

## DE TROVADORES Y SURREALISTAS EL CANTAR: ARQUITECTURAS POÉTICAS. LA ELECCIÓN DE JACQUES ROUBAUD.

M<sup>a</sup> VICENTA HERNÁNDEZ ÁLVAREZ  
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA (ESPAÑA)

**Resumen:** Jacques Roubaud elige a sus antepasados. Taller de la canso, la poesía de los trovadores del siglo XII, se constituye en modelo. Ellos le revelan la rima y el entrelazado en la matemática del poema. Jacques Roubaud recrea los juegos de los trovadores, y pasando por los surrealistas, propone un “cantar nuevo”. En los versos de Pierre Reverdy, de André Breton, de Paul Eluard, encontramos la memoria y sus variantes.

**Palabras clave:** Jacques Roubaud, Trovadores, Surrealistas, Paul Eluard, Pierre Reverdy, André Breton.

**Résumé:** Jacques Roubaud choisit ses ancêtres. Atelier du chant, la poésie des troubadours se constitue en modèle. Elle lui révèle la rime et l’entrelacement dans la mathématique du poème. Jacques Roubaud renouvelle les jeux des troubadours. À travers les vers de Pierre Reverdy, d’André Breton, de Paul Eluard nous trouvons la mémoire et ses variantes.

**Mots-clés:** Jacques Roubaud, Troubadours, Surréalistes, Paul Eluard, Pierre Reverdy, André Breton.

**Abstract:** Jacques Roubaud chose his ancestors. The poetry of the 12<sup>th</sup> century troubadours, a workshop of canso, is presented as a model. They reveal the rhyme and structure of the mathematics of the poem. Jacques Roubaud recreates the games of the troubadours, and passing through the surrealists, proposes a new “canso”. In the verses of Pierre Reverdy, André Breton and Paul Eluard, we find memory and its variants.

**Key words:** Jacques Roubaud, Troubadours, Surrealists, Paul Eluard, Pierre Reverdy, André Breton.

Jacques Roubaud<sup>1</sup>, matemático, poeta, o como él señala: la poesía, descanso de las matemáticas; las matemáticas: descanso de la poesía. Azar y elec-

---

<sup>1</sup> “Roubaud, nacido en Caluire en 1932, es matemático de profesión. Su primer libro consiste en una complicada red de diversos textos interrelacionados de acuerdo con las reglas del juego japonés del go. (...) A este experimento práctico responde en Roubaud una preocupación teórica (...) Como narrador ha realizado una serie de versiones de relatos artúricos” (Moreno Castillo, 1998: 412).

ción en las dos fuentes. En las matemáticas, el encuentro con el tratado de Bourbaki inaugura un nuevo modo de contemplación. Buscando una analogía poética, Jacques Roubaud lo compara con la ruptura del surrealismo.

En poesía también es necesario señalar un principio y un modelo; un momento inaugural en la tradición, pero al mismo tiempo un momento único y subjetivo. Jacques Roubaud elige a los trovadores, la Provenza del siglo XII:

Écrire des poèmes, composer de la poésie dans les conditions contemporaines est un exercice un peu difficile, on en conviendra. S'obstiner dans cette voie suppose (en tout cas pour moi) le choix d'un modèle, la référence à une époque favorisée, où la poésie fut et brilla. J'ai choisi la Provence du XII siècle. On peut penser la poésie à travers les troubadours, leur exemple. La poésie la plus contemporaine, pour survivre, doit se défendre de l'effacement, de l'oubli, de la dérision par le choix d'un archaïsme: l'archaïsme du trovar est le mien.

L'idée de poésie comme art, comme artisanat et comme passion, comme jeu, comme ironie, comme recherché, comme savoir, comme violence, comme activité autonome, comme forme de vie, idée qui fut celle de bien des poètes (ceux que je préfère) dans la tradition européenne, et tout récemment encore celle de Raymond Queneau, je l'ai fait mienne, et j'en vois l'exemple premier chez les troubadours<sup>2</sup>. (Roubaud, J, 1986: 17).

Es en *La fleur inverse*, una obra de teoría poética, donde Roubaud justifica su elección, donde hace suya la invención o descubrimiento de los trovadores: que el amor es inseparable de la poesía, el modelo de la poesía en el canto, que la poesía es un oficio y el trovador un artesano, un "fabbro", el que forja las palabras que dicen el amor.

Para el capítulo cuarto de ese tratado, J. Roubaud elige un título que no carece de modelo: "L'AMOUR LE CHANT LA POÉSIE", en letras mayúsculas y sin comas, imponiendo el recuerdo del célebre texto de Paul Eluard, *L'Amour la Poésie*, con el que en 1929 Eluard estrenó una escritura sin puntuación en su obra poética.

---

<sup>2</sup> Elige incluso un antepasado trovador en su genealogía. El juego y el humor no están lejos; al hablar de la sonrisa de la dama y de su significado de promesa, dice: "C'est ce que le grand toubadour génois Lafranc Cigla, lors de leur entretien, révèle à mon ancêtre Roubaud (j'attendais cette occasion de vous révéler mon ascendance). (Jacques Roubaud 1986: 249-250).

La puntuación especial de los textos de Roubaud, que respeto en las citas, podría hacer pensar en algunos casos que se trata de errores tipográficos. No es así. El punto en los textos de Roubaud no siempre da entrada a una mayúscula, el espaciado entre palabras se agranda y distorsiona, las palabras se dividen cuando no lo recomienda ni lo permite la gramática...

La ausencia de una puntuación lógica y esperada hace que prestemos atención a ese vacío y que el vacío se convierta en imagen y en signo de simbiosis: “l’amour le chant la poésie”, tres gestos en uno; tres y uno, en relación de equivalencia y de necesidad constitutiva: nada es uno sin los otros. Aquí no hay suma sino alianza, metalurgia.

Tampoco hay cronología, ni jerarquía. Tres y uno: un todo, en presente, eterno<sup>3</sup>.

Ils chantent comme si le trouver était toujours présent, donc éternel (...) Il n’y a pas chez les troubadours d’appel à l’éternité. Pas de “temps fugit” ni son corollaire, “l’a-ere perennius”. La canso apparaît comme une forme qui est un commencement absolu” (J. Roubaud, 1986: 132-134)

Esta definición puede entenderse como un primer axioma, regla de oro a la que se suman otras, las que Roubaud descubre y elige: La “canso” se dice en el canto del sujeto. Es difícil encontrar una “canso” donde la primera cobla no diga “yo”. El momento del amor es una estación, la misma que en la naturaleza: “la douce saison nouvelle”, el despertar de los colores, el resurgir de la luz<sup>4</sup>. La palabra “aura”, señal de Arnaut Daniel, palabra clave en el léxico del gran cantar, tendrá su posteridad asegurada en la canción popular y en el poema surrealista: alboradas, albas y luces que disimulan lo negro, combaten la nada. El amor se dice en un catálogo de sus efectos por parejas; así se dice el gozo, el valor, la cortesía: “Jauzens e deleitos”, “la courtoisie et la jeunesse”, en alianzas, en yuxtaposiciones, o en la argamasa de la conjunción erótica, copulativa (Hdez. Álvarez, M<sup>a</sup> V, 1999: 889-896).

El amor, comienzo de todo, es primer axioma de sí mismo y del canto. El amor en el trovar tiene una apariencia teórica, y aprovecha la sabiduría y la fuerza formal del proverbio, del aforismo, o la imita para que la fórmula se convierta en evidencia.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Solamente el presente goza de algún privilegio (elección subjetiva) en la obra de Paul Eluard.

<sup>4</sup> Son los “colores retóricos”: “les couleurs s’entrelacent au moyen de la “rapportatio”: rouges les jardins, vertes les plaines, les haies sont bleues, les tertres blancs, les vallées jaunes (...) entrelacement vivant qui dissimule le noir” (J. Roubaud, 1986: 143). Los colores se entrelazan también en *L’Amour la Poésie* de Paul Eluard, “la terre est bleue comme une orange” tiene un puente a la memoria, entre el cantar de los trovadores, los juegos surrealistas y la publicidad contemporánea.

<sup>5</sup> “l’affirmation est renforcée par sa parfaite adéquation à la forme “stricte” (...) Le fonctionnement par axiomes-verbs n’est pas un ornement du trobar. C’est une nécessité interne”. (J. Roubaud, 1986: 155).

Hay una alegría del trovar que nace del juego de palabras del Gran Canto; juego de rimas, porque el amor exige ser dicho, porque solo es si se dice: las rimas dicen el amor. El trabajo del forjador es un “art d’amour” que trabaja las palabras y las rimas. Estos son los dos axiomas de la “canso”:

- 1-“l’amour doit être toujours neuf, novel; toute canso doit avoir quelque chose de novel (sa formule: formule des rimes et formule métrique, et mélodie”).
- 2-El axioma del préstamo: “une mesure de la valeur d’une canso est le nombre de poèmes qui l’imitent.

La consecuencia es una exploración frenética de nuevas fórmulas posibles, la búsqueda de la rima interna, (J. Roubaud, 1986: 232)

Toutes le dichotomies de l’amour, toutes les tensions entre les deux pôles du joi et de la mort trouveront leur équivalence dans la disposition, la convenence des rimes.

Tous les concepts, tous les mots clefs de la théorie de l’amour ne prennent sens qu’incarnés en vers, dits en axiomes..., se répondant, en échos ou en dissonances, de vers à vers et de strophe en strophe, (...) ils ne disent rien sinon en jeu de rimes. (J. Roubaud, 1986: 239).

J. Roubaud ofrece ejemplos. La Sextina de Arnaut Daniel, “*Ongle et oncle*”, donde “les mots-rimes bougent de strophe en strophe mais pas n’importe comment” (J. Roubaud, 1986: 296). Las palabras se entrelazan en ejercicios de lenguaje y de memoria, se repiten, pero nunca de manera inmediata; y de algún modo se contaminan su fonética y su semántica, y dicen el carácter paradójico del amor<sup>6</sup>.

Según Jacques Roubaud, “le spectre des troubadours hante la poésie”: “Certains, dont je suis, sont devant le trovar comme devant un âge d’or, une Arcadie, l’Italie de Keats et Shelly, la Grèce des philosophes et de Hölderlin, la Grèce encore des mathématiciens”. (J. Roubaud, 1986: 345).

El soneto es la principal forma-memoria y el primer modelo de la “canso”. La forma más tenaz de la poesía amorosa. J. Roubaud la privilegiará en sus juegos, en su experimentalismo poético que, con el tema del amor, hará de la poesía casi una ciencia exacta. El amor provocará el juego de las permutaciones, la gran combinatoria.

---

<sup>6</sup> Una “contaminación semántica” que también es típica del surrealismo. *La Fleur inverse* de J. Roubaud, puede encontrar un eco en la teoría poética de Octavio Paz: *La llama doble, El arco y la lira*.

En un esfuerzo de concesión interpretativa y metaliteraria, J. Roubaud explica sus elecciones, sus títulos. “L’AMOUR LE CHANT LA POÉSIE”, que nos ha recordado a Eluard, no es una adivinanza, ni un guiño al lector avezado. De algún modo la sintaxis revela también su transparencia, y la imitación el valor y la importancia del poema: “L’AMOUR LE CHANT LA POÉSIE” es homenaje a la fuente, canto a las posibilidades del canto, matemática y pedagogía:

L’amour le chant la poésie (...) Il faut comprendre aussi la succession comme un génitif (ainsi “la mort Artu” pour “la mort du roi Artur”): l’amour la poésie= l’amour de la poésie (ainsi le titre du livre d’Eluard). Cela contient virtuellement toutes les permutations (6) des trois termes (...) L’amour du chant de la poésie, la poésie du chant de l’amour...(J. Roubaud, 1986: 139-140).

Su canto viene de los trovadores, pero por él pasaron los surrealistas, y los habitantes del margen. El tema del amor ya provocó la combinatoria. *L’Amour la Poésie* de Eluard es un ejemplo, un modelo. Donde el trovador decía “canto”, dice Eluard “poesía”. Donde el trovar decía “amor”, “amor” dice Eluard, en un artesanado de habitación cerrada (aunque la naturaleza se insinúe en las metáforas): obra de palabras, de fórmulas, de citas, de derrumbes y reelaboraciones de las fórmulas, porque, necesariamente, el canto debe de ser “nuevo”, y en la nueva forma, decir el mismo sentido.

En la contraportada de *Autobiographie, chapitre dix, poèmes avec des moments de repos en prose*, obra publicada en 1977, J. Roubaud sugiere el origen y el hipertexto de la obra:

Il m’est arrivé en 1918 *la première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, en 1919 *la deuxième*; en 1918 encore *la Lucarne ovale* de Pierre Reverdy, en 1923 *Rose Sélavry* de Marcel Duchamp et Robert Desnos...

De tous ces poèmes, composés dans les dix-huit années (1914-1932) qui précéderent ma naissance, j’ai fait ce livre, chapitre dixième d’une autobiographie: *la vie est unique*, mais les paroles d’avant la mémoire font ce qu’on en dit.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Y en el fragmento 256 de la obra: FRAGMENT DE L’EXTRAIT DE LA PRÉFACE, Roubaud insiste en la cuestión de las fuentes. “En commençant à écrire ceci, qui s’inscrit maintenant sous le titre *Autobiographie, chapitre dix* (je n’en disposais pas alors), j’avais l’intention de ressembler, en quelques pages denses mais sensibles, à l’usage des générations, la somme d’impressions, d’expériences, d’aventures à la fois biologiques, morales et, le dirais-je, méthodologiques, qu’un homme de mon âge, arrivé à un certain moment de sa course, dans un siècle comme le nôtre, ne peut manquer d’avoir accumulées en lui-même, prêtes à être déposées et ordonnées sur le papier, dans un vêtement narratif adéquat. Mais dès l’abord je me heurtai à une difficulté imprévue et tellement chocante qu’elle me parut instantanément comme insurmontable : je n’avais pas (c’est bête à dire) de sources”.

Los libros, las lecturas, llegan a la vida, son sus aconteceres. El carácter autobiográfico de la obra no se pone en duda, pero se insiste en la importancia de las palabras que nos preceden, de las palabras de “antes de la memoria”. Es una pista crítica de lectura que no será la única. Dentro de la obra, Roubaud disemina las huellas con buen criterio. La teoría poética se conjuga con los poemas. El fragmento número 164 dice:

ce que je dis a l'air en désordre mais ne l'est pas. je dis les choses tout en ordre comme elles sont arrivées. les choses arrivent et passent; et quand elles sont passées, on les raconte. la vie. bien sûr, on a parfois du mal à se reconnaître:

*moi approximatif*

No es desorden, es un orden diferente, nuevo, una organización de la que poco a poco se van intuyendo las reglas, los artificios. Y aunque pueda no parecerlo, el autor insiste en señalar que se trata de una autobiografía; tan simple como esto: la vida, las cosas pasan y cuando han pasado se cuentan. La cronología ordena, con el orden de la memoria. Pero también es poesía la obra, y Roubaud insiste, en prosa, en el fragmento número 265:

La poésie est la continuation de la prose par d'autres moyens. ces moyens sont la chance, la confiance, la longévité. ces moyens sont (*var.*) la longévité, la coalescence.

représentons nous un poème: il peut venir de la prose prosaïquement de la mémoire mosaïquement, ou de la parole cuite spontanément, happée par l'oreille traîne-rue. mais il lui faut avant tout un calibre et un format:

le calibre est la dose de mouvement (molécules d'air, ou lignes) prête à se voir attribuer une unité de surface, ou *bouchée*.

le format est une mesure légale locative de papier.

tout est en place. le lyrisme en fusion se déversera dans le godet des morasses, la main restera impassible:<sup>8</sup>

Y ciertamente todo está en orden; al lector le cabe descubrir cuándo, cómo y qué reglas lo determinan. No siempre serán las mismas. En ocasiones, la organización es principalmente espacial, casi geográfica. ROSE DES VENTS, el poema que se sitúa en el fragmento número 128, ordena sus secuencias situando en el margen izquierdo y en mayúsculas las letras que

---

<sup>8</sup> Las mayúsculas del artículo "LA", que precede a "poésie", contrasta con lo que parece ser una regla tácita en el texto de Roubaud: ni al principio de un texto, ni detrás de un punto debe utilizarse una mayúscula. Original obligación que redobla la importancia de cualquier mayúscula que ose entrar en el texto. Tampoco se respeta en este texto la convencional sangría tras un punto y aparte.

definen los puntos cardinales: Oeste, Norte, Nordeste, Este, Sureste, Sur. En el poema del fragmento 222 la organización se realiza por progresión deductiva. El poema se titula DÉDUIRE y los versos están numerados en el margen izquierdo, de 1 a 12:

- 1 comme chacun sait on ne meurt pas
- 2 je serais sérieux
- 3 il n'y a pas de raisons de vivre, mais il n'y a pas de raisons de mourir non plus
- 4 il n'y a rien de possible, pas même le suicide
- 5 la première fois que je me suis tué

Y, “12 je serais un grand mort”, se presenta como una cabal afirmación, conclusión lógica del proceso de todas las premisas y argumentos. Organización filosófica del poema, que no impide que se trasluzca una cierta ironía.

La organización, pueden sugerirla y facilitarla los tiempos verbales más corrientes, el paradigma clásico del relato, ligeramente trastocado. Así ocurre en el fragmento que ocupa la casilla número 223:

- fut. peu à peu la mer respirera comme on respire  
prés. les feuilles se couvrent de nuages  
imp. le ciel était léger et vaniteux la  
vie n'a qu'une forme : l'oubli<sup>9</sup>

El poema puede organizarse en el espacio como una arquitectura. Varias casillas respetan esta regla, imitando a Pierre Reverdy, (Hdez. Álvarez, M<sup>a</sup> V, 1999: 889-896). El poema que ocupa la casilla número 155 es explícito:

#### CONSTRUCTION

Soleil d'époque tertiaire  
croûte terrestre  
brumeuse  
géométrie du fil à plomb  
l'esprit s'habille à son tour:  
mon portrait

---

<sup>9</sup> Los temas clásicos del género autobiográfico son recurrentes: la memoria, el tiempo, el olvido. Temas repetidos, forma innovadora. Es el programa de los trovadores.

La puntuación necesita instrucciones. Hemos visto que el punto de Roubaud es más sutil que el que recomiendan las gramáticas, que su valor es menos absoluto, menos definitivo. Otros signos nos sorprenden; su repetición es ya un principio de explicación. A los dos puntos de Roubaud los sigue un espacio, como dictan las normas tipográficas, pero también los preceden, y eso es nuevo y se separa de la norma; los dos puntos de Roubaud aparecen en perfecta simetría en el presente entre lo que abren y lo que explican, auténtico espejo que respeta la leyes físicas de la imagen y de su reflejo.

En la casilla 26, el poema TRENTÉ ET UN POÈMES DE POCHE 2, precisará comentario:

Tout cela je  
ne l'a  
vais jamais  
  
vu c'est é  
trange  
j'attends le  
  
tramway j'attends  
la mort  
c'est un vieux  
  
papier que je  
déplie:  
et pourtant  
  
la mort n'est pas  
sépa  
réela na  
  
turen'a pas  
de point  
ni la vie.

Al menos el último punto, tan alejado de “la vie” que la lectura lo desestima, necesita un comentario, en el mismo poema: “la nature n'a pas de point”, y en la casilla siguiente. La casilla 27, recuperando expresiones de la casilla anterior (salto atrás) , por si surgen dudas, se afirma en la puntuación, verdadero metalenguaje explicativo.



CINQUIÈME REPOS EN PROSE

“...ni la vie .”, ai-je écrit. ç’est tout à fait ça.

La importancia del silencio, del blanco de la página, tiene también su teoría y su práctica. Las casillas 253 y 254, corresponden respectivamente a dos impresionantes espacios en blanco. Los cierra en cada caso la explicación entre paréntesis, en un cuerpo ligeramente mayor para la prosa:

(PAGE DE SILENCE; PROSE)

que para la poesía:

(PAGE DE SILENCE; POÈME)

Las rimas internas, tan deseadas, tan buscadas, cuentan con un desarrollo tipográfico en los (ELASTIC-POÈMES). El poema que ocupa la casilla número 59 puede servir de ejemplo:

MARDI

olifant de New York-*New York*  
langues télégraphiques-*graphiques*  
comme tu comprends le mot “imperialisme”!

ici pas commune -*commune*  
des gratte-ciel de cinq sous -*sous* dans  
les coupures-*pures* de journaux

El espacio, el guión y la cursiva explicitan la intención y la estrategia. Advierten y orientan.

Otras sugerencias son menos formales y menos evidentes. *La Lucarne ovale* de Pierre Reverdy, se ha señalado como acontecimiento de la vida, como memoria previa. Las isotopías que bullen en la poética de Reverdy, sus grandes palabras clave, juegan en *Autobiographie, chapitre dix*: “le vent”, “la porte”, “les passants”, “la lampe”, “les réverbères”..., y la palabra “rien”, leif-motiv y crisol del canto.<sup>10</sup> En la casilla número 17 de la *Autobiographie*, conviven la mesa, los papeles, el alba y la lámpara apagada, y en la número 15, que puede servir de prólogo, un poema escrito todo en mayúsculas y formado por palabras aisladas, se inicia con este verso:

LES FEN TRES LESPORTES LES MURS

<sup>10</sup> En la casilla 31, aparece creando una rima interna, un efecto de insistencia como los que repetía Reverdy: “Voilà de quoi pleurer le rien qui s’appelle rien”.

La intención de traer esta memoria al presente, en términos de arquitectura, se señala como un trabajo de restauración o de rehabilitación. “Je décidai la réhabilitation des réverbères, qu’on ne voit plus guère dans les poèmes, ces temps-là”, dice Jacques Roubaud en la casilla 29<sup>11</sup>. En poemas de organización tan medida, de estructura tan trabajada, las metáforas de la arquitectura funcionan con luminosa pertinencia, como ya lo hicieron en la crítica del Renacimiento, y ya desde la época de los Grandes Retóricos.

No vuelve solo el Reverdy de *La Lucarne ovale*, ni los acontecimientos-lecturas que Roubaud señalaba de manera explícita. Son muchos más; son multitud los que pueblan este hipertexto dinámico: intentar encontrarlos puede convertirse en un juego, en una verdadera apuesta poética: reencontrar conocidos y ver cómo han cambiado, qué han provocado... La lectura se convierte en un diálogo a tres bandas: Roubaud, yo, y un poeta que cambia, que surge o se esconde, que se pronuncia o permanece en off como una superestructura apenas dominada.

Algo así ocurre con Tristan Tzara; y en este caso el encuentro es propiciado: un título, anagrama humorístico: “Tzar Tristan”, en la casilla 217, lo presenta. Parecido resulta el encuentro con André Breton, en la casilla número 107, titulada UNION LIBRE, en la que los versos de A. Breton, cortocircuitos de imágenes, se concentran y transforman en prosa ligera que nada interrumpe, en imágenes lejanas y justas, en contaminación perfecta:

a la chevelure de taille de loutre de bouche de bouquet de grandeur d’empreintes de langues de cils de bord d’écriture de nid de buée d’ardoise de champagne de dauphins de poignets de hasard de foin d’aisselles de Saint-Jean d’écume d’écluse de mélange de jambes d’horlogerie de sureau d’iniciales d’orge de gorge de lit même de torrent de seins de creuset de spectre de rose de rosée de ventre de griffe de dos de nuque de craie de chute de hanches de flèches de balances de fesses d’amiante de printemps de sexe d’algues de bonbons de miroir d’yeux d’aiguilles de boire de niveau de niveau de feu.

Todas las palabras estaban en “*L’Union libre*” de André Breton, pero se han asociado de otra forma, absolutamente todos los elementos son posibles determinantes, acumulables, intercambiables; pero se ha tenido un especial cuidado para que en esta prosa las palabras se alíen por su físico, en parejas sonoras, en rimas internas, efectos de eco, como en una ecuación sin misterios donde todo encaja.

---

<sup>11</sup> Un hermoso y sugerente modo de decir que conviene recordar a Pierre Reverdy.

Como en la tradición oral de la edad Media, el contacto con el público no puede perderse. Como en un relato, el autor demanda la identificación y trabaja para despertar las simpatías. El autor interviene, al mismo tiempo crítico y pedagogo. Jacques Roubaud, en LA SCIENCE DES RÈVES, casilla número 207, es de nuevo el juglar que se dirige a su público: “Tout rêve nécessite un récit. Je demande au lecteur de bien vouloir un moment faire sienne ma vie : cela augmente considérablement le sens caché”. El “sentido oculto”, esa “signifiante” del relato medieval que tan bien le viene hoy a la crítica psicoanalítica, Roubaud lo sugiere con ironía. Está en la relación más simple y más necesaria que todo relato pretende: la identificación. La organización de *Autobiographie, chapitre dix*, nos obliga a una identificación ramificada, con intermediarios, sometida a combinatorias y permutaciones, a necesidades y probabilidades: de Roubaud al lector, de Roubaud por Reverdy al lector, de Roubaud por Eluard por Reverdy al lector, del lector por Eluard a Roubaud, a Breton a..., y el lector se pierde o recuerda, o corre el riesgo de encontrarse, de dar con “el sentido escondido”.

Complicado laberinto. Roubaud siente la necesidad de prolongar el contrato de lectura<sup>12</sup>. En la casilla número 131, en la mitad del recorrido, vuelve a renovarse el acuerdo con el lector, y el fragmento se titula:

#### OU ON FAIT LE POINT AVEC LE LECTEUR

Si tu ne m'as pas, cher lecteur, abandonné depuis longtemps en route, peut-être te demandes-tu où nous en sommes? question légitime. Moi aussi, je me le demande. Autant qu'il m'en souvienne, je t'ai parlé de ma famille, de la guerre, de mes amours. tu m'as accompagné dans mes voyages. tu as partagé avec moi le vin et la joie, le pain de l'absence (et viceversa), le sel de la douleur; tu en as été ému, peut-être. Mais enfin, tout cela c'est du passé. la vie continue. Que va-t-il arriver MAINTENANT?

En realidad, nada de esto ha ocurrido, ni se ha hablado de la familia, ni de la guerra, ni de los viajes, y sin embargo todo esto estaba de algún modo entre los versos, en las palabras de la memoria, en los textos recuperados. Como el célebre título de Boris Vian, *L'écume des jours*, que no se nombra ni se explica en la novela y que sin embargo está presente, siempre.

<sup>12</sup> En el sentido en que Philippe Lejeune habla de un acuerdo o pacto de lectura en los escritos autobiográficos.

Más adelante, en la casilla 228, cuando el final está próximo (quedan pocas páginas), como en los títulos de crédito de algunas películas (me viene el recuerdo de “*La Guerra de las Galaxias*”), Roubaud insiste:

ARR TEZ –VOUS  
NE LISEZ PAS SI VITE  
POURQUOI LISEZ-VOUS SI VITE  
PRENEZ LE TEMPS DE LIRE  
REVENEZ EN ARRIÈRE  
NE LISEZ PAS LA PAGE QUI VIENT

Obligando al lector a detenerse, pidiendo el tipo de lectura que conviene a la obra; una lectura atenta, lenta, que vuelve atrás, que es reversible. La lectura que aporta tiempo y ritmo a la memoria, la que recupera espacios y tiempos en retornos rítmicos. Una lectura que debe funcionar como aquellos versos que enganchaban las estrofas épicas, como los estribillos que eran el centro de la circularidad de la canso, donde el texto se convoca, vuelve y actúa.

Un ejemplo y un comentario, autobiográfico: en *Autobiographie, chapitre dix*, conjunto de fragmentos poéticos que mezclan las tradicionales prosa y poesía, los que ocupan las casillas número 32, 33, 34 y 35 surgen y se articulan a partir de versos de *L'Amour la Poésie* de Paul Eluard. El fragmento número 32, titulado: “HUITIÈME MOMENT DE PROSE”, funciona a modo de presentación, exordio poético; da el tono y propone el método:

HUITIÈME MOMENT DE PROSE

soudain je fus amoureux: l'amour la poésie l'amour lamour  
lapoésie lamour lamourlapoésielamourla poésie l'amour

Una afirmación precede el descentramiento y la simbiosis: “soudain je fus amoureux”, y la irrupción del amor se dice en el título de Eluard y en su terremoto formal. Se rompe el verso lírico, la pureza textual y el exacto respeto deja de ser un ideal. No se cita; de lo que sería cita, letra pasada y fija se hace movimiento y réplica. La equivalencia que proponía el título de Eluard se acelera, se representa y alcanza el climax: los artículos se acercan a los sustantivos, se funden con ellos y forman un todo, masas informes; los sustantivos se repiten, letanía de ecos, y se asocian, y crean ese momento perfecto: “lamourlapoésielamour”, que la caligrafía (basta con hacer la prueba), muy

lógica y formal, repele. Tras la unión (contaminación semántica y formal), las palabras se calman, solas; identificables de nuevo en su diferencia (y toda la explicación está en Saussure): “la poésie l’amour”.

*Autobiographie, chapitre dix*, tiene una base vital: los poemas más apreciados, más leídos, aprendidos, copiados, recordados, imitados, convertidos en materia modelable. Gran hipertexto vital, en el que la cronología, superpuesta y lógica, se expresa en la cabal numeración de los fragmentos. Números ordinales que no señalan jerarquías o relaciones de poder, susceptibles de continuaciones, de infinito. Cuando se presentan varias posibilidades, (diferentes caminos narrativos para elegir, como en algunos relatos contemporáneos), una numeración añadida, ordena esas variaciones.

L’AMOUR LA POÉSIE L’AMOUR se dice en cuatro fragmentos, se presenta en cuatro versiones. Aparentemente, como en la organización general de la obra, la relación de jerarquía no existe, solo la cronológica y la espacial que permite la página. Y el mismo título reversible, capicúa, triple, los anuncia, propiedad conmutativa de la poesía que se enuncia en el poema y se traduce en materia. En ese mismo orden vienen al comentario:

L’AMOUR LA POÉSIE L’AMOUR UN

ma présence n’est pas ici  
habillé. moitié du monde  
tête prisonnière dans mon corps lié.

dans une solitude d’encre  
à proscrire. Sa visibilité parfaite me rendait aveugle

voici que le déluge sort  
sa tête et le soleil pour  
me frapper, invariable, est une serrure

No es de una manera directa ni cómoda como los versos de Eluard se vislumbran y recuerdan en los de Roubaud, pero el efecto de la lectura los convoca, diferentes para cada lector, con huecos y espacios difícilmente recuperables. Primero es una especie de atmósfera. Algunas palabras, tan propias de Eluard, palabras clave en su universo poético, al límite de la connotación, funcionan como pistas: “tête”, “soleil”, “ici”, “voici”, “aveugle”..., y al

mismo tiempo la sintaxis que las pone en movimiento nos sugiere otra, bien conocida, un ritmo próximo. Entrar en el texto y contar con Eluard (no hacerlo no es posible) exige un esfuerzo, un ejercicio, una experiencia en presente. Hay que forzar la memoria, como en la cura, como en el juego. Todo fragmento puede ser comodín.

L'AMOUR LA POÉSIE UN, me trajo estos versos de *L'Amour la Poésie* de P. Eluard, sin orden, sin verdadera diferenciación, y en presente: "Toi c'est ta tête qui t'enlève", "Tu as toutes les joies solaires/ Tout le soleil sur la terre", "Pour une tête qui s'éveille", "Ridicule refusé comme rebelle"...; la comprobación se impone si de un placer quiero hacer un mérito y un artesanado<sup>13</sup>.

El fragmento de Roubaud dice una imagen de Eluard: la "tête-soleil" de la mujer, metonimia y metáfora positiva de la luz, golpea sin embargo al poeta, vuelve ciego al enamorado, lo encierra y lo destruye. Y la imagen de Eluard en la memoria de los siglos señala en la retórica de la antítesis fabulosa el axioma del amor cortés, del amante prisionero de su dama y de su canto.

En el fragmento de Roubaud, los versos no comienzan con la tradicional mayúscula. Se conserva, además, un mínimo de puntuación, mientras que los poemas de Eluard carecen por completo de ella. Pero la puntuación de Roubaud no es la convencional. Parece una puntuación en sordina, una puntuación de bajo volumen, silenciada. No hay punto al final del fragmento, y a pesar de los títulos, los tres fragmentos parecen encadenarse (esta posibilidad es más clara entre el DEUX y el TROIS). Un punto en medio de un verso hace las veces de un "encabalgamiento interno"<sup>14</sup>, como un golpe, un corte en la cadena fónica, y en la ortografía da lugar a una mayúscula que destaca, apartándose de la norma. El punto al final del tercer verso, sin embargo, no da lugar a una mayúscula (¿Cuál es la regla del juego?, ¿cuál "la contrainte"?). Todos los puntos no tienen la misma fuerza ni ejercen la misma función. (puntos en voz alta: los sigue mayúscula / puntos silenciados: los sigue minúscula). Las reglas, por desconocidas, no dejan de ser estrictas. No controlar equivale a estar en el juego en inferioridad de condiciones o a quedar fuera de la

<sup>13</sup> Y estos otros, del poema "*Je t'aime*", *Le Phénix*: "Tu es le grand soleil qui me monte à la tête/ Quand je suis sûr de moi".

<sup>14</sup> "Encabalgamiento interno": Elijo este término porque puede resultar esclarecedor en una práctica poética que, a imitación de los trovadores, trabaja "la rima interna".

partida. Mi lectura y mi comentario no logran ser más que un juego intermitente, gozoso a intervalos, consciente en los espacios del placer que pierde.

Las comas del último verso, “me frapper, invariable, est une serrure”, son funcionales, necesarias para señalar al sujeto, para que la metáfora fundamental del poeta herido de amor se reconozca.

En los tres primeros versos se da una rima interna, resaltada por los puntos que también riman: “habillé./ lié.” La atención se fija, el punto y la rima la dirigen, y me doy cuenta de que “habillé” no concuerda con “présense” sino con “corps”.<sup>15</sup> La obligación gramatical, en este caso la concordancia del participio, respetada, se pone también al servicio de la creación poética.

El final del primer verso rima con el principio del séptimo: “ici / voici”<sup>16</sup>. La primera secuencia, los tres primeros versos, dicen el presente y el aquí. La segunda secuencia dice el pasado (imperfecto), “à proscrire”. Y la tercera secuencia vuelve al presente y al aquí. La rima “ici/ voici”, señala el proceso y el itinerario<sup>17</sup>.

En los encabalgamientos, Eluard y Reverdy se dibujan como los principales modelos: en los de los versos cuatro y cinco: “solitude d’encre/ à proscrire. Sa visi/ bilité parfaite”, y los de los versos siete y ocho: “le déluge sort/ sa tête et le soleil pour/ me frapper”<sup>18</sup>. Sorpresa y riesgo: el encabalgamiento separa el sintagma preposicional, el verbo del complemento, divide una palabra en dos, mientras que el poema habla de una “moitié” del mundo. El poeta, separado del mundo, del amor, en su “solitude d’encre”; curiosa metáfora preposicional de la escritura, para decir su razón y su materia. Una metáfora que imita las de Eluard; un pastiche creativo de la forma, en la función de la preposición, y en el proceso: prácticamente siempre, un recorrido que va de lo abstracto a lo concreto.

Metáforas preposicionales, antítesis existenciales: “Sa visi/ bilité me rendait aveugle”, adverbios implacables: “invariable”. Un poema que recrea

<sup>15</sup> “Nul n’ignore que dans la poésie rimée, la rime, les mots-rimes avec leur situation syntaxique et rhétorique propre, supportent une grande partie du sens” (Roubaud, J, 2000:42)

<sup>16</sup> Y en Eluard “voici” suele introducir elementos y circunstancias negativas. Roubaud imita esta tendencia. “Voici”, tan presente, introduce monstruos del tiempo que irrumpen en la vida y la destruyen. Recuerdo los versos de Eluard: “Mais voici que s’abat se dresse se dandine/la poussière arrogante”, y todo “voici” se me antoja precedido de un “mais” anunciando el desastre. En el fragmento de Roubaud es el diluvio con cabeza de monstruo, una cerradura que cierra el poema como una gran mandíbula. Vuelven versos de Eluard: “Des menaces montrent les dents/ mordent le rire”.

<sup>17</sup> El presente en Eluard, ici et maintenant.

<sup>18</sup> Como en estos versos de Eluard donde se guillotinan las palabras: “Supplice compliqué la branche aux singes aux calem/ bours”.

un estilo llevándolo a sus límites, haciéndole rozar lo imposible o lo absurdo, y unas palabras que cantan y remiten al gran texto: "ici", "monde", "soleil", "tête". La mujer-solar perdida; el poeta está solo, prisionero y ciego: "tête prisonnière", "corps lié" "aveugle", "serrure". Encierro y obscuridad, los grandes fantasmas de Eluard, los que se oponen al canto, al amor. Los "losangiers" surrealistas.

En HUITIÈME MOMENT DE PROSE, el "yo" se nombra. Explosión del amor y del canto. En L'AMOUR LA POÉSIE L'AMOUR UN, el "yo" apenas se transparenta en unos posesivos desafectados por la negación gramatical: "ma présence n'est pas ici". El yo se nombra en la falta, en la pérdida, en el abandono. Un yo que ya no es dueño sino esclavo: "mon corps lié", paciente: "me rendait aveugle", "me frapper", y que solo vive en una alienada indefinición que apenas lo explica: "dans une solitude d'encre". Solo la página podría ser su espacio, autobiográfico, también negado: "à proscrire"

#### L'AMOUR LA POÉSIE L'AMOUR DEUX

je disais bientôt un premier  
éclat un rideau de phos  
phore la perspective ne joue pas pour  
  
moi; ma mémoire va les cartes,  
bat, d'un concret à un autre  
sans savoir où je devrais la reconnaître  
  
à haute voix dans son grenier  
le cerveau eut peur de tout  
avouer. dans le fleuve ignorant de ma

En el poema-fragmento, versión DEUX, las rimas internas proliferan; cada palabra se vuelve eco y memoria. La "mémoire" explícita, baraja las cartas, y de concreto en concreto, de sonido en sonido se va revelando, descubriendo. La segunda estrofa funciona como teoría interpretativa, el canto sugiere su estrategia. En el verso cuatro la sobreabundancia y el éxtasis de los fonemas actúa como metalenguaje y sugiere una didáctica de labiales:

"moi; ma mémoire va les cartes,"

Pero ya en la primera estrofa, "un" responde a "un", "phore" responde a "phos", "pour" responde a "joue" y a "je". Los sonidos se miran en la página, espejo gráfico de la memoria. En el verso número seis, "sans savoir" dice



más de lo que la semántica de la conjunción restringe, y en la última estrofa, “dans” con “dans” pone en paralelo el granero del cerebro y el río de la memoria; el posesivo final “ma”, suelto, como un eco remite todavía a “ma mémoire” del verso número cuatro, sin que ello le impida ofrecerse para presentar la “tête”, que separada por un triple blanco, como queriendo retraerse hasta el fragmento anterior, inicia con letra minúscula la versión TROIS.

En el verso ocho, “le cerveau eut peur de tout”, es rima de la rima interna, miedo concreto; “cerveau” y “avouer” son casi la misma cosa, palabra-cosa. Y la “peur” se dice, necesariamente, en el sonido de un “fleuve” ignorante.<sup>19</sup>

Los encabalgamientos trabajan el texto, el sustantivo se separa del adjetivo: “premier/ éclat”, las preposiciones quedan sueltas, superlativas: “pour/ moi”, el posesivo pierde su objeto: “ma/ #”, y las palabras se dividen en mitades, como el alma: “phos/ phore”. Una vuelta de tuerca más, el aún más difícil todavía: en este fragmento se producen “encabalgamientos internos”, rupturas inauditas, que solo el silencio, el espacio blanco en el interior del verso señala: “un” del verso uno mantiene una rima interna con “un” del verso dos, y a este “un” lo precede y destaca un triple espacio blanco. Tras “phore”, “la perspective” espera dos espacios (como en un juego de mesa donde la pena se cuenta en tiempo, partida saltada, oportunidad perdida), tiempo muerto, como si un invisible punto mudo la precediera, “une contrainte”. En el verso cuatro: “moi; ma mémoire”, el punto y coma y el triple espacio retienen la memoria. Del mismo modo, en el verso nueve, un triple espacio y un punto detrás de “avouer. “ retrasa la circunstancia, y esta, “le fleuve ignorant”, deja de ser un lugar común de la memoria y un argumento de tradición, para cantarse en su novedad formal.

El yo y una isotopía de la palabra controlan la versión DEUX: “disait”, “la voix”... En la estructura, Roubaud recrea el hipérbaton característico de Eluard:

à haute voix dans son grenier  
le cerveau eut peur de tout  
avouer. dans le fleuve ignorant de ma

<sup>19</sup> En bastidor impreciso y sugerente estos versos de Eluard: “Et l’inépuisable silence/ Qui bouleverse la nature en ne la nommant pas/ Qui tend des pièges souriants/ Où des absences à faire peur/ Brise tous les miroirs des lèvres”.

Esta tercera estrofa despierta el recuerdo de otros versos de Eluard, palimpsesto en acción:

A haute voix  
Tous les corbeaux du sang couvrirent  
La mémoire d'autres naissances.

“à haute voix dans son grenier” puede ser un doble complemento de modo y de lugar del sintagma: “la reconnaître”: “la reconnaître à haute voix”, o puede ser un complemento que diga el modo en que el cerebro experimenta el miedo. El cerebro tendría miedo “en voz alta”, “a gritos”, un miedo grandísimo a confesarlo todo..., o podrían ser ambas cosas, y al mismo tiempo, simultaneidad del canto, porque el cantar es en el amor y el amor es en el canto. La estrategia ya la puso Eluard a punto; la ambigüedad en los versos señalados es un modelo: empezar por la circunstancia, el modo o la manera, es un buen principio de polisemia: ¿Cubrieron los cuervos la memoria con sus gritos, o la cubrieron con sangre y en voz alta, o la cubrieron con otros nacimientos, o cubrieron la memoria de otros nacimientos con sangre y con gritos? La estadística de probabilidades podrá señalar todas las variantes. Jacques Roubaud ha integrado el paradigma estructurador de Eluard y ha puesto a funcionar la retórica al servicio de la matemática, y a la inversa. Cambiar de lugar no siempre supone variar el sentido, puede significar que éste es reversible, y que las palabras son cifras

L'AMOUR LA POÉSIE L'AMOUR TROIS

tête je te l'ai dit pour l'arbre  
moins les mains sur les yeux toi  
et j'entends les herbesla seule ton rire

la terre est une erreur les mots  
j'en rêve que je dors je  
ne veux pas inventer de béquilles ad

mirables, où sommes nous. une  
seule te fait briller et  
toutes les raisons disparaissent : souffrir

Ecos, encabalgamientos, un sujeto separado del verbo, de la voluntad: “je/ ne veux pas inventer”, artículos separados del nombre: “une/ seule”, conjunciones que quedan sueltas, despropósito lógico: “et/ toutes les raisons”,

palabras que se desintegran, abandono de prefijos: “ad/ mirables” y una puntuación que sin desaparecer se desajusta. Puntos en el interior del verso que son final y término y que no dan entrada a ningún comienzo. Se insiste en la falta, con los triples espacios en blanco que separan briznas de memoria y favorecen nuevo collages.

La palabra “tête” inicia el fragmento TROIS. Esta es también su tercera aparición y su tercer espacio. En el fragmento DEUX, “cerveau” la sugería por metonimia. “Tête” es la única palabra que se repite en las variaciones.

En el fragmento DEUX aparecía “premier”, y el fragmento TROIS recupera formas del poema de Eluard titulado “Premièrement”, del poema que inaugura *L’Amour la Poésie*. “Tête”, que aparece aquí en cabeza del primer verso, ocupaba en el texto de Eluard el segundo verso del segundo fragmento<sup>20</sup>:

Toi c’est ta tête qui t’enlève

En la versión de Roubaud, “tête” queda desgajada de su verso, un triple blanco le hace el vacío. Y a continuación, “je te l’ai dit pour l’arbre”, reproduce parte del segundo verso del poema de Eluard “*Premièrement*”:

Je te l’ai dit pour l’arbre de la mer

Pero en la versión de Roubaud, “je” ha perdido su puesto de privilegio y la fuerza de la anáfora. Además “l’arbre” se ha quedado sin complemento. ¿Se trata de una reproducción realista de lo que se vive en la memoria, de sus lagunas involuntarias? <sup>21</sup>El “toi” que termina el segundo verso de Roubaud, vuelve a la memoria junto a “la seule”, que queda aislada en el tercer verso, entre dos blancos, como un inciso antes de otro retorno. En Roubaud:

et j’entends les herbes la seule ton rire

<sup>20</sup> Eluard no numera los fragmentos que componen “*Premièrement*”, solo los separan asteriscos, y el número de versos de cada uno es muy variable.

<sup>21</sup> Copiar poemas, aprenderlos de memoria, es un ejercicio poético de integración, de ósmosis: “Tout poème que je copie, et apprends et répète, devient un poème composé pour moi, par moi. Tout poème que je compose est prêt à être copié.” (Roubaud, J, 2000:22). Un ejemplo de aprendizaje y recuperación de la memoria es ampliamente comentado en *Poésie: (récit)*, se trata de un soneto de Góngora. Roubaud aprende el poema siguiendo *Les Arts de Mémoire* del Renacimiento; así es como aprende “tous les poèmes que je destinai à devoir être longtemps convoqués par mon souvenir”. Memoriza en primer lugar las catorce palabras-rima, y el orden espacial, la visualización, favorece la retención. Y será a partir de estas palabras y del primer verso, que forman la escuadra del poema, como años más tarde intentará construir el soneto. No todos los versos regresan. Los que lo hacen y cómo lo hacen pueden servir de orientación estratégica para intuir lo que ocurre con otros poemas recuperados.

que en la memoria del texto de Eluard se reorganizaba así:

Toi la seule et j'entends les herbes de ton rire

¿Cuáles son las reglas del juego de Roubaud? Las fichas, o las cartas que baraja son las palabras y las fórmulas, las estructuras y los procedimientos retóricos de Eluard en *L'Amour la Poésie*, y por extensión en toda su obra y en la poesía surrealista. ¿Qué “obligaciones” se impone Roubaud para llevar a cabo esta deconstrucción creativa, esta reordenación de materiales?, ¿cómo dice Roubaud de otra manera, en un canto nuevo?

En el mismo poema de Eluard están presentes “les mains” y “les yeux”:

Pour les mains familières  
Les barques de tes yeux s'égarant

Roubaud los recoloca en su segundo verso:

moins les mains sur les yeux toi

Y el cuarto: “la terre est une erreur les mots”, nace desde Eluard:

La terre est bleue comme une orange  
Jamais une erreur les mots ne mentent pas

Olvidando parte de su materia, la memoria une, forzando y señalando el quiasmo de palabras clave y palabras sonoras en rima interna: “la terre est une erreur”; “les mots” quedan sueltos, pero el vacío no se disimula, se expone.

El verso número cinco de Roubaud: “j'en rêve que je dors je”, también regresa desde Eluard, desde otros versos del poema “*Premièrement*”:

Et quand tu n'est pas là  
Je rêve que je dors je rêve que je rêve

Roubaud olvida la última subordinada, o la desestima, y añade el pronombre “en” de antecedente incierto. Puede sugerir todo una poética en la memoria.

Y al final del poema: “une/ seule te fait briller et”, nace de un fragmento muy breve, dos versos del mismo poema de Eluard:

D'une seule caresse  
Je te fais briller de tout ton éclat

Vuelven las palabras, algunas como verdaderos y magníficos comodines; se recupera la sintaxis, pero sin pompa y sin demasiada evidencia. Recuperarlas significa para el lector un trabajo ímprobo en el que es consciente de la importancia de la pérdida, de la parte de olvido, y en el que al mismo tiempo halla su gozo y su triunfo. Pero solamente es el canto quien gana la partida. Y el amor.

El canto, porque renace en nuevas formas. Porque se convierte en práctica real y demostración de lo que Roubaud llama “la Renaissance Oulipogrammatique”, hacia el final del libro.<sup>22</sup>

Es también el renacer de una poética surrealista que sitúa el motivo del amor en un lugar central y la originalidad a su lado. La casilla 108 cifra este descubrimiento. Es aquí donde firma Roubaud, como los antiguos copistas, donde dice la importancia de su gesto. Aquí se identifica, en la diferencia. Es en el poema titulado: O DOULEURS DE L’AMOUR, y lo hace en estos versos:

moi qui ne suis ni Ronsard ni Baudelaire  
moi qui suis Jacques Roubaud et qui pour t’avoir connu et aimé  
n’en pensé pas moins  
et ne veux pas attacher d’autre réputation à ma mémoire sur cette  
terre equivoque  
ô douleurs de l’amour dont je ne connais que les vêtements  
et aussi les yeux la voix le visage les mains les cheveux les dents les yeux  
la voix le visage les mains la mer le fleuve la forêt la ville l’herbe et les poumons

Hermosa declaración de principios: todo canto es amor sin que el yo se pierda. En el amor el cuerpo fragmentado, blasón de la mujer, la naturaleza entera, todos los poetas, y entre todos, nuevo.

De los trovadores, por los surrealistas, la elección de Jacques Roubaud no olvida los tiempos modernos ni sus cartas. Entre sus versos se pierden las maquinillas gillette y una ironía apenas disimulada que ataca las fortalezas del presente: Varios fragmentos de *Autobiographie, chapitre dix*, se organizan en el epígrafe “Moi approximatif”. El que ocupa la casilla 166, permite el paso a esta imagen: “Ce monde, si on le regarde au travers des paupières chargées de

---

<sup>22</sup> La explotación didáctica de los experimentos del OULIPO es bien conocida. Pero esta vocación pedagógica, Roubaud ya la vive dentro del OULIPO, y la practica en su obra. Su “relato” se desdobra en explicación que dirige la lectura y la interpretación.

pluie, n'est qu'une soupe", absoluta desmitificación y genial descubrimiento. La imagen surrealista que quería Reverdy, lejana, justa y consciente.

En *Autobiographie, chapitre dix*, en *Graal Fiction*, en *La forme d'une ville change plus vite, hélas que le coeur des humains*<sup>23</sup>, en la ciudad<sup>24</sup> donde horriguean una multitud de poetas, de poemas, uno destaca en mi lectura: "*Le pont Mirabeau*", el gran poema de amor de Apollinaire. Diseminado en muchos poemas, también se recoge en dos versiones cortas, las tituladas *Pont Mirabeau*. Cito, como eslabón que encadenará nuevos trabajos los dos versos que constituyen la versión más corta:

*Pont Mirabeau*

"Sous le pont Mirabeau coule la Seine"

"Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souviennne?"

donde se encierra un mundo: el primer verso entre comillas<sup>25</sup>, es una cita; el segundo, entre comillas, la réplica de un diálogo, en la memoria, con la memoria, con los poetas..., autobiográfico y defensivo, maravillosamente irónico.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ELUARD, P. (1968): *Oeuvre Complète*, Paris, Gallimard, La Pléiade.
- HERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M<sup>a</sup> V. (1999): "Una Sintaxis para el amor: poetas surrealistas", en *Amor y Erotismo en la literatura*, Salamanca, Caja Duero, pp. 485-492.
- (2002): "Sintaxis de la negación en Pierre Reverdy", en *La Lingüística francesa en el nuevo milenio*, Lleida, Milenio, pp. 355-362.
- (2003): "Pierre Reverdy: la sintaxis del sentido errante", en *El Texto como encrucijada de caminos. Estudios Franceses y Francófonos*, Logroño, Universidad de la Rioja, pp. 191-201.
- MORENO CASTILLO, Enrique (1998): *Dieciocho poetas franceses contemporáneos*, Barcelona, Lumen.
- REVERDY, Pierre (1945): *Plupart du temps*, Paris, Flammarion.
- (1949): *Main d'oeuvre*, Paris, Mercure de France.
- (1967): *Le Voleur de talan*, Paris, Flammarion.

<sup>23</sup> Todas merecerían amplios comentarios. Todas introducen sorprendentes novedades formales.

<sup>24</sup> Como en tantos otros poetas, la poesía se ajusta al caminar; la marcha es ocasión de ritmo y de poesía. "Marcher dans Paris, sans but véritable, sans obligation, est occasion de poésie, (...) le flip-flop du lever-tomber du pied droit puis du pied gauche, et réciproquement, se transmet au cerveau, où suscite l'éveil des images, des images de mémoire, les images-mémoire qui sont la matière première de la poésie". (Roubaud, Jacques, 2000:10)

<sup>25</sup> Y así me obliga a reproducirlo, a pesar de las normas de la revista.

- ROUBAUD, Jacques (1977): *Autobiographie, chapitre dix. Poèmes avec des moments de repos en prose*, Paris, Gallimard.
- (1978): *Graal Fiction*, Paris, Gallimard.
  - (1986): *La Fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, Paris, Ramsay.
  - (1990): *La princesse Hoppy ou le conte du Labrador*, Paris, Hatier.
  - (1999): *La forme d'une ville change plus vite, hélas que le Coeur des humains, cent cinquante poèmes 1991-1998*, Paris, Gallimard.
  - (2000): *Poésie: (récit)*, Paris, Seuil.

