

Guy Lévis Mano: la poesía como resistencia

Andrea Gisela Fernández

Universidad de Buenos Aires

andragiselafernandez@gmail.com

Fecha de recepción: 08/03/2019

Fecha de aceptación: 31/05/2019

Palabras clave: literatura francesa, poesía, siglo XX, Lévis Mano

Resumen

El presente trabajo propone un análisis de la obra de Guy Lévis Mano como signo representativo de las tensiones históricas, sociales, políticas y culturales que atravesaron el sistema literario francés en el siglo XX, particularmente durante la Segunda Guerra y sus años posteriores. Lévis Mano fue poeta, traductor y, en particular, se le ha reconocido por su labor como editor y tipógrafo; dirigió y publicó desde 1923 numerosas revistas de poesía; fundó, además, su propio sello editorial por medio del cual difundió sus traducciones y poemas, así como la obra de escritores contemporáneos marginados por el régimen opresor. Su labor poética ha dado cuenta de un compromiso con las voces silenciadas a causa de la experiencia atroz de la guerra; testimonio de ello es el abordaje de temáticas tales como la pérdida de la identidad y la soledad como elementos constitutivos del hombre moderno.

Keywords: French literature, poetry, 20th century, Lévis Mano

Abstract

The work of Guy Lévis Mano is a representative sign of the historical, social, political and cultural tensions that marked the French literary system in the twentieth century. As a poet, he gives evidence of the struggles for freedom during the Second World War and the following years. As

a translator, editor and typographer, he was engaged with the voices silenced by the oppressors. His whole work and his life speak about identity and loneliness like constituent elements of modern man. The present paper proposes an analysis of Levis Manos's works focusing on poetic and editorial strategies that managed to spread marginalized cultural expressions.

Guy Lévis Mano aparece en el panorama cultural y literario francés como signo representativo de las tensiones históricas, sociales, políticas y culturales que marcaron a Europa durante la primera mitad del siglo XX. Nacido en Salónica, ciudad que por entonces pertenecía a Turquía, a fines de 1904 en el seno de una familia judía sefardí, tuvo que emigrar a Francia en 1918, tal como lo hicieron muchos compatriotas amenazados por la violenta situación política que se vivía en dicha ciudad.¹ Se ha destacado como poeta y traductor, pero especialmente fue reconocido entre sus contemporáneos por su labor de editor y tipógrafo. Como editor, desde 1923 dirigió y publicó numerosas revistas de poesía en las que han participado principalmente poetas jóvenes y escritores renombrados de la época. Fundó además su propio sello editorial por medio del cual difundió sus traducciones y poemas, así como la obra de escritores contemporáneos, tal es el caso de Paul Éluard, George Bataille, Henri Michaux y René Char, entre otros. La característica principal que atraviesa toda su producción editorial es la conjunción de imagen y palabra: prácticamente más de dos tercios de sus libros llevan ilustraciones de artistas reconocidos, como es el caso del artista catalán, Joan Miró. Sin embargo, fue su interés por el arte tipográfico y la importancia central que el desarrollo de este oficio fue adquiriendo en su concepción global del arte poético, el aspecto de su obra que más significativamente nos interpela, en la medida que ofrece herramientas para pensar el lugar del artista como un espacio de resistencia frente a la barbarie de la guerra.

Durante la ocupación alemana, período histórico conocido como la Francia de Vichy, que se inició en 1940 y finalizó en 1944, el sistema editorial francés sufrió la censura que el *Comisariat général à l'Information* ejerció sobre la publicación y distribución de la prensa en general y de la literatura en particular. Junto con otros organismos administrativos alemanes, el *Comisariat*, que había sido creado en 1939 y posteriormente elevado a ministerio, no solo diseñaba las listas negras de los escritores que no debían publicarse en Francia sino también, administraba el suministro de papel a las editoriales beneficiando, por ejemplo, a aquellas que privilegiaban la traducción de obras alemanas y su publicación.

Frente a este panorama de exclusión y persecución, muchos intelectuales franceses opositores al régimen optaron por difundir sus textos de manera clandestina, es decir, por fuera del circuito oficial de las editoriales ya existentes. Muchos lo hacían bajo el uso de seudónimos y eran convocados por emprendimientos editoriales independientes que, de manera progresiva,

1. Además de Israel, el destino elegido por los nuevos inmigrantes procedentes de Salónica y herederos de la cultura judeoespañola fue París, lo cual se entiende no sólo si se tiene en cuenta la apertura del gobierno francés de entonces para con los exiliados políticos, sino principalmente la labor educativa ejercida desde 1874 por la *Alliance Israélite Universelle* en la entonces ciudad turca. Esta institución financiada por la embajada francesa tuvo como consecuencia una duradera implantación de la lengua francesa en la región y, por consiguiente, de la cultura francesa en todos sus aspectos; así lo muestran numerosos estudios sobre las transformaciones en la vida cotidiana y en la literatura popular como, por ejemplo, el realizado por Elena Romero, para la revista *Sefarad*.

editaban y publicaban sorteando la censura del régimen ocupante. Un ejemplo que perduró en el tiempo es el caso de la reconocida *Éditions de Minuit*, la que debe su nombre a las horas del día en que podía hacer funcionar las máquinas para imprimir sin levantar sospechas y cuyo objetivo primigenio fue dar a conocer al mundo otra imagen de Francia (Simonin, 2008). Esta labor de resistencia editorial continuó aún después de llegada la *Libération* y es preciso destacar que la lucha por la legitimación de materiales simbólicos respecto de la representación de la cultura nacional fue un debate que atravesó no sólo a Francia sino también, a todos los países centroeuropeos. Una vez finalizada la guerra e iniciado el proceso de reconstrucción material y cultural, la Organización de las Naciones Unidas, en su primera reunión celebrada el 14 de diciembre de 1946, subrayó la necesidad de difundir obras de todas las naciones o culturas que las autoridades más calificadas consideraran portadoras de una significación universal y de un valor permanente. Así, desde el año 1948 y gracias a los programas de cooperación e intercambio cultural, se tradujeron al francés y al inglés, bajo los auspicios de UNESCO, obras de la literatura mundial que fueron paralelamente publicadas en colaboración con editoriales del mundo entero.

Además de su fervorosa labor independiente como editor y tipógrafo, Lévis Mano fue uno de los convocados en su rol de traductor para el proyecto de la UNESCO conocido con el nombre “Obras representativas”, para el que tradujo al francés una *Anthologie de la poésie mexicaine* compilada por Octavio Paz y publicada por la editorial Nagel en 1952.²

Así como la tarea del traductor excede la del interlocutor entre dos lenguas, la labor múltiple que llevó adelante Guy Lévis Mano – traductor, poeta, editor y tipógrafo- revela un ejercicio de la poesía que no puede ser sino un arte interdisciplinario. Asimismo, destaca un sujeto cuya conciencia crítica se define en tanto “conciencia nómada” (Braidotti, 2000, p. 31), en la medida que trasciende las fronteras de los distintos lenguajes artísticos como una estrategia para escapar de los códigos establecidos y, en última instancia, para resistir la opresión. Durante cuatro años, entre 1941 y 1945, Lévis Mano estuvo cautivo en dos campos para prisioneros de guerra en Luckenwald y Pomerania (Chédid, 1990, p. 20). De las experiencias sufridas en ese período ha surgido la escritura de *Images de l’homme immobile*, cuyos manuscritos empezaron a circular entre colegas bajo el seudónimo Jean Garamond. La experiencia extrema de la prisión y la barbarie de la guerra aparecen representadas en estos poemas en las figuras recurrentes del muro y la noche. Estas imágenes visuales, ya presentes en sus primeros textos, sufrieron una modificación durante el período de cautiverio que se hace patente en la eternización de

2. Cabe destacar que para el mismo proyecto fue convocado el escritor irlandés, Samuel Beckett, quien tradujo al inglés los poemas de la misma antología preparada por Paz. Beckett residía en Francia entonces y había tenido una participación activa en la organización de la *résistance* durante la Segunda Guerra.

la noche y en el endurecimiento de las superficies - los muros son infranqueables y atrapan al observador inadvertido. En un texto de 1961 dice: “Les murs m’ont inoculé l’obsession du dehors.” (2007, p. 81).

De algún modo, la conciencia intermitente del período anterior a la segunda guerra se transforma en estos poemas –los producidos durante el cautiverio y todos los posteriores- en una palabra continua que surge del ser cuyo cuerpo permanece inmovilizado, preso, y sin embargo es nómada en cuanto a su posibilidad de pensar el sentido. Es la palabra de quien, como afirma Deleuze, realiza un “viaje inmóvil” es decir, un “viaje en intensidad” (Deleuze, 2005, p. 231). Al respecto, dice de él Albert Béguin, en su prólogo a la edición de *Images de l’homme immobile*, de 1947:

Recordemos sus poemas previos a la guerra. En ellos, todo era discontinuidad, brusca aparición de imágenes, restos de un gran juego, como si una catástrofe inevitable viniera, una y otra vez, a arruinar la oportunidad de un discurso coherente. (...) Los poemas del *stalag* ya no se asemejan a aquellas confesiones previas de la dispersión interior por las cuales se traicionaba una conciencia deliberadamente intermitente y un ser reticente a toda coherencia. En su campo de trabajo, compartiendo las duras tareas cotidianas con sus compañeros cautivos, Garamond escuchó largamente sus lentos monólogos, y se puso a hablar como uno de ellos, del exilio, del pasado perdido, del futuro improbable; pero he aquí que le ha sido necesario, para expresar esas simples preocupaciones humanas, regresar a una palabra sostenida (1990, p.47).³

Sostener la palabra a pesar de todo. Advertimos entonces la paradoja de la partida inmóvil como un modo de expresión que resulte incodificable, como una estrategia para perturbar los códigos impuestos. El sujeto nómada del cual hablamos es, en términos de Braidotti, una ficción política que permitiría la liberación: “(...) el nomadismo en cuestión se refiere al tipo de conciencia crítica que se resiste a establecerse en los modos socialmente codificados de pensamiento y conducta. (...) Lo que define el estado nómada es la subversión de las convenciones establecidas, no el acto literal del viajar” (2000, p. 31).

Esa paradoja permite en los poemas de Lévis Mano establecer la analogía entre el cuerpo del ser en cautiverio y el signo tipográfico en su materialidad metálica encerrado en la caja que lo contiene.

3. En adelante, todas las traducciones de textos que en la Bibliografía figuran en francés son nuestras.

Pendant ce temps – immobiles eux aussi
empoussiérés eux aussi–
les Plantin les Garamond et les sveltes Elzévir
de mes beaux poèmes
dorment en tribus séparées dans leurs casses. (1990, p.104)⁴

Sin embargo, el sueño aparente de los tipos prisioneros ordenados en sus cajetines llegará al momento de urdir una rebelión: la *révolte des caractères* (Lévis Mano, 2007, p. 111). Ese es el momento en que los tipos, los rodillos y toda la maquinaria de impresión se rebela, se autonomiza y toma por asalto la página en blanco. Y finalmente el tipo imprime su huella⁵ –su deseo de liberación – para la posteridad.

Históricamente, la tipografía ha sido considerada una técnica al servicio del texto cuyo valor se acrecienta en la medida que se hace invisible para la interpretación del mensaje porta el texto. Es decir que la función ideológica debería pasar desapercibida a los ojos del lector, silenciando el aporte que la tipografía hace a la *literariedad* del texto (Souchier, 2006, p.60). Lo cual equivale también a afirmar que, cuando lo propio del arte tipográfico se hace ver (excediendo al propio texto) debería ser considerado un error. Este modo de concebir la disciplina ignora la transformación de que es objeto el texto, desde el manuscrito o versión del escritor a la materialidad del libro; ignora las sucesivas instancias de enunciación que se hacen presentes en el libro propiamente dicho; ignora, por último, que el contenido del texto no puede prescindir de su forma. Como afirma Souchier: “(...) l'éditeur comme le typographe exerce un pouvoir d'existence matériel, visuel sur ce même texte qui se traduit précisément à travers de la renonciation éditoriale. Le livre est le produit de cette tension «polyphonique» entre les diverses instances énonciatives” (2006, p. 61).⁶

En efecto, el texto presente en un libro terminado sería una suerte de “enunciación colectiva” (Souchier, 2007, p. 23) y consecuentemente, el trabajo del tipógrafo consistiría no solamente en hacerse oído de esta multiplicidad de voces (entre las cuales está, obviamente, incluida la suya) sino, más precisamente, en hacer el pasaje hacia el campo visual, traducirlas de algún modo, hacerlas texto.

Ahora bien, el aspecto visual de la tipografía no es exactamente lo mismo que lo visual en la imagen. Lo visual tipográfico tiene una relación insoslayable con la oralidad; más precisamente

4. Durante aquellos tiempos – inmóviles ellos también / polvorientos ellos también - / los Plantin los Garamond y los esbeltos Elzevir / de mis bellos poemas / duermen en tribus separadas dentro de sus cajas.

5. Recordar que el origen del término tipo se remite al griego τύπος que significa golpe o huella.

6. (...) el editor como el tipógrafo ejerce un poder de existencia material, visual sobre el mismo texto que se traduce precisamente a través de la renuncia editorial. El libro es el producto de esta tensión “polifónica” entre diversas instancias enunciativas.

con el aspecto inaudible de la palabra que ha sido impresa. Esta retórica tipográfica – poética que Meschonnic denomina “intratipografía” remite a “l’ensemble des effets qui tiennent essentiellement au visuel en pratiquant un dualisme du visuel et de l’auditif tel qu’ils sont désorientés: inaudibles pour la plupart.” (1979, p.46)⁷

En suma, lo que hace manifiesto la poesía visual es en primer lugar lo fragmentario “como drama del pensamiento” (Meschonnic, 1979, p.46); lo fragmentario como forma de romper con la lógica de lo lineal, con la lógica del discurso logocéntrico. Lo relevante del poema visual es el significado que se da al espacio en blanco, que en cada poeta puede contemplar un sentido diferente, tal como lo ha explicado Meschonnic.⁸

Si hablamos de poema visual y de arte tipográfico no podemos sino remitirnos, en la tradición literaria francesa, a Stéphane Mallarmé. Su poema “Un coup de dés” de 1897 es, como lo afirma Percia, “un objeto semiótico complejo” (2017, p.103) en la medida que define nuevamente la noción de escritura y pone en primer plano una lógica distinta a la del racionalismo occidental. Mallarmé ha sido, junto con Nietzsche, quien a fines del siglo XIX ha puesto al lenguaje en tela de juicio en el corazón mismo de su obra. A partir de ellos pensar la unidad del lenguaje es lo imposible. Ya no hay mimesis viable entre la palabra y las cosas porque quien habla es el lenguaje mismo. Desde esta perspectiva, “Mallarmé no cesa de borrarse a sí mismo de su propio lenguaje, a tal punto de no querer figurar en él sino a título de ejecutor en una pura ceremonia del Libro en el que el discurso se compondría de sí mismo” (Foucault, 1997, p. 297).

Lévis Mano cita a Mallarmé en uno de los poemas presentes en *Images de l’homme immobile*. Pero a diferencia del poeta decimonónico, el “golpe de dados” tiene un agente ineludible: la muerte.

Coup de dés de la mort autour de nos corps
concentrés parmi les herbes
concentrés dans les fossés...⁹ (1942, p.106)

Durante la barbarie de la guerra, poner en escena el cuerpo es un gesto apremiante. No solamente porque la literatura puede ser un portavoz de conflictos sociales sino, principalmente, porque la palabra poética funciona como un catalizador de los procesos culturales que, al

7. el conjunto de efectos que consideran esencialmente lo visual practicando un dualismo de lo visual y lo auditivo en la medida que son *desorientados*: inaudibles para la mayoría.

8. El espacio en blanco puede ser un espejo del espacio mental, como sucede en la obra de Mallarmé; una figuración del aspecto rítmico que se imprime a la sintaxis –Caudel-; la destrucción de la sintaxis –Apollinaire- o la imposición de un nuevo orden –Reverdy-.

9. Golpe de dados de la muerte alrededor de nuestros cuerpos/ concentrados entre los pastos / concentrados en las fosas...

enunciarlos, evita reiterar para el lenguaje lo que de manera brutal ocurre en la realidad. En este sentido la poesía es un lenguaje de resistencia. Resistencia civil desde la trinchera y desde la prisión. Resistencia del arte frente a la uniformidad y la censura. Resistencia de la palabra frente al silencio que impone la muerte.

Toda la labor poética de Lévis Mano -que incluye la escritura, la traducción, la edición y la publicación de textos propios y de poetas contemporáneos- se revela como el bastión desde el cual se hace explícito aquello que los discursos hegemónicos niegan y pretenden borrar. De modo que la decisión de poner en escena el cuerpo de los camaradas muertos en los campos de concentración, así como el cuerpo del poeta en cautiverio, es un acto poderoso que confiere identidad. Porque en esos cuerpos se inscribe la palabra que materializa a través del verso la tradición literaria.

“Les murs m’ont inoculé l’obsession du dehors.”¹⁰ (2007, p.81), afirma Lévis Mano en un texto de 1961. Tal obsesión toma la forma de una voz que se hace presente en la obra y que surge de la grieta abierta, a fuerza de insistir, en los muros prisioneros. Es una voz que -incisiva con la historia y el sistema- atraviesa la grieta transformándose en un poema decidido a salir al mundo.

Bibliografía

- Béguin, Albert: “Ont fait nos coeurs barbelés”, citado en Chédid, Andrée y Torreilles, Pierre (1990) *Guy Lévis Mano*. Paris: Seghers.
- Braidotti, Rosi. (2000) *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.
- Chédid, Andrée y Torreilles, Pierre. (1990) *Guy Lévis Mano*. Paris: Seghers.
- Deleuze, Gilles. (2005) *La isla desierta y otros textos*. Barcelona. Pre-textos
- Even-Zohar, Itamar. (2007) *Polisistemas de la cultura*. Tel Aviv. Universidad de Tel Aviv. Cátedra de Semiótica. Trad. Montserrat Iglesias Santos.
- Foucault, Michel (1997) *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI
- Georgakakis, Didier (1996) “Le Commissariat général à l’information et la drôle de guerre” en *Mélanges de l’Ecole française de Rome*. Italie et Méditerranée T. 108, N°1. pp. 39-54. Paris. Editorial Persée. URL: https://www.persee.fr/issue/mefr_1123-9891_1996_num_108_1 (recuperado el 01/05/2018).
- Lévis Mano, G.; Duchêne, G.; Bonon, R. (1967) *Trois typographes en avaient marre*, Paris. GLM Éditions.
- Lévis Mano, Guy. (2007) *Loger la source. Suivi de derniers poèmes*. Bédée. Éditions Folle Avoine.
- Meschonnic, Henri. (1979) “L’enjeu du langage dans la typographie” en *Littérature*, n°35, pp. 46- 56 Paris. Éditorial Persée. URL: https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1979_num_35_3_2117 (recuperado el 01/05/2018).

10. Los muros me inocularon la obsesión del afuera.

- Percia, Violeta. (2017) *La poesía como potencia en el contacto con el mundo*. Montevideo: Tenso diagonal. N° 3, pp. 102-114
- Romero Elena. (2009) "Textos poéticos sobre la emancipación de la mujer sefardí en el mundo de los Balcanes". Madrid: *Revista Sefarad*. Vol. 69:1
- Simonin, Anne. (2008) *Les Éditions de Minuit. 1942 – 1955: le devoir d'insoumission*. Ardenne: IMEC.
- Souchier, Emmanuël. (2007) "Formes et pouvoirs de renonciation éditoriale" *Communication et langages*. Presses Universitaires de France. N° 154 pp. 23-38.
- Souchier, Emmanuël: (2006) "Quelques remarques sur le sens et la servitude de la typographie". *Cahiers GUTenberg*, N° 46-47 p. 69-98 URL: <http://cahiers.gutenberg.eu.org> (recuperado el 01/05/2018).