

... espectro de la rosa bajo el rocío

Rodrigo Zúñiga Contreras

Ma femme aux seins de taupinière marine
Ma femme aux seins de creuset de rubis
Aux seins du spectre de la rose sous la rosée
André Breton, "L'union libre"

Por más que me afano, no consigo precisar el recuerdo. Quizá fuese una antología (¿cuál? Ni idea. ¿O se trataba de la *Historia del surrealismo* de Maurice Naudeau, que había caído en mis manos por aquellos días? Pero ¿salía ahí citado el texto? ¿O lo confundo con otro volumen recopilatorio?). En la casa de alguien, en mi adolescencia, hojeando algún libro al que accedí ya no sé cómo ni bajo qué circunstancia, di con una traducción de "L'union libre", el poema de André Breton. Fue para mí un encuentro fulgurante. Es la fidelidad a ese encuentro feliz lo que me lleva a reflexionar, ahora, sobre los cien años del surrealismo. Publicado anónimo en 1931¹, pieza estelar en cualquier estudio de la poesía del movimiento (del frente bretoniano, claro está, que habría de conocer diversos eventos cismáticos, entre los cuales Aragon y Bataille seguramente representan los más bullados), el poema está construido sobre la base de un procedimiento anafórico: "ma femme à" o "ma femme aux", "mi mujer con". En torno a este sintagma fijo, que es como el ostinato de todo el conjunto, se presenta una serie de variaciones que dan cuenta de una ostensible potencia metafórica, que celebra a la mujer amada. Se asemeja en ese sentido a una fuga verbal: el ritmo desusado de los versos, que instan a una lectura vertiginosa que poco a poco se vuelve caudal de imágenes ("en el lecho mismo del torrente"...), la musicalidad

¹ Breton, A. (1966). *Clair de terre* (pp. 91-95). Gallimard. Tengo a la vista esta edición, que reúne gran parte de la temprana obra poética del autor: *Mont de piété* (1919), *Clair de terre* (1923), *L'union libre* (1931), *Le revolver à cheveux blancs* (1932), *Violette Nozières* (1933), *L'air de l'eau* (1934) y *Au lavoir noir* (1936). Las traducciones son mías.

del texto, cierto furor que lo recorre, su encendido erotismo, el espléndido sinsentido de muchas aproximaciones insólitas, transmiten a cada lector / a, como pocas veces ha de suceder, una experiencia sensorial intensa.

Mi mujer con cabellera de fuego de leños
con pensamientos de relámpagos de calor
con talle de reloj de arena
Mi mujer con su talle de nutria entre los dientes del tigre
Mi mujer con boca de escarapela y de *bouquet* de estrellas
de última magnitud
(...)
Mi mujer con espalda de pájaro que huye vertical
con espalda de mercurio
con espalda de luz
con la nuca de canto rodado y de creta mojada
y de caída de un vaso en el que se acaba de beber

Lo que sí recuerdo bien, con entera claridad, es lo que pensé y lo que sentí después de haber leído el poema por primera vez. Pensé que era imposible escribir algo mejor que eso. Pensé que la lengua en que estaba escrito debía ser maravillosa, ya que volvía posible la existencia de ese poema casi milagroso. Pensé que los versos habían descifrado algo remoto y cautivador, tomando parte sin embargo de la transparencia misma. Y sentí algo como lo que Baudelaire describía refiriéndose a Delacroix: que estos versos de Breton me habían transportado por un momento a un estado *rememorante*, y que a medida que iba leyendo se despertaba en mí el vago recuerdo y la recuperación de un cuerpo en el que los “sentidos más atentos” eran capaces de percibir “las sensaciones más resonantes” entre las cosas² (Baudelaire, 1889, p. 243). Y sentí además, inmediatamente después de ese breve raptó dichoso, una especie de duelo que más tarde experimenté

² Esta idea, cara a Baudelaire, de lo que yo denomino una “sensación rememorante”, culmina en el pasaje que acabo de mencionar con una frase elocuente, que refuerza el lazo con el surrealismo posterior; la pintura de Delacroix, dirá Baudelaire, tiene la potencia de revelar el *sobrenaturalismo* (“elle révèle le surnaturalisme”).

también con obras pertenecientes a otras tradiciones y animadas por otros temperamentos, como *Anna Karenina*, por ejemplo: la tristeza de saber que *nunca volveré a leer algo tan bueno*.

Ocurre que cada vez que el azar o la distracción me llevan de vuelta al poema de André Breton, me siento como si hundiera la cabeza en un prisma, y como si el texto estuviera siempre acechándome, a la espera. Pero lejos estoy de pretender que esta especie de encantamiento resulte en pura inocencia y beneplácito. El motivo es que el mismo poema contiene una dosis de violencia proverbial, sabiamente disimulada. Tratándose de uno de los poemas más representativos de la sensibilidad bretoniana de lo “maravilloso”, no deja de llamarme la atención que sea aquí donde esta ambigüedad inherente al enamoramiento y al deseo, que de hecho atraviesa toda la producción surrealista, se vuelva todavía más flagrante.

El procedimiento anafórico de “L’union libre” asegura —por así decir— el seccionamiento por partes del cuerpo de la mujer amada. De un lado, el poema aparece como pura exaltación y celebración amorosa, y es esto lo que primero cautiva. Sin embargo, su ímpetu verbal contiene una duplicidad. El deseo erótico y el impulso agresivo del componente sádico jamás se desenlazan: es esta la energía que mueve al poema. Al reemplazo de la persona singular, objeto de atracción erótica, por la proyección mítica de la especie (“ma femme”), le sigue el parcelamiento fetichista por partes (iba a escribir descuartizamiento): cabellera, talle, pensamientos, boca, dientes, lengua, pestañas, cejas, sienes, hombros, muñecas, dedos, axilas, brazos, piernas, senos, cuello, etc. Cada una de las partes, desprendida del cuerpo de “ma femme” (especie de cuerpo-santuario que contiene múltiples piezas fragmentadas, convertidas ellas mismas en materia “sacra”), queda separada y a la vez referida simultáneamente a las piezas restantes, en la trama del poema. En este sentido, yo diría que hay cierta similitud entre “L’union libre” y las series de la *Poupée* [Muñeca] (1933-1949) de Hans Bellmer. Como aseguran Guigon y Sebbag (2013),

sabemos desde la poesía amorosa y desde Freud que las partes del cuerpo humano, sin excepción, son erógenas, que todo el cuerpo humano es erógeno. Sin embargo, Bellmer ha hecho la demostración más concreta desarticulando y luego volviendo a montar por su fantasía el fetiche o el objeto transicional llamado *poupée*³. (p. 101)

En esta cita, reemplacemos un nombre por otro, Bellmer por Breton, y el razonamiento sigue en pie. En “L’union libre”, la maravillosa “desrealización” que el hablante heterosexual consagra a la mujer que honra, solo es posible haciendo relumbrar en cada parte del cuerpo de aquella una especie de éxtasis metafórico, que rompe las barreras de la realidad (son afanes metafóricos, diríase, liberados de toda responsabilidad analógica). Pero ello ocurre porque la orientación erótica se reparte, como para gozarlos mejor, en cada uno de esos fragmentos parciales del objeto sexual, los “desarticula y vuelve a montar”; o mejor, porque la orientación erótica *ha fragmentado ella misma* el cuerpo de la amada, foco exclusivo de sus aspiraciones sádicas.

Ahora bien, para estar a la altura de la profesión de fe que esta mujer inspira al hablante, el trato verbal requiere algo más que la simple metáfora o que las comparaciones. Tomando un giro de Breton (1932) en otro poema, se buscaría la manera de acceder, por vía de las palabras, y más allá de la comparación o la metáfora tradicionales, al “gran instinto de la combustión” (p. 128). Se trata de una obsesión recurrente en la poética surrealista (si se quiere, una de sus utopías): la palabra transfiguradora, el lazo entre palabra y *eros*: la fuerza que irrumpe en el seno de la poesía y que transforma todo a su paso. Esta fuerza es la misma que provoca la atracción desmesurada entre dos seres –“delirio de la presencia absoluta ... en el seno de la naturaleza reconciliada” (Breton, 1937, p.110)–, y que,

³ Un análisis de esta operación fotográfica de Bellmer, en la clave de un “cuerpo de muñeca, codificado como /femenino/ pero proyectado como órgano viril dentro de una escena de desmembramiento, [que] lleva en sí la amenaza de castración”, puede hallarse en Rosalind Krauss (1993). De la misma autora, sugiero revisar “Corpus delicti”, en *Lo fotográfico. Una teoría de los desplazamientos* (2002), sobre todo entre las páginas 194 y 197.

al alcanzar grandes magnitudes vertida como poesía que abreva del automatismo psíquico, se puede volver, como hemos visto, indiscernible del instinto agresivo. Años antes, en 1924, en *Los pasos perdidos*, Breton (1987) desarrolló una idea de la actividad poética que condensó en una frase citada a menudo: “las palabras hacen el amor” (p. 128)⁴. Pero este amor libre entre las palabras debe romper tabúes, debe atentar contra los pudores y las restricciones impuestas; debe agredir. Relaciones sin tabúes entre humanos, relaciones sin tabúes entre palabras: la unión libre de las palabras, la libertad de imágenes y de relaciones semánticas, su propia liberación en el territorio de la connotación, su nueva vida sensible, por así decirlo, todo ello asimila, a ojos del autor francés, la exaltación metafórica a la exaltación anímica que se vivencia durante el enamoramiento, durante el *loco amor*.

¿Pero cuándo comienza la posibilidad de que las palabras “hagan el amor”? Breton plantea una genealogía al respecto. Para él, cupo a la lírica del Conde de Lautréamont el acta de bautismo de las aproximaciones insólitas en poesía. Hablamos de la serie de los “bellos como...”, que este enigmático escritor incorporase con una audacia sin par en el “Canto V” de sus *Cantos de Maldoror* de 1869 (“El gran duque de Virginia, bello como una tesis sobre la curva que describe un perro corriendo detrás de su amo...” (de Lautréamont, 2001, p. 275⁵). Con esta serie de comparaciones absurdas, tan sorprendentes como agresivas, se rompe el lazo con una idea de larga data, tan antigua quizá como la *Poética* de Aristóteles (1961, p. 33), según la cual el instinto mimético ayuda al ser humano a hallar similitudes entre los diversos fenómenos del mundo. Este placentero conocimiento relativo a que una cosa se asemeja a otra, está en la base, como resulta notorio, de

⁴ “Entiéndase bien lo que decimos”, acota hacia el final de este ensayo, “juegos de palabras, cuando son nuestras razones de ser más auténticas las que están en juego. Las palabras, además, han dejado de jugar. Las palabras hacen el amor”.

⁵ Otro ejemplo: “¡Aunque no poseyera un rostro humano, me parecía tan bello como los dos largos filamentos tentaculiformes de un insecto; o más bien, como una inhumación apresurada; o mejor aún, como la ley de la reconstitución de los órganos mutilados; y, sobre todo, como un líquido eminentemente putrescible!” (de Lautréamont, 2001, p. 272).

la propia función de la metáfora. Aún si esta custodia de las semejanzas implícitas entre las cosas del mundo llega tan lejos y hasta extremos tales como ocurre en la poesía de Baudelaire o de Gérard de Nerval, donde el impulso metafórico se encuentra ya en proceso de transformación y tomando nuevos rumbos, lo que interesa a Breton es demostrar que el surrealismo continúa y profundiza en realidad la vía de Lautréamont.

El *acontecimiento Lautréamont*, si lo ponemos así, consistirá en sobrepasar, en el campo metafórico, cualquier restricción, cualquier límite o contención impuesta de antemano por las comparaciones entendidas en el sentido tradicional, es decir, al amparo de cierta racionalidad, de cierta lógica. Como si de una vez y para siempre se hubiera superado esta atracción gravitacional que ejercen las comparaciones como figuras literarias canónicas, a partir de la serie de los “bellos como...” de Lautréamont, representativa de un verdadero cataclismo poético, todas las palabras podían finalmente convivir, todas las imágenes resultaban en definitiva posibles (por disparatadas o hilarantes que parecieran al sentido común), ampliando al máximo el rango de sus compatibilidades y eventuales hallazgos, revelando parcelas de la experiencia humana que hasta entonces nunca habían sido descubiertas.

Así, en “L’union libre”, la figura de la mujer es asaltada por un furor erótico, por un *eros* maníaco del hablante heterosexual que excita su imaginación metafórica en la fijación momentánea con cada fragmento, con cada pieza del inventario de aquel cuerpo parcelado. Pero es aquella división por zonas erógenas la que permite, en el plano poético, la liberación de todas las posibilidades connotativas, el encuentro súbito de lo más apartado, la convivencia sorpresiva o la colisión feliz de unas palabras con otras, de unas imágenes con otras, de unos planos de la realidad con otros. En cada uno de aquellos bloques semánticos que Breton utiliza en su poema, correspondientes con las partes del cuerpo de esta mujer⁶, ocurre una especie de pequeña explosión, un brote apenas, pero que no deja de

⁶ La única excepción no corporal se encuentra en el segundo verso: “Con pensamientos de relámpagos de calor” (“Aux pensées d’éclair de chaleur”).

asemejarse a aquella “belleza convulsiva” tras cuya estela se lanza el autor en cada una de sus derivas (por la ciudad o por la página). En estos versos, cada fragmento del cuerpo deseado juega a ser indicio de una posibilidad ilimitada. En el estallido metafórico, lo que se quiere liberar, a través de esta refundación de la palabra, es asimismo la imaginación convencional, y por ende las costumbres, los códigos burgueses, la cultura, las relaciones sociales, las relaciones humanas.

Me gusta pensar que “L’union libre”, por este doble eje según el cual los estragos del deseo y las pulsiones mortíferas alimentan el encomio amoroso y viceversa, se erige como un texto cuyo registro no es finalmente tan sencillo como podría aparentar. Hay en él una especie de temblor, de agitación íntima. Para darle sostén a esta agitación, para afirmarla en alguna imagen, yo acudiría a un sustantivo que probablemente se cuente entre los favoritos del propio André Breton, “rocío”, *rosée*. Delicada como el rocío, entonces, la agitación íntima de este poema⁷. La naturaleza temblorosa y frágil del rocío está presente en diversos textos del autor, de varias maneras. Recuerdo una: “En el puente, a la misma hora, / así se mecía el rocío con cabeza de gata” (Breton, 1966, p. 68). Y en “L’union libre”, claro está, participa de la que considero una de las más hermosas imágenes y formulaciones verbales de la poesía del siglo XX:

*Mi mujer con senos de cristal de rubíes
con senos de espectro de la rosa bajo el rocío*

Regreso al día de mi primer encuentro con este poema. Regreso a mi recuerdo (a su reelaboración tardía, lo sé). Ese verso me tomó por sorpresa: “aux seins du spectre de la rose sous la rosée”. Es una visión inaudita. Lo que se declara espectral no es la rosa en sí misma, ni el propio diáfano rocío, ni se impone tampoco la aparición de la rosa en el centro de la imagen, manida tópica de la poesía tradicional, de la poesía de siempre.

⁷ Una alternativa similar: la llama (*flamme*), como por ejemplo en el poema “Sur la route qui monte et descend” (“En el camino que sube y baja”), que aparece en “Le revolver à cheveux blancs” (Breton, 1966, pp. 111-113).

Lo espectral es la rosa en cuanto yace bajo la agitación tenue del rocío. Es una rosa transfigurada, convulsionada por la transparencia, por la fina película del rocío que la recubre y la posee. Es una imagen natural, apenas trastocada, *pero insólita* y bellamente resuelta, que sirve al hablante para referirse no esta vez a la “cabeza de gata”, sino a los senos de la mujer alabada, asimilados a la posesión que el rocío ejerce, en su temblor, sobre la apariencia de la rosa.

En esa sencilla desrealización de lo concreto dado, yace una de las fuerzas propulsoras —no la única— de la vigencia del surrealismo hasta el día de hoy. Si “L’union libre” es un poema del furor erótico llevado a la liberación total de la metáfora, si en él la fijación erógena sobre las partes del cuerpo se acompañan de la sádica presunción de su parcelamiento, es porque convergen orientaciones divergentes que, sin embargo, se resuelven con maestría y esplendor. El poema es un temblor esplendoroso. Nuestra época sabe de fijaciones fetichistas, de exhibiciones y deseos codificados, de cuerpos ofertados en plataformas digitales, de cirugías y rejuvenecimientos, de ensambles híbridos, de maneras siempre renovadas de mercantilización, de *fitness* y desarticulaciones y montajes de lo carnal. Lo que queda pendiente siempre, lo que jamás cesa, es el riesgo de lo inaudito, la necesidad de despertar los sentidos, de recuperar la visión, es decir, de recuperar la imaginación. El imperativo de liberarlas a ambas, como se libera la palabra entre lugares comunes.

Que recubra el rocío todo lo que aparece.

...

Lista de referencias

Aristóteles (1961). Capítulo 4. En *Poétique*. Les Belles Lettres.

Baudelaire, C. “Eugène Delacroix”, en “Exposition universelle de 1855”. *Curiosités Esthétiques* (Paris: Calmann Lévy Éditeur, 1889, p. 243).

Breton, A. (1932) "Un homme et une femme absolument blancs", en "Le revolver à cheveux blancs" (1932), *op.cit.*, p.128.

Breton, A. (1937). *L'amour fou*. Gallimard.

Breton, A. (1987). Las palabras sin arrugas. En *Los pasos perdidos*. Alianza.

Guigon E. y Sebbag, G. (2013). Corps démembré, objets disloqués. En *Sur l'objet surréaliste*. Les Presses du Réel.

Krauss, R. (1993). *El inconsciente óptico*. Tecnos.

Krauss, R. (2002) Corpus delicti. En *Lo fotográfico. Una teoría de los desplazamientos* (pp. 171-204). Gustavo Gili.

de Lautréamont, C. (2001). *Les chants de Maldoror et autres textes*. Le Livre de Poche.

...

Rodrigo Zúñiga Contreras (Santiago, 1974)

Escritor y poeta, Doctor en Filosofía por la Universidad de Chile. Como académico del Departamento de Teoría de las Artes en la misma universidad, ha publicado numerosos ensayos y artículos sobre filosofía, artes visuales, fotografía, música y estética contemporánea, tanto en Chile como en el extranjero. Entre otros, ha publicado los libros *La demarcación de los cuerpos. Tres textos sobre arte y biopolítica* (2008), *La extensión fotográfica* (2013), *Ultra-peau. Au-delà de la dermatologie photographique* (2017), *Un príncipe en el exilio. Las ideas estéticas de Adolfo Couve* (2022). Entre su obra literaria, destacan títulos como *Mazinger y otros poemas* (2019) y *Ovnis sobre Santiago!* (2021).