

ANDRÉ BRETON

CONSTELACIONES

Introducción y traducción de Francisco Deco
Edición bilingüe

SERVICIO DE
PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD
DE **CÁDIZ**

CONSTELACIONES

ANDRÉ BRETON

CONSTELACIONES

Introducción y traducción de Francisco Deco
Edición bilingüe



Universidad
de Cádiz

Servicio de Publicaciones
2002

Bretón, André

Constelaciones / André Breton; introducción y traducción
Francisco Deco. -- Edición bilingüe. -- Cádiz : Universidad, Servicio
de Publicaciones de la Universidad, 2002. -- p.

ISBN 84-7786-791-7

I. Deco, Francisco, ed. lit. II. Universidad de Cádiz. Servicio de
Publicaciones, ed. III. Título.

821.133.1"19"

© Éditions Gallimard

Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz
Francisco Deco

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz

Depósito legal: CA-633/02

I.S.B.N.: 84-7786-791-7

Diseño: Cadigrafía

Maquetación y fotomecánica: Produce

Imprime: Imprenta Repeto

**LA LENGUA DE LOS PÁJAROS:
ANDRÉ BRETON, *CONSTELACIONES***

Francisco Deco

LA LENGUA DE LOS PÁJAROS: ANDRÉ BRETON, CONSTELACIONES

*Había un sentido en cada uno de los mil tonos de
sus cantos y en ellos residía un mundo de secretos.*

Farid-ud-din 'Attar, *La lengua de los pájaros*¹

Constelaciones puede ser considerado como un *fortissimo* sensible al final del ciclo de la poesía de su autor², como testimonio

¹ 'Attar, Farid-ud-din. *Le langage des oiseaux*, París, Albin Michel, 1996, p. 51.

² De octubre a diciembre de 1958 (para el contexto biográfico cf. Béhar, Henri, *André Breton*, París, Calman-Lévy, 1990: 437 y ss.) Breton escribe, a partir de un encargo de Pierre Matisse, veintidós poemas en prosa que ilustran libérrimamente los gouaches de la serie *Constellations* (compuesta en realidad de 23 pinturas) que Miró había pintado entre 1940 y 1941. Los textos, precedidos de un prólogo del mismo Breton se incluirán en el catálogo publicado en 1959 (*Joan Miró: Constellations. Introduction et vingt-deux proses parallèles par André Breton*, New York, Pierre Matisse, 1959) con ocasión de la presentación de la serie mironiana en París (galería Berggruen, enero-marzo de 1959). Una versión más reducida del ensayo-prólogo había aparecido en diciembre de 1958 en *L'Œil* (n.º 48) y también acortada se reproduce en la edición de 1965 de *Le surréalisme et la peinture* (París, Gallimard). Es preciso indicar que la versión completa del prólogo tampoco es retomada en la edición de los poemas que realiza más tarde Gallimard en el compendio *Signe ascendant*, de 1968, donde éstos son precedidos de una pequeña nota introductoria que coincide con el primer párrafo del prefacio del catálogo, lo que se seguirá reproduciendo en ediciones sucesivas. La traducción que presento de la introducción bretoniana es la del texto completo del catálogo Pierre Matisse. Para la traducción de los poemas he utilizado la edición de Gallimard.

que debiera contener lo anterior y abrirse de forma definitiva en clave de vitalidad incesante.

El *sentimiento de logro ininterrumpido y ejemplar* que Breton asigna al efecto de la serie mironiana en su calidad de conjunto puede sin duda aplicarse al que la serie de estas veintidós prosas deparan con total exactitud. La imagen central del libro, conectada al motivo pictórico que pretende ilustrar³, es precisamente un valor atmosférico, la noche⁴, valencia que conlleva el adelgazamiento de lo diurno en tanto que mundo fenoménico privado de la dimensión insoslayable del misterio. Todo llega a ser reconducido a una esencialidad que no por material deja de mostrar —mejor diríamos de sugerir por voluntad de aproximación— sus facetas ocultas.

³ En cuanto a las relaciones entre el texto y las pinturas, es preciso indicar que, como podía esperarse, las prosas de Breton no constituyen una exégesis de éstas sino una expresión radicalmente libre a partir de ciertas sugerencias de los gouaches. Véase por ejemplo, respecto a las conexiones, el reciente análisis de Hammond, Paul, *Constellations of Miró, Breton*, San Francisco, City Lights, 2000.

Es necesario aclarar que los títulos de los poemas son los que Miró había dado a sus cuadros.

⁴ El título de *Constellations*, dado por Miró a sus gouaches (en francés, al igual que los títulos de cada obra) obedece a una real inspiración nocturna reconocida por Miró. Refugiándose de la barbarie de la guerra, el pintor busca en los elementos de la noche, en la música, en los reflejos acuáticos y en su imaginario personal, la base para la creación de la serie. Véase, por ejemplo, lo que declara a J. J. Sweeney (citado por Rowell, Margit, “Joan Miró: Campo-Stella”, en AAVV., *Joan Miró. Campo de Estrellas*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993, p. 33): “Sentía un profundo deseo de huir. Intencionadamente enclaustré en mí mismo. Por la noche, la música y las estrellas empezaron a tener un papel más importante en la sugestión de mis cuadros”.

La noche ha de ser considerada en su doble estatuto bretoniano de tiempo-espacio de predilección y de ámbito metafórico del descubrimiento: atmósfera surrealista que ya fue definida en el *Manifesto* de 1924 como la “noche de los relámpagos”⁵. Una vez más, ésta se constituye como eje múltiple del “relato”. En el claro antecedente que representa la hermosísima prosa de *Arcane 17*, como ahora, la invocación a la noche se hace desde una absoluta necesidad interior:

He cerrado los ojos para llamar con todos mis deseos a la noche verdadera, la noche sin su máscara de espantos, la suprema reguladora y consoladora, la gran noche virgen de los *Himnos a la noche* (...). Sólo los amantes (...) podrían dar testimonio de que en una noche así y únicamente en ella los impulsos del corazón y de los sentidos encuentran su responsorio infinito⁶.

Es la noche de Novalis (“Pero me vuelvo hacia el valle, a la sacra, indecible, misteriosa Noche”)⁷ y es también la noche mística invertida, en razón no de una voluntad de desacralización sino de una negación de lo teológico. No se trata de buscar para nosotros los inútiles o forzados sino de localizar conexiones suficientes, ciertas razones profundas de la indagación en la zona movible de los enigmas. Así, cómo no recordar, en eco a las prosas de las *Constelaciones* y a la noche de *Arcane*, la “noche oscura” de San Juan de la Cruz, con su *escala de la evasión*, su lámpara del corazón, su lugar secreto para el encuentro del amado con la

⁵ Cf. Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, 1985, p. 50. Todas las traducciones de Breton que aparecen en este estudio son mías.

⁶ Breton, A., *Arcane 17 enté d’ajours*, en *Œuvres complètes*, vol. 3, París, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 69-70.

⁷ Novalis, *Himnos a la noche*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 65.

amada⁸. Dice Breton: “La analogía poética se diferencia radicalmente de la analogía mística por el hecho de que no presupone de ninguna forma, a través de la trama del mundo visible, un universo invisible”, pero reconoce la similitud entre ambas al transgredir “las leyes de la deducción” y “militar a favor de la concepción de un mundo interminablemente ramificado y recorrido todo por la misma savia”. La primera, la analogía irracionalista bretoniana, “tiende a hacer entrever y realzar la verdadera vida «ausente»” pero “sin denotar ninguna propensión a caer en lo sobrenatural”⁹. Lo super-real frente a lo sobre-natural. Estos son los límites que Breton se impone, una frontera que su imaginación

⁸ Luce López Baralt, continuando el camino iniciado por Asín Palacios, se ha ocupado de estudiar las concordancias entre la mística cristiana y la islámica medieval. A propósito de las conexiones entre ésta y la obra de Juan de la Cruz, siguiendo a la autora, recuerda lo siguiente Juan Goytisolo (*Cogitus interruptus*, Barcelona, Seix Barral, 1999, p. 175): “gran parte de la simbología mística del reformador carmelita se sirve de imágenes y conceptos elaborados ya en el siglo IX por Nuri de Bagdad (...) y manejados después por los grandes tratadistas y místicos islámicos (Algazel, Kubra, Yalal ud-din Rumi, etc.). El vino de «suave embriaguez», la noche oscura del alma con sus fases de apretura y anchura, la llama de amor viva, lámparas de fuego, (...) fuente mística, pájaro solitario (...) los hallamos con gran lujo de detalles y asombrosa precisión en poemas y glosas escritos en árabe y farsi bastantes siglos antes”.

⁹ Breton, A., “Signe ascendant”, en *Signe ascendant*, París, Gallimard, 1975, p. 9. A propósito de la rimbaldiano-bretoniana vida ausente y en relación con lo anterior puede citarse este pasaje de José Ángel Valente, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Barcelona, Tusquets, 1991, p. 240-241: “La palabra poética no es propiamente el lugar de un *decir*, sino de un *aparecer*. (...) Lugar el poema donde se cumple la nostalgia de la disolución de la forma, donde el lenguaje queda en suspenso, detenido o deslumbrado por lo que en él se manifiesta (...). Tal es la experiencia extrema del lenguaje en la que el poeta y el místico concurren”.

ción no acepta traspasar. Se trata de un rechazo de cierta metafísica tradicional que admite una separación de “reinos”. Conocemos la ambición esencial del surrealismo de aunar los contrarios: el misterio de lo impalpable ha de resolverse en el seno de una naturaleza *una* cuyas leyes equivaldrían al antiguo Dios. La diferencia estribaría en la negación a dar respuestas sin justificación interna al misterio que además han generado las estructuras de las religiones establecidas con su estela de dogmas y retenciones.

El hombre, dice el autor, al afrontar el mundo, encuentra que “los contactos primordiales están cortados” y que “sólo el mecanismo analógico consigue fugitivamente restablecerlos”¹⁰. Aquí de nuevo la afirmación primera del surrealismo bretoniano: todo hombre debe *practicar* la poesía si quiere acercarse a la esencia de lo vital, a un grado de autenticidad y de exaltación. No se trata de aplicarse a un arte sino de adoptar una actitud, un tipo de pensamiento no limitador (si se quiere, en términos orientalizantes, un recto pensar). La visión de la múltiple red de relaciones que el entendimiento no deductivo puede descubrir, el grado de verdad interior que éste, asimilable a un sentimiento consciente, puede deparar, la fuerza del deseo, del amor-deseo como motor que subyace a cualquier proceso intelectual, son condición para apresar la belleza, la gracia de la vida, un modo de alcanzar una comunicación efectiva con todo, al tiempo que constituyen la vía que posibilita una transformación de lo no deseable en lo personal y en lo social¹¹.

¹⁰ Breton, A., “Signe ascendant”, *cit.*, p. 8.

¹¹ En definitiva, como Breton afirmó muy bellamente una vez, se trata de “no desmerecer de la aventura humana”. Frase tomada de una conversación con André Parinaud, *apud* Sabatier, Robert, *Histoire de la poésie française. La poésie du XXe siècle*, vol. 2, Paris, Albin Michel, 1982, p. 268.

La búsqueda analógica sobre la que se construyen las prosas de este libro será más plenamente entendida si observamos, aun- que sea someramente, el pensamiento bretoniano al respecto en algunas matizaciones de su evolución. Desde el modo inicial se han operado cambios importantes en la escritura poética del autor. No se trata de establecer los jalones que los explican sino de traer a colación afirmaciones que nos parecen importantes. En el texto, ya citado, de 1947, “Signe ascendant”, Breton completa su lectura del axioma reverdiano a propósito del alejamiento necesario entre los términos de la metáfora con un insoslayable imperativo ético: “[la metáfora o imagen] se mueve, entre las dos realidades en presencia, en un sentido determinado, *que no es en absoluto reversible*. De la primera a la segunda de estas realidades, ésta marca una tensión vital volcada enteramente hacia la salud, el placer, la paz, la gracia recuperada, los usos consentidos. Sus enemigos mortales son lo despectivo y lo depresivo”¹². Otro texto que me parece fundamental y que es preciso citar ahora es el referido al juego de “lo uno en lo otro”, de 1954. Tras hacer una apología del juego en general, ilustrada por el *Homo ludens* de Huizinga — “[el juego] afirma (...) el carácter supralógico de nuestra situación en el cosmos” y “todo lo que se ha ido reconociendo en la poesía como cualidades conscientes: belleza, sacralidad, potencia mágica, se encuentra implicado desde el principio en la cualidad primaria del juego”¹³ — Breton explica el nacimiento de éste en concreto y su mecanismo: “cualquier objeto está (...) contenido en cualquier otro y sólo hay que singularizar éste con algunos rasgos (...) para obtener aquél”¹⁴. De aquí se

¹² *Op. cit.* p. 12

¹³ Huizinga *apud* Breton, « L'un dans l'autre », *vide infra*.

¹⁴ Por ejemplo, como explica el mismo autor, un león está en una cerilla. Su llama en potencia daría la melena y otras características del león.

parte para alcanzar la máxima extensión alcanzable de posibilidades de identidad cuya naturaleza tiende a eliminar “*todo observable en todos los sentidos*”, siendo las conexiones entre las realidades, en razón de las leyes que resumiría la teoría ocultista de las correspondencias, necesarias. Breton da el nombre de “*croquis alegóricos*” al resultado de estos juegos y no duda en incluirlos en la categoría de los enigmas, que según Huizinga, una vez más citado, está en estrecha relación con la poesía: el juego de “lo uno en lo otro” viene a conectar de nuevo la poesía con lo sagrado, vía que, para Breton, “fue originariamente la suya y de la que todo ha conspirado luego a apartarla”. Conexión secreta de las realidades y necesidad de las relaciones cuya aplicación —inmediata— a la escritura debería, según el autor, “poder devolver a la poesía el sentido de la inmensidad de sus poderes perdidos”¹⁵.

La irreversibilidad de la lectura de las imágenes en *Constelaciones* está claramente señalada por el tenor (ético-estético) de la inmensa mayoría de ellas y por el sentido del conjunto (que se apoya, además, en pasajes de contenido discursivo directo), por la condición de serie que las une. Su carácter de gran alegoría compuesta de núcleos metafóricos menores ha de ser observado a la luz de los procedimientos de toda poesía fuertemente irracionalista que, en general, puede ser concebida como un espacio alegórico en el que la imaginaria desplegada en un poema o serie de ellos es susceptible de generar un nivel superior de comprensión por acumulación e interacción, dado como muy amplia sugerencia. En la medida en que esa sugerencia final esté precisada de antemano (en mayor o menor grado), podríamos hablar de voluntad metaforizadora o alegórica, que no impide la espon-

¹⁵ Breton, André, « L'un dans l'autre », en Garrigues, Emmanuel (presentación y notas), *Les jeux surréalistes*, París, Callimard, 1995, pp. 221-224 para todas estas citas. El artículo fue originalmente publicado en *Médium*, 2 y 3, 1954.

taneidad de la dicción, el libre vuelo imaginativo en el interior de ese espacio. La reflexión sobre el juego de “lo uno en lo otro” aporta, fundamentalmente, el carácter de necesidad en el desarrollo alegórico irracionalista, aun en el marco de una amplísima red de relaciones. Todo está conectado, pero el mecanismo poético que descubre las asociaciones opera al mismo tiempo una elección en ese campo inmenso. Actúa para ello, como en el rito¹⁶, desde las necesidades profundas del ser humano, mas se opone a aquél por la renuncia a cualquier reducción limitadora de la libertad y de la búsqueda de luz.

La imagen central del libro, como decíamos, es la imagen de la noche, símbolo catalizador de los demás. La modificación que ésta opera en las reacciones químicas del conjunto es constante. Es la base húmeda en que los procesos se desarrollan. Habiendo ya resaltado su valor simbólico global, me gustaría observar más pormenorizadamente el estatuto de uno de los elementos que la pueblan: el de los seres voladores. La triada fundamental noche-mujer-pájaro está, como veremos, indisolublemente unida y no podrá hablarse de uno de estos elementos sin hacer referencia a los otros.

Pero antes de analizar el funcionamiento simbólico de los insectos voladores y de los pájaros del texto, zona maestra de sentido, es preciso llamar la atención sobre la abundancia en las prosas de elementos de la naturaleza en general. La serie, de hecho, es un poema romántico-natural, penetrado por savia alquímica renacentista, en el que el microcosmos de los elementos naturales aislados se proyecta hacia la consideración de un macrocosmos de significaciones armoniosas, hacia la red secreta de la magia que subyace en el universo y lo activa.

¹⁶ Sobre el rito cfr. *idem*, p. 232

Podemos hacer un breve recorrido (no exhaustivo) de estos elementos naturales (entre los que deben incluirse naturalmente los seres humanos). Así, son frecuentes las alusiones a las plantas: la clemátide, olorosa y trepadora, la granza, de cuya raíz se obtiene la alizarina, el magnolio, la liana, la celinda, la belladona, extremadamente venenosa, el serbal, el culantrillo o cabello de Venus, las algas; también se nombran frutos y semillas, como la almendra, el conjunto de los aquenios dotados de vilano para el vuelo, los higos, el limón, la calabaza. Del reino mineral, la labradorita o piedra de la luna, translúcida e iridiscente, el ágata, fósiles como el ámbar. Entre los animales, insectos tal el grillo real, la luciérnaga, la lema o crióceris, el ciervo volante, la esfinge y la dicranura; pájaros como el cormorán, la alondra, el acenator, el cuervo, el gallo de roca, el chotacabras, el cisne, el camachuelo, el ruiseñor. Mamíferos cuales gato, león, ciervo, caballo, jabalí. Por último habría que considerar otros conjuntos orgánicos o inorgánicos como el agua (de gran importancia simbólica), el polen, la madera, las estrellas, los planetas.

Centrémonos en el símbolo de los seres voladores. Aunque no todos ellos cumplen la misma función, se dibuja con claridad una dirección metafórica concreta, paradigmáticamente tratada en el texto octavo, “Mujer y pájaro” y en la última prosa, “El paso del pájaro divino”. En el primer caso aparece la esfinge, una mariposa crepuscular. En realidad el nombre responde a una familia, la de las mariposas esfingidas, siendo quizás la más conocida de éstas la de la muerte, por recordar una mancha en su tórax una calavera (sugerencia no tratada en el texto pero que puede actuar como matiz escondido). En esta prosa se asocia la esfinge a la granza —que sugiere el rojo intenso que de ella se

obtiene— y a la fuente de Vaucluse¹⁷ —Valchiusa, donde nace el río Sorgue— lugar petrarquiano por excelencia. La referencia a Laura es evidente y más aún cuando de manera inmediata, tras la fuente, se habla de la mujer en su valor universal. Es en el comienzo de la noche cuando la mujer, al igual que la mariposa, alcanza su plenitud, figurada por el cáliz. La cadena alegórica se dibuja desde la mariposa, que succiona con su trompa y fecunda a su paso transmitiendo el polen, unida a la fuente, símbolo de nacimiento, unida al rojo generador que contiene la idea de la granza, junto a la mujer-cáliz que a su vez íntimamente se une a la noche, al principio húmedo y femenino, cuya metáfora ahora es el magnolio y su intensísimo perfume, y más aún, *a lo que no tiene y no puede tener límites*¹⁸. La referencia a las vocales no puede pasar inadvertida. Elementos musicales en tanto que sonidos puros de la voz, las vocales simbolizan aquí el lenguaje de la poesía, el nexo bretoniano esencial. De esta forma la mujer y la mariposa son asimiladas a la capacidad unitiva y constructiva, poética, que actúa como fuerza en el universo. Recordemos el valor del étimo griego, de la poësis: creación, construcción, composición, además de poesía. Creación como unión de elementos, como elaboración de sentido. Por último, debemos admitir en este juego analógico la sugerencia mortífera que la esfinge intro-

¹⁷ En estos parajes se compra Petrarca una casa en 1337, donde pasa largas temporadas. La región será una zona importantísima de producción de granza (o rubia) para la obtención del colorante rojo que su raíz proporciona. Esta actividad sufrió un enorme revés por el desarrollo de los colorantes sintéticos a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Cf. Delamare F. y Guineau B., *Les matières de la couleur*, París, Gallimard, 1999, p. 102.

¹⁸ Recuerdo parte del texto: “Es la hora en que la esfinge de la granza despliega a millares su trompa alrededor de la fuente de Vaucluse y la mujer ya es sólo, en todas partes, un cáliz rebosante de vocales que se unen al magnolio ilimitable de la noche”.

duce, ya no sólo por la mancha de la mariposa sino también por la inevitable resonancia clásica del nombre. Pensamos, claro está, en la esfinge tebana, que, subrayémoslo, era una mujer con alas (prefiguración, en parte, del hada Melusina, unida también, de modo distinto, a una idea de muerte) devoradora de tantos caminantes que no acertaron el enigma. Esta sugerencia de muerte, fundamental, se haya unida inseparablemente a la del principio generador simbolizado por la amalgama de los elementos descritos¹⁹. Lo que se produce es una desactivación del valor negativo de la muerte, una superación e incluso una negación de ésta. ¿Cómo no recordar el texto consagrado a la mariposa en *Arcane 17*:

Revolotea la mariposa. Durante el último discurso se había quedado inmóvil y de frente, imitando un hacha de luz sobre la flor. Un batir descubre ahora su ala triple frotada con el polvo de todas las piedras finas. Su bomba ha dejado de funcionar, un tiempo se escande en el curso de su industria apenas material, de imponderables instrumentos, desarrollada a partir del jugo de las flores. Y antes de echar a volar para dedicarse a la diseminación de la substancia fecundadora, antes de retomar la línea punteada y sinuosa que dirige su vuelo, no parece existir más

¹⁹ Recordemos los versos de Ernesto Cardenal en el poema “Epitalamio” de su *Cántico cósmico*, Madrid, Trotta, 1992, p. 235: “La sexualidad no es dos en uno únicamente / (...) / es pues la fuente de la diversidad, de lo diferente, / la asimetría de la vida y su belleza. / (...) / El sexo creó la muerte. / La multiplicación sexual (que no reproducción) / produjo la necesidad de morir. / La multiplicación sexual no es reproducción sino variación / y esto es nacer. / La ameaba no cambia porque no muere. / El amor y la muerte fueron la aceleración de la evolución. / Y así para amar había que morir”.

que para realzar a la vista la suntuosidad de esta ala. Y en su momento, habla para decir qué consolador misterio hay en el reemplazo de las generaciones sucesivas, qué sangre nueva incesantemente circula y, para que la especie no tenga que resentirse del desgaste del individuo, qué selección se realiza siempre a tiempo, consigue imponer su ley a pesar de todo. El hombre ve temblar esta ala que, en todas las lenguas, es la inicial mayúscula de la palabra Resurrección. Sí, los pensamientos más elevados, los más profundos sentimientos pueden conocer un declive colectivo y también el corazón del ser humano puede romperse y los libros pueden envejecer y todo debe, exteriormente, morir, pero un poder que no es de ninguna forma sobrenatural hace de esta muerte la condición de la renovación. Anticipadamente asegurará los intercambios encargados de que nada precioso pueda interiormente perderse y de que, a través de las oscuras metamorfosis, de estación en estación, la mariposa retome sus colores exaltados²⁰.

El vuelo de la esfinge, como decía, se prolonga hasta enlazarse con el de la mariposa del último texto de la serie, “El paso del pájaro divino”, prosa que puede ser considerada, si se quiere, como un testamento poético. El poema se cierra con la imagen de la dicranura vinula, otra mariposa nocturna, esta vez en estado de oruga, que a pesar de sus defensas se expone con gusto a

²⁰ Breton, A., *Arcane 17 enté d'ajours*, en *Œuvres complètes*, vol. 3, cit., pp. 78-79.

ser comida²¹, y con una reflexión final como de fábula ingenua: “«Un pájaro, una mariposa nunca están tristes. Las mariposas son de espíritu muy elevado; juegan con los niños; la mariposa lo sabe y se divierte con esto: se escapa siempre, incluso cuando se la atrapa y se la mata»”. Parece que la reflexión lleva a considerar la reproducción, la substitución de los individuos, como piedra de toque de la eternidad de la vida, de las posibles vidas. Pero no se trata exclusivamente de esto. Recordemos que *Arcane* fue escrito, esencialmente, para Elisa y en memoria de la hija de ésta, adolescente muerta un año antes de su redacción²². En realidad la espina dorsal del libro es una larga reflexión sobre la *eterna juventud*, sobre el dolor y la muerte. Ya vimos como uno de los ejes simbólicos de este texto era la noche, pero sin ninguna duda también lo son la mujer y los seres voladores, la idéntica triada de las *Constelaciones*. Dos figuras femeninas se superponen en *Arca-*

²¹ Dice exactamente el texto: “«La parte material de la planta consiente totalmente en ser comida». Es con mucho gusto como la oruga que la devora, aunque se muestre arrogante cual la de la dicranura vinula, se expone, en lo sutil del cambio, a ser presa del pájaro”.

Aunque en estado de oruga, se elige de nuevo aquí una mariposa nocturna. La referencia a la arrogancia viene del hecho de que esta oruga, de un brillante color verde, se defiende de los ataques con dos filamentos que tiene en su abdomen.

²² Elisa fue la última mujer de Breton, a la que había conocido en diciembre de 1943. El mes de agosto anterior, la hija de ésta, Ximena, de excursión con unas amigas, había muerto en el mar.

ne, la de Melusina²³ y la de la mujer-niña, para ofrecer el potencial imaginario femenino que Breton quiere hacer valer y a las que se une, como acabamos de observar, el símbolo de la mariposa. A través de la poesía, o mejor, del pensamiento poético, el hombre puede explorar las regiones de la “verdadera vida”, de “la vida poética de las cosas”, donde no hay muerte: “la misma muerte corporal, la destrucción física (...) no es, en este caso, un final. La irradiación subsiste, qué digo, es la estatua misma [de la mujer-niña] aún más bella si cabe, que, naciendo a lo imperecedero sin perder nada de su apariencia carnal, hace su substancia de un cruce sublime de rayos”²⁴. Las contradicciones podrían verse así superadas según esta espiritualidad material y sensual bretoniana, antes expresada bajo otra fórmula por el autor en la *Oda a Charles Fourier* a través de un texto espejo sacado de un ensayo de Jules Monnerot²⁵. Tras alabar la claridad de visión de Fourier al unir el estado supramundano del alma (pero en este

²³ En *Constelaciones* Melusina no aparece aunque sí hay una alusión a ella en el texto 5, “Mujer de axila rubia...”: “Que bajo el poder del peine esta masa fluida (...), no es más desconcertante en su caída el torrente que salta color de herrumbre en cada recodo del parque del castillo de Fougères con sus trece torres por la gracia del gesto que descubre y recubre el nido solapadamente tramado por los zarcillos de la clemátide”. El Castillo de Fougères, que durante una época perteneció a los Lusignan, posee una “Tour Mélusine”, construida justamente durante el periodo de propiedad de éstos sobre el castillo. Hay que considerar sin embargo que la fortaleza que sirvió de marco a la historia de Melusina (situable originalmente en la época de las primeras cruzadas) sería la de la familia en Poitiers, como afirma Étienne-Alain Hubert, editor de *Arcane* en la *Bibliothèque de la Pléiade* (*cit.*, nota, p. 1185). La alusión es muy lateral pero no por ello menos presente.

²⁴ Breton, A., *Arcane 17*, *cit.*, p. 68.

²⁵ Monnerot, Jules, *La poésie moderne et le sacré*, París, Gallimard, 1945, p. 109-110.

mundo, no en otro, dice Breton) y el estado simple inframundo del sueño, se incluye esta cita, referida a las creencias de una tribu de indios americanos: “No hay separación, heterogeneidad, entre lo sobrenatural y lo natural (lo real y lo surreal). Ningún hiato. Es un «continuum», creemos oír a André Breton”²⁶. No se trataría entonces solamente del poder femenino generador, la continuación de las especies, el misterio insondable de la reproducción, como parecía desgajarse del octavo texto de las *Constelaciones* y del texto de la mariposa de *Arcane*. La revelación que Breton recibe de los ojos de Elisa por la fuerza de su amor por ella y por la del amor que ésta ha demostrado hacia la vida en la superación de su dolor, reside en el descubrimiento de la clave de la eterna juventud, en esta problemática, misteriosa eternidad, hecha de la irradiación de la “vida espiritual” en “su más alto grado de intensidad”²⁷.

No son éstas las únicas apariciones de la metáfora de los seres voladores. En un buen número de textos verificamos su presencia, no siempre con idéntica función. En el texto quinto, “Mujer de axila rubia...”, aparecen las luciérnagas, de nuevo insectos voladores nocturnos. En este caso, se ven ligados a la idea del deseo y del sexo: la luz que emite el final de su abdomen está en relación con el cortejo amoroso. Aunque los dos sexos emiten luz, sólo los machos vuelan en las noches calurosas de verano. La imagen de la mujer peinándose en medio de un paraje de hermosa naturaleza se enlaza con el deseo del amante que la observa a través de la metafórica nube de luciérnagas. De algún modo, esta aparición del coleóptero se conecta con la imagen principal antes descrita, la de la mariposa, colaborando en reforzar la idea de la

²⁶ Breton, A., *Ode à Charles Fourier*, en *Œuvres complètes*, vol. 3, París, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 362.

²⁷ Breton, A., *Arcane 17*, *cit.*, p. 81.

atracción universal y el papel central de la mujer en el conjunto de lo natural.

En el texto noveno, “Mujer en la noche”, se produce una inevitable asimilación por contigüidad entre “todas las mujeres en una” y la reina de los cormoranes que “hace sonar con su pico el cerrado saco de los presagios”. En medio de la noche, en la Vía Láctea, una almendra germina y en la tierra lo que queda del día es un humilde nido de acentor. De nuevo la idea central de la prosa es la sugerencia de la germinación, doblemente indicada por el fruto y por el nido y, de nuevo, la triada noche-mujer-pájaro, una vez más la cercanía o incluso, como decía, asimilación entre la mujer y el ser volador: esa reina de los cormoranes no deja de ser otra que Melusina, la mujer en contacto con las fuerzas elementales, mitad mujer y mitad animal (como la esfinge), la mujer sin edad, el hada eterna conocedora de los misterios. Luego, el nido que cierra este croquis alegórico vuelve a insistir sobre su intención más clara. Y es seguramente también significativo que se haya elegido al acentor, un pájaro pequeño, humilde, retraído y de costumbres solitarias. ¿Es debida esta elección a estas características, a su canto tenue, a su color grisáceo? Probablemente a todos estos elementos en conjunto: el nido escondido de un pájaro cualquiera redondea plenamente, como contraste al regío cormorán, el efecto buscado.

Ahora de nuevo a partir de un eco que nace de la sugerencia de éste y de otros textos de la serie, se me impone la comparación de los seres voladores bretonianos con el pájaro místico, con el

pájaro solitario de Juan de Yepes en sus *Dichos de luz y amor*²⁸. Cambiando lo que hay que cambiar, es decir, el término teológico, encontramos en tal fulgor analógico el mismo imperativo sensible que el primer Manifiesto fijaba como necesidad de elevación por encima de lo real-evidente; la búsqueda de aislamiento que, como precisó Breton contemplando los pájaros marinos del Rocher Percé, es condición de carga del pensamiento poético²⁹; la misma entrega a lo ignoto, lo alto o lo profundo, lo maravilloso, el azar; la determinación única o voluntad absoluta de no mistificación en la búsqueda de una verdad existencial irrenunciable; lo insoslayable del canto como acompañamiento y propiciación de estos pasos movidos esencialmente por el amor. Me parece posible afirmar, autorizado además a efectuar la comparación por la que realiza Breton en “Signe ascendant”, que la pasión mística y la pasión surrealista se encuentran precisamente en el furor de la búsqueda, en el punto de no retorno de una actitud de ahondamiento basada en lo irracional³⁰. “La existen-

²⁸ “Las condiciones del pájaro solitario son cinco. La primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene determinado color; la quinta, que canta suavemente; las cuales ha de tener el alma contemplativa (...)”. (San Juan de la Cruz, *Obras*, Burgos, El Mon-te Carmelo, 1943, p. 753).

²⁹ Breton, A., *Arcane 17*, cit., p. 38: “Para seguir siendo lo que debe ser, conductor de electricidad mental, es necesario antes que nada que [el pensamiento poético] se cargue en medio aislado”.

³⁰ Antoni Tàpies ha ahondado en el sentido de la valoración sacro-laica de la mística, entendida como medio fundamental de conocimiento y como generadora de pautas de comportamiento. Véase, por ejemplo, en su reciente publicación *Valor del arte*, Madrid, Ave del Paraíso, 2001, el subcapítulo titulado “El arte moderno, la mística y el humor” (discurso leído en 1990), pp. 53-62.

cía está en otra parte”, la última frase del Manifiesto de 1924³¹, ¿no envía también a la última frase de las *Constelaciones* (“[la mariposa] se escapa siempre, incluso cuando se la atrapa y se la mata”)? El punto de atracción de esa otra parte que designa la malla de la alta magia que subyace en el universo o la línea invisible de los vuelos de la mujer alada y de los pájaros, ¿no es asimilable —mutatis mutandis— a la tensión mística, al deseo de fusión de la amada y el amado?

Continuemos analizando las apariciones de los seres voladores en las prosas de este libro. En el texto décimo, “Bailarinas acrobatas”, aparece de nuevo la mujer alada, más exactamente una transposición de ésta: la funámbula —Marie Spelterini— que atraviesa el Niágara, simbolizando esta vez el arrojo y la locura necesarios para enfrentarse a la vida, la entrega al peligro de vivir con la confianza absoluta de que un radar invisible sabrá guiarnos y que el salto en el vacío acabará con volver a coger la mano que desde otro espacio —como en el trapecio— se tiende.

En la undécima prosa, el pájaro del título, el ruiseñor, no es luego nombrado en el cuerpo del texto más que por su actividad, comenzando con una bella metáfora del canto: “la clave de sol pasa sobre la luna”. El efecto de éste se une al del filtro amoroso de la leyenda medieval, cuya marmita el canto había abierto y más tarde tapa, creando un ciclo de pasión musical. Una vez más la imagen del pájaro unido a la idea del deseo, de la atracción, ahora con el matiz de la fugacidad que conviene a los acordes del ruiseñor oculto en la noche.

En el decimoquinto poema, “Hacia el arco iris”, es el corazón de una niña el que vuela al saltar la comba. No olvidemos la asimilación mujer-infancia-vuelo en rueda simbólica desde la idea

³¹ Breton, A., *Manifestes du surréalisme*, cit., p. 60.

de los contactos primordiales que el hombre en la cultura va perdiendo.

La prosa decimosexta, “Mujeres cercadas por el vuelo de un pájaro”, nos inunda de misterio, introduciendo un valor nuevo en el símbolo, bastante uniforme, como podemos apreciar, de los seres voladores. En él, el pájaro con plumas de hojas de culantrillo persigue a la mujer y la trata rudamente. Parece sugerirse que es el mismo chotacabras que aparece a continuación, pájaro que, además de ser nocturno, posee un plumaje camuflado con diseño de hojas. ¿Qué inversión se ha producido? Ahora el pájaro no sólo domina a la mujer sino que lo dirige todo, como un dios. Ella va a su grupa cada noche hacia ese puesto desde donde ejerce su poder. Es posible que el chotacabras simbolice aquí el gran movimiento general de la naturaleza en lo que tiene de despiadado, más allá de lo maravilloso-femenino aunque en contacto con ello. El texto veintiuno, “El crepúsculo rosa...”, nos muestra a las mujeres asesinadas por los monteros, por el Montero Mayor quizás: su sangre es como una bandada de rojos camachuelos. En un contexto ritual —figurado por el manípulo de la catedral de Sens— es vertida esta sangre como producto de las leyes inalterables de la naturaleza que incluyen la violencia. Pero es sumamente significativo que esa violencia venga representada, en este último caso, por elementos masculinos. El chotacabras (en la realidad un devorador de mariposas) se asimila a este principio agresivo-masculino. Recordemos de nuevo la invocación a la feminización del mundo frente a los valores del hombre como única vía de salvación que Breton lanzaba desesperadamente en la prosa antibélica de *Arcane 17*.

En el texto decimoséptimo, “Mujeres al borde de un lago...”, se produce una asimilación entre el cisne, asimilado a su vez al ave fénix, y la mujer (no hace falta subrayar la importancia de esta analogía en conexión con lo ya expuesto). “Toda mujer es la

Dama del lago". Las aguas como lugar mágico donde el hada criara a Lanzarote, como espacio sagrado, oratorio, donde las bellas llegan en no-saber, territorio de la más sublime poesía donde desaparece el aire que se mueve entre las palabras³², puro deleite, paraíso donde se habla la lengua perfecta. ¿Es la *lengua de los pájaros* a la que se hace referencia en el texto siguiente, "El ave migratoria", enseñada por el genio-poeta a los que se le acercan³³? Quizás sí, no puede afirmarse. El hombre a pesar de todo sigue siendo el peregrino que "persigue incansable su quimera", pero para el que uno de los instrumentos fundamentales

³² Dice Breton: "Ni la menor brisa entre las palabras: el lujo está en la voluptuosidad", en evidente alusión a *L'invitation au voyage* de Baudelaire: "Tout y parlerait / À l'âme en secret / Sa douce langue natale. // Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté". Dice 'Attar, *Le langage...*, cit., p. 43: "Mi discurso es sin palabra, sin lengua, sin ruido; coméndelo sin inteligencia, óyelo sin oído".

³³ Dice Mircea Eliade en *Shamanism, Archaic Techniques of Ecstasy*, Princeton University Press, 1964 (citado por Valente, J. A., *Variaciones sobre el pájaro...*, cit., p. 160): "En todo el mundo aprender el lenguaje de los animales, especialmente el de los pájaros, supone conocer los secretos de la naturaleza y, por consiguiente, ser capaz de profetizar". Y Valente, en otra parte de su libro (p. 243): "La lengua poética ha sido la lengua originaria de lo sagrado en todas las tradiciones. En la tradición islámica es, según recuerda René Guenon, la lengua que hablaba Adán en el paraíso. Lengua primordial, lengua de la revelación solar, la palabra poética correspondería, en las formas de experiencia extrema que aquí hemos considerado, a lo que en el Corán se llama la lengua de los pájaros. «Y Salomón fue el heredero de David y dijo: Oh hombres, se nos ha enseñado la lengua de los pájaros y todas las gracias se han derramado sobre nosotros» (27, 16)".

que le permitirían darle alcance no deja de ser la interpretación poética de los enigmas³⁴.

Por último, ya que el texto final, “El paso del pájaro divino”, ha sido suficientemente comentado, llegamos al importante texto veinte, “El hermoso pájaro descifrando lo desconocido a la pareja de enamorados”, donde la exposición alegórica alcanza una gran transparencia. Aquí aparece la imagen de los vilanos que transportan las semillas y que hemos de asimilar sin duda a la categoría de los seres voladores. La ley de la atracción física entre el hombre y la mujer no es simplemente resultado de la atracción universal sino que se convierte en símbolo esplendoroso de ésta. Las parejas de enamorados del inicio se transforman en plantas que liberan sus akenios. Aquí la metáfora del vuelo y de la germinación se unen para resonar en una alta dimensión de armonía universal. El deseo que liga lo masculino y lo femenino sigue actuando de forma que dirige también el arco errabundo del vilano hasta su caída en tierra para la producción de la nueva planta. “Entre su aventarse y caer según la curva sin fin del deseo se inscriben en armonía todos los signos que engloba la partitura celeste”: el universo como inmensa página de música cuya pauta es la atracción.

Como hemos podido ver, el símbolo de los seres alados vertebra en buena parte el mensaje capital de la obra, reestructuración global cuyos fundamentos son el deseo, la fecundación, la

³⁴ La búsqueda de la lengua perfecta debe ser considerada una constante de la cultura. La tensión hacia la *sabiduría* en el plano más profundo de la humanidad, es decir hacia la plenitud, se traduce en nuestros límites como realidad lingüística (conciencia y posibilidad de relación) no distinguible de la pura vivencia. En este empeño común se destacan líneas de fuerza o zonas marcadas. El no pensamiento de la filosofía oriental, la sinrazón mística y la búsqueda surrealista pueden ser considerados como diferentes modulaciones en este sentido.

renovación, la eterna juventud. Otros muchos hilos simbólicos tejen el texto, colaborando en el diseño principal, entrelazándose con los ya analizados. Describirlos no es en esta ocasión mi propósito. Mucho más podría decirse, por ejemplo, sobre el emblema femenino, la infancia, la rebelión, el escenario medieval, el lenguaje, la música, los perfumes, el agua, el fuego. Baste por ahora esta aproximación a la alegoría abierta, plural, riquísima de las *Constelaciones*.

CONSTELLATIONS DE JOAN MIRÓ

André Breton

CONSTELLATIONS DE JOAN MIRÓ

L'ensemble des vingt-deux planches réunies sous le titre CONSTELLATIONS et qui, dans l'œuvre de Miró, s'échelonnent entre les dates du 21 janvier 1940 et du 12 septembre 1941, constitue une série au sens le plus privilégié du terme. Il s'agit, en effet, d'une succession délibérée d'œuvres de même format, empruntant les mêmes moyens matériels d'exécution. Elles participent et diffèrent l'une de l'autre à la façon des corps de la série aromatique ou cyclique de la chimie ; considérées à la fois dans leur progression et leur totalité, chacune d'elles y prend aussi la nécessité et la valeur de chaque composante de la série mathématique ; enfin le sentiment d'une réussite ininterrompue, exemplaire, qu'elles nous procurent, garde ici, au mot série, l'acception qu'il prend dans les jeux d'adresse et de hasard.

On observera que les neuf premières d'entre elles, exécutées à la cadence moyenne de deux par mois, ont pris naissance sous le ciel de Varengeville-sur-Mer, dans l'atmosphère si spéciale de ce qu'on a communément appelé la "drôle de guerre". Quelque treize ans plus tôt, c'est sous ce même ciel, très découvert et d'une grande douceur, qu'avaient été conçus deux ouvrages, *Traité du style* et *Nadja*, qui marquèrent la clarification et l'affermissement du "ton" surréaliste. Quant à cette atmosphère, elle était celle que Julien Gracq nous restitue, grâce à une incompressible mémoire affective, dans *Un balcon en forêt*. Ce qu'en temps de belligérance on nomme l'« arrière », à un degré à peine moindre que l'« avant », savoure sombrement l'inexplicable rémission concédée de longs mois. Au fil lâche des jours va se dérochant peu à peu la représentation de l'issue tragique, inéluctable. Une certaine complaisance onirique s'insinue progressivement dans les veines pour imposer l'adaptation coûte que coûte aux conditions de vie les plus factices.

Le réveil de mai-juin 1940 prendra, de ce fait, un caractère d'autant plus agité et tumultueux. Les voitures, caparaçonnées de lourdes rayures de matelas, errent à la dérive sur toutes les routes de France. Du jour au lendemain les haut-parleurs ont mis une sourdine à leurs bravades. Il ne sera bientôt plus question de masquer l'immensité du repli sous toutes ses formes et sa précipitation dans la poussière. Vient l'heure où Hitler esquissera un pas de dance dans la forêt de Compiègne. Geste étrange, aberrant, tel qu'il s'en inscrit de loin en loin sur la frange symbolique de l'histoire, comme par une torsion de queue de la Bête de l'Apocalypse.

L'art, de manière d'abord latente, puis manifeste, ne s'est jamais senti plus menacé jusqu'en son principe. Rien ne lui servirait d'affronter l'interdit et la répression qui derrière eux n'ont pas laissé herbe vive. Tant que c'est encore possible, il en vient à se pencher sur sa propre énigme, à tenter en désespoir de cause de se ressaisir dans son essence : qu'est-ce qui vient sacrer le feu alors que tout indique que l'huile de la lampe va manquer ?

Si vacillant soit-il, ce feu, comme on le considère alors en l'abritant des deux mains, a ceci de merveilleusement confondant qu'il recèle dans le plus lointain la promesse d'un ordre sur quoi les calamités du monde extérieur ne sauraient *finalement* prévaloir. Combien ne sommes-nous pas, devant les raisons de désespérer que nous prodiguait une telle époque, à nous être senti envahir et pénétrer jusqu'au fond de l'âme par tels accents — d'une phrase de Pascal, d'une strophe de Baudelaire — dont nous n'avions jamais encore été si remués. D'eux se dégageait impérieusement, dans le sens du meilleur et du seul vrai, une exigence mystérieuse, qui semblait avoir prise sur le destin. Ces éléments passaient d'abord comme en désordre, s'exaltant tour à tour dans le souvenir. Bientôt une puissance d'attraction mutuelle les faisait concourir à l'établissement d'un radeau de fortune.

C'était comme si la beauté nous eût délégué tous ses secours par éclairs — y passaient aussi bien le sourire d'une femme, un ruisseau chantant — à charge pour nous, pourvu qu'elle tint à notre cœur par assez de fibres, de reconnaître sa transcendance et de conclure, quoi qu'il arrive, à sa pérennité. Par là se brave, au moins pour une part, l'adversité du sort et, j'aime à le croire, peut être appréhendée plus sereinement l'approche de la mort même. Ces figures sensibles, reliées très haut à nous et dont l'éclat soudain va conjurer le vent déchirant et la nuit noire, ce sont nos propres constellations.

Non, la condition de l'art (de grande aventure et de découverte) n'a jamais été si précaire qu'en Europe, durant cet été de 1940 où ses jours peuvent paraître comptés. Les persécutions qui, des années plus tôt, se sont abattues sur lui dans les territoires de l'Est où elles ont pratiquement réussi à l'ancantrir viennent de rompre la digue qui leur était opposée. On sait que la destruction d'un tel art, produit et générateur de liberté, tient grand-place dans les préoccupations de l'envahisseur et l'on ne peut douter que l'État paternaliste issu de la défaite militaire soit prêt à lui emboîter le pas. A tout le moins ne va-t-on pas assister, comme sous une bien moindre pression lors de la précédente guerre, à la défection des plus grands (abandon de leurs positions avancées, refuge dans l'alignement, voire « néo-classicisme », etc.) ? À la gloire d'une nouvelle génération d'artistes, hâtons-nous de dire qu'il n'en sera rien et qu'à cet égard Joan Miró nous offre un des plus éclatants exemples de *caractère*.

La *résistance* sur ce plan rejoint l'autre dans ses mobiles supérieurs et ne lui cède alors ni en nécessité, ni en noblesse. Dans une heure d'extrême trouble, celle qui couvre de la première à la dernière ses CONSTELLATIONS, il semble que, par une tension réflexe au plus plur et à l'inaltérable, Miró ait voulu déployer, dans l'éventail de toutes les séductions, le plein registre de sa

voix. N'importe où hors du monde et, de plus, hors du temps, mais pour mieux retentir partout et toujours, jaillit alors cette voix, au timbre de si loin discernable, qui s'élève à l'unisson des plus hautes voix inspirées. Pour peu qu'on y songe, du rapport d'une telle œuvre aux circonstances qui l'ont vu naître se dégage le même pathétique que de la négation éperdue du chasseur dans le chant d'amour du coq de bruyère.

La trajectoire qu'elle décrit, de Varengueville à Palma-de-Majorque entre mai et septembre 1940, ne vient que jeter entre deux rives un pont presque insensible, soutenu qu'il est par une conviction inébranlable. On évoquera sans s'y appesantir — comme il sied — les migrations de ces oiseaux que Miró aura tant aimé montrer que c'est à croire qu'ils l'habitent comme un arbre et que cet arbre, quand ils doivent partir, se déplace pour se porter à leur rencontre. En date du 12 septembre 1958, une communication du professeur A. Portmann, dans *die Weltwoche* de Zurich, révèle — on ne le sait, dit-il, que depuis deux ans — que, par exemple, la fauvette possède de manière innée le sens d'une relation telle avec le firmament qu'elle est en mesure de se diriger, sans apprentissage préalable, d'après les constellations. Une bonne partie de la gent ailée paraît disposer pour le moins du même don puisque, sur de longs parcours, une nouvelle génération de papillons passe pour relayer l'ancienne, le temps d'éclore après sa chute. Le mot « constellations » retenu par Miró est donc bien le plus chargé de l'idée de passage et de transmission à tout pris qui vaut, à la fois, pour la nature et pour le mythe.

Du « Lever du soleil » au « Passage de l'oiseau divin » s'accomplit un cycle parfait — autant dire hermétiquement clos — comme je n'en sais pas d'autre dans l'œuvre de Miró. Les grands êtres de heurt qui la traversaient avec un surcroît d'impétuosité depuis la guerre d'Espagne se sont écartés tout à coup, à charge de revenir par la suite. L'équilibre et l'harmonie disposent souveraine-

ment de la scène, sur laquelle une paix singulière est descendue.

— Ici s'avive irrésistiblement en moi un souvenir personnel : je revois les solitudes du Nevada ; depuis combien d'heures de voirure glissons-nous entre ces rocs gigantesques dont nul à la longue ne saurait se défendre d'épeler en traits humains ou animaux les silhouettes monstrueuses, mais nous voici en vue du *Lac Pyramide* et, médusé, j'assiste à leur dissipation, entraînant celle des nuages qui jusque-là cahotaient en lourds tombereaux. Ainsi en va-t-il de l'insertion ultra-précieuse de cette nappe des CONSTELLATIONS au cœur même de ce que, dans l'univers de Miró, on a appelé ses « peintures sauvages ». Le *Lac Pyramide*, qu'en plein désert, ce soir-là, j'ai pensé contourner indéfiniment, apparaissait comme le lieu de la décantation définitive. On eût pu s'attendre à voir, au moins, s'égailler à la cantonade quelques Indiens, mais pas même. Vacant comme aucun autre, le miroir, lissé furtivement par les oiseaux, ne semblait fait que pour ravir, la nuit tombée, de la flottante réverbération des astres. De même, dans les CONSTELLATIONS, la figuration vivante est passée à l'arrière-plan ; elle ne subsiste plus qu'à l'état de trame sur laquelle vient s'apposer la grille emblématique de l'artiste où dominent le cercle, la spirale, l'étoile et le triangle inversé. À première vue, cette trame, quoique essentielle, se dissimule d'autant mieux sous les accords plaqués de la couleur que celle-ci, en vertu d'une décision géniale, choisit de n'enflammer que leurs angles d'intersection. Pour la première fois, toute l'accentuation lumineuse porte — et joue — sur les ménisques d'interférence des éléments concrets et abstraits. En la ténuité et la rigueur du rapport forme-couleur ainsi totalement recréé me semblent résider l'absolue originalité d'une telle œuvre et le secret de son affirmation sur le plan *organique*. C'est là ce qui, à mes yeux comme sans doute à bien d'autres, doit la rendre indiscutable comme les jeux du rutile dans le quartz ou les étapes qui vont de l'impulsion à le construire à l'abandon du nid chez l'oiseau. Cette trame, à des-

sein dérobée, viennent tout juste ici l'accuser les titres dont le lyrisme est pour témoigner que c'est seulement par le désir, la délectation, sans préjudice de la frayeur, qu'il nous est permis de pénétrer dans l'ordre du Cosmos, avec tout ce que cela entraîne de dépassement de notre condition.

Par-delà l'appréciation des moyens techniques, si savants ou nouveaux soient-ils, ce qui nous subjugue en présence des CONSTELLATIONS, c'est la décongélation de l'espace qu'elles opèrent sous nos yeux, c'est l'écho allant sans fin se répercutant que cette décongélation éveille en nous. Le sentiment de beauté et de plénitude que nous éprouvons devant elles tient à ce que jamais, sur le plan plastique, la vibration sensible ne s'est trouvé un si juste point de déclic pour pouvoir déchaîner tous ses prolongements. À une telle œuvre s'applique mot à mot la si pénétrante analyse que, sous le titre : *Baudelaire et la conférence chanteante*, M. Georges Poulet a consacrée aux plus admirables, aux plus éperdument volatiles des *Fleurs du mal*. À son plus haut période — et cela presque toujours sous la dépendance d'états affectifs en rapport avec une grave perturbation de l'existence, « la sensation peut multiplier son ricochet dans toutes les dimensions spatiales et temporelles... Intensité, sonorité, limpidité, vibrativité, profondeur et retentissement dans l'espace et dans le temps, toutes ces différentes qualités que Baudelaire énumère dans un passage fameux des *Fusées*, et qui sont les qualités mêmes grâce auxquelles les choses sensibles et, portés par celles-ci, les sens de l'homme prennent possession du monde extérieur, sont aussi les qualités grâce auxquelles il prend possession de lui-même, de tout lui-même, c'est-à-dire de l'ensemble de son existence et en reconnaît à la fois la diversité et l'unité ». La culmination de ces qualités, dont nous est garante la résonance inépuisable qu'elles trouvent en nous, témoigne assez de l'état de grâce qu'au plus fort de l'alarme Miró a pu atteindre et dans lequel, sans la moindre défaillance, il s'est maintenu.

À Palma puis, pour finir, à Montroig, les beaux dés irisés, repris à plaisir, retrouveront et raviveront la chance de leur lancée première. Vingt-deux fois en tout — le nombre magique — on les verra retomber, aussi sûrs de leurs structure idéographique que de leur gamme, où se renforce toutefois l'outremer. Sous le ciel d'Espagne, les gouaches ne se suivent plus qu'au rythme d'une par mois, ce qui ne laisse pas de se nécessiter à distance — comme si, pour que leur courbe atteignît le point zénithal, il leur eût fallu s'armer de « patience dans l'azur ».

Une très grande fortune du sort voulut que les CONSTELLATIONS de Miró fussent, peu après le débarquement allié, le premier message d'ordre artistique à parvenir d'Europe en Amérique depuis le début de la guerre. On ne risque pas de surestimer la profondeur du manque qu'il venait combler. Au problème que posait là-bas la juste appréciation de l'état des esprits par-delà l'Atlantique, faisait, en effet, défaut une donnée majeure, à savoir comment, à la pointe de l'art, les événements avaient été subis et dans quelle mesure surmontés. Il y allait du rétablissement de la communication sensible qui avait été si longtemps suspendue. C'était être la fenêtre grande ouverte sur tout ce que la bourrasque au loin pouvait avoir épargné d'arbres en fleur. Il suffit d'avoir été là pour pouvoir se recréer ensuite, à volonté, la saveur de la bouffée d'air qui en provenait. Avec d'extrêmes égards, Pierre Matisse, désigné pour leur réception, découvrait une à une à ses amis, puis toutes ensemble à New York, ces superbes planches, électivement appelées à faire *vannes*, d'où s'élançait du même bond l'amour et la liberté.

CONSTELACIONES DE JOAN MIRÓ

André Breton

CONSTELACIONES DE JOAN MIRÓ

El conjunto de las veintidós obras reunidas bajo el título de CONSTELACIONES y que, en la producción de Miró, se escalonan entre las fechas del 21 de enero de 1940 y el 12 de septiembre de 1941, constituye una *serie* en el sentido más privilegiado del término. Se trata, en efecto, de una sucesión deliberada de obras de idéntico formato que adoptan los mismos medios materiales de ejecución. Participan y difieren las unas de las otras a la manera de los cuerpos de la serie aromática o cíclica de la química; consideradas a la vez en su progresión y su totalidad, cada una de ellas adquiere también por esto la necesidad y el valor de cada componente de la serie matemática; por último, el sentimiento de logro ininterrumpido, ejemplar, que nos procuran, hace que retengamos aquí, para la palabra serie, la acepción aplicada a los juegos de habilidad y de azar.

Debe observarse que las nueve primeras, realizadas a un ritmo medio de dos por mes, nacieron bajo el cielo de Varengeville-sur-Mer, en la atmósfera tan especial de lo que se ha llamado comúnmente “la drôle de guerre”. Unos trece años antes, bajo este mismo cielo, tan despejado y benigno, habían sido concebidas dos obras, *Traité du style* y *Nadja*, que significaron la clarificación y afianzamiento del “tono” surrealista. En cuanto a esta atmósfera, era la que Julien Gracq nos restituye, gracias a una incompensable memoria afectiva, en *Un balcon en forêt*. Lo que en tiempo de guerra se llama la retaguardia, en grado apenas menor que el frente, saborea de modo sombrío la inexplicable remisión concedida durante largos meses. En el lánguido transcurrir de los días se va ocultando poco a poco la representación del resultado trágico, ineluctable. Una cierta complacencia onírica se insinúa progresivamente en las venas imponiendo la adaptación, cueste lo que cueste, a las condiciones de vida más facticias.

El despertar de mayo-junio de 1940 adquirirá, por esto, un carácter tanto más agitado y tumultuoso. Los coches, acorazados con pesadas franjas de colchones, vagan a la deriva por todas las carreteras de Francia. De un día para otro los altavoces han impuesto discreción a sus bravatas. Poco después, ya no va a enmascararse la inmensidad del repliegue bajo todas sus formas y su caída en el polvo. Llega la hora en que Hitler amagará un paso de baile en el bosque de Compiègne. Gesto extraño, aberrante, tal los que se inscriben de tarde en la banda simbólica de la historia, como por un movimiento de cola de la bestia del Apocalipsis.

El arte, de forma primero latente y luego manifiesta, nunca se ha sentido más amenazado, hasta su raíz. De nada le serviría hacer frente al interdicto y la represión que tras de sí no han dejado hierba viva. En la medida en que es aún posible, termina ocupándose de su propio enigma, intentando, como último recurso, rehacerse en su esencia: ¿qué puede venir a consagrar el fuego cuando todo indica que el aceite de la lámpara va a acabarse?

Por vacilante que sea, este fuego, como se lo considera entonces protegiéndolo con las dos manos, tiene de maravillosamente desconcertante el resguardar en la mayor lejanía la promesa de un orden sobre el que las calamidades del mundo exterior no podrían *finalmente* prevalecer. Cuántos de nosotros, ante los motivos de desesperación que nos prodigaba una época como ésta, no nos hemos sentido invadir y penetrar hasta el fondo del alma por esos acentos —de una frase de Pascal, de una estrofa de Baudelaire— que hasta el momento no nos habían conmovido de tal forma. De ellos se desgajaba imperiosamente, en el sentido de lo mejor y de lo único verdadero, una exigencia misteriosa, que parecía poder actuar sobre el destino. Estos elementos pasaban al principio como en desorden, exaltándose alternativamente en

el recuerdo. Luego, una fuerza de atracción mutua los hacía concordar en el aparejamiento de una balsa de salvación improvisada. Era como si la belleza nos hubiese confiado todos sus auxilios a ráfagas —donde figuraban también la sonrisa de una mujer, un melodioso arroyo— con la condición, siempre que estuviera unida a nuestro corazón por suficientes fibras, de que reconociésemos su trascendencia y de que conviniésemos, pasara lo que pasara, en su perennidad. Así se desafía, al menos por un lado, la adversidad de la suerte y, quiero creerlo, puede ser tomada más serenamente la misma cercanía de la muerte. Estas figuras sensibles, que tan fuertemente se nos asocian y cuyo fulgor repentino conjurará el viento desgarrador y la noche oscura, son nuestras propias constelaciones.

No, la condición del arte (de gran aventura y de descubrimiento) no ha sido nunca tan precaria como en Europa durante ese verano de 1940 en el que sus días pueden parecer contados. Las persecuciones que, años antes, se han abatido sobre él en los territorios del Este, donde han conseguido prácticamente aniquilarlo, acaban de romper el dique que se les oponía. Sabemos que la destrucción de un arte tal, producto y generador de libertad, representa una parte importante de las preocupaciones del invasor y no puede dudarse que el Estado paternalista resultante de la derrota militar está dispuesto a seguir estos pasos. Al menos, ¿no se va a asistir, como durante la anterior guerra bajo una presión mucho menor, a la defecación de los más grandes (abandono de sus posiciones avanzadas, refugio en el alineamiento, incluso en el “neoclasicismo”, etc.)? En honor de una nueva generación de artistas, apresurémonos a declarar que eso no va a producirse y que a este respecto Joan Miró nos ofrece uno de los más notorios ejemplos de *carácter*.

La *resistencia* desde este punto de vista se une a la otra en sus móviles superiores y no le va a la zaga ni en necesidad ni en

nobleza. En un momento de extremo desorden, periodo que abarca de la primera a la última de sus CONSTELACIONES, parece que, a través de una tensión sensible a lo más puro y a lo inalterable, Miró ha querido desplegar, en el abanico de todas las seducciones, el registro pleno de su voz. En cualquier lugar fuera del mundo y, además, fuera del tiempo, pero destinada a resonar mejor en todas partes y siempre, brota esta voz, de timbre identificable desde tan lejos, que se eleva al unísono con las voces más altamente inspiradas. Por poco que en ello se piense, de la relación de una obra tal con las circunstancias que la vieron nacer se desprende idéntico patetismo que del extravió que niega al cazador en el canto de amor del urogallo.

La trayectoria que ésta describe, de Varengueville a Palma de Mallorca entre mayo y septiembre de 1940, sólo viene a tender entre dos orillas un puente casi imperceptible, sostenido como está por una convicción inquebrantable. Evocaremos sin insistir en ello —como corresponde— las migraciones de esos pájaros que a Miró le ha gustado tanto mostrar que podría creerse que viven en él como en un árbol y que éste, cuando tienen que marcharse, se desplaza para reunirse con ellos. Con fecha del 12 de septiembre de 1958, una comunicación del profesor A. Portmann en *die Weltwoche* de Zurich, revela —sólo se sabe esto desde hace dos años, dice— que, por ejemplo, la curruca posee de manera innata un sentido tal de relación con el firmamento que es capaz de orientarse, sin previo aprendizaje, a partir de las constelaciones. Una buena parte de los seres alados aparentemente posee al menos el mismo don ya que, en largos recorridos, una nueva generación de mariposas parece que releva a la anterior, el tiempo de eclosionar tras la caída. La palabra “constelaciones” usada por Miró es así la más llena de la idea de paso y de transmisión a toda costa, válida, al mismo tiempo, para la naturaleza y para el mito.

De “La salida del sol” a “El paso del pájaro divino” se cumple un ciclo perfecto —o lo que es lo mismo, herméticamente cerrado— como no conozco otro en la obra de Miró. Los grandes seres de choque que la recorrían con un incremento de impetuosidad desde la guerra de España se han apartado de repente, con la condición de volver más tarde. El equilibrio y la armonía se adueñan con firmeza de la escena sobre la que una paz extraña ha descendido. En este punto se aviva en mí, de forma irresistible, un recuerdo personal: vuelvo a contemplar las soledades de Nevada; cuántas horas llevamos deslizándonos en coche entre estas peñas gigantescas cuyas siluetas monstruosas ninguno a la larga podría evitar describir con rasgos humanos o animales, pero ya estamos frente al *Lago Pirámide* y, estupefacto, asisto a la desaparición de éstas que implica la de las nubes que hasta entonces traqueteaban en pesados volquetes. Del mismo modo se produce la inserción ultra-valiosa de esta capa de CONSTELACIONES en el corazón mismo de lo que, en el universo de Miró, se ha llamado su “pintura salvaje”. El *Lago Pirámide* que, en pleno desierto, creí esa tarde rodear indefinidamente, aparecía como el lugar de la decantación definitiva. Hubiéramos podido esperar, al menos, ver algunos indios dispersos, pero ni siquiera. Vacío como ningún otro, el espejo, alisado furtivamente por los pájaros, parecía hecho solamente para fascinar, llegada la noche, con la flotante reverberación de los astros. Del mismo modo, en las CONSTELACIONES, la figuración de seres vivos ha pasado a segundo plano; sólo subsiste en estado de trama sobre la que viene a fijarse la red emblemática del artista donde dominan el círculo, la espiral, la estrella y el triángulo invertido. A primera vista, esta trama, aunque esencial, se disimula bajo los acordes simultáneos del color, tanto más cuanto que éste, en virtud de una decisión genial, opta por no inflamar más que sus ángulos de intersección. Por primera vez, toda la acentuación luminosa actúa —y juega— sobre los meniscos de interferencia de los elementos con-

cretos y abstractos. En la sutilidad y el rigor de la relación formacolor así enteramente reinventada considero que residen la absoluta originalidad de esta obra y el secreto de su afirmación en el plano *orgánico*. Aquí se encuentra lo que, a mi parecer como al de muchos otros sin duda, debe hacer esta obra incontestable, como los juegos del rutilo en el cuarzo o las etapas que van del impulso para construirlo al abandono del nido por parte de un pájaro. Esta trama, voluntariamente oculta, es sólo subrayada por los títulos cuyo lirismo viene a dar testimonio de que sólo mediante el deseo, la delectación, sin perjuicio del espanto, nos está permitido penetrar en el orden del Cosmos, con todo lo que esto conlleva de superación de nuestra condición.

Más allá de la valoración de los medios técnicos, por muy sabios o nuevos que sean, lo que nos subyuga en las CONSTELACIONES es la descongelación del espacio que éstas operan ante nuestros ojos, el eco prolongándose sin fin que tal descongelación provoca en nosotros. El sentimiento de belleza y plenitud que experimentamos frente a ellas se debe a que, en el plano plástico, la vibración sensible nunca había encontrado un punto tan justo de partida para poder desencadenar todas sus prolongaciones. A una obra tal se aplica con exactitud el análisis tan penetrante que bajo el título *Baudelaire et la conférence changeante*, el señor Georges Poulet ha consagrado a las más admirables, a las más perdidamente volátiles *Fleurs du mal*. En su más alto grado —y casi siempre dependiendo de estados afectivos relacionados con una gran perturbación existencial— “la sensación puede multiplicar sus rebotes en todas las dimensiones espaciales y temporales... Intensidad, sonoridad, limpidez, capacidad de vibración, profundidad y resonancia en el espacio y en el tiempo, todas estas cualidades que Baudelaire enumera en un pasaje famoso de *Fusées* y que son precisamente las cualidades gracias a las que las cosas sensibles y, conducidos por éstas, los sentidos del hombre toman posesión del mundo exterior, son también las cualida-

des por las que éste toma posesión de sí mismo, de su totalidad, es decir, del conjunto de su existencia, y reconoce a la vez su diversidad y su unidad”. La culminación de estas cualidades, cuya garantía es el eco inagotable que encuentran en nosotros, ofrece un testimonio suficiente del *estado de gracia* que en lo más agudo de la alarma Miró ha podido alcanzar y en el que, sin el menor desfallecimiento, se ha mantenido.

En Palma y luego, finalmente, en Montroig, los hermosos dados irisados, retomados a placer, volverán a encontrar y reavivar la suerte de su tirada primera. Veintidós veces en total —el número mágico— los veremos caer, tan seguros de su estructura ideográfica como de su gama de colores, donde sin embargo se refuerza el azul ultramar. Bajo el cielo de España, los gouaches sólo se suceden al ritmo de uno por mes, lo que no deja de necesitarse a distancia —como si, para que su curva alcanzara el zenit, les hubiera hecho falta armarse de “paciencia en el azul”.

Una gran suerte hizo que las CONSTELACIONES de Miró fuesen, poco después del desembarco aliado, el primer mensaje de orden artístico que llegara de Europa a América desde el principio de la guerra. No sería posible exagerar la profundidad del hueco que venía a llenar. Ante el problema que allí planteaba la justa comprensión del estado de las mentes del otro lado del Atlántico, se hacía sentir la carencia de un dato de importancia mayor, a saber, cómo, en la vanguardia del arte, habían sido padecidos los acontecimientos y en qué medida habían sido superados. Estaba en juego el restablecimiento de la comunicación *sensible* que había estado durante tanto tiempo cortada. Iba a ser la ventana abierta de par en par a todos los árboles en flor que el vendaval de allá lejos podía haber respetado. Basta haber estado allí para poder recrear después a voluntad el sabor de la bocanada de aire que de ellas provenía. Con una extrema consideración, Pierre Matisse, elegido para su recepción, descubriría a sus amigos una a

una, luego todas juntas en Nueva York, estas obras soberbias, electivamente llamadas a actuar como *compuertas* de las que prorumpen en el mismo salto el amor y la libertad.

CONSTELLATIONS / CONSTELACIONES

André Breton

LE LEVER DU SOLEIL

Il était dit que le jeu de mains devait mal finir. C'en est fait, une bonne fois le canut et le gnaf ont réglé leur compte ; on en est quitte pour une tourbe à ne pas démêler la soie du chégros. Voilà pour le spectacle extérieur : il a pris fin sur les hauts cris du petit monde que les mères entraînent et rassurent. Mais l'enfant décidément oublié à son banc bien après l'heure est seul à pouvoir montrer, dans le gland du rideau qu'attisent les spasmes de la veilleuse, la patte héraldique haut levée du tout jeune lion qui s'avance et qui joue.

LA SALIDA DEL SOL

Estaba claro que el juego de manos tenía que acabar mal. Y así es, el obrero de la seda y el remendón han ajustado cuentas de una vez por todas; sólo ha resultado una turba donde no se distingue la seda del cabo. Esto en cuanto al espectáculo exterior: ha terminado con los gritos de protesta de los pequeños a los que las madres se llevan y calman. Pero el niño definitivamente olvidado en su banca mucho después de la hora es el único que puede mostrar, en la borla de la cortina que inflaman los espasmos de la lamparilla, la alzada pata heráldica del jovencísimo león que se adelanta y juega.

L'ÉCHELLE DE L'ÉVASION

Tout est encore froncé comme un bouton de coquelicot mais l'air baille de chausse-trapes. Il n'est que de mettre le nez dehors pour évoluer entre des boîtes à surprise de toutes tailles d'où ne demande qu'à jaillir de son corps d'annelé la tête de Pierre-le-Hérissé devenu adulte épandant sa barbe de braise. Nantis au grand complet de leur attirail, les ramoneurs échangent leurs plus longs « Ooooh-Ooooh » par le tuyau de la cheminée.

LA ESCALA DE LA EVASIÓN

Todo está aún arrugado como un brote de amapola pero el aire de trampas bosteza. Basta con asomar la nariz para evolucionar entre cajas de sorpresa de todos los tamaños de las que sólo pide salir de su cuerpo de anélido la cabeza de Pierre-le-Hérissé ya adulto extendiendo su barba de ascuas. Equipados con la totalidad de sus pertrechos, los deshollinadores intercambian sus más largos «Ooooh-Ooooh» por el tiro de la chimenea.

PERSONNAGES DANS LA NUIT GUIDÉS PAR LES TRACES PHOSPHORESCENTES DES ESCARGOTS

Rares sont ceux qui ont éprouvé le besoin d'une aide semblable en plein jour, — ce plein jour où le commun des mortels a l'aimable prétention de voir clair. Ils s'appellent Gérard, Xavier, Arthur... ceux qui ont su qu'au regard de ce qui serait à atteindre les chemins tracés, si fiers de leurs poteaux indicateurs et ne laissant rien à désirer sous le rapport du bien tangible appui du pied, ne mènent strictement nulle part. Je dis que les autres, qui se flattent d'avoir les yeux grands ouverts, sont à leur insu perdus dans un bois. À l'éveil, le tout serait de refuser à la fallacieuse clarté le sacrifice de cette lueur de labradorite qui nous dérobe trop vite et si vainement les prémonitions et les incitations du rêve de la nuit quand elle est tout ce que nous avons en propre pour nous diriger sans coup férir dans le dédale de la rue.

**PERSONAJES EN LA NOCHE GUIADOS POR
EL RASTRO FOSFORESCENTE
DE LOS CARACOLES**

Pocos son los que han sentido la necesidad de una ayuda semejante en pleno día —ese pleno día en que el común de los mortales tiene la amable pretensión de ver claro. Se llaman Gérard, Xavier, Arthur... Son los que han sabido que, en vista de lo que debería alcanzarse, los caminos trazados, tan orgullosos de sus postes indicadores y sin que les falte un detalle en lo relativo al muy tangible apoyo del pie, no llevan en absoluto a parte alguna. Yo digo que los otros, que se vanaglorian de tener los ojos bien abiertos, están, sin saberlo, perdidos en un bosque. Al despertar, el secreto sería no conceder a la falaz claridad el sacrificio de este fulgor de labradorita, claridad que nos oculta demasiado aprisa y tan en vano las premoniciones e incitaciones del sueño de la noche, cuando tal fulgor es todo lo que poseemos como propio para conducirnos sin esfuerzo en el dédalo de la calle.

FEMMES SUR LA PLAGE

Le sable dit au liège : « Comme le lit de sa plus belle nuit je moule ses formes qui suspendent en leur centre la navette de la mer. Je la flatte comme un chat, à la démembrer vers tous ses pôles. Je la tourne vers l'ambre, d'où fusent en tous sens les Broadways électriques. Je la prends comme la balle au bond, je l'étends sur un fil, j'évapore jusqu'à la dernière bulle ses lingeries et, de ses membres jetés, je lui fais faire la roue de la seule ivresse d'être. » Et le liège dit au sable : « Je suis la palette de son grain, je creuse le même vertige à la caresse. Je l'abîme et je la sublime, ainsi les yeux mi-clos jusqu'à l'effigie de la déité immémoriale au long du sillage des pierres levées et je vaux ce que pour son amant, la première fois qu'elle s'abandonne, elle pèse dans ses bras. »

MUJERES EN LA PLAYA

La arena le dice al corcho: «Como la cama de su noche más hermosa saco el molde de sus formas que detienen en su centro la lanzadera del mar. La acaricio como a un gato hasta desmembrarla hacia todos sus polos. La dirijo hacia el ámbar, de donde se disparan en todos los sentidos los Broadways eléctricos. La cojo como una pelota en el aire, como una ocasión al vuelo, la tiendo en un cordel, evaporo hasta la última burbuja de sus ropas y, con sus miembros lanzados, la hago hacer la rueda de la simple embriaguez de ser». Y el corcho le dice a la arena: «Yo soy el cuenco de su grano, ahondo el mismo vértigo a la caricia. La abismo y la sublimo, así con los ojos entornados hasta la efigie de la deidad inmemorial a lo largo de la estela de menhires y valgo lo que para su amante, la primera vez que se abandona, pesa ella entre sus brazos».

FEMME À LA BLONDE AISSELLE COIFFANT SA CHEVELURE À LA LUEUR DES ÉTOILES

Qu'y a-t-il entre cette cavité sans profondeur tant la pente en est douce à croire que c'est sur elle que s'est moulé le baiser, qu'y a-t-il entre elle et cette savane déroulant imperturbablement au-dessus de nous ses sphères de lucioles ? Qui sait, peut-être le reflet des ramures du cerf dans l'eau troublée qu'il va boire parmi les tournoisements en nappes du pollen et l'amant luge tout doucement vers l'extase. Que sous le pouvoir du peigne cette masse fluide, mûrement brassée de sarrasin et d'avoine, tout au long épinglée de décharges électriques, n'est pas plus confondant dans sa chute le torrent qui bondit couleur de rouille à chaque détour du parc du château de Fougères aux treize tours par la grâce du geste qui découvre et recouvre le nid sournoisement tramé des villes de la clématite.

**MUJER DE AXILA RUBIA PEINÁNDOSE LA
MELENA A LA LUZ DE LAS ESTRELLAS**

¿Qué hay entre esta cavidad sin hondura de tan suave pendiente que es posible creer que sobre ella se modeló el beso, qué hay entre ella y esta sabana que extiende imperturbable sobre nosotros sus esferas de luciérnagas? Quién sabe, quizás el reflejo de la cornamenta del ciervo en el agua que turbia va a beber entre los remolinos sucesivos del polen y el amante se desliza suavemente hacia el éxtasis. Que bajo el poder del peine esta masa fluida, largo tiempo removida de trigo moreno y avena, punteada de descargas eléctricas, no es más desconcertante en su caída el torrente que salta color de herrumbre en cada recodo del parque del castillo de Fougères con sus trece torres por la gracia del gesto que descubre y recubre el nido solapadamente tramado por los zarcillos de la clemátide.

L'ÉTOILE MATINALE

Elle dit au berger : « Approche. C'est moi qui t'attirais enfant vers ces caves profondes où la mer en se retirant gare les œufs des tempêtes que lustre le varech, aux myriades de paupières baissées. Seulement à la lumière frissante, comme on met la main sur les superbes fossiles au long de la route qui se cherche dans la montagne dynamitée, tu brûlais de voir jaillir l'arête d'un coffre de très ancien ouvrage qui contint (ce n'est même pas la peine de le forcer) tout ce qui peut ruisseler d'aveuglant au monde. Je te le donne *parce que c'est toi* comme chaque jour pour que tes sillons grisolent et que, plus flattée qu'aucune, ta compagne sourie en te retrouvant. »

LA ESTRELLA DE LA MAÑANA

Ésta le dice al pastor: «Acércate. Yo soy la que de niño te atraía hacia estas cavas profundas donde el mar al retirarse deposita los huevos de las tormentas que lustra el varec, con sus miríadas de párpados cerrados. Pero a la luz rasante, como se encuentran los soberbios fósiles a lo largo del camino que se busca en la montaña dinamitada, deseabas con ardor ver surgir el pico de un cofre muy antiguo que contuviese (ni siquiera es necesario forzarlo) todo lo que de deslumbrante en el mundo puede derramarse. Yo te lo doy *porque eres tú* como todos los días para que tus campos canten y para que, a tu vuelta, más halagada que ninguna otra sonría tu compañera».

PERSONNAGE BLESSÉ

L'homme tourne toute la vie autour d'un petit bois cadénassé dont il ne distingue que les fûts noirs d'où s'élève une vapeur rose. Les souvenirs de l'enfance lui font à la dérobée croiser la vieille femme que la toute première fois il en a vu sortir avec un très mince fagot d'épines incandescentes. (Il avait été fasciné en même temps qu'il s'était entendu crier, puis ses larmes par enchantement s'étaient taries au scintillement du bandeau de lin qu'aujourd'hui il retrouve dénoué dans le ciel.) Cette lointaine initiation le penche malgré lui sur le fil des poignards et lui fait obsessionnellement caresser cette balle d'argent que le comte Potocki passe pour avoir polie des saisons durant à dessein de se la loger dans la tête. Sans savoir comment il a bien pu y pénétrer, à tout moment l'homme peut s'éveiller à l'intérieur du bois en douce chute libre d'ascenseur au Palais des Mirages entre les arbres éclairés du dedans dont vainement il tentera d'écarter de lui une feuille cramoisie.

PERSONAJE HERIDO

El hombre da vueltas toda su vida alrededor de un bosquecillo sellado donde sólo distingue los troncos negros de los que se eleva un vaho rosa. Los recuerdos de infancia le hacen encontrarse, secretamente, con la anciana a la que vio salir de aquél la primera vez con un delgado ramo de zarzas incandescentes. (Se había quedado fascinado al tiempo que se oía a sí mismo gritar, luego sus lágrimas, por encanto, se habían detenido frente al destello de la venda de lino que hoy vuelve a encontrar desatada en el cielo.) Esta lejana iniciación lo inclina a pesar suyo sobre el filo de los puñales y lo hace acariciar obsesivamente esa bala de plata que el conde Potocki habría pulido durante tanto tiempo con el proyecto de alojársela en la cabeza. Sin saber cómo ha podido entrar, el hombre puede siempre despertarse dentro del bosque en suave caída libre de ascensor en el Palacio de los Espejismos entre los árboles iluminados desde su interior de los que vanamente intentará apartar de él una hoja carmesí.

FEMME ET OISEAU

Le chat rêve et ronronne dans la lutherie brune. Il scrute le fond de l'ébène et de biais lape à distance le tout vif acajou. C'est l'heure où le sphinx de la garance détend par milliers sa trompe autour de la fontaine de Vacluse et où partout la femme n'est plus qu'un calice débordant de voyelles en liaison avec le magnolia illimitable de la nuit.

MUJER Y PÁJARO

El gato sueña y ronronea en la penumbra de la *lutherie*.
Escruta el fondo del ébano y de lejos lame al sesgo la brillantísima caoba. Es la hora en que la esfinge de la granza despliega a millares su trompa alrededor de la fuente de Vaucluse y la mujer ya es sólo, en todas partes, un cáliz rebosante de vocales que se unen al magnolio ilimitable de la noche.

FEMME DANS LA NUIT

À dix heures du soir toutes les femmes en une courent
au rendez-vous en rase campagne, sur mer, dans les villes.
C'est elle qui fait la vole des cartons de la fête et des tamis
de rosée dans les bois. Pardessus les toits la reine des
cormorans, le point de guêpe au niveau du sablier, fait
tinter de son bec le sac des présages fermé giclant entre les
promesses. « Mir Bernat, dit Sifre adossé au rempart de
Carcassonne, d'une dame j'ai la moitié, mais je n'ai pas
bien pu décider s'il me vaut mieux le bas ou le haut. » Rien
ne résonne encore plus loin dans les folies, les gares, les
hôtels. Une vie protoplasmique profuse se taille dans la
Voie lactée, à hauteur de soupir, une amande qui germe.
Du ciel de la journée reste un nid d'accenteur.

MUJER EN LA NOCHE

A las diez de la noche todas las mujeres en una corren a la cita en campo abierto, sobre el mar, en las ciudades. Es ella la que acapara las dianas de la feria y los tamices de rocío de los bosques. Por encima de los tejados la reina de los cormoranes, el punto de avispera al nivel del reloj de arena, hace sonar con su pico el cerrado saco de los presagios surgiendo entre las promesas. «Mir Bernat, dice Sifre apoyado en la muralla de Carcassonne, de una dama tengo la mitad, pero no he podido acabar de decidir si me conviene más la de arriba o la de abajo». Nada resuena aún más lejos en las quintas, las estaciones, los hoteles. Una vida protoplasmática profusa se labra en la Vía Láctea, a altura de suspiro, una almendra que germina. Del cielo del día queda un nido de acentor.

DANSEUSES ACROBATES

Parlez-moi de ces femmes dont la double huppe de coq de roche déploie à volonté l'arc semi-circulaire qui relie leurs narines à leurs talons, leur nuque à leur pubis et qui dans un bruit sourd toujours déchirant choisissent de s'abîmer en étoile à même la terre. L'écuyère dérive sur son patin de soie, c'est la plume au vent et son cheval n'a laissé qu'un fer étincelant dans le ciel. Corsetée de mousse, en maillot de lumière, l'exquise Marie Spelterini s'avance sur un fil au-dessus du Niagara. Rien non plus en esprit ne se gouvernera sans le trait d'éperdu à l'expiration duquel le plus haut période d'assouplissement commande l'abandon au radar qui aiguille infailliblement les rencontres et, le doute au rebut, de tropisme en giration, doit toujours permettre de *ressaisir par la main*.

BAILARINAS ACRÓBATAS

Habladme de esas mujeres cuyo doble copete de gallo de roca despliega a voluntad el arco semicircular que une su nariz a sus talones, su nuca a su pubis y que con un ruido sordo siempre desgarrador eligen abismarse como estrella en la tierra. La amazona se abandona sobre su patín de seda, es la pluma al viento y su caballo sólo ha dejado una centelleante herradura en el cielo. En corset de espuma, en maillot de luces, la exquisita Marie Spelterini avanza por un alambre sobre el Niágara. Nada espiritualmente será tampoco gobernado sin la línea de locura a cuyo término el más alto grado de flexibilidad ordena abandonarse al radar que dirige infaliblemente los encuentros y, la duda desechada, de tropismo en rotación, debe permitir siempre *volver a coger la mano*.

LE CHANT DU ROSSIGNOL À MINUIT ET LA PLUIE MATINALE

La clé de sol enjambe la lune. Le criocère sertit la pointe de l'épée du sacre. Un voilier porté par les alizés s'ouvre une passe dans les bois. Et les douze gouttes du philtre s'extravasent en un flot de sève qui emparadise les cœurs et feint de dégager cette merveille (on ne peut que l'entrevoir) qui, du côté bonheur, ferait contrepoids au sanglot. Les chères vieilles croches tout embrasées reposent le couvercle de leur marmite.

EL CANTO DEL RUISEÑOR A MEDIANOCHE Y LA LLUVIA MATINAL

La clave de sol pasa sobre la luna. El crióceris engasta la punta de la espada de la consagración. Un velero llevado por los alisios se abre camino en los bosques. Y las doce gotas del filtro se extravasan en una ola de savia que empa-raísa los corazones y finge exhalar esta maravilla (sólo puede entreverse) que, del lado de la felicidad, haría contrapeso al sollozo. Las muy queridas corcheas, encendidas, vuelven a poner la tapa de su marmita.

LE 13 L'ÉCHELLE A FRÔLÉ LE FIRMAMENT

Celle qu'aima l'Amour, on sait que, pour avoir voulu le voir en l'éclairant d'une lampe alors qu'il dormait, elle le mit en fuite en lui laissant tomber sur la main une goutte d'huile enflammée. Il lui est dit qu'elle ne le retrouvera que tout en haut de la Tour dont l'escalier commence comme celui de l'Hôtel de la Reine Blanche à Paris mais se rompt et se hérisse de toujours plus d'obstacles en s'élevant labyrinthe vertical en coupe de murex tombé en ruines. On la voit sans souffle atteindre le sommet, sa gaze plus lacérée et plus lucide qu'une nuit d'été. Hélas, le dieu n'y est pas et les tentations d'en bas, innombrables joueuses de tympanon à tête de courtillière, y vont de leur ronde pour lui pomper le cœur : chérie, c'en sera fait, tu ne sentiras plus rien. C'est alors, mais seulement alors, que dans l'inouï s'assure et à toute volée retentit la voix de la Tour : « Les yeux fermés redescends par où tu es venue. Tu ne t'arrêteras pas au niveau du sol. C'est quand à nouveau tu seras parvenue ici *en reflet* que te sera révélé l'équilibre des forces et que tu poseras le doigt sur le coffret de parfums. »

EL 13 LA ESCALERA HA ROZADO EL FIRMAMENTO

Sabemos que la amada del Amor, por haber querido verlo alumbrándolo con una lámpara mientras dormía, provocó su huida al dejar caer en su mano una gota de aceite ardiendo. Le ha sido anunciado que sólo lo volverá a encontrar en lo más alto de la Torre cuya escalera empieza como la del Palacio de la Reina Blanca en París pero que se rompe y se eriza de cada vez más obstáculos al elevarse laberíntico vertical como sección de múrice en ruinas. La vemos sin aliento alcanzar la cima, su velo más lacerado y lúcido que una noche de verano. ¡Ay! El dios no está allí y las tentaciones de abajo, innumerables tañedoras de tímpano con cabeza de grillo real, se emplean en su ronda para vaciarle el corazón: querida, así se acabará, ya no sentirás nada. Es entonces y sólo entonces cuando en lo inaudito se afirma y con toda su fuerza resuena la voz de la Torre: «Con los ojos cerrados vuelve a bajar por donde has venido. No te pares al nivel del suelo. Sólo cuando de nuevo hayas llegado aquí *en reflejo* te será revelado el equilibrio de las fuerzas y pondrás el dedo sobre el cofrecillo de perfumes».

LA POÉTESSE

La Belle Cordière de nos jours retrouve sa mission, qui est de faire grésiller le sel de la terre. Elle mire l'instant où le soleil doit devenir « noir comme un sac fait de poil » et le vent joncher la terre de figues vertes. C'est, il semble, amorcé, quoique la lune persiste à répandre l'odeur de seringas. Les jeux de l'amour et de la mort se poursuivent sous le péristyle dans des détonations d'armes à feu. Des taillis où couve une chanson ensorcelante perce par éclairs et ondule la pointe du sein de la belladone. Lamiel, le tison aux doigts, s'apprête à incendier le Palais de Justice.

LA POETISA

La Bella Cordelera encuentra hoy de nuevo su misión, consistente en hacer crepitar la sal de la tierra. Vigila el momento en que el sol ha de volverse «negro como un saco hecho de pelo» y el viento alfombrar la tierra de higos verdes. Según parece, esto ya ha comenzado aunque la luna persista en exhalar aroma de celinda. Los juegos del amor y de la muerte continúan bajo el peristilo entre detonaciones de armas de fuego. Desde los arbustos donde se incubaba una canción hechicera traspasa en relámpagos y ondea la punta del seno de la belladona. Lamiel, con el tizón en los dedos, se dispone a incendiar el Palacio de Justicia.

LE RÉVEIL AU PETIT JOUR

À tire-d'aile s'éloigne le bonnet de la meunière et voilà qu'il survole le clocher, repoussant les cerfs-volants de la nuit, comme les autres en forme de cœurs et de cages. La charrie à tête d'alouette le contemple de l'herbe grasse. Au diapason de tout ce qui s'étire au-dehors, une dernière flamme se cambre au centre du lit frais défait. En contrepoint, dans le murmure qui s'amplifie s'essore une barcarolle dont jaillit tintinnabulant notre grand ami Obéron, qui règne sur le cresson de fontaine. Chut ! Sans plus bouger il nous convie à entendre le beau Huon frapper à la fois aux Cent Portes. En effet le cor magique brame en chandelier dans le lointain. Le sang coulera mais il ne sera pas dit que le Chevalier manque à nous rapporter les quatre molaires et les moustaches au prix desquelles est Esclarmonde et s'accomplit le sacrifice quotidien.

EL DESPERTAR AL ALBA

Rauda y libre se aleja la cofia de la molinera y ya sobrevuela el campanario, ahuyentando a los ciervos volantes de la noche y a las cometas con forma de corazones y jaulas. El arado de cabeza de alondra la contempla desde la hierba tupida. En consonancia con todo lo que se estira fuera, una última llama se arquea en el centro de la cama recién deshecha. Como contrapunto, en el murmullo que se amplifica, se lanza al viento una barcarola de la que surge tintineando nuestro amigo Oberón, que reina sobre el berro de agua. ¡Silencio! Sin moverse nos invita a oír al hermoso Huon llamando a la vez a las Cien Puertas. En efecto, el cuerno mágico brama tal candelabro a lo lejos. La sangre correrá pero el Caballero no dejará de traernos las cuatro muelas y el bigote que son el precio de Esclarmonde y por el que se cumple el sacrificio cotidiano.

VERS L'ARC-EN-CIEL

« 22, 23, 24... » D'un froment plus fondant que la neige
la rose monstre du saut à la corde s'évase dans la chère
cour grise quitte enfin de ses fenêtres piaillantes. D'entre
les volutes de la fleur sableuse s'élance un cœur d'enfant
toujours plus haut jusqu'à se détacher en diabolos vers le
fuchsia de la mansarde. « 38, 39, 40... » Le leurre passe
avec la muleta du sang qui bout et, dans l'éblouissant, la
manche de vers luisants seule fuse de la garde insensible à
force de prestesse. Tandis que, du chaudron immémorial
d'où sa chevelure se soulève par saccades à flots d'ailes de
corbeau, s'exhale le haut fumet des esquives et des feintes,
Concha épelle jusques et y compris le mot défaillir
l'alphabet de l'amour.

HACIA EL ARCO IRIS

«22, 23, 24...» De un trigo más tierno que la nieve la rosa monstruo del juego de la comba se abre en el querido patio gris libre al fin del griterío de sus ventanas. De entre las volutas de la flor de arena se eleva un corazón de niña cada vez más alto hasta desprenderse como diábolo hacia el fucsia de la buhardilla. «38, 39, 40...» El señuelo pasa con la muleta de la sangre que hierve y, en el resplandor, sólo la manga de luciérnagas se escapa de la guarda insensible a fuerza de presteza. Mientras que del caldero inmemorial donde se alza a sacudidas su cabello en olas de alas de cuerpo se exhala el olor intenso de las fintas y los regates, Concha delectrea, hasta la palabra desfallecer inclusive, el alfabeto del amor.

FEMMES ENCERCLÉES PAR LE VOL D'UN OISEAU

« Il est sur mon talon, il en veut à chacune de mes boucles, il me traite comme un violon qu'on accorde, il m'oublie dans son labyrinthe où tourne l'agate œillée ! — Où ai-je déjà vu cette plume en fronde de capillaire filer vermeille dans l'éclair d'un fleuret ? — Tous les soirs que fait l'engoulevent, il regagne, moi en croupe, son poste d'aiguilleur, d'où il a la haute main sur les cônes, trompes, lanternes, balises, pavillons et flammes. »

MUJERES CERCADAS POR EL VUELO DE UN PÁJARO

«¡Persigue mi paso, siente rencor hacia cada uno de mis bucles, me trata como a un violín que se afina, me olvida en su laberinto donde gira el ágata con ojos! —¿Dónde he visto antes esa pluma de fronda de culantrillo volar bermeja en el relámpago de un florete? —Todas las noches que construye el chotacabras, vuelve, conmigo a su grupa, a su puesto de guardagujas desde donde dirige los conos, trompas, linternas, balizas, pabellones y llamas».

**FEMMES AU BORD D'UN LAC
À LA SURFACE IRISÉE PAR
LE PASSAGE D'UN CYGNE**

Leur rêverie se veloute de la chair d'une pensée proportionnée aux dimensions de l'œil cyclopéen qu'ouvrent les lacs et dont la fixité fascina qui devait se faire le terrible héraut du Retour Éternel. Le beau sillage partant du cœur innerve les trois pétales de base de l'immense fleur qui vogue se consumant sans fin pour renaître dans une flambée de vitraux. Ce sont les oratoires sous-jacents, plus que profanes, où se retirent les belles, chacune dans son secret. Elles s'y rendent en tapis volant, sur le merveilleux nuage d'inconnaissance. C'est là que la vapeur des alambics fait ruche et que le bras, qui reflète à s'y méprendre le col de cygne, pointe tout distraitement sur l'angle du miel. Plus, entre les mots, la moindre brise : le luxe est dans la volupté. — Toute femme est la Dame du Lac.

**MUJERES AL BORDE DE UN LAGO
CON LA SUPERFICIE IRISADA
POR EL PASO DE UN CISNE**

Su ensoñación se aterciopela con la carne de un pensamiento en proporción a las dimensiones del ojo ciclópeo que abren los lagos y cuya fijeza fascinó al que debía convertirse en el terrible heraldo del Eterno Retorno. La hermosa estela que parte del corazón inerva los tres pétalos de base de la inmensa flor que boga consumiéndose sin fin para renacer en una llamarada de vidrieras. Son las capillas subyacentes, en grado máximo profanas, a las que se retiran las bellas, cada una en su secreto. Aquí llegan en alfombra voladora, sobre la maravillosa nube de desconocimiento. Es aquí donde el vapor de los alambiques hace colmena y donde el brazo que figura a la perfección el cuello de cisne, apunta distraídamente hacia el ángulo de la miel. Ni la menor brisa entre las palabras: el lujo está en la voluptuosidad. —Toda mujer es la Dama del Lago.

L'OISEAU MIGRATEUR

Sur les murs des petits bourgs, des hameaux perdus, ces beaux signes à la craie, au charbon, c'est *l'alphabet des vagabonds* qui se déroule : un quignon de pain, peut-être un verre à trois maisons après la forge ; château : gare au molosse qui peut sauter la haie. Ailleurs le petit homme nu, qui tient la clé des rébus, est toujours assis sur sa pierre. À qui veut l'entendre, mais c'est si rare, il enseigne la *langue des oiseaux* : « Qui rencontre cette vérité de lettres, de mots et de suite ne peut jamais, en s'exprimant, tomber au-dessous de sa conception. » Sous les ponts de Paris, le fleuve monnaye, entre autres méreaux, le souvenir des priapées au temps où le chef des jongleurs levait tribut sur chaque folle femme. Et chacun de nous passe et repasse, traquant inlassablement sa chimère, la tête en calebasse au bout de son bourdon.

EL AVE MIGRATORIA

Sobre los muros de las aldeas, de los caseríos perdidos, estos bellos signos de tiza, de carbón, *el alfabeto de los vagabundos* que se despliega: un mendrugo de pan, quizás un vaso de vino tres casas más allá de la herrería; castillo: cuidado con el perro que puede saltar la cerca. En otro lugar el hombrecillo desnudo, que tiene la clave de los acertijos, está aún sentado en su piedra. A quien quiere oírlo, aunque casi nunca ocurre, le enseña la *lengua de los pájaros*: «Quien halla esta verdad de letras, palabras y secuencia ya no puede, al expresarse, estar nunca por debajo de su idea». Bajo los puentes de París el río vende, entre otros tejos, el recuerdo de los cantos priápicos del tiempo en que el jefe de los juglares cobraba un tributo por cada mujer de la vida. Y cada uno de nosotros pasa y vuelve a pasar, persiguiendo incansable su quimera, la cabeza de calabaza al extremo del bastón.

CHIFFRES ET CONSTELLATIONS AMOUREUX D'UNE FEMME

Au globule de vie toute la chance et pour cela qu'il s'agglomère à lui-même autant de fois que la goutte de pluie sur la feuille et la vitre, selon les tracés pas plus tôt décidés que disparus dont elle garde le secret et cela en autant de sens qu'indiquent les rayons du soleil. C'est comme les perles de ces petites boîtes rondes de l'enfance jouet comme on n'en voit plus qui ne tenaient pas quitte tant qu'au prix d'une longue patience on n'en avait pas ponctué jusqu'au dernier alvéole une bouche esquissant un sourire. La tête d'Ogmios coiffée du sanglier sonne toujours aussi clair par l'ondée d'orage : à jamais elle nous offre un visage frappé du même coin que les cieux. Au centre, la beauté originelle, balbutiante de voyelles, servie d'un suprême doigté par les nombres.

NÚMEROS Y CONSTELACIONES ENAMORADOS DE UNA MUJER

Al glóbulo de vida la suerte toda, y para eso que consigo mismo se aglutine tantas veces como la gota de lluvia sobre la hoja y el cristal, según los trazados que apenas decididos desaparecen, de los que ella guarda el secreto y en tantas direcciones como señalan los rayos del sol. Tal las bolas de esas cajitas redondas de la infancia, juguete de los que ya no se ven, que sólo te liberaban cuando, a cambio de una gran paciencia, habías marcado con ellas hasta el último alveolo de una boca que esbozaba una sonrisa. La cabeza de Ogmios con tocado de jabalí resuena aún con la misma claridad en el aguacero de tormenta: nos ofrece para siempre un rostro modelado con el mismo cuño que los cielos. En el centro, la belleza originaria, balbuciente de vocales, servida con supremo tacto por los números.

**LE BEL OISEAU DÉCHIFFRANT
L'INCONNU AU COUPLE
D'AMOUREUX**

Les bancs des boulevards extérieurs s'infléchissent avec le temps sous l'étreinte des lianes qui s'étoilent tout bas de beaux yeux et de lèvres. Alors qu'ils nous paraissent libres continuent autour d'eux à voleter et fondre les unes sur les autres ces fleurs ardentes. Elles sont pour nous traduire en termes concrets l'adage des mythographes qui veut que l'attraction universelle soit une qualité de l'espace et l'attraction charnelle la fille de cette qualité mais oubliée par trop de spécifier que c'est ici à la fille, pour le bal, de parer la mère. Il suffit d'un souffle pour libérer ces myriades d'aigrettes porteuses d'akènes. Entre leur essor et leur retombée selon la courbe sans fin du désir s'inscrivent en harmonie tous les signes qu'englobe la partition céleste.

EL HERMOSO PÁJARO DESCIFRANDO LO DESCONOCIDO A LA PAREJA DE ENAMORADOS

Los bancos de los bulevares exteriores se curvan con el tiempo al abrazo de las lianas que silenciosamente se consuelan de hermosos ojos y de labios. Aunque nos parecen libres siguen a su alrededor revoloteando y fundiéndose unas sobre otras estas flores ardientes. Ellas nos traducen en términos concretos el adagio de los mitógrafos que afirma que la atracción universal es una cualidad del espacio y la atracción carnal la hija de esta cualidad pero abusivamente olvida especificar que en este caso es la hija la que engalana a la madre para el baile. Un soplo basta para liberar las miríadas de vilanos portadores de aquenios. Entre su aventarse y caer según la curva sin fin del deseo se inscriben en armonía todos los signos que engloba la partitura celeste.

LE CREPUSCULE ROSE CARESSE LES FEMMES ET LES OISEAUX

Le sorbier entre dans la lyre ou bien la lyre dans le sorbier. Vous pouvez fuir, les belles, la poursuite ne sera pas longue ! Le souffle des chevaux lacère d'un nuage les vestes des piqueurs et les disperse comme il ne peut advenir qu'à l'approche du Grand Veneur en personne. Vous n'arriverez pas jusqu'à la grille... C'était bien la peine, votre gorge est un flot de bouvreuils. Saviez-vous qu'à la cathédrale de Sens on montre des grelots de vermeil dont le rôle fut de tinter aux franges d'une étole et d'un manipule ?

EL CREPÚSCULO ROSA ACARICIA A LAS MUJERES Y A LOS PÁJAROS

El serbal penetra en la lira o bien la lira en el serbal. ¡Podéis huir, hermosas, la persecución no será larga! La respiración de los caballos recorta una nube en la chaqueta de los monteros y los dispersa como sólo puede ocurrir a la llegada del Montero Mayor en persona. No llegaréis a la cancela... No valía la pena el intento, vuestra garganta es un raudal de camachuelos. ¿Sabíais que en la catedral de Sens pueden verse unos cascabeles de plata dorada cuya función era tintinear en los flecos de una estola y de un manípulo?

LE PASSAGE DE L'OISEAU DIVIN

Le monde se distend comme la pelure en impeccable hélice d'un citron vert. En scintille la boucle de celle qui supplia : « Encore une minute, monsieur le bourreau ! » Et la bouleversante cornemuse, conçue en des temps toujours reculables pour épouser les mouvements du cœur auquel elle s'applique étroitement quoi qu'il arrive, donne de tous ses bourdons à l'étoile du berger. Où se délace — d'un flot de rubans de Riemann — la beauté, qui l'appréhende a déjà le pied sur la pédale : « La partie matérielle de la plante est tout à fait consentante à être mangée. » C'est très volontiers que la chenille qui la dévore, se fit-elle arrogante comme celle de la dicranure vinule, s'expose, dans le subtil du devenir, à être la proie de l'oiseau. Plus rien n'en disparaît dans l'aromal : « Un oiseau, un papillon ne sont jamais tristes. Les papillons sont très élevés en esprit ; ils jouent avec les enfants ; le papillon le sait et s'en amuse : il s'échappe toujours, même quand on l'attrape et qu'on le tue. »

Paris, octobre-décembre 1958.

• EL PASO DEL PÁJARO DIVINO

El mundo se estira como la corteza de un limón verde en impecable hélice. Desde ella brilla el rizo de la que suplicó: «¡Un minuto más, señor verdugo!» Y la turbadora gaita, concebida en tiempos siempre atrasables para unirse a los movimientos del corazón al que se aplica estrechamente pase lo que pase, eleva con fuerza el sonido de su roncón hacia el lucero. Donde se desata —de un raudal de cintas de Riemann— la belleza, quien la aferra tiene ya un pie en el pedal: «La parte material de la planta consiente totalmente en ser comida». Es con mucho gusto como la oruga que la devora, aunque se muestre arrogante cual la de la dicranura vinula, se expone, en lo sutil del cambio, a ser presa del pájaro. Ya nada de ello se muestra en la fragancia: «Un pájaro, una mariposa nunca están tristes. Las mariposas son de espíritu muy elevado; juegan con los niños; la mariposa lo sabe y se divierte con esto: se escapa siempre, incluso cuando se la atrapa y se la mata».

París, octubre-diciembre 1958.

ÍNDICE

ÍNDICE

La lengua de los pájaros: André Breton, <i>Constelaciones</i>	7
Constellations de Joan Miró	31
Constelaciones de Joan Miró	41
Constellations / Constelaciones	
1. Le lever du soleil	52
La salida del sol	53
2. L'échelle de l'évasion	54
La escala de la evasión	55
3. Personnages dans la nuit guidés par les traces phosphorescentes des escargots	56
Personajes en la noche guiados por el rastro fosforescente de los caracoles	57
4. Femmes sur la plage	58
Mujeres en la playa... ..	59
5. Femme à la blonde aisselle coiffant sa chevelure à la lueur des étoiles	60
Mujer de axila rubia peinándose la melena a la luz de las estrellas	61
6. L'étoile matinale	62
La estrella de la mañana	63
7. Personnage blessé	64
Personaje herido... ..	65
8. Femme et oiseau... ..	66
Mujer y pájaro... ..	67
9. Femme dans la nuit	68
Mujer en la noche	69
10. Danseuses acrobates	70
Bailarinas acróbatas	71

11. Le chant du rossignol à minuit et la pluie matinale	72
El canto del ruiseñor a medianoche y la lluvia matinal	73
12. Le 13 l'échelle a frôlé le firmament	74
El 13 la escalera ha rozado el firmamento	75
13. La poétesse	76
La poetisa	77
14. Le réveil au petit jour	78
El despertar al alba	79
15. Vers l'arc-en-ciel	80
Hacia el arco iris	81
16. Femmes encerclées par le vol d'un oiseau	82
Mujeres cercadas por el vuelo de un pájaro	83
17. Femmes au bord d'un lac à la surface irisée	
par le passage d'un cygne	84
Mujeres al borde de un lago con la superficie	
irisada por el paso de un cisne	85
18. L'oiseau migrateur	86
El ave migratoria	87
19. Chiffres et constellations amoureux d'une femme	88
Números y constelaciones enamorados de una mujer	89
20. Le bel oiseau déchiffrant l'inconnu au couple	
d'amoureux	90
El hermoso pájaro descifrando lo desconocido	
a la pareja de enamorados	91
21. Le crépuscule rose caresse les femmes et les oiseaux	92
El crepúsculo rosa acaricia a las mujeres y a los pájaros	93
22. Le passage de l'oiseau divin...	94
El paso del pájaro divino	95



*Este libro se terminó de imprimir el día 15 de
noviembre, festividad de San Alberto Magno,
Doctor de la Iglesia, que aunó el espíritu
evangelizador con su labor como geógrafo,
astrónomo, físico, químico y teólogo.*



Universidad
de Cádiz

Servicio de Publicaciones
2002

