
PAUL ÉLUARD

Hi ha coses
que no es poden aprendre
perquè res ni ningú
ens les pot ensenyar.
Ningú pot aprendre
a enamorar-se.
Deia William Blake
que la llum del llampec
és eterna.
I tenia raó:
l'eternitat, al marge del temps,
no té principi ni final,
és un present absolut.
I els enamorats,
immersos en un món
de paraules i mirades
sempre noves,
mai pensen en el passat
ni en el futur,
tothora viuen l'instant,
l'ara mateix.
Ells, els enamorats,
com la llum del llampec,
són eterns.

NÀUFRAG

Maleïda esperança:
fa molt de temps
que no veig una mínima
escletxa de llum per enlloc
i encara té la barra
de seguir palpitant!
–Escric
perquè és l'únic senyal
que m'indica
que hi ha terra
més enllà de l'aigua
que m'envolta.



COMENTARIS

Luc Decaunes: *La temptació del son* 11

Agnès Fontvieille-Cordani: *Totes les relacions ardents del silenci dels somnis* 15

Luis Quintana Tejera: *Capital del dolor. La poética de Paul Éluard* 25

Olivier Belin: *Capitale de la douleur en l'espai del surrealisme: acords i desacords* 39

Jean-Yves Debreuille: *La qüestió de l'amor a Capital del dolor* 55

Corinne Bayle: *Éluard, lector de Baudelaire: L'hipotext de Les flors del mal i del Spleen de París a Capital del dolor* 71

Brisa Gómez Ángel: *Éluard y Picasso o la fraternidad creadora* 87

René Trusses: «*Le château des pauvres*» 99

Ricard Ripoll: *Apunts per a un estudi de la recepció de Paul Éluard a Catalunya* 109

TRADUCCIONS

Jordi Vintró

Poemes (Poèmes) 130

Denise deia a les meravelles (Denise disait aux merveilles) 131

Sense rancor (Sans rancune) 132

T'ho he dit pels núvols... (*Je te l'ai dit pour les nuages...*) 133

Tu l'única i sento les herbes… (*Toi la seule et j'entends les herbes...*) 134

Havent-me el meu amor... (*Mon amour pour avoir...*) 135

En honor dels muts... (*En l'honneur des muets...*) 136

En les grans inundacions de sol... (*Aux grandes inondations de soleil...*) 137

El racó del cor deien bellament... (*Le coin du cœur disaient-ils gentiment...*) 139

Ordre i desordre de l'amor (Ordre et désordre de l'amour) 140

El nostre moviment (Notre mouvement) 142

Tots dos (Nous deux) 144

Jesús Munárriz

Apenas desfigurada (A peine défigurée) *146*
Hacia medianoche (Vers minuit) *147*
Ella se hizo alzar un palacio... (Elle se fit élever un palais...) *148*
Te levantas el agua se despliega... (*Tu te lèves l'eau se déplie...*) *152*
Hemos pasado la noche... (*Nous avons fait la nuit...*) *153*
La cabeza contra las paredes (La tête contre les murs) *154*
A la primera palabra límpida (Au premier mot limpide) *157*
No ir al corazón de los otros: salir de él (Ne pas aller au cœur des autres: en sortir) *158*
Vivir (Vivre) *160*
El derecho el deber de vivir (Le droit le devoir de vivre) *162*
Crítica de la poesía (Critique de la poésie) *164*

Arnau Pons

Justos i petits (traducció comentada de «Les petits justes») *166*

POEMES A PARTIR D'ÉLUARD

Esteban Martínez, *180*
Josep Gerona, *182*
Juan Cobos Wilkins, *186*
Toni Quero, *187*
Josep Maria Ripoll, *188*
Gertrudis Mira, *190*
Victor Mañosa, *192*
Jordi Vintró, *194*
Michel-Georges Bernard, *196*
Jean-Charles Vegliante, *200*
Quilo Martínez, *202*
Pilar Tejero Pérez, *205*
Violeta Nicolás, *206*
Santiago A. López Navia, *208*
Xavier Farré, *210*
Ricard Ripoll, *216*
Marcel Ayats, *217*

DIBUIXOS

Josep Gerona

Aquest *Quadern Éluard* s'ha acabat d'imprimir a Sabadell el dimarts 29 de setembre de 2015, a l'obrador d'Artgraf Sabadell S.L., amb un tiratge de 350 exemplars.

EXEMPLAR NÚM.

_____

Amb la col·laboració de:

Alliance Française

Gremi de Llibreters de Sabadell
Llibreria Tècnica, Llar del llibre, Llibreria Paes

Quaderns de Versàlia

Aquesta col·lecció de "Papers de Versàlia" vol homenatjar alguns dels grans noms de la poesia universal que ens han interessat o influït. Cadascun dels volums aplegarà tant estudis sobre el poeta escollit com poemes al seu entorn i, sempre que sigui possible, traduccions inèdites.