

LO BURLESCO EN LA POESÍA FRANCESA CONTEMPORÁNEA

PROF. ROBERTO LIQUIERE
Facultad de Filosofía y Letras de
la Universidad de Nuevo León.

AL CONSIDERAR EL TÍTULO, parece que existe a primera vista una antinomia entre estos dos términos: "burlesco" y "poesía".

Para resolver esta antinomia, tenemos, primero, que tomar el término "poesía" en su acepción más amplia, la que fluye de su origen etimológico, según el cual "poesía" significa "creación". Por lo tanto y según los diccionarios, la poesía viene a ser "la máxima idealización y superación de la realidad". No temos el uso del superlativo cuya vaguedad da cuenta de la dificultad de definir el concepto, y que por otra parte deja el campo libre a la subjetividad. No será pues abusar el permitirnos una definición personal, incompleta, imperfecta, pero que intentará deslindar nuestro tema: consideraremos la poesía como un choque emocional estético de calidad. Admitida esa ampliación de sentido, limitaremos nuestro estudio al género literario llamado poético, con la cortapisa sin embargo, la condición restrictiva, que no les basta a la forma, a la envoltura, pretender ser poéticas para lograr su propósito. Lo que mata irremediamente a la poesía, es lo insípido, "la platitud", o sea la simpleza, de la cual no puede nacer el choque imprescindible para la transmutación del ambiente, lo que nos lleva a un mundo distinto o nos hace ver éste bajo inesperado aspecto.

Después de ese primer enfoque y para seguir resolviendo esa antinomia entre "poesía" y "burlesco" examinaremos un segundo punto. Es corolario de la idea de choque, factor emocional que supone el lirismo, el cual queda estrechamente vinculado con la inspiración, pudiendo ésta brotar de cualquier aspecto de la realidad. Aspecto que puede ser feo para trascender esa fealdad; recordemos al "Cuasimodo" de "Nuestra Señora de París" en el que Víctor Hugo encerró bajo tosca corteza, repugnante ganga, un destello pulcrísimo de poesía: el amor por la bella "Esmeralda". Aspecto que puede ser

ridículo como en "el Albatros" de Baudelaire, rey de los cielos apresado por los marinos y que resulta sobre cubierta: "él hace poco tan hermoso, cuán cómico y feo". En cuanto al aspecto cómico, Bergson nos aconseja un análisis más matizado: "Lo cómico —escribe— exige... para producir todo su efecto, algo como una anestesia momentánea del corazón. Se dirige a la mera inteligencia..." Esa contradicción aparente con lo que acabamos de decir existe sobre todo en el caso del cómico involuntario —(el ejemplo conocido de la persona que provoca la risa al resbalar sobre una mondadura de fruta)— y nos obliga a insistir sobre el carácter momentáneo, fugaz, de la citada anestesia, la cual resulta tanto más breve cuanto que nuestra inteligencia, precisamente solicitada según el mismo Bergson, nos hace discernir sin demora los efectos dolorosos —(en el caso de la caída)— de la situación cómica. En este caso cesa lo cómico. Pero si se trata del cómico voluntario, nos parece que no existe tal contradicción. La anestesia señalada por Bergson resulta en efecto aún más breve cuando nuestro estado de ánimo —una inocencia receptiva—, crea nexos de simpatía entre el agente del cómico voluntario y nosotros mismos, agradecidos más o menos conscientemente por el esfuerzo hecho por dicho agente para alegrarnos o aliviar nuestras penas. Así es como el niño —que a menudo acompaña, gustoso, al adulto— entra de lleno en ese mundo imaginario que le ofrece el payaso... El payaso que "nos hace reír hasta llorar"; ¡elocuente alianza de términos!... ¡Mundo imaginario, mundo poético! ¡Y nacido sin embargo de lo cómico y de su risa.

No sólo lo feo, lo ridículo, lo cómico, sino también lo vulgar puede ser fuente de poesía. Aunque nos reservamos examinar detalladamente y más adelante el procedimiento, nos conviene aclarar ya que es por la amplificación hiperbólica de dichos aspectos como se logra trascenderlos. En cuanto a la vulgaridad por ejemplo, serán los pies enormes, la boca, los excesos de vestuario del payaso, otros tantos elementos que compondrán para el niño una visión poética que parece preferir a la del clown de vistoso traje con lentejuelas. La misma amplificación hiperbólica es la que quita todo sentido demasiado grosero a la retahíla de palabrotas ensartadas por los personajes de Ionesco, en "la Cantante Calva", por ejemplo.

Más aparente que real es pues esa antinomia que señalamos al principio entre, por una parte, la poesía y por otra, la fealdad, la comicidad, la vulgaridad, con tal de agrandar esos elementos, de aumentar su dosis, de trascenderlos y crear en el mundo de la trivialidad, una zona que lo doble, lo forre, como la sombra con los objetos, pero una sombra más bien lunar o debida a rayos muy oblicuos de un sol poniéndose; con tal que esos elementos triviales estén colocados en el plano de lo insólito.

¿Entra lo burlesco en el campo deslindado por esos factores? A priori parece como si nada diferenciara esos términos de "burlesco" y "cómico" y sin

embargo, en nuestro tema, no son exactamente sinónimos; parecen calificar dos tendencias afines a la vez que distintas.

Examinemos primero la vena cómica. Es la risa de Rabelais, de tradición gala, desde los "fabliaux" o "cuentos para reírse" de la Edad Media, en los siglos XII, XIII, XIV. La risa de Rabelais, gallarda, jocosa, sana; risa franca, rebotante. La risa de Gargantúa, el cual empieza su comida con "algunas docenas de jamones, de lenguas de res ahumadas, de botargas, de chorizos y otros tantos precursores de vino". Risa que no carece de fundamento filosófico, que procede de una visión optimista de la vida, de la confianza en el hombre. Es la misma risa de Saint-Amant, un siglo más tarde, en el XVII, cuando hace, en versos, el elogio ditirámico... del melón:

*¡Ay! sostenedme que me muero
pues en el alma siento su cosquilleo.*

Es la misma risa, huelga decirlo, de Molière. Risas todas que solicitan las nuestras ante los defectos de la naturaleza humana, de un individuo, de un tipo o de un sistema; defectos corregibles, reformables, y limitados, como unas enfermedades. Se solicita la risa de la gente sana, tan sana como el propio autor al menos en el caso tratado.

Ese cómico de la alegría, lo encontramos a veces, aunque pocas, en la poesía contemporánea. Es uno de los aspectos de Jacques Prévert que ilustran estos extractos de un poema suyo:

La trilladora.

"La trilladora llegó — la trilladora se fue... tocaron las campanas — degollaron el puerco — tostaron el café — partieron la leña — rompieron los huevos — revolvieron en la sartén la ternera con guisantes — chamuscaron la tortilla borracha — trincharon la pava — retorcieron el gajate a los pollos — despellejaron los conejos — despanzurraron las barricas — ahogaron su tristeza en el vino — dieron portazos y pellizcos a las mujeres — se prestaron una mano — se devolvieron patadas — volcaron la mesa — arrancaron el mantel — echaron la copla — se atragantaron sofocaron desternillaron de risa... gritaron ladraron cantaron — bailaron — bailaron en torno a los graneros donde el trigo estaba encerrado — donde el trigo estaba encerrado molido rendido vencido trillado".

Ese cómico alegre lo encontraremos más a menudo en ciertas canciones populares como las de Georges Brassens, o en esos monólogos dichos por esa nueva generación de payasos parlanchines que actúan con mucho éxito en radio, televisión o en cabarets y se llaman Fernand Raynaud, Robert Lemo-

reux, Raymond Devos, Roger Nicolas, etc. . . Comicidad que raya a menudo en lo burlesco, pero un burlesco que por su carácter jocoso, festivo, pertenece aún a la mera vena cómica.

En efecto, ese término de "burlesco" tiene otra acepción, la que procede de "burlar" en el sentido de "hacer escarnio", de "burla" en el sentido de "sarcasmo". Y ahora es cuando lo ridículo llega a lo irrisorio, a lo sarcástico. ¡Términos más inquietantes! Aspecto que dejaba vislumbrar Bergson cuando escribía: "bien puede ser que haya en la causa de lo cómico algo ligeramente atentatorio (y específicamente atentatorio) para con la vida social, ya que la sociedad le contesta con un gesto que bien se asemeja a una reacción defensiva, un gesto que infunde un poco de miedo". Eso de "ligeramente atentatorio" vendrá a ser en ciertos poetas contemporáneos, atentatorio con toda virulencia, cuando usen las tablas de la farsa anterior pero con distinto timbre. Ya no será "la risa de Rabelais 'sino' el sarcasmo de Voltaire".

¿Cuáles son las fuentes de esa risa que suena a rebeldía?

Trataremos primero de la causa menos profunda pero muy genuinamente francesa, o sea de un complejo en el que entra el miedo de parecer ridículo aprendido desde joven en los bancos del colegio con las lecciones de Molière. Miedo que se manifiesta con una propensión a burlarse de todo lo cursi, de la afectación, así como del sentimentalismo excesivo. Así fue como rechiflaron los franceses de buen tino aquellas modas falsamente intelectuales que se propalaron en la última postguerra, sea primero la de los "zazúes" o, más cerca aún, la de los famosos "existencialistas" de Saint-Germain-des-Prés, cuyas excentricidades tanto en la higiene como en el vestir no tienen nada que ver con la filosofía de Jean-Paul Sartre. En los cabarets, los "chansonniers" remedan con historias picarescas los acentos melindrosos de una falsa y nueva alta sociedad cuyos héroes ridiculizan en una simbólica pareja: "Gerard y Marie-Chantal". En el teatro, con *Írma la Dulce* hacen mofa de un sentimentalismo callejero o de prostíbulo. En la pantalla, con *Mi Tío*, Jacques Tati ridiculiza la cursilería de un confort excesivo.

Ese espíritu de rebelión siempre dispuesto a zaherir burlonamente y tan difundido en la vida cotidiana francesa, lo encontraremos también en el campo literario con carácter estético.

Es fácil notar cómo todo exceso de barroquismo en el arte ha despertado siempre una reacción contraria, a menudo de un barroquismo tan intenso como el propio combatido, pero de color o dirección opuestos. Abundan los ejemplos desde las novelas caballerescas que promovieron al Quijote, o desde *El Gran Giro* de Mademoiselle de Scudéry que hizo brotar por reacción al *Pastor Extravagante* de Sorel y a la *Novela Cómica* de Scarron.

La misma reacción se produce a fines del siglo XIX en el movimiento poético por burlarse, tanto de la languidez, de la melancolía, de la gravedad,

heredadas del romanticismo, como del conformismo, del academismo, de la estulticia de una burguesía que no sabe asimilar discretamente su recién enriquecimiento.

Dicha reacción señala en su expresión el miedo de caer en la pedantería, a veces de una manera tan directa y rotunda como en Max Jacob:

*Poeta no eres reducido a ti mismo
sino zafio gramático remangando comillas*

...

Ya salió el pedante. Heme aquí vencido.

En su afán de huir de una poesía que tachan de "literaria" y de sobrecoger al mismo tiempo al burgués, los poetas apelarán de cuando en cuando al burlesco.

Encontramos uno de los primeros intentos durante el siglo XIX en Georges Fourest, con: *Los peces melómanos*.

Los pianos — De los casinos — En los baños de mar —

Hacen soñar los peces que andan en el mar —

Pues (hoy lo saben los eruditos todos) —

Si los peces son mudos no por eso son sordos.

Y no falta estudiante en Francia para recordar, del mismo autor, la irreverente conclusión de su famoso soneto, parodia del Cid de Corneille, que se escapa de la boca de Jimena:

qué guapo mozo es, el que a Papá mató.

A fines del mismo siglo Charles Cros pasea por sus versos, y bajo las narices de sus lectores, un *Arenque ahumado*:

Para enfurecer a la gente, grave, grave, grave.

Y divertir a los niños, pequeños, pequeños, pequeños.

En realidad, lo que están haciendo los poetas desde hace años, es buscar una lengua nueva y con ese motivo quieren limpiar ya la expresión poética de todas las joyas falsas, de todos los oropeles acumulados en ella a través de los siglos. Para una buena limpieza, nada como la escoba de la irreverencia, así como la manija Apollinaire en su visión del *Palacio*:

*Al Palacio de Rosamundo en un rincón de sueño
mi pensar soñoliento descalzo va de fiesta*

...
*Entrando en el comedor las narices sorbian
un olor bien nutrido de grasa y chamusquina,
nos dieron veinte caldos, tres color de orina,
y el rey se tomó huevos en agua hervida.*

Tampoco la parodia le es desconocida:

*Chorrea en mis zapatos
como llueve en la ciudad
al cuerno esa agua
que cala mis zapatos*

la que no puede sin embargo dejar maltrecha a la música del verso de Verlaine. Hasta el retruécano se abre sitio en el acatado campo de Apolo:

El cíclope ciego a quien revientan su ojo dice: estoy tuerto.

Con Max Jacob y Apollinaire empieza la "desacralización del lenguaje, haciendo juego de manos con los vocablos, y de la poesía, a veces, arte de birlibirloque. Juegos a ratos inocentes y como para niños, así en Max Jacob:

*Mariana tenía un blanco caballito
negro por detrás por delante rojito.*

O "a París — en un caballo gris" — como en San Andrés — en un caballo inglés.

En ese estilo, más tarde, Robert Desnos nos dará *La fábula del pelicano de Jonathan*, ese pelicano que:

*De mañana pone un huevo blanco
del cual sale un pelicano
que parece su hermano
y ese segundo pelicano
pone a su vez un huevo blanco
del cual va saltando
otro haciendo otro tanto...
y eso puede durar hasta cuando
se haga tortilla cascando.*

Los maltratos que — como lo hemos visto — inflige de cuando en cuando el rencor de los poetas a la tan imperfecta lengua, recuerdan el vapuleo impuesto por el rey persa al mar como castigo del imprevisto temporal.

Esa actitud delata una insatisfacción y un malestar experimentados ya por los antecesores que se llaman Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont; todos aquellos que intentaron viajar al reino prohibido, gastando, a veces, viáticos peligrosos y extra-literarios como los estupefacientes o la depravación, la alteración sistemática de los sentidos, y volvieron defraudados, sin mensaje, o incapaces de comunicárnoslo.

Con esa lengua, que Max Jacob, Apollinaire, Alfred Jarry y otros tantos han puesto sobre las ascuas de la fragua, el surrealismo, palabra lanzada por el mismo Apollinaire, va a recoger el testamento de Rimbaud: "Llegarán otros horrendos trabajadores, empezarán por los horizontes donde el otro (el precursor) se derrumbó".

Así es como esa rebelión estética viene ahondándose y rayando en una rebelión ética.

Varios poetas habían puesto ya anteriormente, el mundo de la lógica en tela de juicio, por las cohibiciones que sus temperamentos caprichosos si no geniales tenían que padecer, por su aislamiento en el seno de una sociedad indiferente u hostil. Charles Cros dedicaba uno de sus poemas a "los imbéciles" es decir a "la gente bien sentada". (Es muy posible que uno de sus personajes haya inspirado a Ionesco la idea de los Bobby Watson). Alfredo Jarry hará de su vida una "epopeya humorística e irónica" y según el crítico Gabriel Brunet (Mercurio I fev. 1933) podría resumirse su enseñanza en las siguientes líneas: "todo hombre puede mofarse de la crueldad y de la estupidez del universo, haciendo de su propia vida un poema de incoherencia y absurdidad". En ese punto, obra y vida de Jarry se parecen mucho. El 10 de diciembre de 1896, estalló la bomba de su "Ubu - Rey":

—Madre Ubu: ¿Cómo puede estar contento de su suerte, padre Ubu?

—Padre Ubu: ¡Caracoles! sí que lo estoy, señora. Por menos lo estaría uno: capitán de caballería, oficial de confianza del rey Venceslao, condecorado del Aguila Roja de Polonia y antiguo rey de Aragón ¿qué quiere Ud. más?

—Madre Ubu: ¡Qué tonto eres!

—Padre Ubu: ¡Ay! Madre Ubu, Ud. me insulta y la voy a pasar por la cazuela".

Espectáculo estrepitoso tanto en la sala como en las tablas. Y su canción del *Quita sesos* no era para menos:

*Mirad mirad la máquina girar
mirad mirad los sesos saltar
mirad mirad los burgueses temblar.*

El escandaloso grito de guerra de Jarry:

Hurra todos al cuerno Viva el padre Ubu

lo recoge Apollinaire al escribir: *Las Ubres de Tiresias* del mismo jaez, y puede ser que lo haya percibido el mismo Ionesco.

Convencido de lo absurdo del mundo, que esos precursores han puesto ya de manifiesto y que la primera conflagración mundial recalcará, el movimiento Dadá, movimiento relámpago, lo quiere tirar todo. Pronto el surrealismo reacciona, cansado de tanta destrucción, e intenta llegar, detrás de Freud, a ese más allá buscado por Rimbaud y Lautréamont para contemplar en el mensaje recogido, una nueva realidad fundamental. Plan seductor teóricamente, pero ¿quién puede decir que ha alcanzado aquel mensaje?

Unos, vencidos, al igual de Rimbaud escogen callarse, como Jacques Vaché o Jacques Rigaud. Los más obcecados regresan con algo de botín, unas tiras coruscantes pero difíciles de compartir. Los otros, por fin, desvían hacia lo burlesco, ora por despecho, para vengarse a costas del mismo idioma de la incapacidad de las palabras, ora también para ocultar bajo la burla su desesperanza. Así nos parece la actitud de Henri Michaux en *Un hombre tranquilo*.

“Extendiendo las manos fuera de la cama, Pluma se asombró de no encontrar la pared. ‘Vaya, pensó, las hormigas la habrán comido...’ Y se durmió otra vez. Poco después su mujer le agarró sacudiéndolo: ‘Mira, dijo, ¡holgazán! mientras estabas durmiendo nos robaron nuestra casa’. En efecto, un cielo intacto se extendía por todos lados. ‘¡Bueno! Ya está hecho’. Pensó. Poco después un ruido se oyó. Era un tren que llegaba sobre ellos con toda velocidad. ‘Con las prisas que parece llevar, pensó, llegará seguramente antes que nosotros’ y se durmió otra vez. Después el frío le despertó. Estaba calado de sangre. Algunos trozos de su mujer yacían a su lado. ‘Con la sangre, pensó, surgen siempre cantidad de molestias; si ese tren podía no haber pasado, sería muy feliz. Pero ya que pasó...’ y se durmió otra vez.

—Veamos, decía el juez ¿cómo explica que su mujer se haya herido al punto de que se la encuentre partida en ocho trozos, sin que Ud., que estaba a su lado, haya podido mover un dedo para impedirlo, sin que se haya dado cuenta siquiera?

—Por esta vía, no le puedo ayudar, pensó Pluma, y se durmió otra vez.

—La ejecución se cumplirá mañana. Acusado ¿tiene Ud. algo que añadir?

—Dispense Ud., dijo, no he seguido el proceso. Y se durmió otra vez”.

Ya nos estamos dando cuenta de cómo esa rebelión, al principio únicamente estética, vino a cobrar cariz de rebelión ética y de rebelión ético-filosófica. En su expresión burlesca vemos la cara disfrazada de esa misma angustia que

corre por los demás campos literarios, conciencia de esa condición humana tan difícil de sobrellevar.

Pero entre los mismos surrealistas o sus secuaces, los hay que no están conformes con esta desesperanza filosófica, y para éstos, la rebelión toma un cariz político-social.

Lo burlesco, entonces, no representa una vía de evasión, solución irrisoria de la desesperanza, sino un ataque virulento contra lo absurdo y lo injusto de la sociedad.

El representante más expresivo y más popularizado de esta tendencia es Jacques Prévert. Esto no quiere decir que el tal autor se limite estrictamente al conflicto social —lo cual no es más que un aspecto de la condición humana— y ciegue antes los demás problemas; en un mismo texto le vemos ridiculizar al sentimiento kafkiano de culpabilidad inherente al hombre, para luego insistir sobre el aspecto de hombre-muñeco, de hombre-pelele, elemento de un rebaño humano que se cree libre y es preso de una serie de tabúes, familiares, sociales, religiosos.

He visto a varios...

He visto a uno que se había sentado

sobre el sombrero... de otro

estaba pálido... temblaba

esperaba algo... cualquier cosa

la guerra... el fin del mundo.

Le era absolutamente imposible hacer un gesto o hablar.

Y el otro... el otro que buscaba su sombrero estaba más pálido... aún y él también temblaba y repetía sin cesar: “mi sombrero... mi sombrero...”, y tenía ganas de llorar.

He visto a uno que leía los periódicos

he visto a uno que saludaba la bandera...

Visto el fondo, el contenido, el significado de ese aspecto burlesco en la poesía, examinaremos ahora, rápidamente, sus principales procedimientos de expresión.

Nos limitaremos a los dos principales representantes de las dos tendencias: Henri Michaux en cuanto a la tendencia estético-filosófica, Jacques Prévert en cuanto a la tendencia estético-social.

En Michaux, la originalidad esencial consiste en la creación de una lengua personal alógena.

Un lenguaje hecho a base de combinaciones de sonidos, puras tonadas y

puros sonidos, tan meramente que resulta difícil calificarlo de "sin ton ni son", aún más cuando se trata de esa música concreta: "Cuando las mah — Cuando las mah — las marismas — las maledicciones — Cuando las mahahahahas". Música concreta —en "mah" mayor— del "Porvenir" que nos espera, según el poeta en ese:

Mundo — cerrado, centrado, y como colgado de un clavo — girando, girando sobre sí mismo sin jamás — poder escaparse.

Alquimia verbal que fabrica monstruos: injertos biológicos conseguidos al soldar el prefijo de una palabra con el sufijo de otra, y cuyas raíces proceden casi siempre de un argot indecente.

Otras veces Michaux utiliza un procedimiento común a varios autores, la sencilla prosa de *Monsieur Jourdain*, pero para tejer al igual de Charles Cros o de Alfred Jarry, un tema de puras incoherencias:

"Pluma no puede decir que se le tenga mucho respeto viajando. Los unos le pasan por encima sin avisar, los otros se limpian tranquilamente las manos en su chaqueta. Acabó por acostumbrarse. Prefiere viajar con modestia. Mientras sea posible, así lo hará. Si le sirven, a regañadientes, una raíz en su plato, una gruesa raíz:

"Vamos, coma ¿qué está Ud. esperando?

—¡Ah bien! en seguida, ya está".

No quiere meterse en líos inútilmente.

Y si de noche le niegan una cama: "¡Qué! ¿no vino Ud. de tan lejos para dormir, no? Entonces recoja su baúl y sus cosas, es el momento del día en que más fácil se camina.

—Bueno, bueno, sí... es cierto. Yo estaba de broma naturalmente. ¡Ah! sí, de... de pura broma..."

Y se marcha en la noche oscura".

En cuanto a Jacques Prévert, conoce muchas maneras de conseguir el efecto burlesco, a base de insólito y de irreverencia.

El punto de partida de Prévert es a menudo el de la poesía lírica, pero a contrapelo. Ya sabemos que lo inesperado de las imágenes, herencia de Rimbaud cultivada por el surrealismo, resulta de una asociación de ideas; pero al paso que en los líricos, la imagen rara, preciosa, inesperada, promueve una ola emotiva que sigue la corriente de nuestro estado de ánimo, en el burlesco, cada imagen irá a modo de resaca contra esa corriente, produciendo confuso remolino.

Pongamos por ejemplo esos versos del lírico Aragon:

Y cuando en el bacará de las noches viene el ensueño a rehacerse...

Esa metáfora — choque del bacará, de la ruleta de las noches de la cual brotan al azar nuestros sueños, nos sorprende, pero suavemente, haciéndonos más receptivos al lirismo de Aragon. Se trata de una transmutación de la realidad: el carácter imprevisible del sueño hace del mismo ruleta del juego de azar.

En lo burlesco, Prévert escogerá la realidad más cruda, sin transmutación alguna —una piedra es una piedra y tres guajolotes son tres guajolotes— haciendo consistir el choque en la afirmación excesiva de esa realidad y en la yuxtaposición de las cosas más inesperadas, las que nunca suelen verse juntas:

Una victoria de Samotraco, un contable, un caníbal.

Mezclando en sus famosos inventarios, los conceptos más abstractos y los objetos más usuales:

"Unos impertinentes un lacayo un huérfano un pulmón de acero un día de gloria — una semana de bondad — un mes de María — un año terrible — un minuto de silencio — un segundo de descuido".

Otro procedimiento viene a recargar a veces el del inventario, un procedimiento que deriva de la "contre-petterie" rabelaisiana, y que consiste en intercambiar los complementos de dos sustantivos, cruzándolos entre sí. Ilustración irrespetuosa de ese truco encontramos en la *Comitiva*:

Un anciano de oro con un reloj enlutado...

un mariscal de espuma con una pipa jubilada...

un recogedor de conciencias con un director de colillas...

Otra variante es la repetición de la imagen más estrafalaria:

"una piedra — dos cosas — tres ruinas — cuatro sepultureros — un jardín — unas flores —

un ratón lavandero —

una docena de ostras, un limón, un pan, un rayo de sol, una marejada, seis músicos, una puerta con su alfombrilla, un señor con la legión de honor otro ratón lavandero—".

Esa abundancia, esa proliferación, ese cóctel diabólico, resultados de una confusión sistemática, son los que por su chorro torrencial llegan a evocar un cosmos que gira en su órbita en una carrera loca en la que Apolo da la mano a Baco.

Habría que añadir aún el juego de las paronomasias, o semejanzas de sonidos; procedimiento utilizado desde Verlaine y Rimbaud con fines líricos y melódicos, para satisfacción de nuestros oídos, pero que Prévert, al igual de

Michaux, usa al revés para armar un estruendo desconcertante, así como en este verso suyo:

et comme un duc de Guise qui se déguise en bec de gaz,

literalmente: "y como un duque de Guisa que se disfraza de farol", y que habría que traducir para dar cuenta de la cacofonía deseada: "y como un duque de Guisa que a su guisa guisa con gaz".

Como Michaux, Prévert usa también del episodio incoherente, la incoherencia sirviendo de disfraz a la sátira social; así es en su:

Soldado de permiso

"dejé mi gorra en la jaula y salí con el pájaro sobre la cabeza.

Y ¿qué? ¿Ya no se saluda? preguntó el comandante.

No, ya no se saluda, contestó el pájaro.

¡Ah! ¡bueno! dispense Ud., pensé que se saludaba, dijo el comandante.

Está Ud. perdonado: cada cual puede equivocarse, dijo el pájaro".

En conclusión ¿qué hacen tanto Michaux como Prévert cuando quieren sostener su rebelión ideológica con la rebelión de la lengua? Se alzan en contra del preciosismo literario, cuyos cimientos son los valores respetados por un mundo burgués execrado; valores depurados, acendrados, destilados hasta la quinta esencia por los poetas de la tradición, valores que nuestros rebeldes barren de un escobazo para sustituirles por la irreverencia, el contrasentido, el disparate, lo absurdo. Y, en el mejor de los casos, han cambiado un barroquismo por otro, sencillamente de color opuesto. Un antipreciosismo que se esfuerza en ampliarse, en volverse tanto más excesivo cuanto que su origen, su procedencia, será más vulgar; y eso con el propósito de que el mismo exceso, la misma imprescindible hipérbole, levanten esa barrosa materia hasta la altura poética.

No es tarea fácil ni siempre bien lograda; a veces vence lo burlesco, aniquilando a la poesía, otras es la poesía quien acaba con lo burlesco.

Examinemos el primer caso, o sea cuando vence lo burlesco. Notamos ese resultado cuando para convencernos de lo absurdo, la lengua se vuelve tan absurda ella misma que se olvida de su papel esencial, es decir ser el instrumento de relación entre los hombres, para transformarse en un tartamudeo inhumano, señal quizás de aquilatada sabiduría —aunque siempre uno tiene derecho a dudar— pero que a todas luces acaba con toda poesía. Puede que ese "verso" (!) de Michaux, que proponemos en su genuina salsa ya que ni nos atreveríamos a traducirlo en francés:

Le manage rape à ri et ripe à ra

sea de gran interés para psiquiatras, y tampoco ignoramos que si la musicalidad... pero uno queda libre de preferir en este caso la melodía del piano.

Cuando para convencernos de lo absurdo se prescinde del mínimo lógico indispensable por tan mínimo que sea, hay algo sano en nosotros que reacciona y nos hace dejar un campo en el que, de todas maneras, el choque recibido no es nada poético.

No obstante, cuánto esnob no conoce más de Aragón —por otra parte gran lírico nacional— que esa cosilla sin sentido: "persiana, persiana, persiana, etc..."

Notamos otro fracaso cuando la indecencia es tanta ya de por sí, que no hay manera de trascenderla, resultando contraproducente el procedimiento que consistiría en agrandarla. Así es como el argot inventado por Michaux en su *Gran pelea* evoca actitudes que podrán contemplar con gusto un adicto a Sade o un maniático pervertido, pero que marean a un varón de espíritu y cuerpo sanos. Donde hay mareo es dudoso que haya poesía, al menos para la gente normal. Lo mismo ocurre cuando Prévert nos saca elementos tan repugnantes, que pretender encontrar poesía en ellos vendría a ser como bucear satisfecho y boquiabierto en la cloaca que sale de un hospital.

Felizmente esos excesos inaguantables son excepcionales en los que lo burlesco no sólo mata a toda poesía sino también a todo intento de sonrisa; sustituyéndola por siniestra carcajada que oprime el estómago antes que el alma.

Examinemos ahora el caso en que, en el polo opuesto, es la poesía la que, a veces, acaba con lo burlesco.

Puede que lo significado, lo contenido, sea tan humano que el disfraz burlesco, divertido al principio, se vuelva poco a poco lamentable piltrafa que, antes que encubrir, pone de manifiesto lo angustioso de la condición humana. Así la atmósfera kafkiana creada por Michaux en su:

Pluma en el restaurante:

"Pluma estaba almorzando en el restaurante cuando el maestresala se le acercó, le miró con severidad y le dijo con voz baja y misteriosa:

—Lo que tiene aquí en su plato no viene en el menú —Pluma se disculpó enseguida:

—Mire, dijo, como tenía prisa ni consulté la carta. Pedí al azar una chuleta, pensando que quizás tendrían o que si no encontrarían fácilmente en el barrio, mas dispuesto a pedir cualquier otra cosa si faltasen las chuletas. El camarero sin dar muestras de asombro se fue y me la trajo poco después, eso es todo...

Naturalmente la pagaré al precio que digan. Es un buen trozo, no lo niego. Pagaré su precio sin vacilar. De saberlo, yo habría escogido otra carne, sencillamente un huevo, de todas maneras ya no tengo gana. Le voy a pagar inmediatamente”.

Pobre Pluma con su complejo de culpabilidad, no se podrá salvar. Viene el gerente, luego un guardia, luego el comisario, el cual llama por teléfono al jefe de seguridad.

“—Vamos, dijo a Pluma dándole el aparato: —Explíquese de una vez. Es su única salvación”.

Y como el pobre seguía vacilando, un guardia añadió:

“—Oiga, yo no quiero saber nada. Es la orden. Si Ud. no habla en ese teléfono, yo le zurro. ¿Me oye? ¡Confíese! Está Ud. advertido. Si no le oigo, le zurro”.

En otras ocasiones, lo burlesco en su cauce de irrealidad llega —si su tema lo permite— a desembocar en un mundo maravilloso. Entonces se desvanece completamente lo burlesco para dejar el campo libre a una poesía encantadora. Así pasa en “la página de escritura” de Prévert, en la que los alumnos, distraídos y soñadores, más atentos a los cantos de los pájaros, libres en el patio, que a la voz del maestro, ven al final:

“los muros de la clase derrumbarse tranquilamente — los cristales volverse arena — la tinta hacerse agua — los pupitres volverse árboles — la tiza volverse acantilado y la pluma volverse pájaro”. Lo mismo en este otro texto de Prévert, titulado:

El mal alumno:

“Dice no con la cabeza — pero dice sí con el corazón — dice sí a lo que ama — dice no al profesor — está de pie — le preguntan — y todos los problemas están planteados — de repente le entra una risa loca — y lo borra todo — las cifras y las palabras — las fechas y los nombres — las frases y las zancadillas — y a pesar de las amenazas del maestro — bajo los abucheos de los niños prodigios — con tizas de todos los colores — en el pizarrón negro de la desdicha — dibuja la cara de la felicidad”.

Ha llegado el momento de concluir.

Esa risa que aparentemente parecía desprenderse del título, la hemos oído en realidad muy poco. El disfraz de payaso que revisten a veces los autores, más que encubrir pone de relieve preocupaciones de nuestro tiempo.

En la obra de Michaux, el hombre se enfrenta con una condición y un destino angustiosos para los cuales el pesimismo del poeta no encuentra salida a no ser la muy relativa de su propio arte.

En la obra de Prévert es el problema social el que se hace más manifiesto.

Mucho menos egotista, este poeta se rebela contra una miseria que él achaca a unos valores de los cuales se burla, con la idea, optimista en el fondo, de tirarlos abajo.

Estos dos autores, como otros tantos que hemos nombrado de paso, son poetas, es decir que, a ratos, llegan partiendo de la burla, a crear el ambiente anhelado, debido a ese choque emocional ético de calidad definido al principio de esta charla.

No negamos que cierto desequilibrio momentáneo no sea saludable, con tal que uno sepa después hacer el restablecimiento indispensable. Lo que nos parecería nocivo, sería admitir la dimisión de cualquiera de nuestras facultades. Sin negar la realidad de nuestra angustia, creemos que es juntando todas las fuerzas de nuestro ser, manteniéndolas vivas y alertas, refrescándolas con el aire tónico de una poesía a la medida del hombre y amoldada a su lenguaje, sin que este concepto la aminore, como podremos, esa angustia, llevarla dignamente.