

## Proyección de Picasso en la obra del poeta Paul Eluard: una relación entre *Yeux fertiles*.

BRISA GÓMEZ ÁNGEL

Departamento de Lingüística Aplicada  
Universidad Politécnica de Valencia

### Résumé

L'œuvre de Picasso nourrit une grande partie de la poétique d'Eluard fortement empreinte des représentations du créateur. Le choc de la rencontre entre les deux hommes est ainsi réfléchi par le poète dans ses écrits *Physique de la poésie*: "A partir de Picasso, les murs s'écroulent. Le peintre ne renonce pas plus à sa réalité qu'à la réalité du monde. Il est devant un poème comme le poète devant un tableau. Il rêve, il imagine, il crée." (Eluard 1968: 938) C'est bien l'histoire d'une reconnaissance mutuelle entre les deux mondes artistiques que tissent les vers éluardiens concernant l'artiste peintre, une histoire qui devait constituer des poèmes entiers réunis dans le livre datant de 1936 *Les yeux fertiles* de Paul Eluard. L'objet de notre étude est une tentative de décrypter ce discours poétique éluardien de la fraternité entre créateurs, de la reconnaissance entre les formes d'expression de leurs représentations et de leur vision du monde.

### Mots-clés:

Surréalisme – Eluard – Picasso – poétique – création.

### Abstract

Picasso's work inspired a substantial part of Eluard's poetics, strongly influenced by the representations of the painter. The confrontation that followed when these two men met was reflected by Eluard in his work *Physique de la poésie*: "A partir de Picasso, les murs s'écroulent. Le peintre ne renonce pas plus à sa réalité qu'à la réalité du monde. Il est devant un poème comme le poète devant un tableau. Il rêve, il imagine, il crée." (Eluard 1968: 938) Thus, the expression of a mutual recognition between the two artistic worlds is made evident through the Eluardian verses concerning Picasso, a relationship that became apparent in a collection of poems by Paul Eluard published in 1936: *Les yeux fertiles*. This paper aims at unravelling the poetic discourse of the fraternity between creators, the recognition between the forms of expression of their representations and their vision of the world.

### Keywords:

Surrealism – Eluard – Picasso – poetics – creation

## I. Las premisas a *Les yeux fertiles*

En 1926, con la publicación en la editorial Gallimard del libro *Capitale de la douleur*, fue cuando la relación entre el artista y el poeta se concretizaba en la poética eluardiana. Se abría entonces el período surrealista de Eluard, concomitante con la efervescencia cultural del movimiento que establecía lazos estrechos entre escritores y artistas; dicho libro cuyo título tenía que ser *L'art d'être malheureux* fue considerado como el primer gran libro del poeta. Resulta asombrosa la acogida que recibió la obra en su tiempo; el estudioso Charpentier publicó en la revista *Les marges* (enero de 1928) una reseña formulando la siguiente valoración:

Eluard est celui des surréalistes qui a donné, dans *Capitale de la douleur*, l'exemple le plus complet des intentions créatrices de son groupe. La définition de la poésie change. L'écriture devient rapide, sténographique, automatique. Il faut saisir l'éclair, renoncer au vers construit et accepter comme définitives ces unions impatientes et fugaces des mots qui se forment dans l'esprit avant la pensée même. (Charpentier 1928: 1371)

*Capitale de la douleur* incluye varios poemas que conectan con la temática hispánica, más concretamente, contamos con un poema cuyo título es *Pablo Picasso*, además de un poema *Première du monde*, dedicado al artista. Subrayemos de paso que la proporción de las dedicatorias a Picasso, en toda la obra de Eluard, resalta la importancia que va cobrando para el poeta la amistad y el trato con el ya por entonces muy conocido y apreciado pintor malagueño.

La relación entre Eluard y Picasso era anterior a la publicación del libro *Capitale de la douleur*. Lo atestiguan sus gustos pictóricos compaginados con su sentido de los negocios en materia de arte. Nos consta que el poeta se aficionó a la pintura cubista y adquirió durante la primavera de 1921 varios dibujos y pinturas de Picasso, Juan Gris y de Braque. Así lo refiere Gateau:

Il [Eluard] assiste, à partir de mai [1921], à la vente, salle Drouot, des stocks cubistes des marchands Kahnweiler et Uhde, ressortissants allemands dont les biens avaient été séquestrés pendant la guerre. Il acquiert ainsi, à des prix modiques, des dessins et des toiles de Picasso, Braque et Juan Gris. (Gateau 1988: 91)

Sin embargo, se antepuso a la relación entre ambos otra amistad que brotó entre el pintor Max Ernst y el poeta el mismo año 1921 y que prevaleció durante los años del auge surrealista. Tenemos que esperar hasta el año 1935 para presenciar los acontecimientos que aproximaron a Eluard y a Picasso. Fue durante una exposición itinerante de la obra de Picasso en España proyectada para principios de 1936, y para la cual los *Amics de les arts nou en Catalunya* invitaron a Eluard como representante francés.

Entramos plenamente en nuestra temática con el libro *Les yeux fertiles* publicado el 8 de enero de 1936, libro el cual se abrió sobre el retrato del poeta dibujado por el pintor. Este último se lo regaló a Eluard como muestra de aprecio, la víspera de la salida del poeta hacia España, donde el poeta iba a realizar una gira de conferencias, desde enero 1936 hasta mayo del mismo año.

## II. Presencia de Picasso en la poética de Paul Eluard anterior a *Les yeux fertiles*

El poema *PABLO PICASSO* pertenece al libro de poemas *Capitale de la douleur*, el décimo segundo de la obra de Eluard. En este poema advertimos un marco general de ensueño, que va dictado ya desde su primer verso: *Les armes du sommeil ont creusé dans la nuit*. Este marco favorece pues la expresión de lo onírico, lo mágico con todas las formas expresivas de la irracionalidad, que nos predispone a percibir un poema escrito automáticamente desde el subconsciente. Sin embargo, suena como un eco de unos versos anteriores: *Le soir traînait des armes blanches sur nos têtes (Denise disait aux merveilles)* (Eluard, 1968: 145) y este otro: *l'homme qui creuse sa couronne (La bénédiction)* (Eluard, 1968: 146).

Dos palabras participan de un imaginario poético al que ya recurrió Eluard: *armes* y *creuser* las cuales, lo podemos intuir, entran a formar parte del léxico eluardiano. Al igual que en todo sueño, las representaciones van distorsionadas o difuminadas como en un halo de luz, en este caso, una luz deslumbrante, aplanadora de objetos y colores: *Sous le ciel éclatant, la terre est invisible*. Volvemos a encontrar, en los dos cuartetos que constituyen este poema, esa misma tensión entre dos polos antagónicos que ya se observó en *Mourir de ne pas mourir*, el polo positivo de la pureza ideal (*merveilleux- diamant – éclatant*) y el contrario de valores negativos (*médaille –fausse – invisible*) los cuales generan otro valor añadido de verdad al de pureza.

Advertimos que el poeta sigue fiel a la estética de la antítesis como a una técnica que le resulta la mejor en el empeño de reflejar esa evidencia de la constitución del ser por dos mitades antagónicas, y la de la aceptación de la dualidad de las cosas: [*diamant – médaille*] o [*ciel – terre*].

El imperio del sueño es tremendamente potente y llega venciendo la realidad (*toute médaille est fausse*), borrándola hasta la invisibilidad, el castigo de la pérdida de la visión o del reflejo (*la terre est invisible*). Los valores del sueño (pureza y luminosidad) superan los de la realidad de la vigilia (falsedad y opacidad).

En el dinamismo verbal que surge de los verbos (*ont creusé – séparent*) reforzados por el término “*sillons*” se aprecia el aspecto gráfico de la poética eluardiana, que bosqueja unas formas redondeadas (*Têtes – médaille – sous le ciel – cœur*) y otras formas rectas o cortantes (*diamant – horizon*). Van agregándose los colores, por su presencia o por su ausencia, implementando los toques pictóricos: *Le visage du cœur a perdu ses couleurs*. El arte de la

doble sinécdoque consiste en representar a la vez una figura humana y un contorno gráfico en forma redondeada de corazón.

Pero no se cuaja tal grafía en un simple boceto de dos dimensiones pues los verbos traducen procesos de desvanecimientos (*ont perdu – cherche – abandonnons*) captados en el acto, además de la agresividad de un destino ineluctable.

El poema cobra una dimensión de obra plástica, mejor dicho de obra cinematográfica: en él se mueve una silueta amada indefinida, a la que entornando los ojos seguimos viendo, hasta por la línea del horizonte, inasequible bajo un sol de justicia, cegador, por la acción conjunta de la nieve. En ese punto, llega a perderse (“*si nous l’abandonnons*”) y sólo depende de nuestra imaginación (“*l’horizon a des ailes*”) el seguir viéndola, con la mirada interior que suaviza lo incomunicable, y como en un ensueño, en una realidad escurridiza (“*l’horizon a des ailes*”), se dibuja una línea en picos de sierra, tal una bandada de pájaros emprendiendo el vuelo.

Las imágenes de Eluard logran malabarismos expresivos entre la representación escrita y su expresión pictórica. A lo largo del poema van tejiéndose las dos isotopías, potenciándose mutuamente y enriqueciendo el sentido: la palabra mirada (*nos regards*) concentra los aspectos positivos por su cualidad armónica (el posesivo traduce acuerdo y hermandad en una acción conjunta) sobrellevando toda desavenencia (*dissipent les erreurs*). Centrado en su poética pictórica está el isótopo de la mirada u ojos, instrumento de captación o de interiorización, el cual seguiremos viendo a lo largo de la poética que estudiamos.

### III. Picasso como espejo o Reconocimiento mutuo entre creadores

En el poema *Première du monde* asistimos a una génesis plasmada en un cuadro pintado, obra dedicada a Pablo Picasso, homenaje de un creador a otro, de una mirada a otra mirada, lugar de encuentro o epicentro de los dos ámbitos artísticos. Boulestreau relata el comentario posterior de Max Ernst acerca de la exégesis de Eluard a su *Histoire naturelle* fechada en 1925:

Quand à propos de mon histoire naturelle dont cette plaquette publie une partie, Paul demandait si c’est le miroir qui a perdu ses illusions ou bien le monde qui s’est dégage de son opacité, les plus endurcis parmi nous sentirent leur sang se glacer de joie. Le poète se réjouit: La terre, dit-il, se cultive elle-même. Traduisons en langage vulgaire: *la terre a notre émerveillement, offre le jeu de ses transparences. L’hiver, dit le poète, il n’y a qu’à fouiller la neige pour trouver du soleil, l’été, les fruits ont un noyau de glace.* (Boulestreau, 1985: 113)

Ya desde la estructura de las cinco estrofas viene simbolizado ese mundo cerrado a modo de concha en el que todo se inserta en una estructura o reflejo en espejo. Las dos valvas de la concha son la primera y la última estrofa de versos libres alejandrinos, las cuales en-

marcan otras tres estrofas de versos libres octosílabos, y el núcleo atómico, réplica del marco o concha, se halla en posición central (*barques – amandes / paume – chaude et câline*). Las líneas de ordenación del contenido del cuadro parten desde los dos primeros versos:

Captive de la plaine, agonisante folle,  
La lumière sur toi se cache, vois le ciel:

Los dos ejes principales se cruzan, el de la horizontalidad y el de la verticalidad. De nuevo tenemos una luz deslumbrante pero, en una dinámica arrolladora, ésta se concentra, verdadero agujero negro, en la figura femenina, escondida tras los tres adjetivos femeninos *captive*, *agonisante* y *folle*. Estos tres adjetivos, esbozan a una figura femenina habitada por la pasión reductora, aniquiladora, y presa de la irracionalidad, en busca de alguna salvación. Se exalta el movimiento vertical *vois le ciel* acrecentado por el imperativo y el ritmo del segundo verso (9-3) Asimismo el de la anáfora: *Il a fermé les yeux pour s'en prendre à ton rêve -Il a fermé ta robe pour briser tes chaînes*. El campo denotativo urde su trama alrededor del campo simbólico: la excomunión del cielo o castigo en el primer verso se convierte en una redención. La violencia contenida de la liberación desbocada se refleja en la sonoridad /r/ repetida en posiciones clave de los versos, generando un símil de martilleo cuyo eco persiste en el segundo cuarteto de octosílabos:

Devant les roues toutes nouées  
Un éventail rit aux éclats  
Dans les traîtres filets de l'herbe  
Les routes perdent leur reflet

El ensañamiento en el hacer sufrir y martirizar el cuerpo prosigue en este cuarteto, de marchamo claramente desarticulado, muy surrealista. La figura femenina se vislumbra cuanto apenas, escondida tras una metáfora irracional que une una manifestación humana a un objeto femenino (*éventail – rire*) o realiza una transformación de las expresiones usuales “*avoir la gorge nouée*” y “*la voix enrouée*”, por semejanza fonemática al núcleo imaginativo “*roues*”, el cual vuelve a brotar después en “*routes*”. La imagen de la rueda crea la isotopía de un objeto redondo volador, portador de impulso vital, cargado del deseo conducente al resplandor de la plenitud, que se cuaja en la metáfora del sol arremolinado:

un soleil tournoyant.  
Un oiseau rit dans ses ailes(Les petits justes) (Eluard, 1968: 151)

La inocencia aparente se ve amenazada por un entorno hostil, en el que ronda la muerte entre la hierba cortante como cuchillos (*filets de l'herbe*) así como en ese desvanecimiento del camino de “*les routes perdent leur reflet*”. Estos versos no dejan de enlazar con unos anteriores de *Mourir de ne pas mourir: Et celui qui traîne un couteau dans les herbes hautes* (*La malédiction*).

El encanto de la mujer-niña despierta en los toques lúdicos del juego de barquillas diminutas (pues son almendras) mecidas por las olas, (esta imagen se superpone al entretenimiento infantil de recogida de los frutos en la palma de la mano), así como en las sinécdoques *paume* y *boucles* sugerentes de tierna infancia. La figura femenina empieza a cobrar unas proporciones cósmicas pues se representa coronada su cabeza de olas marinas, se exalta en ella su potencial de salvación en el verso recurrente en el cuarteto siguiente:

Ne peux-tu prendre les étoiles ?  
Ecartelée, tu leur ressembles,  
Dans leur nid de feu tu demeures  
Et ton éclat s'en multiplie

En la pasión mostrada del martirio (*écartelée – nid de feu*) se anida la salvación por el reencuentro en la semejanza (*tu leur ressembles – tu demeures*) y en ese poder de refracción, compartido entre los astros y la amada: permanencia y proyección hacia la eternidad.

Observamos cómo se ensancha la visión con el efecto de estallido luminoso desde la palabra *nid* hasta *éclat* acrecentado por el verbo *multiplie*.

Gateau menciona que en el borrador de este poema aparecen dibujadas en el margen de la página unas cruces y estrellas o unos motivos mixtos de cruces y estrellas de cinco puntas (Boulestreau, 1985: 99). Boulestreau confiesa que detrás de semejante expansión gloriosa asoma una forma de mito del sacrificio; añade que la mujer está abocada a salvar el mundo en *Capitale de la douleur*; nuestra estudiosa lo corrobora este final de poema:

Et la femme se lèvera, avec des mains dangereuses, avec des yeux de perdition,  
avec un corps dévasté, rayonnant à toute heure  
Et le soleil reflleurira, comme le mimosa.  
(Georges Braque)

El sueño se cierra en el último cuarteto de alejandrinos de *Première du monde*, la mujer - astro (*aube baillonnée*) lo sacude violentamente en un grito cuya estridencia se percibe en la sonoridades /r/ e /i/ repetidas (*De l'aube baillonnée un seul cri veut jaillir*). La violencia se vuelve cósmica y anima los versos de una promesa de vida:

un soleil tournoyant ruisselle sous l'écorce

El amor encuentra la complicidad del sueño para lograr sus fines en la unión imposible del día con la noche (*la nuit se mêle au jour*) y el ritmo se apacigua tras su paso:

Il ira se fixer sur tes paupières closes  
O douce, quand tu dors, la nuit se mêle au jour

La segunda parte del poema *Première du monde* presenta una ruptura formal por la desaparición de los versos. Esto acrecienta el hilvanar de las imágenes que se encadenan y se superponen. Notemos que el siguiente poema dedicado a Joan Miró sigue el mismo esquema. Esta segunda parte desarrolla una cadencia de gran carcajada acompasada, la de una criatura de ensueño cuyo hechizo le permite desafiar a la muerte (*sous la menace rouge d'une épée*) por sus armas sexuales (*chevelure – épau*) y, por encima de todo, su risa:

Sous la menace rouge d'une épée, défaisant sa chevelure qui guide des baisers, qui montre à quel endroit le baiser se repose, elle rit L'ennui, sur son épau, s'est endormi L'ennui ne s'ennuie qu'avec elle qui rit, la téméraire, et d'un rire insensé, d'un rire de fin du jour semant sous tous les ponts des soleils rouges, des lunes bleues, fleurs fanées d'un bouquet désenchanté.

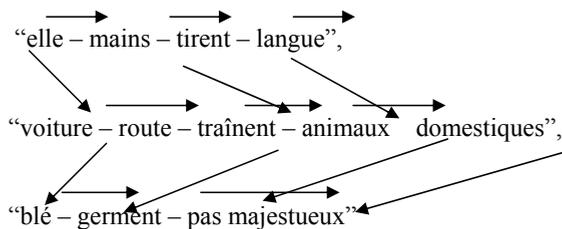
El poder germinador de esta criatura aparece en el participio *semant* que genera a su vez toda una pirotecnia de visiones imposibles: *soleils rouges – lunes bleues*, anticipos de *fleurs*. Sin embargo, no deja rienda suelta al regocijo ni a la frescura, tampoco apunta ningún sentimiento de plenitud amorosa pues pertenecen esas siembras a un tiempo pasado, que dejó mal sabor de boca: las flores están *fanées* e integran *un bouquet désenchanté* verdaderos frutos del *ennui*.

Recordemos el análisis de Kittang que estudia las metamorfosis y síntesis eluardianas; el poema se concentra en el tema de la fecundidad sin abandonar otros temas, así nos manifiesta este autor: “*L'acte de semer et l'acte de rire traduisent en même temps un dynamisme lumineux. La Cybèle rit, et sème par là même “des soleils rouges, des lunes bleues”, le poème nous montre la synthèse éluardienne de la lumière et du mouvement, mais enrichie d'un aspect nouveau*” (Kittang, 1969: 50).

Efectivamente, se aprecia la transformación de esta figura de diosa de la fecundidad en *voiture de blé* que ha ido sembrando además de acrecentar su capacidad de metamorfosis incesante pues *ses mains germent: Elle est comme une grande voiture de blé et ses mains germent et nous tirent la langue Les routes qu'elle traîne derrière elle sont ses animaux domestiques et ses pas majestueux leur ferment les yeux*.

El ritmo es sincopado, los cambios de velocidad los denotan las palabras cortas, monosilábicas, subrayadas por las pausas de las comas y los puntos; después cae en la palabra *désenchanté* para cobrar equilibrio y lentitud, como la del paso majestuoso de una diosa. Verdadera Cibeles, cobra una corporeidad agigantada perceptible en el movimiento de crecimiento de los verbos *germent* y *tirent la langue* que siguen su desarrollo en *traînent derrière elle*.

La realidad y el ensueño siguen fraccionados, cada elemento de cada plano atrayéndose mutuamente y logrando al final una confusión de ambos, de efecto transmutado, produciendo unas visiones que van desvaneciéndose al tiempo que se crean. En el esquema siguiente se visualiza este funcionamiento:



Como en la primera parte del poema, esta parte se cierra en una imagen de visión cautiva: *tes paupières closes*, la cual encuentra su ecoconferment *les yeux*. Descubrimos en estos versos de Eluard el rasgo típicamente surrealista en la expresión de la mirada interior que nos recuerda a Magritte retratando a los miembros fundadores del Primer Manifiesto Surrealista con los ojos cerrados<sup>1</sup>. Recordamos que nos encontramos en la época del surrealismo de plasmación del mundo del sueño como recurso poético, coincidiendo con el momento vital de Eluard en el que se conduce del desamor de su amada Gala.

Sin embargo, asistimos a una variación desde *Mourir de ne pas mourir* pues, al resguardo del ensueño, la expresión de los sentimientos del poeta se va suavizando y va cobrando un cariz atemporal. El tiempo, *ce grand sculpteur* como apropiadamente dijo M. Yourcenar, va operando en el sentido de continuidad y discontinuidad. Así recordaremos a G. Bachelard:

C'est pour construire un temps complexe, pour nouer sur cet instant des simultanités nombreuses que le poète détruit la continuité simple du temps enchaîné. En tout vrai poème on peut alors trouver les éléments d'un temps arrêté, d'un temps qui ne sait pas la mesure, d'un temps que nous appellerons vertical pour le distinguer du temps commun qui fuit horizontalement avec l'eau du fleuve, avec le vent qui passe. (Bachelard, 1966[1939]: 101)

Jean-Charles Gateau recuerda una frase que figuraba en el preámbulo colectivo del

<sup>1</sup> Magritte, R, fotografía publicada en *La Révolution surréaliste*, nº12, 1929

primer número de la revista *La révolution surréaliste*: “*Le surréalisme ouvre les portes du rêve à tous ceux pour qui la nuit est avare*” (Gateau, 1988: 138).

Desde *Mourir de ne pas mourir*, apunta Gateau, el poeta utilizó esas “*calligraphies*” de sueños, las estiliza quitando detalles incongruentes acentuando o sintetizando otros aspectos del mismo, o sea hace intervenir la consciencia poética cuando sus coetáneos del movimiento la proscriben.

Se podría aplicar en este poema una observación que la estudiosa Boulestreau adelantaba frente al poema anterior de Eluard *Max Ernst*: “*le tableau pour Eluard est métaphore, il transporte le sujet hors de lui-même, dans une zone qui est à la fois mirage et substance incorporable, un entre-deux des corps et des reflets*” (Boulestreau, 1985: 61).

Alcanzamos aquí el terreno hacia el que convergen Eluard y Picasso, el de la mirada que arroja sus redes isotópicas, desde el primer poema dedicado al pintor hasta el último, para hallar su máxima expresión en el libro *Les yeux fertiles*.

#### IV. La isotopía de la mirada

Es notable la recepción que tuvieron los poemas de *Les yeux fertiles* en otros ámbitos artísticos como por ejemplo el de la música; Francis Poulenc seleccionó varios poemas del libro y los puso en música bajo el título *Tel jour, telle nuit*. Eluard siguió fiel a su título *Les yeux fertiles* volviéndolo a utilizar en su *Anthologie des écrits sur l'art*, encabezando el tomo I, *Les frères voyants*.

Para medir la importancia del vínculo entre los dos hombres, Lucien Scheler comenta en nota que *Les yeux fertiles sont les yeux de Picasso* (Sheler1968: 1476)<sup>2</sup>. A lo largo de la obra eluardiana existen varios poemas que lucen el mismo título, de estructura en dedicatoria “À Pablo Picasso”. El libro *Les yeux fertiles* cuenta con uno de estos poemas el cual fue escrito en dos momentos diferenciados. El poeta finalizaba la primera parte el 15 de mayo de 1936 y la segunda el 30 de agosto del mismo año. La historia de este poema está relacionada con la gira que realizó Eluard por España a partir de enero de 1936.

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

A partir de Picasso, les murs s'écroulent. Le peintre ne renonce pas plus à sa réalité qu'à la réalité du monde. Il est devant un poème comme le poète devant un tableau. Il rêve, il imagine, il crée. Et soudain, voici que l'objet virtuel naît de l'objet réel, qu'il devient réel à son tour, voici qu'ils font image, du réel au réel, comme un mot avec tous les autres. On ne se trompe plus d'objet, puisque tout s'accorde, se lie, se fait valoir, se remplace. Deux objets ne se séparent que pour mieux se retrouver dans leur éloignement, en passant par l'échelle de toutes les choses, de tous les êtres. Le lecteur d'un poème l'illustre forcément. Il boit à la source. (Sheler1968: 1476).

2 Sheler, citado en *Oeuvres Complètes de Paul Eluard, I*, p1476.

Desde el punto de vista de su producción poemática, la obra de Eluard opera un giro desde la expresión de la vida interior reflejada en *Mourir de ne pas mourir* y en *Capitale de la douleur*. A partir de *Les yeux fertiles*, sus versos siguen el paradigma de una voz interior constantemente alimentada por una corriente visual. Así lo formula Boulestreau:

La poésie n'est plus le champ où se figurait de formulation en formulation la passion d'un sujet incarnant une crise de l'Amour. La poésie se veut désormais le champ d'un rassemblement humain, autour de valeurs qu'elle érige, et d'un rêve qui n'a d'ailleurs d'autre nom que la poésie elle-même: UNITE. (Boulestreau 1985: 198)

Abordaremos el poema dedicado a Picasso: *On ne peut me connaître*. Dos estrofas de dos versos abren y cierran este poema, como las varillas de un abanico en posición cerrado se superponen, tan perfectamente que cada uno de sus puntos encuentra su *alter ego* en paralelo. Unas correspondencias sintácticas se establecen:

*me – te* (primer verso – verso trece), *tu – je* (segundo verso – verso catorce), y de nuevo *me – te* (segundo verso – verso catorce):

On ne peut me connaître  
Mieux que tu me connais  
On ne peut te connaître  
Mieux que je te connais

Al ser idénticas las formas verbales de la primera y segunda persona (*connais*) y al repetirse el infinitivo *connaître*, las correspondencias se mudan en equivalencias perfectas, la metáfora naciente es la de la metáfora *in absentia*: la del ser especular materializado en las metáforas de los ojos – cama (segunda estrofa), los ojos – barca (tercera estrofa) y los ojos – espejo (cuarta estrofa).

Tes yeux dans lesquels nous dormons  
Tous les deux  
Ont fait à mes lumières d'homme  
Un sort meilleur qu'aux nuits du monde

Los ojos cerrados evocados en la actividad del sueño favorecen el vuelo de la imaginación, punto común de los dos artistas. Unos meses más tarde en su conferencia *L'évidence poétique*, hablando de lo que une a pintores y a poetas, declararía Eluard:

Ils poursuivent tous le même effort pour libérer la vision, pour joindre l'imagination à la nature, pour considérer tout ce qui est possible comme réel, pour nous montrer qu'il n'y a pas de dualisme entre l'imagination et la réalité,

que tout ce que l'esprit de l'homme peut concevoir et créer provient de la même veine, est de la même matière que sa chair, que son sang et que le monde qui l'entoure. (Eluard 1968: 516).

En efecto, ambos comparten el mismo conocimiento de las cosas del tú a tú (*mes lumières d'homme*) proyectando la capacidad personal de captación a nivel universal (*aux nuits du monde*) multiplicando de esta forma su potencial creativo (*un sort meilleur*).

Los ojos en la poética eluardiana alcanzan la dimensión de símbolo del conocimiento (y del reconocimiento) a través de la metáfora de la barca apreciable en la siguiente estrofa:

Tes yeux dans lesquels je voyage  
Ont donné aux gestes des routes  
Un sens détaché de la terre

La visión cósmica ensanchada de la estrofa anterior se ajusta ahora al marco de la tierra y la metáfora del viaje se traba con la de las carreteras, o caminos del conocimiento, corroborada por la imagen abstracta *un sens détaché de la terre*. La mirada reflejada facilita otra captación del mundo modificando la visión subjetiva y a la vez abierta hacia lo irracional.

Se ciñe en la cuarta estrofa al individuo proponiéndole otra relación con los demás que ya no es de marginación o resignación al destino solitario del hombre. La mirada del creador se impone como la de un mediador entre el poeta y el resto de los humanos, además de modificar su punto de vista:

Dans tes yeux ceux qui nous révèlent  
Notre solitude infinie  
Ne sont plus ce qu'ils croyaient être

La certidumbre de lo expresado se reafirma en el cierre de los dos versos finales del poema y se establece un ajuste total entre el concepto de visión con el de reflejo. Tanto el poeta como el pintor saben la sutileza de los límites de las cosas, conocen su lado recíproco y variable:

Ils savent qu'il n'y a rien d'autre que communication entre ce qu'il (l'homme) voit et ce qui est vu, effort de compréhension, de relation – parfois de détermination, de création. Voir c'est comprendre, juger, déformer, oublier ou s'oublier, être ou disparaître. (Eluard 1968: 516).

## V. Conclusiones

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

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

En *Physique de la poésie*, Eluard formula el vuelco que da su concepción de la obra al encontrarse con Picasso, y desde el punto de vista de su producción poemática, en su obra se opera un giro: parte de la expresión de la vida interior reflejada en *Mourir de ne pas mourir* y en *Capitale de la douleur*, pero, con *Les yeux fertiles*, sus versos siguen el paradigma de una voz interior constantemente alimentada por una corriente visual.

## Referencias Bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. 1966 (1939). *Instant poétique et instant métaphysique l'intuition de l'instant*. Paris, Gonthier.
- BOULESTREAU, Nicole. 1985. *La poésie de Paul Eluard, la rupture et le partage*. Paris, Klincksieck.
- ELUARD, Paul. 1968. *Œuvres complètes*, tomes I, II. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Gallimard.
- GATEAU, Jean Charles. 1988. *Paul Eluard ou le frère voyant*. Biographies sans masques. Paris, Robert Laffont.
- KITTANG, Atle. 1969. *D'amour de poésie, l'univers des métamorphoses dans l'œuvre surréaliste de Paul Eluard*. Paris, Minard, coll. Les Lettres Modernes.

## Anexo I

### PABLO PICASSO

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

## Anexo II

### PREMIERE DU MONDE

à Pablo Picasso

Captive de la plaine, agonisante folle  
La lumière sur toi se cache, vois le ciel:  
Il a fermé les yeux pour s'en prendre à son rêve,  
Il a fermé ta robe pour briser tes chaînes,

Devant les roues toutes nouées  
Un éventail rit aux éclats  
Dans les traîtres filets de l'herbe  
Les routes perdent leur reflet

Ne peux-tu donc prendre les vagues  
Dont les barques sont les amandes  
Dans ta paume chaude et câline  
Ou dans les boucles de ta tête?

Ne peux-tu prendre les étoiles ?  
Ecartelée, tu leur ressembles,  
Dans leur nid de feu tu demeures  
Et ton éclat s'en multiplie

De l'aube bâillonnée un seul cri veut jaillir,  
Un soleil tournoyant ruisselle sous l'écorce  
Il ira se fixer sur tes paupières closes  
O douce, quand tu dors, la nuit se mêle au jour

\*

Sous la menace rouge d'une épée, défaisant sa chevelure qui guide des baisers, qui montre à quel endroit le baiser se repose, elle rit. L'ennui, sur son épaule, s'est endormi. L'ennui ne s'ennuie qu'avec elle qui rit, la téméraire, et d'un rire insensé, d'un rire de fin du jour semant sous tous les ponts des soleils rouges, des lunes bleues, fleurs fanées d'un bouquet désenchanté. Elle est comme une grande voiture de blé et ses mains germent et nous tirent la langue. Les routes qu'elle traîne derrière elle sont ses animaux domestiques et ses pas majestueux leur ferment les yeux.

### **Anexo III**

On ne peut me connaître

Mieux que tu me connais

Tes yeux dans lesquels nous dormons

Tous les deux

Ont fait à mes lumières d'homme

Un sort meilleur qu'aux nuits du monde

Tes yeux dans lesquels je voyage

Ont donné aux gestes des routes

Un sens détaché de la terre

Dans tes yeux ceux qui nous révèlent

Notre solitude infinie

Ne sont plus ce qu'ils croyaient être

On ne peut te connaître

Mieux que je te connais