

ÁLVARO GALÁN CASTRO

University of Málaga

Imágenes polisémicas en *Le Chant des morts* (1945-1948) de Reverdy y Picasso: una doble reacción frente a la *imitatio*

RESUMEN

En 1948, la publicación de *Le Chant des morts* marca un antes y un después en la historia del libro ilustrado. Los trabajos paralelos de Picasso y Reverdy consiguen dotar al libro de una unidad raramente alcanzada, un sobresaliente equilibrio entre texto y pintura, en el que los dibujos de Picasso no ilustran los textos ni los poemas de Reverdy comentan las imágenes. Además de la amistad que los unía, desde 1911, y de su mutua admiración, uno de los principales motivos de este logro de armonía es que ambos lenguajes, el pictórico y el literario, surgen en esta obra conjunta como reacción frente a los postulados estéticos del realismo soviético y de la poesía comprometida, tan en boga en la inmediata posguerra.

PALABRAS CLAVE: signo, imagen, polisemia, realismo, abstracción, compromiso.

ABSTRACT

In 1948, the publication of *Le Chant des morts* marked a turning point in the history of illustrated books. The works of Picasso and Reverdy succeeded in giving the book a rarely achieved unity, an outstanding balance between text and painting, in which Picasso's drawings do not illustrate Reverdy's texts, nor do Reverdy's poems comment on the images. Besides the friendship that had united them since 1911, and their mutual admiration, one of the main reasons for this harmonious relationship is that both languages, the pictorial and the literary, emerged in this joint work as a reaction to the aesthetic postulates of socialist realism and socially engaged poetry, which were so much in vogue during the post-war period.

KEYWORDS: sign, image, polysemy, realism, abstraction, commitment.

1. Simbiosis entre pintura y poesía

Dice Roland Barthes, a propósito de la tradicional comunión entre poesía y pintura japonesas:

El texto no «comenta» las imágenes. Las imágenes no «ilustran» el texto: tan solo cada una ha sido para mí la salida de una especie de oscilación visual, análoga quizá a esa «pérdida de sentido» que el zen llama un «satori»; texto e imágenes, en sus trazos, quieren asegurar la circulación, el intercambio de estos significantes: el cuerpo, el rostro, la escritura, y leer ahí la distancia de los signos (Barthes 2007: 5).

Aunque estas palabras de Barthes no se refieran al libro que ahora nos ocupa, podrían aplicársele casi punto por punto, tal es el grado de conjunción entre la mano del pintor y la del poeta.

Similar es lo que viene a decir François Cheng sobre la costumbre de insertar poemas en la pintura china:

El poema inscrito en el espacio en blanco de un cuadro (el cielo) no es un simple comentario agregado artificialmente; habita verdaderamente el espacio (no hay discontinuidad entre los signos caligrafiados y los elementos pintados —ambos son obra del mismo pincel—), e introduce en él una dimensión viviente, la del tiempo (Cheng 2016: 181).

La diferencia estriba en que, en *Le Chant des morts*, no son «obra del mismo pincel» y en que, en principio, son las iluminaciones picassianas las que se agregan al texto y no al contrario. Pero el resultado es este: bien podría parecer que ambos trabajos han sido realizados por la misma persona, y ello, además, de forma perfectamente simultánea, de manera que ni las imágenes *ilustran* el texto ni el texto *comenta* las imágenes, sino que se establece entre ellos una *circulación*, un continuo *intercambio*. Es por ello por lo que nos encontramos ante un libro diferente, extraordinario, cargado de un aura que trasciende, que va más allá, que supera las dificultades anunciadas por Benjamin en la era de la reproductibilidad técnica (Benjamin 2012).

Simbiosis perfecta, comunión íntima cuyo vasto *poder incantatorio* reside precisamente en que estamos ante la obra de dos grandes personalidades, tal y como explica François Chapon en el prólogo a la edición de bolsillo de 2016:

Le Chant des morts no solo nos conmueve por la potencia incantatoria de sus dos registros y por su igual poder de enunciar la infinita renovación de una condición perecedera. Nos ofrece la presencia codo con codo de dos encarnaciones de nuestra modernidad. Gracias a los recursos de su prestigiosa experiencia, Reverdy y Picasso logran el culmen de la sencillez. Están aquí, podríamos decir, «a manos desnudas», uno con sus palabras despojadas de toda inflación retórica [...], el otro con las formas de una gestación plástica que brota sin fin (Reverdy – Picasso 2016: XVIII).

El editor Tériade dirá de esta colaboración en una entrevista de 1973: «Se trata de una especie de diálogo improvisado, casi una conversación amistosa entre el poeta

y Picasso [...]. Es como si se hablaran entre ellos» (Hubert 2017: 87). Aunque se ha de estar de acuerdo con É.-A. Hubert en descartar la idea de *improvisación*, las palabras de Tériade son certeras en cuanto a, en expresión de Hubert, la «entente affective, spirituelle et plastique» (Hubert 2017: 88) lograda en la creación de *Le Chant des morts*.

Por ello, con toda la razón, se ha visto en los trazos de Picasso la primera lectura, genial e intuitiva, de los poemas de Reverdy (Gallet 1994: 121). Intuitiva porque, al parecer, Picasso no leyó los poemas antes de ilustrarlos: «Picasso no procedió a una lectura atenta de este encantamiento, larga oración dolorosa dirigida a las víctimas de la guerra. Considerando con humildad la belleza de la escritura del poeta, que agranda la palabra, fragmenta el verso para amplificar la fuerza expresiva de las iluminaciones» (Gutierrez 2018: 184).

También Hattendorf hará hincapié en la condición conjunta de este trabajo, denominándolo «ensemble concertant» y señalando, por un lado, su dualidad y, por otro, su concierto, el hecho de tratarse de una «obra de arte total», en la que se da un equilibrio raramente logrado entre la poesía y la pintura:

La yuxtaposición de signos visuales y verbales en los libros de artista de Pierre Reverdy ofrece al crítico dos modos de expresión humana tradicionalmente en disputa, que en la época moderna fueron a menudo combinados hasta el punto de crear una aparente *Gesamtkunstwerk* en la que todas las formas artísticas se unieron para presentar una obra total en la que no predomina ningún arte particular. No puede decirse que semejante ideal se haya alcanzado de forma consistente en todos los libros de artista (Hattendorf 1992: 126).

Aunque, evidentemente, siempre haya quien prefiera desmarcarse de la opinión mayoritaria —probablemente en pos de la originalidad del juicio y con el propósito de añadir algo nuevo a lo ya dicho por otros— (Linarès 2007), la crítica ha sido casi unánime a la hora de calificar el trabajo conjunto de *Le Chant des morts*, destacando el efecto de unidad y de armonía que consigue esta yuxtaposición de textos e ilustraciones, «donde poesía y pintura son una misma cosa: unión perfecta de dos identidades artísticas, hecha posible por un lazo de amistad indefectible» (Gutierrez 2018: 184).

2. Fin del pacto de silencio

En la segunda mitad de 1944, finalizada la ocupación nazi, que llega hasta la humillante invasión parcial por parte del ejército alemán de su vivienda en Solesmes, Pierre Reverdy, que no ha escrito poesía durante la guerra, porque

el horror de la realidad bélica le supera y siempre se ha resistido a la poesía de circunstancia y porque rechaza una literatura llamada comprometida (*engagée*), al servicio del momento histórico, vuelve a escribir.

De hecho, entre 1939 y 1944, habían sido reiteradas sus negativas ante las peticiones de colaboración que recibe de revistas de la Resistencia (Hubert 2009b: 231-232), en las que otros muchos escritores sí se mostraron muy activos, convencidos de la utilidad social y política de la poesía, en línea con el lema de Gabriel Celaya: «La poesía es un arma cargada de futuro», cuyo tono optimista resulta completamente ajeno a la poesía de Reverdy. Incluso se indignaba con sus amigos escritores por el hecho de que estos siguieran escribiendo en pleno conflicto. Según cuentan, tenía la costumbre de increpar a sus colegas con palabras como estas: «Comment ! Les Allemands sont là et vous pouvez écrire ?» (Gallet 1994: 121).

Lo cierto es que, anteriormente, Reverdy ya había permanecido grandes lapsos de tiempo sin escribir apenas poesía (por ejemplo, entre 1930 y 1937 no publicó ningún libro de poemas). Sin embargo, esta crisis creativa durante la guerra, que tiene que ver con un fuerte posicionamiento moral en cuanto a la utilidad de la poesía, es más profunda, hasta el punto de llevarle a pensar que ya nunca volverá a escribir poesía, tal y como anota en un *carnet* de enero-marzo de 1942:

Siento claramente que no escribiré nunca más una línea con la intención de hacer un poema — la aventura poética se ha acabado para mí — porque no se es poeta por ocasión — todos los poemas de circunstancia son pésimos, ninguno vale nada [...]. La aventura poética se ha acabado; me quedan, en los repliegues más íntimos de mi ser, ecos de un imperecedero sabor (*apud* Gallet 1994: 121).

Sobre las repercusiones que esta guerra tuvo en la literatura se ha escrito mucho. Recordemos la célebre frase de Theodor W. Adorno en *Kulturkritik und Gesellschaft* (1951): «Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie», que, por supuesto, no debe ser tomada al pie de la letra (Fernández López 2006). Muy conocida es también la *Todesfuge* [*Fuga de la muerte*] de Paul Celan, en la que se ha querido ver una contestación, *ante litteram*, a la sentencia de Adorno (Celan 2013: 63).¹

¹ Celan sintió que el aforismo de Adorno iba dirigido personalmente contra él. Desde el punto de vista estrictamente cronológico, el paralelismo entre el poema de Celan y *Le Chant des morts* es bastante revelador: ambos textos fueron escritos en 1945 y publicados en 1948, aunque la publicación en libro de *Todesfuge* data de 1952 (aparece en *Amapola y memoria*). Más allá de esta coincidencia temporal, es evidente a primera vista que cabría comparar con fructíferos resultados ambos textos también en los aspectos formales (podría

Por su parte, Julia Kristeva explica así el cambio en el decir poético que supuso el conflicto bélico:

Desde ahora, la dificultad de nombrar desemboca, ya no en la «música de las letras» (Mallarmé y Joyce fueron creyentes y estetas), sino en la irracionalidad del silencio. Después del paréntesis más bien lúdico, aunque siempre políticamente comprometido, del surrealismo, la actualidad de la Segunda Guerra Mundial brutalizó las conciencias con la explosión de la muerte y de la locura que ya ningún dique, ideológico o estético, parecía poder contener. Se trataba de una presión que encontró en el dolor psíquico su repercusión íntima e inevitable (Kristeva 2017: 241).

También George Steiner señala que la literatura se escribe ahora (y en parte desde la Gran Guerra de 1914) «al filo del silencio»:

Los desastres de la Guerra Mundial, la sobria aceptación de que los extremos de locura y barbarie a que se llegó en los años 1914-1918 y durante el holocausto nazi no se dejaban aprehender ni describir por las palabras —¿qué puede *decirse* sobre Belsen?—, multiplicaron las tentaciones del mutismo. De Kafka a Pinter, buena parte de lo que es representativo en la literatura moderna parece funcionar deliberadamente al filo del silencio (Steiner 2013: 197).

Reverdy, que, aunque no ha escrito poesía, sí ha tomado notas durante este tiempo, habla en una de ellas de «pacte avec le silence» (Hubert 2017: 88). Ahora que concluye ese pacto de silencio —o «con el silencio»—, puede Reverdy dar salida a «les chants conservés dans la gorge» («los cantos retenidos en la garganta»), tal como reza un verso del primer poema del libro. A finales de ese año de 1944 —hasta el 5 de enero de 1945, fecha de puño y letra del poeta—, Reverdy manuscibe los 43 poemas —o fragmentos de un gran poema—, que serán después reproducidos en litografía de gran formato, para que Picasso trabaje sobre planchas de cinc en las que Fernand Mourlot le ha señalado los espacios ocupados por el texto, acto que se consumará en marzo de 1948. Finalmente, el 30 de septiembre de ese año, según reza el colofón, se acabó de imprimir *Le Chant des morts*, a cargo de Tériade.²

ponerse en relación su léxico o, por ejemplo, el recurso que ambos hacen a una desbocada parataxis).

² Esta es la descripción bibliográfica del ejemplar de la Fundación Picasso de Málaga consultado: Reverdy, Pierre, y Picasso, Pablo (1948): *Le Chant des morts*, Tériade Editeur / Éditions Verve, París. 125 litografías tiradas en el taller Mourlot Frères. Texto y tipografía a cargo de Draeger Frères. 435 × 336 mm. Ejemplar 245 de una tirada de 270 en papel vitela Arches, firmados a lápiz por ambos autores. Col. Fundación Pablo Ruiz Picasso. Museo Casa Natal. Ayuntamiento de Málaga. Donación Christine Ruiz-Picasso, 1992. 132 Álvaro Galán Castro

3. Circunstancias de la poesía

Sobre las ideas de Reverdy en torno a la política y su relación con las artes, su gran amigo Stanislas Fumet, poeta y crítico de arte adscrito al catolicismo social, compañero de Reverdy en el *Intransigent*, donde, en 1919, ambos trabajaron como correctores de pruebas, nos ofrece un testimonio que tiene la ventaja de referirse al momento concreto de escritura de *Le Chant des morts*:

Pierre detestaba la política. Le sorprendió, en 1938, verme dirigir *Temps Présent* [semanario político]. Él nunca se habría atrevido —me confiaba— a asumir responsabilidades de ese tipo. «¡En fin, es asunto tuyo!», me decía. En 1944, en cambio, tuve su absoluta aprobación. Era tan gaullista como nosotros. Incluso llegó a hacer una afirmación categórica que no se me olvida: «La Resistencia es De Gaulle. Todo lo demás es episódico» (Fumet 1962: 332).

Es ineludible detenerse en tres textos críticos escritos por Reverdy en los años inmediatamente posteriores a la redacción de *Le Chant des morts*, ya que es a la luz de estos ensayos que han de ser leídos los poemas de 1945 y en realidad la entera obra poética de Reverdy, dada la coherencia de su poética a lo largo de toda su trayectoria. De hecho, muchas de las ideas expresadas en estos textos remiten directamente a sus ensayos de 1916-1918. Se trata de *Circonstances de la poésie* (1946), *Cette émotion appelée poésie* (1950) y *La Fonction poétique* (1950).

Baste para empezar, a título de ejemplo de esta coherencia, el siguiente pasaje de *La Fonction poétique* (1950), que no es sino una revisita de su célebre teoría de la imagen (*L'Image*, 1918), en el que podemos constatar hasta qué punto se mantiene fiel a su visión inicial, tres décadas después de enunciarla por vez primera en las páginas de su revista *Nord-Sud*:

Lo propio del poeta es pensar y pensarse en imágenes — considerar las cosas en la medida en que estas pueden prestarse a la formación de las imágenes que constituyen su particular medio de expresión. Su principal facultad es discernir, en las cosas, relaciones justas pero no evidentes que, en una aproximación violenta, serán susceptibles de producir, por un acuerdo imprevisto, una emoción que el espectáculo de las cosas mismas sería incapaz de ofrecernos. Y es gracias a esta revelación de un vínculo secreto entre las cosas que constatamos que hasta ahora no teníamos más que un conocimiento imperfecto, y así es como se consigue la emoción específicamente poética (Reverdy 2003: 122).

Pero, al margen de su concepción de la imagen como sustrato último de la creación poética, lo que ahora nos interesa es su concepción del compromiso

del artista con la realidad histórica en la que le ha tocado vivir. En este sentido, ya desde el propio título del ensayo *Circunstancias de la poesía*, en el que, no sin una buena dosis de ironía, le da la vuelta a la etiqueta «poesía de circunstancias», es posible intuir, somera y superficialmente, su posicionamiento en esta secular polémica entre el poeta políticamente comprometido y el vate torremarfileño. En coherencia con sus postulados artísticos y con su aspiración a una poesía pura y alejada al máximo de la anécdota, su obra se sitúa en las antípodas del panfletarismo y de la consigna política y es en ese sentido contraria a la llamada «poesía social» o «poésie engagée», que en esos años cultivaran poetas como Paul Eluard (*Au rendez-vous allemand*, 1945) o Louis Aragon (*Les Yeux d'Elsa*, 1942), con excelentes resultados, por cierto.

Así lo expresa Reverdy, sin ambages ni rodeos y en contra del ejemplo de Apollinaire (*Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916*, 1918) y tantos otros, en *Circonstances de la poésie*:

No, un hombre realmente en peligro no reacciona como escritor [...]. Que el poeta vaya a la barricada está bien —está mejor que bien—, pero no puede ir a la barricada y cantar la barricada al mismo tiempo. Tiene que cantarla antes o después. Antes es más prudente, lo que equivale a decir que el hombre está tanto más comprometido cuando el poeta lo está menos (Reverdy 2003: 118-119).

Recordemos que Reverdy se había alistado en el ejército al comenzar la Gran Guerra, como afirma Hubert «movido por un instinto de solidaridad a pesar de su anarquismo inherente» (Reverdy 2010, I: XXVI), aunque no llegó a participar activamente en ella, puesto que, tras unos meses de acuartelamiento, fue licenciado y reintegrado en la vida civil en una París entonces desolada y sin vida cultural.

No obstante, si más arriba hemos tildado de somera y superficial esa primera intuición que nos puede sugerir el título del ensayo de 1946 es porque su rechazo de una poesía comprometida no excluye en absoluto lo humano, de manera que la cuestión es mucho más compleja de lo que *a priori* pudiera parecer y de ningún modo puede liquidarse encasillando a nuestro poeta entre los artistas inscritos bajo el equívoco marbete del «arte por el arte», cuyo alcance es ya de por sí discutible incluso en los poetas más *parnasianos*, esos que reivindican a viva voz su apoliticidad. Es decir, que todo acto artístico constituye, aunque sea de forma tácita, una toma de posición política. Pero es que además la suya es una poesía profundamente ética, cimentada en un honesto y estable compromiso con la realidad. En definitiva, nada hay más disparatado que acusar a *Le Chant des morts* de ser un libro de poesía «deshumanizada».

Otro pasaje, en este caso de *Cette émotion appelée poésie*, ensayo que retoma y madura su artículo «L'Émotion» (*Nord-Sud*, octubre de 1917), nos ayudará también a clarificar la postura de Reverdy en cuanto al papel del poeta en la sociedad, la utilidad civil de la poesía y la inconveniencia de un arte anclado en lo real cotidiano. Así, según él mismo manifiesta en contra de la concepción de Baudelaire (*Fusées*, 1867), según la cual la belleza en el arte es inconcebible «sin la idea de desgracia, de morbilidad, de sufrimiento»:

Al contrario, creo que la meta del arte, el rol del arte no es hundir aún más al hombre en su miseria, en su sufrimiento o su tristeza — sino liberarlo, darle una clave de salida elevándolo del plano real, pesadamente cotidiano, hacia el libre plano estético donde el artista se alza a sí mismo para vivir y respirar (Reverdy 2003: 101-102).

Estas palabras de Reverdy no nos deben llevar a engaño. De ningún modo se trata de una huida de lo real, sino de una búsqueda, una persecución de esa otra realidad situada en un plano superior, que aquí es calificada de *estética*. El lector de *Le Chant de morts* se apercibirá enseguida de lo que puede parecer una contradicción entre la teoría reverdiana y su poesía, que —como es evidente en el libro que nos ocupa, cargado de sangre y de sufrimiento— en ningún momento elude hablar del dolor del ser humano, ya sea este de índole metafísica, como *spleen* o tedio vital, o de naturaleza material y corpórea. Superar esta contradicción supone leer el párrafo anterior entendiendo que Reverdy no propone tratar solo temas agradables y hermosos, sino que lo que reivindica es que también para el tema del sufrimiento y la fealdad de la vida el tratamiento ha de ser artístico, que hay que hacerlo de modo estético, poetizarlo, y, por tanto, evitar la literalidad, la *imitatio* clásica. En consecuencia, no están tan alejadas aquí sus ideas de las del propio Baudelaire, en quien lo grotesco es abordado desde una perspectiva eminentemente estética, lo que, como es obvio, no excluye en modo alguno lo moral.

Le Chant des morts es un libro saturado de fisicidad, de huesos y de sangre, en el que no se evita ni siquiera el tabú de lo genital, pero en el que la realidad histórica aparece mediada por el lenguaje literario, donde la anécdota se desdibuja para casi desaparecer, hasta el punto de que se hace necesario rastrearla, porque, más allá de esta guerra concreta, se refiere a todas las guerras que ha habido y habrá, y al sufrimiento humano en general.

Volviendo a los textos teóricos de esta época que estamos leyendo en paralelo a *Le Chant des morts*, todavía en relación con el compromiso del poeta con la realidad, cabe traer aquí una cita más de Reverdy, en este caso perteneciente de nuevo a *La Fonction poétique*, que apuntala lo hasta ahora dicho en torno a la

cuestión de la *circunstancialidad* de la poesía y añade la opinión de nuestro poeta en lo que toca a su utilidad:

Es en esta lucha contra lo real tal cual es, en la que se halla comprometida la consciencia humana, donde se afirma la utilidad del poeta y donde la poesía nace. Es en este sentido que sirve —no para tal o tal otra cosa particular a la que se la querría forzar o encadenar firmemente, sino como manifestación de la necesidad irreprimitible de libertad que hay en el hombre—, es ella la que más eficazmente le sirve para liberarse (Reverdy 2003: 125-126).

Como vemos, lejos de sostener su inutilidad, de afirmar que no sirve para nada, Reverdy defiende que la poesía tiene la función esencial de liberar al hombre de su servidumbre para con lo real. El punto de partida del debate se debe situar por tanto en qué es lo que se entiende exactamente por utilidad —y, claro está, qué se entiende por real, además de distinguir, dentro de este, lo «real superficial» de lo «real profundo», según una visión fenomenológica—.

Además de los tres textos ensayísticos vistos hasta ahora, conviene acudir también a las notas que tomó entre el 9 de septiembre 1945 y el 12 de abril 1946, publicadas por vez primera en un libro colectivo de homenaje a nuestro autor que apareció en 1989 bajo el título *Pour Reverdy* (Chapon – Peyré 1989: 15-46). Estas notas son un precioso documento con el que acompañar la lectura de *Le Chant des morts*, dada su proximidad en el tiempo con el libro de poemas y puesto que tratan sobre los aspectos por los que ahora nos estamos interesando. Igualmente reveladoras, por los mismos motivos, son las notas del cuaderno de 1942-1944 (Reverdy 2010, II: 1.085-1.124).

A lo largo del cuaderno de 1945-1946, algunas de cuyas notas el autor recupera, con variantes —ya hemos hablado de este procedimiento tan habitual en su obra—, para el libro de aforismos ensayísticos *En vrac* (*A granel*, 1956), Reverdy reflexiona, entre otros asuntos, acerca de las repercusiones que la toma de conciencia sobre la capacidad de autoaniquilación total de la humanidad que supuso la contienda, debida especialmente a la bomba nuclear, puede tener sobre la escritura. Recordemos que Reverdy empieza a redactar las notas de este cuaderno el 9 de septiembre de 1945, apenas un mes después de que el ejército estadounidense arrojara las llamadas *Little Boy* y *Fat Man* sobre las ciudades de Hiroshima (6 de agosto) y Nagasaki (9 de agosto), respectivamente. De manera que el poeta está tratando asuntos que pueden ser calificados como de «rabiosa actualidad»:

Es un golpe sucio esta bomba atómica —las perspectivas que abre sobre el futuro del mundo— para aquellos que pretendían no escribir sino para la posteridad, y, como

bien dice Sartre, ganar su juicio en apelación. No habrá apelación, no habrá posteridad, de modo que han hecho bien aquellos que, como Gide por ejemplo, han sabido, al fin y al cabo, sacar partido del presente (Reverdy 1989: 16).

Al tratarse de un cuaderno de notas y no haber sido escrito para su divulgación, como lo demuestra el hecho de que un breve pasaje fuera retirado por Chapon y Hubert, encargados de la fijación del texto en 1989, según ellos mismos confiesan, por «mettre en cause [poner en tela de juicio, comprometer]» a una persona que aún vivía en el año de la publicación, podemos acceder más directamente al pensamiento de Reverdy, sin que medien melindres ni razones de cortesía para con sus colegas. La referencia a André Gide, con quien tuvo sus más y sus menos,³ es con toda probabilidad irónica.

En línea con estas palabras de Reverdy acerca de la toma de conciencia sobre la posibilidad efectiva de autodestrucción, cabe recordar que ya el 18 de agosto de 1945 Bertrand Russell había publicado un artículo en las páginas del *Glasgow Forward* en el que llamaba a la desnuclearización y que diez años más tarde se convertiría en el conocido como Manifiesto Russell-Einstein, firmado por diversas personalidades de los campos la filosofía y la ciencia. En dicho artículo, Russell se expresaba de la siguiente forma:

La perspectiva de la raza humana se ha oscurecido más allá de cualquier precedente. La humanidad se enfrenta a una clara alternativa: o bien morimos todos o bien adquirimos un ligero grado de sentido común. Un nuevo pensamiento político será necesario si se quiere evitar el desastre final (Prego 2018).

Ya en 1967, con más de veinte años de perspectiva, Octavio Paz insiste en el cambio de mentalidad, de visión del mundo (*Weltanschauung*) y, por tanto, de actitud ética y estética ante él, que supuso la bomba atómica:

Es verdad que hasta ahora hemos logrado conjurar la hecatombe. No importa: basta con que exista esa posibilidad para que nuestra idea del tiempo pierda su consistencia.

³ El cuento «Médaille neuve», incluido en *La Guitarre endormie* (1919), es una invectiva encubierta contra Gide. De esta y otras enemistades (Breton, Aragon, Huidobro, etc.) da buena cuenta un artículo de É.-A. Hubert (Hubert 1994). El Gide así retratado por Reverdy nos recuerda al novelista Passavant, antihéroe de *Les faux-monnayeurs* (1925): «Para Passavant, la obra de arte no es tanto un fin como un medio [...]. El porvenir le tiene sin cuidado. A quien él se dirige es a la generación de hoy (lo que, sin embargo, siempre es mejor que dirigirse a la de ayer); pero como se dirige a ella exclusivamente, corre el peligro de pasar con ella»; frente al protagonista, Edouard: «¿Qué problemas inquietarán a los que vengan mañana? Es para ellos para los que quiero escribir» (Gide 2003: 89 y 112).

Si la bomba no ha destruido al mundo, ha destruido a nuestra idea del mundo [...]. El tiempo puede consumirse en una llamarada [...]. La técnica comienza por ser una negación de la imagen del mundo y termina por ser una imagen de la destrucción del mundo (Paz 1975: 14).

Otra nota del cuaderno que nos interesa aquí, por referirse a cómo afectan a la poesía las circunstancias sociales en las que escribe el poeta, es la siguiente. En ella se revela el carácter eminentemente moral del ciudadano Reverdy y su ácida misantropía, así como algunas de las claves de su poética:

He anotado más arriba que el gran poeta es aquel al que sus medios de expresión le permiten trasladar al plano universal su drama personal. Pero, evidentemente, hace falta que para empezar haya drama, o tragedia, interiores. Este drama, esta tragedia es siempre la falta de adaptación de las facultades excepcionales, sensibles e intelectuales, a lo real — y singularmente la facultad de percibir los defectos, los vicios del hombre y de la sociedad en la que vive, la injusticia, la mentira, la maldad, la cobardía y la bajeza, la hipocresía flanqueadas por todas las pasiones ridículas. Y es quizás en la relación entre esas facultades intensas y desastrosas y la potencia de los medios que él pone en práctica para descargarse del malestar excesivo que estas le provocan que el poeta encuentra la verdadera grandeza.

Y es en la relación entre la intensidad de este drama y la potencia de los medios de expresión donde reside la verdadera grandeza poética (Reverdy 1989: 25).

Para dar por zanjada la cuestión del deber político del poeta en la época en que se escribe *Le Chant des morts*, leamos aún una nota más del cuaderno de 1945-1946 en la que Reverdy rechaza de nuevo una poesía de compromiso y, de paso, ataca a aquellos escritores y críticos que la defienden:

¿Con qué quieren pues que el poeta se comprometa en este frenesí social que conduce al mundo hacia el caos? Los que hablan son gente de pluma. Lo único que pueden hacer es criticar. Se meten en política criticando. ¿Qué aspecto ofrece un innumerable ejército de críticos que nunca podrá edificar nada en el orden de lo real? La crítica tiene todo el campo de lo imaginario a su disposición, pero al pasar a la acción es raro que un hombre de la oposición actúe en el sentido de su oposición. Una vez al timón está obligado a seguir la corriente y a tener en cuenta el viento y la adversidad de las olas. Sigo creyendo que Platón no se equivocaba del todo cuando pedía que los poetas dejen los asuntos del Estado en paz (Reverdy 1989: 33).

4. Contra el realismo soviético

Pablo Picasso, por su parte, también se niega a plegarse a los dictados del realismo socialista, a copiar lo real, sufriendo por ello la crítica de Louis Aragon y de muchos otros miembros del Partido Comunista Francés (más encarnizada aún),

al que se había afiliado en octubre de 1944 de la mano del mismo Aragon y de Paul Eluard, y en el que seguirá militando hasta su muerte.

Por cierto, sobre la doctrina comunista, anota lo siguiente Pierre Reverdy en el ya citado cuaderno:

El comunismo es el nombre del nuevo bozal, pero el pueblo —el que se ve obligado a trabajar para vivir— siempre tendrá puesto un bozal. Solo hay unos pocos, lo suficientemente hábiles para situarse al otro extremo de la correa, que siempre han tenido cierta cuota de libertad (Reverdy 1989: 27).

Ya en junio de 1945, durante el X Congreso Nacional del Partido Comunista Francés, Picasso recibe la crítica del filósofo Roger Garaudy en un informe titulado *Les Intellectuels et la renaissance française*. Garaudy invita a Picasso y al resto de artistas a adherirse a los postulados estéticos del realismo, que el filósofo considera la única corriente auténtica del arte francés, y a que su pintura sea un reflejo de la historia, evitando el esteticismo, el individualismo y la evasión.

Pero Picasso también cuenta con defensores en el Partido, entre los cuales destacan el crítico y editor Christian Zervos y el poeta e íntimo amigo Paul Eluard, que en el número 100 de *Les Lettres françaises*, revista del partido, del 22 de marzo de 1946, escribe una apología del pintor que concluye de la siguiente manera:

La pintura de Picasso es auténticamente, tal y como él mismo dice a Simone Téry, un instrumento de guerra — un instrumento de guerra contra el obscurantismo. El artista da del mundo una imagen inteligente. Desvela ciertos aspectos (plásticos). Sin embargo, desvelar da a veces la impresión de oscurecer, porque no se está habituado a tanta luz. Es por eso que la pintura actual parece incomprensible. Y, entonces, desvelar complica los problemas. Y al hombre le horroriza esforzarse... (Eluard 1946: 4).

Otros textos de Eluard en defensa de Picasso son el publicado, como el precedente de Garaudy, en el número 9 de la revista *Arts de France*, número especial dedicado a la ya mencionada exposición *Art et Résistance*, donde el poeta celebra la «libertad absoluta de expresión» desplegada en la muestra, y el artículo «Picasso, bon maître de la liberté», que le costará el puesto al jefe de la sección de Arte de la publicación, Léon Degand, y en el que se dicen cosas como estas en favor del arte *no realista* del pintor malagueño:

Tú les enseñas que es hermoso ir por la utopía feliz, por el sueño infantil de las vacaciones sin fin, pero tú también les das ganas de comprender todo y de ver todo, tú les das el valor cotidiano para rechazar verse sometidos a las mortales apariencias [...]. Tú rechazas entrar en el refugio idiota. Tú vas siguiendo siempre el contorno extenuante de las formas vagabundas, la cuerda de los nacimientos precipitados, de las razones

imprevistas, la corona del mar humano, corona del cuerpo, del corazón y del cerebro. El cuerpo humano se te impone por su hogar, y por sus alas (Eluard 1947: 1).

En noviembre de 1946, Garaudy parece suavizar sus invectivas y retractarse en parte en su artículo «Artistes sans uniforme»:

No hay una estética del Partido Comunista. ¡He dicho! [...] Un pintor comunista tiene el derecho de pintar como Picasso. Y también de pintar de manera distinta. Y un comunista tiene derecho de que le guste bien la obra de Picasso, o bien la del anti-Picasso. La pintura de Picasso no es la estética del comunismo. La de Tzaltzisky tampoco. Ni ninguna otra (*apud* Orozco 2016: 101).

Como contrapartida al apoyo de Eluard, tenemos a Louis Aragon, que fuera también amigo de Picasso y que es en este momento el mayor exponente de la ortodoxia entre los intelectuales del partido. El 29 de noviembre de 1946 publica Aragon en *Les Lettres françaises* un artículo titulado «L'art, "zone libre"?» como mordiente respuesta a la relajación que días antes había mostrado Garaudy, y que merece la pena ser citado en extenso:

Lamento que Garaudy les dé de este modo (en realidad solo por su cuenta y riesgo) una aprobación que esta gente va enseguida a considerar como la del partido mismo para legitimar la evasión en el arte, la intangibilidad del arte, la cultura de todos los venenos y de las ideologías de la clase dominante, bajo el manto del eclecticismo [...].

Este liberalismo, este eclecticismo estéticos manifiestan en realidad una enfermedad muy extendida y que parece ganar en Garaudy justamente a aquellos que aparentaban ser los más alejados [...].

El realismo puede en Balzac mezclarse con ideas místicas, con el monarquismo; también puede mezclarse en Hugo o en Picasso con otros principios. Lo importante es reconocerlo, y saber qué es lo que se admira. Picasso, por detenerme aquí, hace no tanto tiempo criticado de forma bastante superficial por Roger Garaudy, se convierte hoy en una pieza clave de su argumentación para probar la libertad de elección para de los comunistas, entre formalismo y realismo [...].

Eso de que, si a un comunista no le gusta la pintura de Picasso, no comete ningún crimen. No es necesario echarlas abajo, pues las puertas están abiertas. Pero si a un comunista le gusta la pintura de Picasso, espero que sepa por qué; y también está en su derecho de escoger en Picasso [...].

[...] y, obviamente, que, si hay que evitar darle a la palabra realismo el sentido fotográfico que mucha gente le otorga, si yo defiendo a menudo por mi parte a artistas, a escritores, que solo pueden ser llamados realistas por esa parte de realidad que precisamente se refleja en sus obras, quiero decir aquí, hablando solamente en mi nombre, que considero que el partido comunista tiene una estética, y que esta se llama realismo (Aragon 1946: 1 y 3).

La historia del vínculo entre Picasso y Aragon es la historia de una amistad, con encuentros y desencuentros, que se prolonga durante más de cincuenta años,

media centuria cargada de avatares en el corazón del turbulento siglo xx. A ambos les unía, además de una mutua admiración estética, su militancia política común, con la afiliación de Picasso al Partido Comunista Francés, decisión del pintor en la que jugaron un papel muy importante el propio Aragon y Paul Eluard.

Según una versión de Aragon, los dos artistas se conocieron en 1918, aunque algunos críticos señalan la fecha de 1919 como la de su primer encuentro. Enseguida comenzaron a colaborar, de manera que la primera obra de Picasso para Aragon fue el dibujo para el frontispicio de *Feu de joie* (1919), primer libro de poemas de Aragon. En este libro, Aragon incluye el poema «La Belle Italienne», dedicado a Pablo Picasso. Además, en su primera novela, *Anicet ou le panorama, roman* (1921), Picasso aparece como uno de los *personnages masqués*, bajo el alias de Bleu, en clara referencia al periodo azul del pintor malagueño.

Dando un gran salto en el tiempo, su último encuentro se produjo en septiembre de 1972, en Mougins, habiendo sido propiciado por Pierre Daix, autor del *Diccionario Picasso*. No habían vuelto a verse desde su ruptura en 1955.

El 8 de abril de 1973, día de la muerte del pintor malagueño, Aragon escribe el poema «Les mots de la fin», donde afirma:

Il est parti le peintre de la toile où je demeure
 À la façon de l'araignée
 À la façon d'un repentir
 Que peint-il que peint-il Sans doute la jeunesse
 Et les pays hereux et les gens pour qui j'ai
 Si peur qu'un jour les jours aux miens ressemblent

De unos meses antes a este poema de Aragon es un *gouache* de Picasso, dedicado al poeta y fechado el 1 de octubre de 1972, para la despedida de *Les Lettres françaises*, revista hasta entonces dirigida por Aragon (desde 1953). Entre medias, se sucede un gran número de poemas de Aragon para Picasso (Babilas 2006) y de obras de Picasso para Aragon. E incluso un poema de Pablo Picasso dedicado a Aragon, de 1940, escrito en francés, cuyo primer verso se inicia con las palabras «Au bucher en feu...» («Ardiendo en la hoguera...») (Picasso 1989: 240).

Pero los escritos de Aragon sobre Picasso no se reducen al verso, sino que son cuantiosos sus textos críticos en prosa. En los *Écrits sur l'art moderne* (Aragon 2003), el nombre de Picasso es el más citado (88 veces). Entre estos textos, destacan su defensa, en 1924, del arte picassiano frente a la incomprensión de público y de una parte de la crítica, que desaprobaba los decorados y el vestuario del *ballet Mercure*, o, posteriormente, el que escribe en torno a la polémica

suscitada sobre el retrato de Stalin, en 1953, publicado en *Les Lettres françaises* y de cuya reproducción Aragon se acusó públicamente, renegando por tanto de Picasso (Daspre 1987).

Detengámonos en estos dos textos. El primero de ellos, «Homenaje a Pablo Picasso», firmado por catorce integrantes del grupo surrealista, entre los que destacan, además del propio Aragon, André Breton, Robert Desnos, Max Ernst, Benjamin Péret y Philippe Soupault, se publicó en el número 9 de *Le Journal littéraire*, el 21 de junio de 1924. Se trata de un brevísimo texto que concluye con las siguientes palabras:

Y ahora, con *Mercurio*, provoca de nuevo la general incomprensión, mostrando toda la audacia y el genio de que es capaz. A la luz de este acontecimiento, que reviste un carácter excepcional, Picasso, *que va mucho más lejos que todos los que le rodean*, sigue revelándose en la actualidad como la eterna personificación de la juventud y el indiscutible dueño de la situación (Aragon 2003: 41-42).

En realidad, nos interesa mucho más ahora el segundo de los textos mencionados, «Acerca de un retrato de Stalin» (*Les Lettres françaises*, n.º 459, 2 de abril de 1953), puesto que tiene que ver con el encarnizado debate sobre el realismo existente en aquellos años en el seno del partido. En concreto, hace referencia al retrato de Stalin por Picasso aparecido en portada del número del 12 de marzo de esa misma publicación, a la sazón dirigida por Aragon y que fue por tanto quien decidió incluirlo. Este retrato, que en modo alguno sigue las directrices del realismo soviético —y podría discutirse si esta estética es verdaderamente realista, cuando lo que pretende a todas luces es idealizar la realidad—, fue sentido por muchos como una ridiculización del dictador, hasta el punto de que la redacción del hebdomadario se llenó de cartas de enfurecida protesta. Recordemos que Stalin había fallecido el 5 de marzo —de hecho, el número del 12 de marzo está dedicado íntegramente a la figura del Zar Rojo—, por lo que la sensibilidad de los lectores de este medio comunista debía de estar a flor de piel. Algunas de estas misivas fueron publicadas en el número que media entre la publicación del polémico retrato y la del texto de retractación —parcial cuando menos— de Aragon:

La gran mayoría de las cartas expresa el pesar por la publicación en nuestro diario de una imagen que no está a la altura de los sentimientos que la grandeza de Stalin inspira en nuestros lectores. Todo esto, sin dudar ni por un momento de los sentimientos de ese gran artista que es Picasso: por lo que a mí se refiere, no los he puesto en duda ni un solo instante [...].

En lo sucesivo, queda claro que la discusión, en el punto al que ha llegado, va más allá que el dibujo de Picasso, que debe superarlo con mucho e incluso, de forma más global,

que los problemas que puede plantear el modo de pintar de Picasso, para abordar el auténtico problema. Este problema es el de todos los creadores, incluidos los pintores, que deben adoptar decididamente las posiciones de la clase obrera si quieren compartir por entero su gran combate, guiando al pueblo de Francia en favor de las libertades democráticas, de la independencia nacional, de la paz, del socialismo. Aquí de lo que se trata es de la renovada exigencia de todos los trabajadores, dirigida especialmente hacia sus camaradas pintores, para que tanto en el contenido como en la forma sus obras se impregnen de las luchas, las esperanzas, la confianza en la victoria de la clase obrera (Aragon 2003: 89-90).

Ya desde los años anteriores a la elaboración de las ilustraciones de *Le Chant des morts*, Picasso encuentra en el realismo socialista que tratan de imponerle Aragon y otros camaradas de partido un «nuevo academicismo contra el que luchar»:

A Picasso le irrita el debate en el que se han enzarzado sus camaradas y trata de mantenerse alejado de él. De hecho, en esos años 1946-1948 pasa muy poco tiempo en París y mucho en Golfe-Juan, a pesar de la incomodidad que supone tener que residir en la pequeña villa «Pour Toi» de su amigo Louis Fort, el impresor de Vollard, ahora retirado [...]. Allí [en Antibes] se aposenta hasta finales de noviembre [de 1947], realizando numerosas obras festivas que incluyen *La joie de vivre*, faunos y bodegones mediterráneos. Pero hay en sus obras de este periodo turbulento una clara respuesta a la intransigencia del PCF: de hecho, practica una sorprendente vuelta al cubismo más abstracto, dando así libre camino a su creatividad en la línea de lo que el partido denostaba como «formalismo» (Orozco 2016: 103-104).

Este es el contexto histórico en el que surgen las litografías de *Le Chant des morts*, a través de las cuales Picasso demuestra una vez más su rebeldía frente a cualquier tipo de dogmatismo estético —y es esta rebeldía la que late en el corazón de toda su obra—.

5. Múltiples interpretaciones y diálogo intersemiótico

Sin duda, tanto en las búsquedas plásticas de Picasso como en las textuales de Reverdy se persigue captar la realidad más allá de la *imitatio* clásica, pero lejos de la pura abstracción. Al contrario, se trata de alcanzar esa «grande réalité»⁴ de la que ya hablaba Reverdy en sus ensayos de 1917 sobre el cubismo.

⁴ Además de «gran realidad», estas son otras expresiones empleadas por Reverdy para referirse a esa meta tanto del arte de Picasso como del suyo propio (algunas, huelga decirlo, muy próximas al término *surrealismo*): «réalité poétique», «réalité supérieure», «réalité audessus du réel», etc. (Hubert 2009a).

No obstante, las ilustraciones de *Le Chant des morts* están entre los trabajos de Picasso más próximos al arte no figurativo, mientras que en los poemas de Reverdy se ha señalado su carácter cuasi surrealista y tendente a lo abstracto (Gallet 1994: 125), el hecho de ser uno de los textos más oscuros del poeta, que ya es oscuro de por sí en el resto de su obra, en este libro en el que todos los poemas se escriben, en expresión del propio Reverdy, desde «Le souci macabre de tenir le secret» (del poema «À voix plus basse»).

En 1955, en una conversación con F. Chapon, dirá Reverdy al respecto: «Al aceptar hacer este trabajo, mucho más abstracto que todas las pinturas actuales pretendidamente tales, Picasso me hizo un gran honor» (Reverdy – Picasso 2016: IX).

En todo caso, el *estilo* de estas ilustraciones, esa especie de signos enigmáticos que en ciertos momentos pudieran rozar lo decorativo, puede rastrearse en la obra posterior —y anterior— del pintor malagueño, tarea de la que ya se ha encargado muy satisfactoriamente Miguel Orozco en el capítulo «La rebelión contra la estética comunista. *Le Chant des morts* y su estética» de su *Picasso litógrafo y militante* (Orozco 2016: 99-156).

Pero, dejando ahora de lado la obra anterior y posterior de Picasso, muchas son las interpretaciones a las que, con mayor o menor rigor crítico, han dado lugar estos signos picassianos de 1948. A las ya citadas lecturas de Chapon, Hubert o Hattendorf, hay que sumar las de Donna Stein (2001: 30 y 138), Yves Peyré (2002: 141) e Isabelle Chol (2009: 206), y el relato de Françoise Gilot (Gilot – Lake 2017: 300-303), que resulta clarificador en parte, porque no puede ser tomado al pie de la letra, pues las memorias de Françoise, madre de Claude y Paloma, «única mujer que abandonó a Picasso», son también una especie de *vendetta* personal contra el pintor y una reivindicación de su papel protagonista en esta historia.

Sintetizando tal vez en exceso, se han visto en las ilustraciones de Picasso el *rubedo* alquímico, el incipit de los antifonarios medievales, un atlas de constelaciones fantásticas, las osamentas de la *vanitas* barroca, la sangre de los caídos en la guerra —o propia—, la caligrafía oriental, los *puntemas* que faltan en la escritura reverdiana, un arcano alfabeto, etc. No obstante, si nos permitimos resumir de tal forma todas estas valiosas interpretaciones es porque lo que nos interesa aquí es, por un lado, justamente la cualidad polisémica de las iluminaciones picassianas, que responde en nuestra opinión a su reacción contra la estética comunista, y, por otro, el hecho de que dicha ambigüedad significante case a la perfección con los poemas de Reverdy, que juegan asimismo con la anfibología léxica y la apertura semántica, lo que entendemos que tiene que ver, a su vez, con un rechazo de la poesía políticamente comprometida,

tal y como esta era entendida en aquellos años. En definitiva, si los textos y las ilustraciones funcionan en este libro de forma tan equilibrada, ello se debe también a que ambos autores reaccionan contra el realismo superficial que trataba de imponérselos.

Ya hemos apuntado que los poemas de *Le Chant des morts* pueden entenderse como los textos de Reverdy que probablemente más cerca se encuentran del surrealismo, dada su apresurada escritura, aunque el poeta siempre se mostró contrario a aceptar los términos de la escritura automática y otros —en opinión de Reverdy— desmanes de los superrealistas, como, sin ir más lejos, refleja en el cuaderno de notas de 1945-1946:

Son los surrealistas los que le dieron al sueño una reputación que no merecía. Poco soñadores, tan poco como poetas, por cierto, Breton el que más, buscaron en el sueño una coartada. Descarriados en un terreno que no era el suyo, recorriendo los campos a contratiempo, aparentaron ser innovadores, allá por donde pasaban se veía un sendero nuevo, y sin embargo el lugar era siempre de los más trillados. Pero le ponían tanta necesidad e impudicia, sus clientes eran ellos mismos, tan ávidos y tan vacíos (Reverdy 1989: 43-44).

Recordemos que Breton, en su manifiesto de 1924, en el que Reverdy es tratado junto a otros autores como superrealista *avant-la-lettre* («Reverdy est surréaliste chez lui»), había afirmado a propósito de esta espontaneidad absoluta —, obviamente, la mera posibilidad de una supuesta *espontaneidad absoluta* es de por sí muy discutible— lo siguiente:

SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral (Breton 2009: 309).

Esa falta de «*préoccupation esthétique ou morale*» con la que concluye el párrafo no casa en absoluto con el talante y la poética de Reverdy, ni en lo tocante a lo estético ni por lo que respecta a la moral, aspectos ambos que él siente que le atañen sobremanera en tanto que escritor:

Si la valía del hombre compromete absolutamente la valía del artista y los vínculos consubstanciales que los unen, esta cuestión, que algunos evitan o juzgan absurda, era realmente crucial para Reverdy. Las exigencias morales le parecían inseparables de las exigencias estéticas, si no más imperiosas, pues la obra no se hacía auténtica sin renuncia, y lo mismo la vida sin mortificación (Leymarie 1962: 299).

Sin embargo, sí que puede hablarse en su obra, y particularmente en *Le Chant des morts*, de cierta espontaneidad controlada, hecho que se aprecia en algunos rasgos

de estilo presentes en el libro, como el *jeu des mots*, el *calembour*, la paronomasia y hasta la rima, que en ocasiones parecieran responder a asociaciones libres. Someros ejemplos de estos procedimientos, de los que el libro está saturado, pueden ser los siguientes:

– *Sang/songes* en «Thermomètre de sang dressé / Thermomètre de songes gelés» (*Los altos grados de la hambruna*), donde se dan anáfora, paronomasia y rima.

– *Ancre/encre*, en «La main tordue à l'ancre / Et l'encre de l'esprit» (*Los pies fijos en el suelo...*).

– *Bordée/brodée* en «La frisure de l'oeil bordée sur la paupière / La main brodée sur la coquille lisse et nue» (*Danza de la tierra*).

– *Boules gonflées*, genitral reminiscencia de *voiles gonflées*, en «Et les boules gonflées dans la tempête du miroir» (*El silencio infernal*).

Por otro lado, frente a quien propone no buscar referentes figurativos en los signos picassianos, creemos que es nuestra obligación hacer un ejercicio de lectura imaginativa, aunque este recurso a la imaginación —e incluso a la colaboración creativa— la convierta en falible. En definitiva: que algo —un signo— pueda significar muchas cosas no quiere decir en absoluto que no signifique nada. Sin embargo, esta afirmación tampoco quiere negar la mayor: efectivamente, estas ilustraciones están entre los trabajos más abstractos de Picasso, como el propio Reverdy reconocía ante Chapon. Tampoco creemos que sea este el lugar para debatir sobre los límites de la abstracción, por lo que nos limitaremos a plantear la siguiente cuestión: ¿hasta qué punto es viable una total ausencia de referente, una abstracción pura?

Lo contrario es simplificar mucho y supone un indolente abandono de la labor de la crítica. Es en nuestra opinión el caso de Serge Linarès, que, como ya se ha señalado, ataca a Chapon por fabular en torno a las *sangraduras* picassianas:

En nuestra opinión, ver en las imágenes de Picasso un osario, al modo de François Chapon [...], es llevarlas a una figuración de la que han desertado de manera deliberada para situarse más allá del sentido referencial. Por otro lado, cabe preguntarse si la ausencia de mimesis no constituye una respuesta a la crisis de la imagen evocada por Reverdy («Imágenes imágenes / Sin ninguna realidad con que nutrirse») (Linarès 2007: 197).

Como es obvio, Chapon es consciente, y además de primera mano, del carácter abstracto de las ilustraciones, pero —insistimos— no creemos que ello sea óbice para poder interpretarlas de la manera en que él, y tantos otros críticos, lo hace.

Desde este punto de vista, es posible hablar, dentro de la unidad de las 125 litografías, de una variedad de diseños que van desde los trazos más

indeterminados, a los que es más delicado atribuirles una significación más allá de la puramente pictórica y autotélica, tales como puntos y rayas (páginas 14 y 15 del manuscrito), hasta aquellos signos más fácilmente subsumibles en las categorías del pictograma o del más esquemático ideograma. De entre estos últimos, cabe destacar como figuras más o menos reconocibles el disco solar (pág. 6) y, especialmente, la escalera (págs. 46-47), que puede ser considerado el signo más figurativo de todo el conjunto, aunque también podría verse en él una vía férrea.

En paralelo a esta multiplicidad dentro de la unidad, la escritura de Reverdy abunda en la ambigüedad signifiante a través de procedimientos fonológicos como los ya mencionados; semánticos, como la plurisignificación consciente de muchos de los términos empleados en el libro, o sintácticos, como la ausencia de puntuación, procedimientos que conducen a una superposición de imágenes poéticas que no solo permite, sino que promueve de forma intencionada diversas lecturas simultáneas.

En cuanto a la polisemia, sería prácticamente imposible —y acabaría resultando farragoso— agotar las múltiples vías de interpretación que se abren al abordar un análisis pormenorizado del vocabulario. Una imagen que nos parece particularmente afortunada para describir este espesor semántico de *Le Chant des morts* es la del caleidoscopio, que se emparenta obviamente con la poesía plástica afín al cubismo, difractoria,⁵ imagen empleada por el propio Reverdy en uno de los aforismos de *Le Livre de mon bord*, de 1948, año de publicación de *Le Chant des morts*, para definir al poeta: «El poeta es un caleidoscopio. Pocas cosas caben en la infinita diversidad de sus combinaciones» (Reverdy 2010, II: 686).

Esta metáfora del caleidoscopio es aplicable a la poesía moderna en su conjunto, tal y como hace, indirectamente, Octavio Paz al hablar de los «signos en rotación»:

Escritura en un espacio cambiante, palabra en el aire o en la página, ceremonia: el poema es un conjunto de signos que buscan un significado, un ideograma que gira sobre sí mismo y alrededor de un sol que todavía no nace (Paz 2004: 282).

Poema: ideograma de un mundo que busca su sentido, su orientación, no en un punto fijo sino en la rotación de los puntos y en la movilidad de los signos (Paz 1975: 11).

⁵ Jean-Michel Maulpoix habla de los poemas de Reverdy como textos que «prennent volontiers l'allure de kaléidoscopes : ils fragmentent et diffractent des paysages mentaux» (Maulpoix 1989: 14).

Ya en la poesía francesa moderna, tenemos el precedente de Verlaine en este empleo de la metáfora, en el poema de *Jadis et Naguère* (1884) titulado «Kaléidoscope»,⁶ en el que Verlaine «juega con percepciones y sensaciones» y «crea una gama de imágenes incoherentes» (Raguet 2014: 47-48).

En el caso de *Le Chant des morts*, existen no pocas capas de significación, que además se enriquecen poniéndolas en contacto con el resto —tan coherente— de la obra de Reverdy (y con sus ideas acerca de las artes plásticas). Las piecitas que son los signos, al hacer rotar el caleidoscopio, se combinan entre ellas para dar lugar a diferentes imágenes.

Anne-Hélène Suárez Giraud, al hablar de los pormenores de su traducción del *Tao te king*, hace precisamente mención a su construcción caleidoscópica, y apunta algunas ideas que se podrían acomodar sin esfuerzo a este libro:

A menudo se juega, a modo de calidoscopio, con la abundancia de acepciones que puede llegar a contener la palabra china, y resulta ciertamente difícil decidirse por uno u otro fragmento de cristal a la hora de reflejar plenamente su sentido en nuestros idiomas occidentales y modernos (Suárez Giraud 2004: 17).

Aunque en el caso del francés estamos lejos de la polisemia que permite el chino del siglo III a. C., también en *Le Chant des morts* encontramos dificultades del tipo de las señaladas por Suárez. Por poner un ejemplo de entre los muchos posibles, en el poema *Las ventanas desnudas del exilio*, tenemos los siguientes dos versos: «Et sur les portées du navire / notes pures de l'agonie». Pues bien, entre las múltiples acepciones que tiene el término *portée*, hay dos con las que se juega en el contexto concreto en que aparece la palabra: la de carga máxima de un buque y, simultáneamente, la de partitura musical. La intención de que el vocablo funcione en ambos sentidos por parte de Reverdy es aquí evidente. Pero, también más allá de la polisemia de muchas palabras, todo el libro está construido empleando esta técnica del caleidoscopio, y así sucede también en cuanto al funcionamiento de las imágenes, que son retomadas, reestructuradas una y otra vez, sobre las que se dan vueltas sin cesar, sin progresión discursiva, como en una «carrera a contracorriente / Por el circuito sin fin de las venas» (del poema *Ni fuego ni llama*).

⁶ «Dans une rue, au cœur d'une ville de rêve, / Ce sera comme quand on a déjà vécu : / Un instant à la fois très vague et très aigu... / Ô ce soleil parmi la brume qui se lève ! [...]» (Verlaine 2007: 321-322).

En paralelo a la del caleidoscopio, otra imagen válida para representar el funcionamiento significativa de *Le Chant des morts* sería la del laberinto («en el laberinto de las tumbas», *Él tiene la cabeza llena de oro...*). La lectura de la obra provoca el efecto desasosegante de hallarse perdido («Tantos hombres perdidos en el camino», *El peso de los hombres*), de andar dando vueltas en círculo («Daba vueltas sin comprender en torno de la casa / Sentado de pie perdido en el delirio», *Prisión*), de haber pasado antes por este lugar. A cada paso que damos nos asalta un recodo (palabra empleada cuatro veces en el libro: «Todos los ecos maltrechos en el recodo de las callejas», *Paisaje negro*), un meandro («Y en los meandros del tiempo», *Cabeza desierta*), un rincón («En los oscuros rincones del rezo», *Rebasa el tiempo*), un cruce («Al cruce plagado de números», *Subsuelo*), etc.

Por todo ello, cabe hablar en *Le Chant des morts* de diálogo intersemiótico entre el trabajo de Reverdy y el de Picasso, pues las imágenes picassianas también se construyen a partir de la ambigüedad y la superposición y, por ende, se erigen, junto a los poemas, como un laberinto de signos caleidoscópicos en infinita rotación, como una *mise en abyme* que cuestiona la posibilidad misma del significado, pues, en este libro, como en el mundo, «el signo es una fractura que no se abre nunca sino sobre el rostro de otro signo» (Barthes 2007: 68). Podríamos decir entonces que Reverdy y Picasso se sienten en este libro «A merced de los signos sin rigor de la presencia» (del poema *El amor del mundo*).

En definitiva, en *Le Chant des morts*, Picasso y Reverdy, por medio de la polisemia, en perfecto régimen de coautoría, actúan como cómplices de atentar contra los euclidianos pilares del realismo comunista.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aragon, L.

1946 «L'art, " zone libre "», en *Les Lettres françaises*, 179, 29 de noviembre de 1946, 1 y 3. Disponible en línea: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4745456w/f1.item> [consultado el 26 de marzo de 2020].

2003 *Escritos de arte moderno*, Madrid: Síntesis.

2007 *Œuvres poétiques complètes*, I, II, París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Babilas, W.

2006 «Les poèmes d'Aragon sur Picasso», en *Les Annales de la Société des Amis de Louis Aragon et Elsa Triolet*, 8, 2006, 158-192.

Barthes, R.

2007 *El imperio de los signos*, Barcelona: Seix Barral.

Benjamin, W.

2012 *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Madrid: Casimiro.

Breton, A.

2009 «Primer manifiesto del surrealismo», en González García, Á., Calvo Serraller, F., y Marchán Fiz, S.: *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945)*, Madrid: Akal, 392-410.

Celan, P.

2013 *Obras completas*, Madrid: Trotta.

Cheng, F.

2016 *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*, Madrid: Siruela.

Chol, I.

2009 «Cela fait dess(e)in : Pierre Reverdy, poète typographe et calligraphe», en Dürrenmatt, J. (coord.), *Typographie/Calligraphie*, París: L'Improviste, 191-208.

Daspre, A.

1987 «Écrits d'Aragon sur Picasso», en Faisant, C. (ed.): *Hommage à Claude Digeon*, París: Les Belles Lettres, 233-247.

Eluard, P.

1946 Colaboración en la sección «L'art et le public» de *Les Lettres françaises*, 100, 22 de marzo de 1946, 4. Disponible en línea: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k47454208/f4.image> [consultado el 26 de marzo de 2020].

1947 «Picasso, bon maître de la liberté», en *Les Lettres françaises*, 179, 23 de octubre de 1947, 1. Disponible en línea: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4745499n/f1.item> [consultado el 26 de marzo de 2020].

Fernández López, J. A.

2006 «En los límites de lo indecible. Representación artística y catástrofe», en *A parte rei. Revista de filosofía*, 48, noviembre de 2006, 1-12.

Fumet, S.

1962 «Histoire d'une amitié», en *Pierre Reverdy (1889-1960)*, *Mercur*, 1.181, enero-abril, 1962, 313-334.

Gallet, O.

1994 «Pierre Reverdy d'outre-tombe», en *Pierre Reverdy, Europe*, n.º 777-778, janvier-février, 120-133.

Gide, A.

2003 *Los monederos falsos*, Madrid: El País.

Gilot, F., y Lake, C.

2017 *Vida con Picasso*, Barcelona: Elba.

Gutierrez, J.

2018 «Picasso à Vallauris. “ Au rendez-vous des poètes ” », en Dopffer, A., y Lindskog, J. (dirs.): *Picasso, les années Vallauris*, París: Réunion de Musées Nationaux, 177-185.

Hattendorf, R. L.

1992 «The “Ensemble Concertant” of Reverdy and Picasso’s *Le Chant des morts*», en *The Comparatist*, 16, mayo de 1992, 123-139.

Hubert, É.-A.

1994 «Pierre Reverdy au vent contraire de 1919. Le conte “Médaille neuve”», en *Pierre Reverdy, Europe*, 777-778, janvier-février 1994, 108-119.

2009a «La “ grande réalité ”», en *Circonstances de la poésie. Reverdy, Apollinaire, sur-réalisme*, París: Librairie Klincksieck, 33-47.

2009b «Le “Bois vert” de Pierre Reverdy», en *Circonstances de la poésie. Reverdy, Apollinaire, surréalisme*, París: Librairie Klincksieck, 231-232.

2017 «Dans les marges du *Chant des morts*», en *CCP (Cahier critique de poésie)*, 34, Dossier Pierre Reverdy, Marsella, Centre International de Poésie Marseille, 87-91.

Kristeva, J.

2017 *Sol negro. Depresión y melancolía*, Girona: Wunderkammer.

Leymarie, J.

1962 «Évocation de Reverdy. Auprès de Braque et de Picasso», en *Pierre Reverdy (1889-1960), Mercure*, 1.181, enero-abril de 1962, 299.

Linarès, S.

2007 «Images de la poésie : Les recueils illustrés de Pierre Reverdy», en *Revue d’histoire littéraire de la France*, 2007/1, vol. 107, 181-200.

Maulpoix, J.-M.

1989 «Pierre Reverdy, poète cubiste ?», en *La Quinzaine littéraire*, n.º 542, del 1 al 15 de noviembre de 1989, 13-14.

Orozco, M.

2016 *Picasso litógrafo y militante*, Málaga: Fundación Picasso Museo Casa Natal.

Paz, O.

1975 *El signo y el garabato*, México D. F.: Joaquín Mortiz.

2004 «Los signos en rotación», en *El arco y la lira*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 253-284.

Peyré, Y.

2002 *Peinture et Poésie, le dialogue par le livre, 1874-2000*, París: Gallimard.

Picasso, P.

1989 *Écrits*, París: Gallimard.

Prego, C.

2018 «El Manifiesto Russell-Einstein: cuando la ciencia quiso frenar el apocalipsis», en *Hipertextual*, 26 de agosto de 2018. Disponible en línea: <https://hipertextual.com/2018/08/manifiesto-russell-einstein> [consultado el 26 de marzo de 2020].

Raguet, C.

2014 «A “Flavor of Diversity”: Intercreation and the Making of a Mosaic-Whole», en Bandia, P. F., *Writing and Translating Francophone Discourse: “Africa, The Caribbean, Diaspora”*, Amstérdam-Nueva York: Rodopi, 37-62.

Reverdy, P.

1989 «Notes 1945-1946», en Chapon, F., y Peyré, Y., (eds.): *Pour Reverdy*, Cognac: Le temps qu'il fait, 15-46.

2003 *Sable mouvant. Au soleil du plafond. La Liberté des mers. Suivi de Cette émotion appelée poésie*, París: Gallimard, NRF.

2010 *Oeuvres complètes*, I y II, París: Flammarion. Edición preparada, presentada y anotada por É.-A. Hubert.

Reverdy, P., y Picasso, P.

1948 *Le Chant des morts*, París: Tériade Editeur / Éditions Verve.

2016 *Le Chant des morts*, París: Gallimard.

Stein, D.

2001 *Artists' Books in the Modern Era 1870-2000*, San Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco.

Steiner, G.

2013 *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, México: FCE.

Suárez Giraud, A.-H.

2004 *Lao zi. Tao te king. Libro del curso y de la virtud*, Madrid: Siruela.

Verlaine, P.

2007 «Kaléidoscope», en *Oeuvres poétiques complètes*, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 321-322.

ÁLVARO GALÁN CASTRO

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Málaga

Campus de Teatinos, s/n, 29071 Málaga, España.

ORCID code: orcid.org/0000-0002-7490-5377