

# Lo maravilloso moderno surrealista y el lenguaje de la poesía infantil y popular

ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA  
Universidad de Castilla-La Mancha

*Le Merveilleux est à la racine de l'esprit.*  
Antonin Artaud

La irrupción del surrealismo en la escena literaria de los años veinte del siglo pasado tiene una consigna clara: recuperar el sentido de lo maravilloso para la literatura culta. Louis Aragon (1998: 43) acuña la denominación de “maravilloso moderno” (*merveilleux moderne*) en 1919 y unos años después insiste en el “Prefacio a una mitología moderna” de *Le Paysan de Paris* (1926) al proponer un “*merveilleux quotidien*” (Aragon, 2007: 149). En torno a esa fecha, Michel Leiris comienza a redactar una obra sobre lo maravilloso y su historia, que queda inacabada (Leiris, 2000; Collani, 2009). Uno de los capítulos de los que iba a constar el libro se titula precisamente *Le merveilleux “moderne”*, que el autor relaciona directamente con el surrealismo, pues para él lo maravilloso es “en suma, todo lo que puede resumir este término aún misterioso e impreciso: la surrealidad (*surréalité*)” (Leiris, 2000: 48-49).

Con las denominaciones de “maravilloso moderno” y “maravilloso cotidiano” se trata de establecer una continuidad y a la vez una diferencia con respecto a lo maravilloso tradicional. Este viene representado principalmente por los cuentos de hadas, que en Francia habían surgido como género culto a través de las recopilaciones de Perrault y que habían tenido una recuperación notable gracias al romanticismo y a la influencia de las obras de los hermanos Grimm y de Andersen. Aunque esta presencia del folclor maravilloso había languidecido en la medida en que el romanticismo pasó de moda, el principio del siglo XX ve una revitalización del género. No es casual que en 1915 aparezca la monografía de H. Matthey,

*Essai sur le merveilleux dans la littérature française*. Y es precisamente por esos años cuando se genera, animado por la expansión editorial que viven las publicaciones para niños y jóvenes, un renovado interés por los cuentos de hadas y maravillosos (Embs y Mellot, 2006: 52-53).

A pesar de todo, los estudios sobre el surrealismo, incluso cuando tocan este tema, casi nunca se refieren a la relación entre el nuevo concepto de lo maravilloso y su tradición en la literatura infantil y popular. Prueba de ello son las Actas del Coloquio de Cerisy-la-Salle de 1999, tituladas precisamente *Merveilleux et surréalisme* (Limat-Letellier, 2000). Entre las aportaciones que ahí se recogen no encontramos apenas referencias a la influencia de la literatura infantil y popular sobre el concepto de maravilloso de los surrealistas. Sólo podemos señalar un trabajo sobre un autor casi desconocido y un poco tardío que usa el modelo de los cuentos de hadas para transgredirlo, Georges Henein (Kober, 2000),<sup>1</sup> y otro sobre el cuento maravilloso en un autor al margen del surrealismo, Jules Supervielle (Pignier, 2000). Con todo, una reflexión de Jacques Lévine contenida en el volumen apunta hacia el inevitable parentesco:

La literatura y la pintura clásicas dan la primacía al yo social y, parcialmente, al yo ficcional. Por el contrario, en el surrealismo, lo que ocupa el lugar central es un yo mucho más arcaico, el que vive la realidad con los ojos del niño pequeño en el adulto y que habla la realidad con el sistema lingüístico del niño pequeño en el adulto (Limat-Letellier, 2000: 93).

Quizá este escamoteo de lo maravilloso tradicional en la reflexión sobre el surrealismo deba mucho a la actitud un tanto desdeñosa de Breton con respecto a este género y su rechazo, en el *Primer manifiesto del surrealismo*, a favor de un “maravilloso” más relacionado con lo fantástico del romanticismo (a lo Poe, a lo Hoffmann y la novela gótica) que con lo maravilloso tradicional. En su afán por dar al surrealismo una sólida base científica y social, primero con su acercamiento al psicoanálisis y después, en el *Segundo manifiesto*, a la filosofía del materialismo histórico de Marx, Breton dejó de lado lo que es una fuente fundamental de inspiración de todo el movimiento: lo maravilloso tradicional y popular.

---

<sup>1</sup> Véase también Boidard Boisson, 1993.

## 1. Breton y lo maravilloso

El *Primer manifiesto del surrealismo* recoge la actitud de Breton ante la infancia como el lugar del encanto frente al hastío de la vida cotidiana adulta:

El espíritu que se sumerge en el surrealismo revive con exaltación la mejor parte de su infancia [...]. De los recuerdos de infancia y de algunos otros se desprende un sentimiento de *inacaparado* y en consecuencia de *desviado*, que yo tengo por el más fecundo que existe. Es quizá la infancia lo que se acerca más a la “verdadera vida”; la infancia más allá de la cual el hombre no dispone, además de su salvoconducto, más que de algunos tickets de invitación; la infancia donde todo concurría, no obstante, a la posesión eficaz, y sin azares, de uno mismo. Gracias al surrealismo me parece que vuelven estas oportunidades (Breton, 1988: 340).

Esta sensación de maravilla no es para Breton otra cosa que la única fuente de belleza, o la belleza misma: “lo maravilloso es siempre bello, cualquier maravilloso es bello, no hay, es más, que lo maravilloso que sea bello” (Breton, 1988: 319-320). Lo maravilloso ocupa el grado más alto de las cualidades estéticas (un concepto curiosamente clásico). En varios lugares, Breton matizará este concepto de belleza moderna, que debe ser “convulsiva”, para diferenciarla de la belleza clásica: como con lo *maravilloso*, nos encontramos en el terreno de la negociación conceptual entre lo antiguo y lo nuevo. De hecho, esta identificación bretoniana entre lo maravilloso y lo bello no deja de tener un parentesco clásico, pues en el siglo XVII el adjetivo *maravilloso* era de alguna manera un superlativo de lo bello (Chelebourg, 2006: 27).

Pero Breton no define exactamente lo que entiende por maravilloso, sino que lo da por supuesto, y los ejemplos que aduce corresponden a un género muy distinto de los tradicionales cuentos maravillosos. A pesar de su desdén por la novela, Breton ve el paradigma de lo maravilloso en *El monje* de Lewis. Ello conlleva un menosprecio de lo maravilloso tradicional:

Puede parecer arbitrario que yo proponga este modelo [el de Lewis], cuando se trata de lo maravilloso, de lo cual las literaturas del Norte y las literaturas orientales han bebido una y otra vez, sin hablar de las literatu-

ras propiamente religiosas de todos los países. Ocurre que la mayor parte de los ejemplos que estas literaturas habrían podido proporcionarme están afectados de puerilidad, por la sola razón de que se dirigen a los niños. Bien pronto estos se separan de lo maravilloso y, más tarde, no conservan suficiente virginidad de espíritu como para recibir un placer extremo de *Peau d'Âne*. Por muy encantadores que sean, el hombre creería rebajarse por nutrirse de cuentos de hadas, y concedo que estos no son todos para su edad. El tejido de inverosimilitudes adorables demanda ser un poco más sutil, a medida que se avanza, y estamos todavía a la espera de estas clases de arañas... Pero las facultades no cambian radicalmente. El miedo, la atracción de lo insólito, los golpes de suerte, el gusto del lujo, son resortes a los que nunca se apelará en vano. Quedan cuentos que escribir para los adultos, cuentos aún casi azules (Breton, 1988: 320-321).

Además, Breton confunde normalmente lo fantástico y lo maravilloso, como demuestra el artículo "Limites non-frontières du surréalisme" de 1937, donde el autor presenta lo maravilloso-fantástico como el modo de explorar no la belleza, sino el ámbito de lo emocional y afectivo, cosa que ya se había prefigurado en la reflexión sobre el surrealismo y el sueño en el *Primer manifiesto*. Vuelve a poner como ejemplo la literatura inglesa de tipo gótico, pero una vez más apunta a la relación de este efecto de lo fantástico con la infancia, que se presenta como el lugar de la emotividad pura: "Una obra de arte digna de este nombre es la que nos hace reencontrar la frescura de emoción de la infancia" (Breton, 1999: 667).

Otro punto importante, y que me interesa destacar, en la reflexión de Breton sobre lo maravilloso es que el poder de "encantar" proviene no tanto del contenido y su carácter imaginario, cuanto de "nuestro poder de enunciación" como dirá en "Introduction au discours sur le peu de réalité" (1992: 265-280). Esto es: del lenguaje como forma y como acto, como discurso complejo y no sólo como vehículo de contenidos fantásticos.

## 2. Algunas aclaraciones terminológicas y el carácter de lo maravilloso moderno

Acabamos de ver que Breton usa indistintamente *fantástico* y *maravilloso*. No es este el lugar para entrar en una detallada discusión terminológica,

pero conviene aclarar algunos puntos. Conocida es la distinción que realiza Todorov (1976) entre lo maravilloso y lo fantástico: lo maravilloso entra de lleno en el reino de la imaginación, pues pone siempre por delante su propia irrealidad, mientras que lo fantástico estriba principalmente en la incapacidad final en que se encuentra el lector de determinar si lo que ha leído tiene una explicación natural o sobrenatural.

Tras una exhaustiva exposición lexicográfica, Chelebourg llega a la conclusión de que ambas categorías no se diferencian en esencia, sino por el tipo de creencia que hay que ejercer en cada una de ellas (2006: 26-36). Ambas serían formas de lo sobrenatural (definido como lo que supera las leyes naturales o lógicas), pero mientras que lo maravilloso solicita la credulidad por pura convención (cuando uno entra en el mundo del cuento de hadas olvida toda relación con el mundo real), en lo fantástico esta misma credulidad se impone "gracias al rigor de una organización textual basada en la contaminación de lo sobrenatural por lo natural" (2006: 35-36).

En lugar de hacer una distinción drástica conviene considerar el par maravilloso-fantástico como una cuestión de grado y en último extremo como dependiente de la recepción subjetiva del espectador y del grado de creencia que ponga en una y en otra, aunque históricamente podamos hacer una división entre lo fantástico como género que nace en el romanticismo, en concreto a partir del éxito de los cuentos de Hoffmann y sus seguidores, y lo maravilloso como ligado al mundo de las tradiciones populares.

En mi opinión, los surrealistas van un paso más allá, y desarrollan una teoría de lo maravilloso que supera esta división entre maravilloso tradicional y fantástico. Lo maravilloso surrealista se caracterizará por ser un maravilloso totalmente gratuito. Por una parte no está dirigido por un afán didáctico o aleccionador, y por otra parte rompe toda coherencia discursiva. Tanto en lo maravilloso infantil como en lo fantástico, los mundos extraños o directamente irreales que encontramos representados funcionan según una lógica propia, y los elementos que aparecen en ellos, aunque imaginarios y extravagantes, están motivados y tendrán importancia en el desarrollo de la acción. Las botas de siete leguas son un objeto imposible, pero servirán para que el personaje pueda huir de los peligros o ganarse la vida como mensajero. Lo fantástico surrea-

lista, por el contrario, se caracteriza por la gratuidad de todo elemento que pase a formar parte de su mundo y por la falta de motivación de su inclusión en él.

Tenemos un ejemplo ilustrativo en la distancia existente entre dos relatos de Max Jacob (1971) que siguen el modelo del cuento de hadas. El primero se titula *Histoire du Roi Kaboul 1<sup>er</sup> et du Marmiton Gauwain*, escrito en 1904; en él Jacob narra la historia de un ayudante de cocina que llega, gracias a su ingenio y astucia, a conquistar la mano de la hija del rey y convertirse en monarca de los dos reinos rivales, una trama propia de este tipo de relatos. Unos años después, en 1923, Jacob escribe *La couronne de Vulcain*, también sobre el modelo de un pobre obrero giboso que conquista la corona luminosa del rey (aunque finalmente la pierde). Lo importante aquí es que junto a lo maravilloso tradicional (objetos mágicos, personajes fantásticos) encontramos elementos que no tienen ni función ni justificación en la narración. Jesucristo se aparece en una marmita (influencia, sin duda, de la irreverencia del surrealismo). En el barco que transporta al protagonista hay un asno de oro que le habla y aconseja, lo cual no tiene nada de especial en este mundo, pero un detalle escapa a toda lógica de la narración: el asno “portait une cathédrale sur un coussin”. Otro detalle que no tiene función alguna es la aparición de “un hombre desnudo [que] conduce seis caballos: los caballos eran guiados por una estrella, y un cisne trataba de salir de sus patas blancas”. Este cisne no aporta nada al relato, pero es un ejemplo claro de imagen surrealista y su “salir” (*sortir*) puede entenderse en sentido de surgir de las patas de los caballos como Minerva surgió de la cabeza de Júpiter. Es una imagen, además, que sólo existe en las palabras, pues trasladada a lo visual pierde su gracia: sólo veríamos un cisne que va a ser atropellado por unos caballos, y no es eso lo que el texto dice.

Michel Leiris nos da la clave de esta nueva versión surrealista de lo maravilloso:

No se trata aquí en efecto ni de fantástico, ni de frenético, ni de cualquier otra de estas categorías que se puedan identificar *grosso modo* con lo maravilloso, sino de algo aún mal definido (a falta de puntos de comparación posible), que es la parte más actual del surrealismo, y parece representar bien lo maravilloso en lo que tiene de más libre, de más gratuito; lo *maravilloso*

en sí podríamos decir, no ya apoyado sobre creencias religiosas o místicas, sino nacido de la perturbación pura y simple de las relaciones por medio del juego completamente espontáneo de la imaginación (2000: 61).

Esto tiene una clara relación con la escritura automática propugnada por Breton como medio para dejar total libertad a la imaginación, que debe funcionar sin finalidad, motivación o lógica alguna, rompiendo por todos lados con la racionalidad del discurso. Esta gratuidad pura, tal y como aquí se describe, no se había dado (o raramente) en las narraciones tradicionales, sin embargo sí existía en otro género tradicional: la lírica popular e infantil. Esta entronca precisamente con lo fantástico surrealista porque está al margen de toda finalidad, utilidad o lógica.

Esto nos lleva al punto principal que quería tratar, y que ya he adelantado. Lo maravilloso no se limita al ámbito de la narración, donde estamos acostumbrados a situarlo; hay un maravilloso poético que se muestra en la utilización mágica del lenguaje. Como dice Breton en el *Primer manifiesto* y como deja claro la práctica de Desnos, lo maravilloso tiene lugar en el lenguaje: "La cuestión de la imagen concierne a todos los textos *poéticos* de Desnos: todos aquellos en que a lo *maravilloso* se juega en el lenguaje" (Murat, 1988: 72). Michel Leiris pone de manifiesto esta característica esencial de lo maravilloso moderno como efecto del lenguaje, haciéndola partir de Rimbaud, con el que considera que "aparece un elemento completamente nuevo en la literatura, quiero decir lo *maravilloso puramente verbal* directamente surgido de las combinaciones de palabras", y se refiere a la "alquimia del verbo de Rimbaud" (2000: 70). El mismo Breton, cuando explica la imagen germinal del surrealismo, nos dice que esta radica, no en la pura imaginación o en el contenido expresado, como podría pensarse, sino que depende por entero de las palabras; lo maravilloso surrealista, pues, cristaliza en una imagen hecha con palabras, que no preexiste a la formulación lingüística que la presenta:

Una noche, antes de dormirme, percibí claramente articulada hasta el punto de que era imposible cambiar una palabra, pero separada sin embargo del sonido de una voz, una frase bastante rara que me venía sin que recordara en nada a los acontecimientos en los cuales, a creer

mi conciencia, yo me encontraba mezclado en ese instante, frase que me pareció insistente, frase, me atrevería a decir, *que se daba contra el cristal*. Tomé rápidamente noción de ella y me disponía a pasar más allá cuando su carácter orgánico me retuvo. En verdad esta frase me extrañaba; por desgracia no la he retenido hasta este día, era algo así como: “Hay un hombre cortado en dos por la ventana”, pero no podía haber equívoco en ella, acompañada como estaba por la débil representación visual de un hombre andando y partido a media altura por una ventana perpendicular al eje de su cuerpo (Breton, 1988: 324-325).

Breton deja claro en esta reflexión que lo que recibe en primer lugar no es una imagen visual, sino una verbal, tan puramente verbal, que ni siquiera iba acompañada de un sonido particular. Breton hace hincapié en lo inseparable de la formulación lingüística del efecto de maravilloso, ya que aunque la imagen visual, su contenido, persiste, se lamenta de haber perdido las palabras exactas. En ello insiste más tarde en el artículo “Le merveilleux contre le mystère” de 1936, donde plantea la relación directa entre lenguaje y utopía, y donde parece concluir que lo maravilloso es sólo un lugar en el lenguaje (1999: 653-658). Es la afinidad emotiva de las palabras y las combinaciones inauditas a las que da lugar su uso fuera de la lógica corriente y práctica lo que provoca la aparición de lo maravilloso, que no viene impuesto desde fuera sino que reside en la esencia misma del lenguaje, como el amor (fuente de maravillas) reside en la esencia misma del ser humano. Lo maravilloso es lo impremeditado en el lenguaje.<sup>2</sup> De ahí que su lugar propio sea la poesía. Tenemos que tener en cuenta, además, que la poesía tradicional siempre ha estado en relación con lo maravilloso, gracias a técnicas que remiten al animismo (animales que hablan, objetos que tienen voluntad), a la magia (fórmulas), a la vuelta de lo arcaico y lo primigenio, a mundos analógicos, al retorno

---

<sup>2</sup> “El *misterio* buscado por sí mismo, introducido voluntariamente —a pura fuerza— en el arte como en la vida, no solamente no podría ser más que de un valor irrisorio, sino que incluso aparecería como la confesión de una flaqueza, de un fracaso. El simbolismo no sobrevive más que en la medida en que, rompiendo con la mediocridad de tales cálculos, le ocurre hacerse una ley del abandono puro y simple a lo *maravilloso*, residiendo en este abandono la única fuente de comunicación eterna entre los hombres” (Breton, 1999: 658).

a esquemas elementales de la lengua, así que todo eso que caracteriza a la poética de lo sobrenatural en los relatos (según Chelebourg) tiene una realización en el nivel formal o semántico en la poesía, a base de recurrencias, fórmulas, simplificación de la sintaxis, etcétera.

### 3. Los surrealistas y la literatura infantil y popular

A pesar de la prevención de Breton, y con él de muchos críticos posteriores, con respecto a lo maravilloso tradicional, no podemos dejar de encontrar en la obra de los surrealistas una influencia constante y constatable de la tradición infantil y popular. Traigamos aquí algunos ejemplos de esta relación, sin pretender exhaustividad. Louis Aragon abre *Le mouvement perpétuel*, su primer libro surrealista, con un poema que contiene estos versos:

Il voudrait jouer aux quatre coins mais il ne peut, il est tout seul  
 La balle du soleil en vain s'offre à lui  
 En vain les cerceaux des ponts  
 En vain  
 Henri IV l'invite à chat perché.

(Aragon, 2007: 103)

El hombre se encuentra, en medio del universo y de la ciudad, como un niño que no puede jugar porque está solo, a pesar de que toda la existencia se le presenta en forma de juego: los astros, las construcciones urbanas, la historia y sus estatuas. El mismo Aragon reescribe *Les aventures de Télémaque*, de Fénelon, que era una lectura didáctica para el adoctrinamiento moral de los niños,<sup>3</sup> y hace una traducción del libro de Lewis Carroll, *La caza del Snark*. Es además autor de una nana subversiva, "Berceuse", incluida en *La Grande Gaîté*; en ella, lejos de pretender dormir al niño, se le pide: "Chie chie chie chie donc chie"; composición

---

<sup>3</sup> Como él mismo afirma, Fénelon es el libro en el que le enseñaron a leer. Reescribirlo es como volver a un origen (Aragon, 1969: 19-20).

que hace pareja con la canción que viene a continuación, puesta en la voz de un niño, “Réfractaire”, en la mejor tradición de la escatología infantil: “Pour me faire faire faire pipi” (Aragon, 2007: 404-405).

Robert Desnos escribe, aparte de los libros infantiles en los que nos centraremos, una obra que se llama *C'est les bottes de 7 lieues cette phrase "Je me vois"* y su producción está llena de guiños a la literatura infantil. Los personajes de algunas de sus prosas surrealistas parecen sacados de cuentos infantiles, en especial el “Corsario Sollozo” (*Corsaire Sanglot*). Es también curioso que Saint-John Perse tome como personaje de su primera entrega poética, *Éloges* (1911), a Robinson Crusoe, que había hecho suyo la literatura infantil.

Pero donde se aprecia más claramente la deuda que el surrealismo tiene con la literatura infantil y tradicional es en la influencia que los autores del grupo reciben de las canciones infantiles (*comptines* en francés).<sup>4</sup> La presencia de estas rimas infantiles, con sus repeticiones, sus relaciones absurdas, su ritmo marcado, en la poesía de muchos de los surrealistas no se puede pasar por alto.

Philippe Soupault ha recordado en varios lugares la influencia que ejercieron sobre él esas cancioncillas populares, especialmente en sus memorias *Histoire d'un blanc*, donde se muestra que para él lo maravilloso encontraría sus ecos más sonoros en tres dominios preferentemente: en el espíritu de la infancia, sensible en los cuentos y las canciones, en la escritura automática y en lo “insólito cotidiano”; una mezcla de la tradición con las técnicas de experimentación (Boucharenc, 2000). En concreto relata Soupault: “La que llamábamos Miss nos hizo amar, a mí en particular, estas retahílas (*comptines*) y cancioncillas absurdas. Ya el gusto de lo insólito. Y me he acordado de estas rimas en ciertos poemas que he bautizado canciones y que continúan apareciendo en mis sueños” (1984: 18). Esta aparición en sueños de ritmos y rimas tiene que ver mucho con la escritura automática, que empezaron practicando precisamente Soupault y Breton en *Champs magnetiques*. Así, en la introducción a su libro *Chansons* (1949), el autor nos cuenta cómo las palabras de las cancio-

---

<sup>4</sup> “Tous les poètes, qui ont su préserver l'émerveillement de leur enfance, les ont imités (les comptines): Franc-Nohain, Léon-Paul Fargue, Robert Desnos, Philippe Soupault, François Dufrêne” (Caradec, 1977: 43).

nes se le presentaban dictadas en mitad de la noche y tenía que levantarse a apuntarlas rápidamente antes de que se desvanecieran; si no lo hacía, no podía conciliar el sueño (Soupault, 1973: 238-243; Fauchereau, 1976: 149-155). Soupault no sólo es coautor de una recopilación de canciones populares infantiles (Bacaumont y Soupault, 1961), sino que en 1990 recogió en un volumen titulado *Poésies pour mes amis les enfants* toda su producción que puede ser leída por los niños.

Paul Éluard, también bastante influido por la poesía popular, declara con respecto a las cancioncillas infantiles (*comptines, formulettes*):

Con una cancioncilla, el niño salta a la torera por encima del mundo a medida que se le enseñan los rudimentos. Hace malabares deliciosos con las palabras y se maravilla de su poder de invención. Se toma la revancha, pone lo que sabe al servicio del placer prohibido de imaginar, de engañar (1976: 565).

Georges Jean habla, a su vez, de la influencia que han tenido estos poemas infantiles en la poesía moderna por su carácter oracular y mágico, por los juegos con el lenguaje, la mezcla de imágenes incongruentes, los gérmenes de historia. Respecto a la mezcla absurda de imágenes nos dice:

Se puede reconocer ahí un procedimiento que, de Lewis Carroll a los surrealistas, es el motor de toda una corriente poética. Pero de nuevo el juego importa en primer lugar, y se busca menos en este nivel un choque que provoque la imaginación que el placer de aproximar gratuitamente realidades o hechos cuya coherencia exige ordinariamente el espíritu de la gente seria (1966: 47).

Para Marc Soriano, los surrealistas son los únicos que han comprendido cómo se podía rejuvenecer el repertorio tradicional y los únicos que han alcanzado a componer poemas que los niños han realmente amado y adoptado (2002: 274-275). Pone el ejemplo de Desnos, indicando que sus logros descansan sobre la utilización (o redescubrimiento) de las mismas técnicas de las *formulettes*. En este autor nos centraremos para ejemplificar con técnicas concretas esta relación entre poesía infantil, popular y surrealista.

#### 4. Los poemas infantiles de Robert Desnos: algunas técnicas poéticas

Nos interesa sobre todo la figura de Robert Desnos por la trascendencia y el éxito que han tenido sus libros de poemas infantiles, especialmente *Chantefables et chantefleurs*, algunos como “La fourmi” (en versión de Greco) todavía la cantan los niños de Francia. Estos poemas ponen de manifiesto la continuidad entre la estética surrealista y la literatura infantil, por afinidad de medios, y van a mostrar cómo surge un estilo de poesía infantil que todavía nos es hoy reconocible.

La implicación de Desnos en el desarrollo del surrealismo durante su primera etapa es determinante para la constitución de la estética del grupo. Él es el principal protagonista de la “época de los sueños”, la escritura en un estado de semi-inconsciencia a partir de prácticas hipnóticas. La facilidad de Desnos para entrar en estados de trance y su fertilidad creativa una vez en ellos nos ha sido contada, además de por él mismo (1999: 125-129), por Breton (1988: 273-279) en “Entrée des médiums” y *Nadja*, y por Aragon (2007: 79-97) en *Une vague de rêves*. Para Breton, Desnos es el que “más se ha acercado a la verdad surrealista” y el que “habla surrealista a voluntad” (1988: 331). Palabras entusiastas que contrastan con las duras que pueden leerse en el *Segundo manifiesto*, tras la ruptura entre ambos autores.

Esta naturalidad para “hablar surrealista” de Desnos procede, según creemos, de su increíble sentido rítmico y su valoración de la parte sonora del lenguaje, que va a crear el vínculo entre su poesía surrealista y la poesía infantil, entre el automatismo y los juegos libres del lenguaje que rigen la creación infantil. Como recuerda François Cadarec:<sup>5</sup> “Robert Desnos ha estado siempre seducido por los juegos del lenguaje. Juegos surrealistas, naturalmente, que no sólo él ejerció, pero más cercanos a los juegos de descubrimiento de los niños que a los juegos ingeniosos de los adultos” (1977: 221).

Así, para no extender mucho la exposición, enumeraré algunas de las técnicas de Desnos en *Chantefables et chantefleurs* y sus otros libros

---

<sup>5</sup> Sobre la relación entre surrealismo y maravilloso en Desnos, puede verse Conley, 2003.

dirigidos a niños (*La menagerie de Tristan*, *Le parterre de Jacynthe*, *La Géométrie de Daniel*) que tienen relación con la etapa surrealista suya y de sus compañeros. Pero antes vamos a detenernos un momento en las diversas formas de alcanzar el efecto de lo maravilloso en poesía.

Cuando Breton propone, en el *Primer manifiesto*, un esbozo de clasificación de las imágenes surrealistas, destaca que las más logradas son las que presentan “el grado más elevado de arbitrariedad” y ello puede provenir de su incongruencia, de su carácter enigmático, alucinatorio o (y es lo que aquí nos interesa) “que saque de sí misma una justificación formal ridícula” (Breton, 1988: 338-339). Igualmente señala Michel Murat que hay diversos tipos de prácticas surrealistas: el *collage* verbal (con sus variantes colectivas: el cadáver exquisito), la explotación sistemática de lo arbitrario (los *incipit* de Aragon) y lo que se llama corrientemente los juegos de lenguaje o juegos de palabras (1988: 71-72). A este último tipo pertenece casi toda la práctica de Desnos, y es a lo que me voy a limitar, pues pocas veces se ha detenido la crítica en lo maravilloso salido puramente del lenguaje, lo que Marc Angenot (1972) llama “Rhétorique surréaliste des jeux phoniques”.<sup>6</sup> Todos estos mecanismos tienen en común que, frente al absurdo creado simplemente por las incompatibilidades semánticas o lógicas, implican al lenguaje en toda su dimensión, pues no parten del contenido sino del significante, de la materialidad misma del signo. Como señala Angenot, “este conjunto de técnicas tiene el efecto de alterar el equilibrio significado-significante con ventaja de este último” (1972: 156), de manera que se llega a zonas cercanas a la cábala, la revelación, la profecía. Los juegos de palabras descubren relaciones inéditas dentro del lenguaje, en el seno mismo de las posibilidades de nombrar la realidad, y sólo mediatamente remiten a las relaciones de la realidad misma. Por ejemplo, si Éluard dice “La terre es bleue comme un orange” o Breton “Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre” están creando objetos imaginarios o imposibles que no existen en la realidad, pero mantienen la función referencial del lenguaje. Pero si Desnos escribe: “Ô mon crâne étoile de nacre qui s'étoile” antes de estar creando un obje-

---

<sup>6</sup> Véase Cerrillo, 2005: 93-96, para la relación de los juegos sonoros de la poesía infantil popular con las estéticas de vanguardia.

to nuevo (un cráneo = estrella de nácar que se marchita) está poniendo de manifiesto las condiciones lingüísticas para proponer tales objetos inusitados, maravillosos; la proximidad de los significantes no puede esconder más que una proximidad de los significados.

Me centraré en estos juegos de lenguaje que tienen clara relación no sólo con la poesía infantil de toda época y lugar (retahílas, adivinanzas, *nursery rhymes*, *comptines*, *formulettes*), sino que también tienen lugar en los cuentos con las fórmulas mágicas, las repeticiones de palabras, etcétera.

#### 4.1. Homonimia y paronomasia

En sus inicios literarios, y como una derivación de la escritura automática, Desnos dedica todo un libro a los juegos con la homonimia: *L'Aumonyme*, título que muestra a la vez el procedimiento puesto en práctica (514-527).<sup>7</sup> Ahí se encuentran algunos de los poemas que después se incluirán en los manuales escolares, en especial un Padrenuestro homónimo.

Esta práctica no es llevada a tal extremo en la poesía infantil de Desnos, pero deja bastantes huellas, como no podía ser de otra manera. La ballena da de mamar a sus pequeños (*petits*) y “*petit appétit, la baleine fait son nid*” (1337). Lo maravilloso surge aquí del cortocircuito que se produce en la interpretación. ¿La ballena hace su nido para cada uno de los pequeños por separado? ¿O hace el nido con ellos? ¿Y por qué el apetito es pequeño cuando se trata de animales gigantes? Desnos lanza estas y otras muchas preguntas con su juego fónico, que no tienen respuesta, y que además abren la imaginación por la sugerencia de un conocido proverbio: “*petit à petit l’oiseau fait son nid*”. La homonimia abre un espacio de libre interpretación y de juego.

En “*Le Gênet*” (Gründ, 85), la homonimia se produce entre el nombre de la planta y la desasistencia y juventud del hablante: *je n’ai, jeunet* (Ibáñez, 1962: 11-12).

---

<sup>7</sup> A partir de ahora se citará por Desnos (1999). Cuando se trate de poemas sólo incluidos en Desnos (1955) se indicará “Gründ”, nombre de su editor, antes del número de página.

Lo mismo ocurre en “L’araignée à moustaches” (720), donde aparte del juego homonímico con “mai / mais”, en el verso “Elle règne au mois de Mai” Desnos recurre a una homonimia que ya había utilizado precisamente en el Padrenuestro homónimo: “que votre araignée rie” por “que votre règne arrive” (515). En el poema “Le lézard” (1340), Desnos juega con la proximidad fónica “lézard” (animal) y “lézarde” (grieta) para acabar haciendo un juego entre “Lézard d’agrément” y “Les arts d’agrément”.<sup>8</sup> También en “Le muguet”, aparte de la continua paronomasia “bouquet / muguet”, tenemos una relación de homonimia en eco en las exclamaciones-estribillo: “Au guet” y “Gai” (1344). Sin olvidar la homonimia de palabras inexistentes: “tulipe en pot” (tulipán en tiesto) / “Tulipanpo” que crean un ser antes inexistente, “roi des nabots” por añadidura (1344). También aprovecha la homonimia de “véronique” (planta y pase de toreo) (1345), o entre “seringa” (planta) y “Seringapatam” (ciudad de la India) (1346). O la confusión entre la flor “marguerite” y las reinas que han llevado su nombre (1347).<sup>9</sup>

Otra de las técnicas empleadas en los primeros libros de Desnos sí va a tener un desarrollo notable en la poesía infantil: la paronomasia y los juegos con el intercambio de sílabas de las palabras, realizado sobre todo en la serie *Rose Sélavy*. Ejemplo revelador es “Le poisson sans-souci” (718), que acaba con una permutación silábica: “Le poisson sans-souci / Le souci sans souci / Le Poissy sans Soissons / Le saucisson sans poids / Le poisson sans-souci”. Este juego hace surgir un mundo completamente fantástico, creando lugares imaginarios (*Poissy Soissons*) y objetos fantásticos (*saucisson sans poids*). En “La marjolaine et la verveine / La marjoveine et la verlaine / La verjolaine et la marveine” (Gründ, 37) surge el nombre de Verlaine de la magia de la combinación verbal. “Le lama” (1333) se cierra con una aclaración geográfica a todas luces innecesaria:

---

<sup>8</sup> El mismo juego de palabras en Queneau, *Les Ziaux*: “Nous lézards aimons les Muses / Elles Muses aiment les Arts / Avec les Arts on s’amuse / On muse avec les lézards” (1989: 52).

<sup>9</sup> Anne Egger, 2007: 956, que interpreta estos poemas de Desnos en clave de resistencia (pues fueron compuestos efectivamente poco antes de su detención por la Gestapo) sugiere que “L’escargot” (1328) se lea como homónimo de “SS cargo”.

“Il habita au Pérou / Capitale Lima”, simplemente por la paronomasia Lima / Lama. En “Kangourou Le Roux” (1334) tenemos que analizar la palabra “Kangourou” como conteniendo el nombre del color. O la contraposición que invita también a un análisis: “tamanoir / son manoir” (1336), en el primer caso con una incorrección gramatical en el género del posesivo. Igualmente “Le cyclamen de Clamecy” (1344) se convierte en “Clame par-ci, clame par-là”. O la “fleur d’oranger”, que se torna “fleur d’orage” (Gründ, 89), creando un universo totalmente nuevo.

#### 4.2. Juegos con la rima<sup>10</sup>

Una de las cuestiones más polémicas dentro del desarrollo del surrealismo fue la de la vigencia de la rima como instrumento poético. Resumiendo mucho, el surrealismo ortodoxo, comandado por Breton, excluía la rima (junto con la métrica tradicional) como un artificio convencional y propio del arte clásico y conservador. Sin embargo, algunos autores como Éluard, Aragon y el propio Desnos, no pudieron deshacerse de sus encantos y posibilidades.

Aragon recuerda este rechazo de la rima entre los surrealistas y cita precisamente a Desnos como ejemplo de sus posibilidades creativas:

Pero en los cincuenta últimos años, esta desafección de la rima en los poetas, poderosamente ayudada por el empleo que después de Banville hicieron de ella todos los Edmond Rostand de la tierra, llegó hasta la negación de su valor poético. Es este, con singulares contradicciones sin embargo, el punto de vista de los surrealistas: bien que quizá la obra maestra de la poesía propiamente surrealista sean esos “juegos de palabras” que Robert Desnos, siguiendo una vena abierta por Marcel Duchamp, llevó a la perfección y donde todo es rima, donde la rima se lleva a su colmo, no se limita ya a los finales rimados, sino que penetra el verso entero (2007: 727-728).

No se comprende exactamente por qué Breton quiso renunciar a la rima, cuando precisamente la constricción que impone sobre el signifi-

<sup>10</sup> Para su efecto estilístico véase Ibáñez, 1962: 20-30.

cante es muy apropiada para descubrimientos lingüísticos y asociaciones inauditas. Como en el caso de la homonimia y la paronomasia (que Breton saludaba), en la rima el significante domina sobre el significado, con la consiguiente apertura a realidades inéditas.

Esto ocurre especialmente en el uso de *rimas absurdas*, inesperadas e inmotivadas, que la poesía surrealista toma seguramente de la poesía popular, infantil y humorística. El surrealismo descubre ahí un mecanismo inagotable de creación de sentidos nuevos y lo explota a extremos hasta entonces no alcanzados, al punto de que muchas rimas absurdas tradicionales nos pueden parecer pre-surrealistas.

El cómputo de rimas absurdas sólo en *Chantefables et chantefleurs* nos llevaría a ocupar páginas enteras. Sólo espigaré algunos ejemplos. “Voici venir le mois de juin, / C’est du bon temps pour les Bédouins” (1327). El mes de junio se supone de buen tiempo para todo el mundo, la rima con “Bédouins” nos lleva a un buen tiempo exótico, o superlativo. Hay rimas absurdas que dan pie al desarrollo del poema: “Le brochet / Fait de projets” (1329), de manera que el poema se continua con los proyectos del pez. La ballena de nuevo “qui nourrit ses petits / De lait sans garantie” (1337), rima que pone de manifiesto la lejanía entre la naturalidad animal y nuestro mundo de objetos controlados. Y el “pélican” sólo podía ser capturado, claro, por un capitán llamado “Jonathan” (1338).

El propio Desnos había cultivado la rima absurda como consecuencia de los juegos paronomásicos y calambures de *Rose Selavy*. También Soupault: “Docteur Breton va à Gien / par un temps de chien / Il est tombé dans un trou / on ne sait où”, o el más celebre: “Neige, neige reste en Norvège / jusqu’à ce que j’apprenne le solfège” (1984: 136, 140). Y Éluard: “Gagnerons-nous la mer avec des cloches / dans nos poches” (2007: 57). No se puede decir que sea un procedimiento extendido, debido al hecho de la huida general de la rima, a pesar del uso bastante sistemático que habían hecho en ocasiones de la rima absurda poetas como Apollinaire y Max Jacob, ambos admirados por los surrealistas.

El carácter lúdico de la rima se aprecia también en el fenómeno de la *rima doble*, que continúa la línea de la paronomasia. La tendencia de las palabras a agruparse por su sonido en este tipo de poesía hace que la rima pueda aparecer en cualquier lugar: *porte / apporte* (1328); *Bagatelle / cocinelle* (1329); *barbe / rhubarbe* y *blaireau / poireau* (1338), o en la estrofa

final de “Les hiboux” de manera sistemática (1333), para incidir en el sonido “ou”, que funciona como onomatopeya. Lo usa también Éluard: “Son coeur est lourd, la branche penche” (Éluard, 2007: 60).

En el ámbito de la rima encontramos, en fin, el uso de la *rima continua*. Mientras que la poesía “culta” ha tratado siempre de variar la rima a lo largo de las estrofas y los poemas para no cansar al auditorio y para no hacer destacar demasiado el procedimiento, la poesía infantil y popular no ha tenido problema en repetir la misma rima a lo largo de una serie de versos. Desnos la usa en “Le tamanoir” (1336), “Le pélican” (1338), “L’ours” (excepto miel / ciel) (1339), “Le bouton d’or” (1345) y “La Réséda” (Gründ, 19).

Un caso curioso es el de “Les hiboux” (1333), cuya rima imita de manera onomatopéyica el sonido del animal (con el refuerzo de la rima doble, como acabo de señalar), pero además esta rima viene dictada por una retahíla de excepciones gramaticales del francés: sustantivos terminados en *ou* cuyo plural lleva *x*. No es extraño que el fenómeno se repita en otros autores surrealistas como una vuelta a la memoria infantil. Lo encontramos en “Au café du commerce” de Aragon: “le chant su coucou hibou pou genou” y “J’ai vu ses genoux hiboux poux” (2007: 322-323).<sup>11</sup> Se trata a la vez de un mecanismo de fascinación, pues el mismo sonido aparece en “Kangourou” (1334) sin relación con las reglas gramaticales.

### 4.3. Repetición simple

Pasamos del juego con los significantes al ámbito de las repeticiones, un campo bastante fértil a la hora de rastrear la influencia de la poesía popular e infantil. Y comienzo con uno de los rasgos más llamativos de la poesía surrealista que, según mis noticias, no ha sido puesto de manifiesto por la crítica, pero que no deja de asaltar al lector a cada momento: la repetición pura y simple de palabras y sintagmas.<sup>12</sup> Quizá los

<sup>11</sup> El mismo juego en Obaldia, 2005: 104: “Oh! comme il est chou le petit garçon / Comme il est pou, comme il est genou”.

<sup>12</sup> “También influye en el logro de esos ritmos singulares el frecuente uso de estructuras de corte repetitivo, como si fueran llamadas de atención al oyente

analistas no han reparado en esta técnica por considerarla pueril, o simplemente por incomprensión o incapacidad de incluirla en una teoría sofisticada de la estética surrealista.

La repetición idéntica de palabras o sintagmas se usaba generalmente en la oratoria y la poesía clásica como subrayado enfático, y muchas veces constituía precisamente la figura que la preceptiva tradicional conoce como énfasis: cuando la repetición de la palabra conlleva algún matiz semántico nuevo o un cambio de significado. Pero no ocurre así en la poesía surrealista, entre otras cosas porque cuando esta técnica se usa de manera recurrente pierde su eficacia como elemento enfático.

Este rasgo sólo puede relacionarse con la poesía popular e infantil en que la repetición no tiene que justificarse por ninguna intención retórica y muchas veces responde a necesidades rítmicas o a un simple afán de juego. En los surrealistas, esta técnica aparece de manera gratuita, no vinculada a una necesidad rítmica o intención semántica o afectiva. La explicación más plausible es que este uso va contra toda lógica y economía del lenguaje literario y no literario, que proscribe las repeticiones idénticas. Se trata simplemente de extrañar. Esta es una de las principales formas en que los poemas “serios” del surrealismo son permeables a la estética de la canción.

En Desnos tenemos el famoso poema de la hormiga, cuyo estribillo es una pura repetición: “Ça n’ existe pas, ça n’ existe pas” (1330); en el que Ibáñez (1962: 67-68) ve la obstinación del sentir común. Que la repetición es arbitraria se ve claramente cuando esta ocurre fuera de posiciones que puedan relacionarse con el ritmo: “Quand martin, martin, martin / Puis martin martin martin” (1339); “Rouge, rouge, rouge et blanc / bouge, bouge, bouge et vlan” poema que acaba: “vlan, vlan, vlan!” (1349); “si tu bouges, si tu bouges” / “geranium, geranium” (1352). A pesar del uso caprichoso que se hace de la figura, el lector no dejará de encontrar una justificación a tal atentado contra la economía lingüística. De hecho, estoy convencido de que los poetas surrealistas sembraban estas repeticiones

---

/ lector para que se mantuviera expectante en todo momento. La repetición, a veces, puede llegar a ser pura redundancia, algo especialmente visible en la poesía infantil y de clara influencia de la poesía popular” (Cerrillo, 2007: 237).

con la intención de dejar al lector la tarea de interpretarlas y darles un sentido a su gusto.

En ocasiones pueden tender al balbuceo, como en “Le bégogo, le bégonia / va au papa / va au palais” (1353); o simular un movimiento de réplica y contrarréplica. “Kangourou le Roux, roi des Kangourous, / Kangourou dernier, Kangourou le Roux” (1334). O implicar una especie de continuidad de manera icónica por medio de una anadiplosis “Sur la route de Saint-Tropez, / De Saint-Tropez à la Ciotat” (1348).

En “La fleur de pommier” se repite tres veces “Joli rossignol et fleur de pommier”, lo que da la sensación de estribillo, pero el poema tiene sólo seis versos, es decir que la repetición ocupa la mitad de un poema extremadamente breve. ¿Se puede considerar, entonces, un estribillo? En otros poemas con estribillo propiamente dicho se concentra en él la repetición: “Que? Que?” y “Ni? Ni?” de “La tortue” (1336), o “Au guet! Au guet! / Gai! Gai!” (1344).

A veces la repetición va acompañada de cambio semántico, como cuando el nombre compuesto de la flor se toma como un imperativo: “Perce, perce, perce-neige” (1346); igual ocurre con el saltamontes (*sauterelle*): “saute, saute, sauterelle” (1330). A veces conserva su forma intensificadora y tiene que ver con la actitud del enunciador: “Gloire! Gloire au bel hippocampe” (1331), “Plaignez, plaignez la baleine” (1337), o “Bisque! Bisque! Bisque! Rage!” equivalente de nuestro “chinchá, rabia” (1339).

En los poemas surrealistas no infantiles de Desnos, el mecanismo está presente, por ejemplo, en el dedicado a los epítetos superfluos: “mer maritime, dieux divins, hommes humains, cieux celestes, terre terrestre” (528); en “avec frénésie, avec frénésie” (529); o: “Á peine, à peine un bouton” (530). La repetición más llamativa ocurre en el poema “Bonbon”. El propio título con sus dos sílabas idénticas ya nos indica el procedimiento. Desde el inicio: “Je suis suis le le roi roi” la repetición es continua hasta su paroxismo en el centro del poema con la aparición de “dent” 32 veces. Esto es un rasgo de humor, pues cada uno de los 32 dientes de la boca se nombra individualmente, y a la vez responde al juego infantil de repetir la misma palabra hasta que pierda su significado. Lo mismo ocurre con *doigt*, que se repite cinco veces y *main* dos.

También usan esta técnica: Blaise Cendrars, en el poema “West”: “Pendant des semaines les ascenseurs ont hissé hissé des caisses des caisses

de terre végétale”, quizá para dar la sensación de trabajo continuo; “Au sommet de l’édifice l’édifice de briques et d’acier” (1990: 135). Y Benjamin Peret: “Blonde blonde / était la femme dispaure entre les pavés” (61); “Tilbury tilbury ma flûte est perdue” (2003: 62); “qui avait des os / qui avait des os / avec de l’eau dedans” (2003: 67); “coupait du zinc / coupait du zinc”, “pour Henri IV / pour Henri IV” (2003: 142).

#### **4.4. Estructuras paralelísticas y anafóricas**

Reúno bajo una misma rúbrica estas dos modalidades de la repetición porque suelen aparecer asociadas. Desde luego, el paralelismo puede existir sin anáfora, sin embargo es raro que la anáfora no vaya acompañada de paralelismo.

Estas estructuras han sido una de las maneras más recurrentes de organizar el contenido lingüístico en lírica y oratoria. En la poesía infantil y popular, estas estructuras aparecen de forma reiterada, porque constituyen mecanismos sencillos de ordenar una serie. Se puede decir que, mientras que en prosa el paralelismo ocurre de manera ocasional y tiene un efecto fundamentalmente emotivo o de llamada de atención, en la poesía infantil y popular el paralelismo se da de manera sistemática y es casi constitutivo del género; y, aunque en él sigue conservando efectos emotivos, tiene más que ver con la creación de un ritmo intenso, que funciona como marco que separa el lenguaje de la canción del lenguaje corriente. Estas estructuras son, además, excelentes mecanismos para fijar en la memoria un contenido, a la vez que invitan a la imaginación del lector o espectador a seguir la serie comenzada. Piénsese que el paralelismo existe también en los cuentos maravillosos como una forma de la fascinación. Por ejemplo, las preguntas del lobo (disfrazado de abuela) a Caperucita, las dos salidas de Pulgarcito, las repeticiones de situaciones en Barbazul o los paralelismos entre las acciones de diversos hermanos que parten a buscar fortuna.

El paralelismo, al establecer una serie de posiciones previstas por la línea sintáctica pero vacías en cuanto al paradigma, sirve a los surrealistas para crear combinaciones extrañas y maravillosas, contrastes inauditos y sorpresas verbales. El aprovechar estos huecos del esquema para sorprender al lector ya tenía antecedentes en la poesía infantil y popular.

Tomemos como ejemplo en Desnos el principio de “*C’était un bon copain*” (537), que juega de manera paralelística con las frases hechas. La primera es una frase convencional: “*Il avait le coeur sur la main*”, pero este esquema sintáctico pone el marco para romper el automatismo y engendrar absurdos: “*la cervelle dans la lune, l’estomac dans les talons, les yeux dans nos yeux*”.

Pasando a la poesía infantil, vemos que el poema en Desnos puede organizarse por entero en estrofas de carácter paralelístico, como ocurre en muchas manifestaciones tradicionales. Ello conlleva, por supuesto, la aparición inevitable de la anáfora (pues todas las estrofas empiezan igual) y la epífora en forma de estribillo. “*Le coucou*” (1327), el poema que abre *Chantefables*, es de este tipo; también “*L’églantine, l’aubépine et la glycine*” (1349); al igual que “*Pour la liberté*”, poema de Soupault que abre su colección de poesía para niños.

En ocasiones, estas series paralelas se cierran con un epifonema que no permite la continuación. En “*La grenouille aux souliers percés*”, cada personaje ofrece algo a la rana para que tape los agujeros de sus zapatos. Aunque cada donación tiene relación directa con el donador (posición ocupada de manera correcta), conforme avanza el poema dejan de tener relación con el fin pretendido: hojas secas de los árboles, el velo de los champiñones, cuatro pelos de una ardilla y el aliento dulce del cielo (717). En “*Le chat qui ne ressemble à rien*” tenemos dos acciones paralelas: la visita al doctor y la visita a su novia, pero con la particularidad de que los atributos se cruzan, pues el doctor le examina el corazón y la amada el cerebro (722).

En otras ocasiones, el paralelismo puede afectar al poema entero, pero organizado en series que ocupan estrofas alternas como en “*Le crapaud*” (1334), aquí con la particularidad de que las posiciones que varían son ocupadas por atributos contrarios, dando lugar a un paralelismo contrastante: el sapo del Marne llora porque se considera feo, mientras que el sapo del Sena canta porque se considera hermoso. Lo absurdo reside en que un animal de la misma especie pueda ser feo en un río y hermoso en otro. Como vemos, en estos poemas organizados por entero en series paralelas, el poeta desarrolla un juego entre lo estable de las posiciones repetidas y las sorpresas propiciadas por las posiciones variables de las series. Mientras que la repetición exacta de algunos elementos induce

al lector a pensar en un mundo fijo y estable, las posiciones equivalentes que varían desquician todo orden y expectativa.<sup>13</sup>

Abundan, sin embargo, los poemas completos (o casi por completo) articulados como anáfora, bien por repetición de un verso al principio de cada estrofa o de una expresión al principio de cada verso. Del segundo caso es ejemplo "Le Homard", (1330), donde vemos nuevamente que a la repetición que establece una posición fija y conocida se añaden atributos contradictorios: "Homard le bleu, Homard le rouge", o pleonásticos: "Homard, si tu remues, tu bouges". Ejemplos de poemas que repiten un verso al principio de cada estrofa: "La sauterelle" (1330), "L'hippocampe" (1331). En este caso, la anáfora es menos perceptible y funciona casi como un estribillo que se situara al principio de estrofa.

En muchos casos, el paralelismo y la anáfora ocupan sólo parcialmente el poema: la repetición de "brochet" (1329) o de "La tortue" (1336). En "Le lézard" (1340), una estrofa utiliza la anáfora "Lézard de..." y la otra "Tu..." como si a cada presentación del lagarto le correspondiera una apelación, aunque las acciones de la segunda estrofa no tienen relación con los modos de presentarse el lagarto en la primera. En "Coccinelle", la anáfora "Dans une rose à..." (1329) funciona casi a modo de estribillo o *ritornello* obsesivo. En "Le tamanoir", este mecanismo tiene la estructura pregunta-respuesta (1336).

No puedo seguir enumerando las variantes, pues son múltiples, sólo quiero mostrar cómo lo que da coherencia a la práctica surrealista del paralelismo es la capacidad de sorpresa que ofrecen las repeticiones. Benjamin Péret, por ejemplo, compone un poema en el que cada verso impar propone una afirmación sobre Louis-Philippe y el verso par tiene una estructura: "Donne-lui + sust." que no tiene nada que ver con lo que se propone en la afirmación (2003: 65-66).

---

<sup>13</sup> Véase el análisis de Ibáñez (1962: 57ss) de las repeticiones que para ella tienen un efecto de intensificación emotiva, de carácter estático e idealizador, buscando la esencia de cada animal. En la página 87 insiste en que "al emplear formas paralelas se busca producir impresión de estatismo".

#### 4.5. Verso bímembre

Otra de las características puramente formales más extendida en la poesía infantil de Desnos es la utilización del verso bímembre, la mayor parte de las veces de forma paralelística. Lo curioso es que he encontrado este rasgo bastante extendido en la poesía surrealista de todo tipo, no sólo de carácter infantil o del género canción.

La bímembración, sobre todo cuando tiene forma paralelística, sigue la pauta de las repeticiones formales de la poesía popular e infantil. Lo curioso es la cantidad de ocasiones en que, en lugar de establecer el paralelismo entre versos, esta poesía lo fija en el interior del mismo verso. Es como si hubiera una urgencia por la simetría, como si el verso en sí se pudiera descomponer a la vez en sus partículas rítmicas y hacerlas autónomas en un intento de llevar el ritmo hasta sus últimas consecuencias, y recordemos que el ritmo es una de las principales fuentes de la encantación poética.

El verso bímembre es muy característico de la poesía renacentista y barroca, como ha estudiado Dámaso Alonso para la poesía española, y en Francia tiene que ver con el tradicional equilibrio entre los dos hemistiquios del alejandrino, pero lo curioso en el caso que nos ocupa es que normalmente esta partición se da en versos muy cortos.

Esta técnica presenta una diversidad de articulaciones. Cuando resulta más perceptible es cuando coinciden bímembración, sinonimia y paralelismo: "Adieu misère, adieu chagrin"; "Bête à bon Dieu, bête a bon point" (1329), donde tenemos una especie de redundancia. O cuando interviene el contraste: "Homard le bleu, Homard le rouge" (1330); "Le ciel est grand, la terre est ronde" (1331). En el primer ejemplo, esta técnica sirve para atribuir características incompatibles al mismo objeto, mientras que en el contraste entre la tierra y el cielo no existe una real oposición entre grande y redonda: la información aportada es nula. A veces se establece anáfora, pero sin sinonimia ni contraste: "Cheval marin, cheval de trempe" (1331), o por simple enumeración: "Le Gange et le Nil / le Tage et le Tibre" (1329); "Les écoute et s'étonne" (1332); "Vent du sud et vent de l'est" (1335). En ocasiones, la bímembración responde a una estructura pregunta-respuesta: "Il est caché? Il reviendra! / L'escargot? On le mangera" (1328).

En muchas ocasiones ocurre por simple expansión de los significados: "J'irai, je suis libre" (1329); "Dans une poche, sur son ventre" (1331); "De leurs enfants, leurs petits choux" (1333); "Lève le pied, ferme les yeux" (1335); "Des bateaux, des paquebots" (1337); "A mi-carême, en carnaval" (1337); "Oiseau de poils, oiseau sans plumes" (1337); "Dans le fleuve, auprès des joncs" (1339); "Bois de l'eau mais pas de vin" (1339); "Rêve sur rêve, goutte à goutte" (1341).

Esta apresurada lista nos da una idea de la cantidad de veces que aparece este fenómeno, que (repito) encontramos en todos los surrealistas fuera de sus poemas infantiles o tipo canción. Por ejemplo, Desnos juega con la rima doble: "baisant le dos, perdront le do" (517). En el poema de los epítetos internos (528) tenemos un ejemplo llamativo, pues el poeta en un caso construye un verso bimembre y en el otro reparte la misma expresión ("Dieux divins! Hommes humains!") entre dos versos.

Curiosamente, en varias ocasiones los versos bimembres contienen expresiones hechas, como saludos. Como hemos visto aparece en "Le poissons Sans-Socui" de Desnos. Asimismo Éluard usa: "Une couleur madame, une couleur monsieur, / Une aux seins, une aux cheveux" (2007: 80). Esto tiene que ver por una parte con la desautomatización de estas expresiones hechas, pero además con el hecho ya apuntado de que la bimembración pretende incluir todo un mundo en el mínimo espacio de un verso, lo que se ve más claro cuando se trata de polaridades como "día / noche", "señor / señora", etcétera.

#### 4.6. Valor rítmico y de sugerencia de la geografía

No hace falta insistir en el hecho de que la poesía popular e infantil de todo espacio y tiempo ha aprovechado el poder rítmico y evocativo que tienen los nombres geográficos, en ocasiones para dar un color local a sus composiciones (y enigmático cuando salían de su ámbito originario) o un color exótico cuando evocaban regiones lejanas o imaginarias.

Este uso de la geografía, inmotivado en razón del contenido referencial, aparece por todos lados en la poesía surrealista: lo tenemos en los primeros poemas de Soupault. Incluso se utiliza a veces una geografía conocida, como la de París, para darle un sentido evocador, según ocurre con Aragon en *Le paysan de Paris*.

En los poemas infantiles de Desnos es constante este uso de una geografía evocadora (Ibáñez, 1962: 12). En “Le papillon” (1327), el poeta nombra “Châtillon”, que parece una referencia concreta, para poco después romper esta lógica al referirse a tres lugares distintos con el mismo nombre: Châtillon-sur-Loire, Chatillon-sur-Marne, Châtillon-sur-Seine. “La coccinelle” va pasando su vida en rosas de distintos lugares: Bagatelle, Provins, Jerico, Picardie (1329); “Le brochet” tiene planes de recorrer los grandes ríos del planeta: Gange, Nil, Tage, Tibre (1329); y la historia de los “hiboux” se sugiere que ocurre en sitios tan dispares como: chez les Zoulous, les Andalous, Moscou, Tombouctou, Pérou, Mandchous (1333), geografía que tiene como único sentido mantener la rima en “ou”, pues todo lugar absurdo se resume en “chez le fous”. Fuera de la poesía infantil, en la canción de marineros de “De silex et de feu” (582-583), “De Marenne à Cancale” funciona como anáfora, que, además, da pie a rimas absurdas.

Los lugares geográficos sirven a lo maravilloso por su poder de evocación y porque rompen toda lógica espacial. La función que tienen estos elementos lingüísticos como localizadores precisos (en tanto que nombres propios) deja de funcionar para convertirse en puros centros de irradiación de sugerencias.

Las características que ligan a la poesía surrealista con la poesía infantil y tradicional son muchas más. Aquí he querido mostrar, a través de unos cuantos ejemplos, la continuidad que existe entre sus estéticas. Puedo apuntar ahora cómo la práctica de la poesía surrealista en el ámbito de la poesía infantil y de la canción influye en autores posteriores, como Roubaud u Obaldia (Francia) y Gloria Fuertes (España), en relación con la estética del postismo. La práctica de Gianni Rodari y su *gramática de la fantasía*, aunque dirigida a la creación en prosa, tiene un fuerte componente surrealista.<sup>14</sup> Todo el mundo se da cuenta de que una gran parte

---

<sup>14</sup> “Gianni Rodari ha sabido entender con ejemplar clarividencia esta ausencia de límites cualitativos entre literatura infantil y literatura, como lo explica el hecho de que sus ‘ejercicios de fantasía’ y de creatividad lingüística, sus juegos y fruiciones artísticas con la palabra en el interior del aula, provengan, según él mismo nos cuenta, de la lectura voraz y sistemática de los clásicos y de las vanguardias” (Sánchez Corral, 1995: 115-116).

de la poesía infantil, a partir de los años cuarenta sufre la influencia surrealista, cosa que no extraña, porque ya hemos visto cómo existía una afinidad entre las técnicas tradicionales y las que usan los surrealistas. He querido poner de manifiesto especialmente las técnicas que no tienen que ver sólo con el contenido, pues esas ya han sido estudiadas: animación de objetos inertes, atribución de cualidades absurdas o contradictorias a personas u objetos, etc., y centrarme en las técnicas de carácter puramente formal, menos estudiadas y más sutiles.

### Bibliografía citada

- ANGENOT, Marc, 1972. "Rhétorique surréaliste des jeux phoniques". *Le français moderne* XL: 147-161.
- ARAGON, Louis, 1969. *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*. Ginebra: Albert Skira.
- \_\_\_\_\_, 1998. *Chroniques I, 1918-1932*. París: Stock.
- \_\_\_\_\_, 2007. *Oeuvres poétiques complètes. I*. París: Gallimard.
- BACAUMONT, Jean y Philippe SOUPAULT, 1961. *Les comptines de langue française*. París: Seghers.
- BOIDARD BOISSON, Ma. Cristina, 1993. *Georges Henein y el surrealismo*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- BOUCHARENC, Myriam, 2000. "Le trouble du Merveilleux dans l'oeuvre de Philippe Soupault". En *Merveilleux et surréalisme. Coloquio de Cerisy-la-Salle*, coord. Nathalie Limat-Letellier y Claude Letellier. Lausanne: L'Âge de l'Homme; 69-82.
- BRETON, André, 1988. *Oeuvres complètes, I*. París: Gallimard.
- \_\_\_\_\_, 1992. *Oeuvres complètes, II*. París: Gallimard.
- \_\_\_\_\_, 1999. *Oeuvres complètes, III*. París: Gallimard.
- CARADEC, François, 1977. *Histoire de la littérature enfantine en France*. París: Albin Michel.
- CENDRARS, Blaise, 1990. *Du monde entier. Poésies complètes: 1912-1924*. París: Gallimard.
- CERRILLO, Pedro C., 2005. *La voz de la memoria (Estudios sobre el Cancionero popular infantil)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

- \_\_\_\_\_, 2007. "Poesía y escuela: reivindicación de la poesía infantil". *Letras Peninsulares* 20-1: 221-244.
- COLLANI, Tania, 2009. "Le merveilleux surréaliste de Michel Leiris et la conciliation avec la modernité". *Cahiers Leiris* 2: 21-36.
- CONLEY, Katharine, 2003. *Robert Desnos, Surrealism, and the Marvelous in Everyday*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- CHELEBOURG, Christian, 2006. *Le surnaturel: Poétique et écriture*. París: Armand Colin.
- DESNOS, Robert, 1955. *Chantefables et chanterfleurs à chanter sur n'importe quel air*. París: Gründ.
- \_\_\_\_\_, 1999. *Oeuvres*. París: Gallimard.
- EGGER, Anne, 2007. *Robert Desnos*. París: Fayard.
- ÉLUARD, Paul, 1976. *Oeuvres complètes, II*. París: Gallimard.
- \_\_\_\_\_, 2007. *Capitale de la douleur*. París: Gallimard.
- EMBS, Jean-Marie y Philippe MELLOTT, 2006. *100 ans de livres d'enfant et de jeunesse. 1840-1940*. París: Lodi.
- FAUCHEREAU, Serge, 1976. *Expressionisme, Dada, Surréalisme et autres ismes. 2. Domaine français*. París: Denoël.
- IBÁÑEZ, Iris Acacia, 1962. *Apuntaciones estilísticas sobre "Chantefables et Chanterfleurs"*. Buenos Aires: Centro de Estudios de Estilística Literaria.
- JACOB, Max, 1971. *Le roi de Béotie*. París: Gallimard.
- JEAN, Georges, 1966. *La poésie*. París: Seuil.
- KOBER, Marc, 2000 "Georges Henein: de nouveaux contes de fées". En *Merveilleux et surréalisme. Coloque de Cerisy-la-Salle*, coord. Nathalie Limat-Letellier y Claude Letellier. Lausanne: L'Âge de l'Homme; 199-208.
- LEIRIS, Michel, 2000. *Le Merveilleux*. Bruselas: Didier Duvillez.
- MURAT, Michel, 1988. *Robert Desnos. Les grands jours du poète*. París: José Corti.
- OBALDIA, René, 2005. *Innocentines*. París: Hachette.
- PÉRET, Benjamin, 2003. *Le grand jeu*. París: Gallimard.
- PIGNIER, Nicole, 2000. "Le conte merveilleux chez Jules Supervielle". En *Merveilleux et surréalisme. Coloque de Cerisy-la-Salle*, coord. Nathalie Limat-Letellier y Claude Letellier. Lausanne: L'Âge de l'Homme; 311-320.

- QUENEAU, Raymond, 1989. *Oeuvres complètes, I*. París: Gallimard.
- SÁNCHEZ CORRAL, Luis, 1995. *Literatura infantil y lenguaje literario*. Barcelona: Paidós.
- SORIANO, Marc, 2002. *Guide de littérature pour la jeunesse*. París: Delegrave.
- SOUPAULT, Philippe, 1973. *Poèmes et poésies*. París: Grasset.
- \_\_\_\_\_, 1984. *Georgia. Épitaphes. Chansons*. París: Gallimard.
- \_\_\_\_\_, 1990. *Poésies pour mes amis les enfants*. París: Lachenal & Ritter.
- TODOROV, Tzvetan, 1976. *Introduction à la littérature fantastique*. París: Seuil.