

# ¿Para qué leer el periódico si

*Au rendez-vous des amis*, Max Ernst, 1922. Sentados y de izquierda a derecha: René Crevel, Max Ernst, Dostoievski, Theodore Fraenkel, Jean Paulhan, Benjamin Peret, Johannes Baargeld y Robert Desnos. De pie: Philippe Soupault, Jean Arp, Max Morise, Raphael, Paul Eluard, Louis Aragón, André Breton, Giorgio de Chirico y Gala Eluard. (Imagen: Photo 12 / UIG por Getty Images)



# las palomas no lo hacen?

Pablo Molinet



*Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore.*  
ANDRÉ BRETON, *Manifeste du surréalisme*

QUÉ ADMIRABLE Y DESOLADORA RESULTA LA VIGENCIA de ciertas piezas artísticas décadas o siglos después de que sus soportes ideológicos e intelectuales han mutado radicalmente o sucumbido al tiempo. El arte y la literatura sustentados en la fe cristiana no serán ejemplo menos nítido que los asentados en la convicción marxista.

Admirable: esas obras no necesitan de la Salvación ni de la Revolución para ejercer unos poderes que sus autores quisieron subordinar a los del Cielo o a los de la Historia. Desolador: aquello que damos por definitivamente real, aquello en lo que asentamos las convicciones basales que le conferirán sentido a nuestra vida entera, acaso sea aún más ficticio que la ficción suprema de una sinfonía o una novela.

Verbigracia, el campo de conocimiento inaugurado por Sigmund Freud, y amplificado y problematizado a lo largo del siglo pasado. Más allá de los círculos especializados, hasta hace pocos años se daba por hecho que nuestras vidas discurrían entre “traumas” y “represiones”. Todos estábamos sentados sobre bombas de tiempo activadas en la infancia remota que pasado mañana estallarían si no íbamos corriendo a terapia. “Edipo”, “retentivo”, “acto fallido” eran términos a los que se atribuía la misma validez factual que a “infección”, “infarto” o “inflamación”.

Hoy día, erosionado el papel hegemónico que la teoría del subconsciente representó como explicación concluyente de los

conflictos íntimos del ser humano, no deja de asombrarme que proveyera una plataforma tan vigorosa como para propiciar el despegue de ese transbordador espacial, el surrealismo. Obnubilado por el espejismo del Futuro, empleo una metáfora y una imagen fechadas, las del transbordador espacial *Columbia* despegando de la base Edwards en abril de 1981; pero acaso no sean inútiles y me permitan afirmar que el psicoanálisis freudiano será al surrealismo justamente como esas estructuras que sostienen a los cohetes y luego se derrumban entre humo y llamas.

Qué texto más arrebatador es el primer *Manifiesto del surrealismo* (1924) con su reclamo de una libertad que desafíe no sólo esta o aquella moral o política o estética, sino la barrera formidable que se levanta entre dormir y despertar. Qué llamada seductora a intentar, mediante la poesía, un sueño lúcido que se impondría, con su realidad absoluta, a las limitaciones y torpezas de la vigilia. Qué reivindicación más vigorosa y perdurable de un arte —¡y de una vida!— que se sitúe más allá de la plétora de descripciones y explicaciones que conforman ese contrato de realidad que nadie nos consultó y bajo cuyo clausulado pereceremos.

(¿Y qué decir de *le merveilleux*? “[...] todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello”: un Alejo Carpentier veinteañero lee y asiente deslumbrado; un cuarto de siglo después: *El reino de este mundo*).

Es tal la energía que anima el texto de Breton que lo catapulta a pesar de sus limitaciones o —más precisamente— con sus limitaciones, entendidas como parte funcional y necesaria de éste. Verbigracia: habrá de reprochársele por siempre que no supiera leer novelas y dejara de enterarse de los poderes de lo onírico en *Crimen y castigo*; empero, el yerro fatal de desacreditar a Dostoievski no debilita un texto que arrastra al lector con su concepción integral de lo literario, que cabe leer como una idea total del arte que, a su vez, es uno con la vida.

Y si ese ímpetu no es poca cosa, por sobre el desatino puntual se yergue el acierto irrefutable: “si únicamente nos fijamos en los resultados, buen número de poetas podrían pasar por surrealistas”.

El marbete del surrealismo, sus procedimientos, no son más ni menos relevantes que cualquier otra etiqueta o cualquier otro operar. El momento surrealista de la poesía francesa nos deparó a Eluard o a Char. Su herencia se extenderá sin esfuerzo hasta la segunda mitad del siglo pasado. Pero la energía surrealista no está confinada a un segmento de la cronología de la modernidad, no es una efeméride.

Registra Breton: “una noche, antes de caer dormido, percibí, netamente articulada hasta el punto de que resultaba imposible cambiar ni una sola palabra, pero ajena al sonido de la voz, de cualquier voz, una frase [...] que casi me atrevería a decir estaba *pegada al cristal*”. Y abunda: “era algo así como ‘Hay un hombre a quien la ventana ha partido por la mitad’, pero no había manera de interpretarla erróneamente, ya que iba acompañada de una débil representación visual [...]”.

Acompañan al párrafo un par de notas a pie: “[...] Si hubiera sido pintor, esta representación visual hubiera sin duda predominado sobre la otra. [...] he concentrado voluntariamente la atención en parecidas apariciones, y me consta que, en cuanto a precisión, no son inferiores a los fenómenos auditivos”, apunta en una; en la otra: “Knut Hamsun considera que el hambre es el determinante de este tipo de revelación [...] Apollinaire aseguraba que De Chirico había pintado sus primeros cuadros bajo la influencia de alteraciones cenestésicas (dolores de cabeza, cólicos...)”.

Más allá de los placeres intelectuales de la argumentación ensayística, del *plotting* narrativo o de la métrica, se entenderá por arte verbal la facultad del texto estético de impactar simultánea y armónicamente en diversos niveles de percepción —la noción de “imagen” en Pound no está alejada de estos apuntes, tampoco la del “verso proyectivo” de Olson—. Por ejemplo, las

descripciones de Dostoievski que Breton desdeña no son fotografías notariales sino surgencias, afloramientos de la realidad abisal de los personajes —la casa del viejo Karamázov no es menos lóbrega y tortuosa que su familia, su vida y su muerte—.

Esa simultaneidad sensorial y cognitiva, raíz de lo metafórico, será, para fines de esta nota, un atisbo de lo que acontece más allá del “mundo interpretado” (Rilke, *Elegías de Duino*, I, 13); esto es, el mundo sujeto a la retícula de lo descrito y catalogado.

Esa retícula es casi invulnerable; empero, lo que escapa a ella —circunstancias como el hambre de Ham-sun o el dolor de De Chirico— la debilita lo suficiente para que se produzcan asociaciones tan insólitas y a la vez tan precisas como las del azar o el sueño.

Este razonamiento pareciera conducir indefectiblemente a una tariqa de derviches o a un mitote wixarika, pero la bandera que agita Breton muestra insignias bastante similares. El Romanticismo colocó en el cartesiano occidente un impulso artístico alucinatorio y telúrico que los surrealistas supieron empujar muy lejos, al menos hasta el movimiento *beatnik*.

Lässe Soderberg, que a principios de los años cincuenta frecuentó la tertulia de Breton en París, hizo en 2013 un balance distanciado: “me entusiasmé mucho con la poesía surrealista y ahora me parece un poco mecánica, repetitiva. Siguen interesándome las ideas, no tanto las obras. El inconsciente, el amor, la mujer, el deseo de cambiar el mundo, etcétera”.

Copio un poema de Soderberg:

ORGANILLO  
(Ámsterdam)

1.  
¿Para qué leer el periódico  
si las palomas no lo hacen?  
La noticia del día:  
una muchacha con vestido de flores  
atraviesa un puente.

2.  
Tres formas de hormiguelo:  
los tonos danzando en torno a ella  
el cabrilleo del sol en el canal  
y las palomas fuera del compás  
de la marcha militar.

3.  
Dejo a un lado el periódico  
y como ella atravieso el puente.  
El aire parece de oro.  
Lo respiro profundamente  
y me vuelvo áureo por dentro.

(*Dieciséis poemas*, 1991; versión de Ángela García)

Y vuelvo al *Manifiesto*: “Aquella idea, aquella mujer, conturban al espíritu, le inclinan a no ser tan rígido, producen el efecto de [...] depositarle en el cielo, de convertirle en el bello precipitado que puede llegar a ser, en el bello precipitado que es”.

¿A qué se debe que en el poema de Soderberg haya quedado registro de esa transformación? Mi lectura lo atribuye a holgazanería.

En efecto: ¿cuántas horas llevaba ese yo lírico haciendo rigurosamente *nada*? Tras un lapso indefinido de rehusarse a hacer, toda su atención está volcada en los elementos del texto cuya inminencia acaso ignora: el sol, el canal, las palomas. Recusa también leer el periódico: se desliga de sus acicates, sus urgencias, sus admoniciones.

Las palomas se agitan al paso de la muchacha: por acumulación de factores, la retícula colocada sobre la realidad vacila, el hecho trivial se vuelve apoteósico, el poema sucede y, en los dos versos finales, ese yo se fusiona con una luminosidad que lo envuelve todo. Esa fusión será producto del impulso opuesto: separar la mirada del diario.

Se libera de hacer, se libera de atender. Entonces lo sobre-real sobreviene, arrebatador y exaltante como la sola palabra libertad puede serlo. ■■■