



*Ulises*, 1989

Hierro forjado, 120 x 160 x 100 cm

PIERRE REVERDY. *Kenneth Rexroth*

Traducción: Guadalupe Alemán

Los poetas relacionados con el cubismo son Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Max Jacob, André Salmon y Pierre Reverdy. Al paso de los años, conforme *cette belle époque* adquiere cierta perspectiva, Pierre Reverdy destaca de entre sus contemporáneos como el artista más profundo y controlado. Esto forma parte de una revaloración general que se ha llevado a cabo desde que la última mitad del siglo ha comenzado a juzgar a la primera mitad. Así, Robert Desnos se ha alzado por encima de sus competidores y colegas surrealistas. Así, los artistas independientes como Supervielle, Milosz y Léon-Paul Fargue son más apreciados hoy en día de lo que fueron en vida. De la misma forma en que Francis Jammes ha estado a punto de abrumar a las demás reputaciones poéticas de principios de siglo, y el antes mundialmente famoso Verhaeren ha dejado de ser leído, así Toulet y Francis Carco son los únicos sobrevivientes del grupo de los Fantasistas —de los poetas de *Le Divan*. Aunque el tiempo rara vez ha funcionado tan rápido, estoy más o menos confiado en que esas revaloraciones se sostendrán. Ciertamente, la posición actual de Pierre Reverdy debería estar asegurada. El gusto literario internacional ha aprendido el lenguaje y la sintaxis que resultaban tan extraños y nuevos en 1912. Las novedades fortuitas se han desmoronado, lo cual ha permitido mayor comprensión y criterio. Actualmente, ni Reverdy ni Tristan Tzara pueden escandalizar a nadie. Y así, esos valores alguna vez enmascarados por el escándalo, pasan a formar parte del criterio de una generación posterior.

Juan Gris era el ilustrador favorito de Pierre Reverdy, como él, a su vez, era el poeta favorito del pintor. Nadie podría negar hoy en día que ambos comparten la distinción de ser los más

cubistas de los cubistas. Esto es obvio para todos tratándose de Juan Gris. ¿Pero qué es el cubismo en poesía? Es la disociación y recombinación consciente y deliberada de elementos dentro de una nueva entidad artística, que se vuelve autosuficiente gracias a su rigurosa arquitectura. Esto es muy diferente a la libre asociación de los surrealistas o a la combinación de balbuceo inconsciente y nihilismo político de Dada.

Cuando era joven, pensaba que el cubismo literario era el futuro de la poesía norteamericana. Pero sólo de Walter Conrad Arensberg en sus últimos poemas, de Gertrude Stein en *Tender Buttons* (y unas cuantas piezas más), de mucho del trabajo del joven Yvor Winters y otros de su generación de modernistas de Chicago, del mejor trabajo de Laura Riding y de mis propios poemas —después reunidos en *The Art of Worldly Wisdom*— puede decirse que practican deliberadamente los principios de construcción creativa que guiaron a Juan Gris o a Pierre Reverdy. Es necesario hacer una clara distinción entre este tipo de poesía y la técnica “apollinairiana” de *The Waste Land*, los *Cantos*, *Paterson*, *A* de Zufofsky, *Ecliptic* de J.G. MacLeod, *Some Deaths* de Lowenfels, la obra joven de Sam Beckett y Nancy Cunard, y finalmente, *Anthemata* de David Jones.

En poemas como éstos, así como en “Zone” de Apollinaire, los elementos —los datos primarios de la construcción poética— son narrativos o, al menos, totalidades informativas. En versos como los de Reverdy, son objetos informativos simples, sensoriales, emocionales o primarios, susceptibles de poca o de ninguna reducción. Eliot trabaja en *The Waste Land* con argumentos fragmentados y recombinados; Pierre Reverdy con proposiciones desmembradas cuyo sujeto, operador y objeto han logrado liberarse para reestructurarse en un discurso invisible o subliminal que debe su coherencia a su propia lógica secreta, estricta y compleja.

Este tipo de poesía no sólo intenta una nueva sintaxis del

mundo. Pretende revolucionar la misma sintaxis de la mente. Su reestructuración de la experiencia no es a modo de sueño, sino intencionada, y por lo tanto posee una cualidad misteriosa fundamentalmente distinta a las expresiones más obsesivas del inconsciente surrealista o simbolista. En contra de las enseñanzas que recibimos, aparece primero en las últimas expresiones del neo-simbolismo de Mallarmé; en sus naturalezas muertas como “Autre Éventail”, en moléculas dramáticas ocultas como “Petit Air”, y, por supuesto, en su hierático ritual metafísico, *Un Coup de dés*. De hecho, en este poema tremendamente ambicioso se encuentran todas las virtudes y defectos del estilo, ya sea practicado por Reverdy, por Laura Riding o por mí.

Tales defectos, junto con las virtudes que él decidió llamar defectos, llevaron a Yvor Winters a condenar toda la poesía de este tipo como un deliberado cortejo a la locura. En esencia objetaba la búsqueda del *glamour* —ese fulgor que Santo Tomás llamó el estigma de una verdadera obra de arte— como un fin en sí mismo. Lo que James Joyce traduce como “totalidad, armonía y resplandor” son cualidades no sólo de todas las obras de arte, sino que suelen ser buscadas deliberadamente. Los objetivos de Paul Valéry son los mismos que los de Reverdy, pero los presenta en un contexto sintáctico que puede negociarse a través de la experiencia general.

Cuando los materiales ordinarios de la poesía son fragmentados, re combinados en estructuras radicalmente distintas a aquellas que asumimos como el resultado de lo causal o de lo que hemos llegado a aceptar como una secuencia lógica, y después se exige una atención anormalmente enfocada a su percepción, se les da un sentido intenso, cerrado dentro de la estructura de la obra de arte, y no son negociables dentro de los contextos ordinarios de la ocasión. Aislados e iluminados, parecen asumir un reclamo trascendental y no analizable. Acompañando a esta trascendencia insistente, como si la vistieran, suele haber ciertas res-

puestas físicas proyectadas, inducidas o transmitidas a la persona que está viviendo la experiencia poética, ya sea poeta o lector. Vértigo, éxtasis, arrobamiento, sonidos plañideros y cristalinos, refracciones de luz, profundidades indefinibles, ingravidez, olores y sabores agudísimos; y como síntesis de estas sensaciones y efectos, una lucidez que lo consume todo. Estos fenómenos corresponden a lo que los teólogos llaman misticismo natural. Pueden encontrarse especialmente en la poesía de santa Mechtilde de Magdeburgo y en la de santa Hildegarda de Bingen, grandes favoritas de los psicólogos que han escrito acerca del tema; pero también predominan en la poesía de Safo o de Henry Vaughan o en la prosa de Jacob Boehme, así como en muchos poetas modernos. Han sido equiparados frecuentemente con los disturbios idiorretinales y vasomotores causados por drogas, migraña, epilepsia y otras disociaciones de la personalidad. Hoy en día, la búsqueda de experiencias semejantes mediante drogas alucinógenas está muy de moda.

Creo que lo que Winters quiso decir fue que la hiperestesia de este tipo, cuando se da en poesía moderna sin la motivación de una creencia religiosa, resulta patológica en sus formas más avanzadas y sentimental en sus formas menos radicales. Desde luego, es verdad que cualquier obra de arte que coaccione al lector o al espectador hacia una intensa respuesta emocional para la cual no existe una justificación adecuada es, por definición, sentimental, pero no creo que esto sea lo que suceda exactamente en poesía como la de Reverdy, Mallarmé o Valéry. Las justificaciones putativas que da Valéry para los extremos a los cuales impulsa su búsqueda de fulgor son en realidad regalos para el lector. Su sintaxis informativa, aparentemente ordinaria, apenas llega a enmascarar el mismo reclamo trascendental inanalizable.

Todavía no sabemos nada acerca de cómo funciona la mente en estados de éxtasis o por qué la disyuntiva del yo y la experiencia produce todo un rango de respuestas neurológicas peculiares,

a veces muy conscientes como en el caso de santa Hildegarda, a veces casi subliminales como en Reverdy o en los primeros poemas de Yvor Winters. Yo me inclino a creer que la persistencia de este vocabulario entre poetas visionarios no es un defecto sino un noviciado. Hasta que el éxtasis se convierta en una costumbre aceptada, en un método entrenado de aprehender la realidad, en un instrumento usual, los epifenómenos que acompañan su advenimiento parecerán excesivamente importantes. Puesto que la mayoría de la gente sólo llega a percibir las insinuaciones del éxtasis, el anillo de luz eterna de Henry Vaughan siempre servirá como un símbolo adecuado de la eternidad. Kerkele tuvo la misma visión idiorretinal como un muy finito aro de carbohidratos.

Estamos lidiando con un estado creativo auto-inducido, o natural y misteriosamente surgido, de donde divergen dos actividades humanas fundamentales: la estética y la mítica. La matriz creativa es la misma en ambas, y es ese estado del ser el que resulta más peculiar y característicamente humano, así como la experiencia resultante —ya sea estética o mítica— resulta la forma más pura de acción humana. Hay una gran cantidad de superposiciones, especialmente hoy, cuando el arte es la única religión que tiene la mayoría de la gente y cuando esa gente le exige al arte experiencias que pocos osaban exigir en el pasado, incluso a la religión. Pero una pintura de Juan Gris o un poema de Pierre Reverdy no es, obviamente, un momento de iluminación en la vida de santa Teresa de Ávila: ni siquiera su descripción de esa experiencia. Es la diferencia entre lo centrípeto y lo centrífugo. Un poema visionario no es una visión. La experiencia religiosa es necesaria y definitiva. El poeta puede haber tenido una experiencia semejante al escribir el poema, aunque probablemente sólo hasta un grado limitado, o no hubiera tenido la necesidad de escribir el poema. Pero no hay nada exigido en el poema. Podemos tomarlo o dejarlo, y si hay algo definitivo en él, primero debemos conducirlo hacia nosotros.

La historia acostumbra al público de la poesía a este lenguaje del fulgor, como la experiencia acostumbra al poeta. El día de hoy, *Un Coup de dés*, o los poemas de Reverdy o de Laura Riding parecen lo suficientemente negociables, y los poemas similares de Yvor Winters parecen sólo poemas de amor apasionado o apotegmas filosóficos bastante simples. De hecho, en la mayoría de sus poemas, Reverdy no es un poeta místico. Simplemente usa un método que ha aprendido de sus poemas más ambiciosos. Es lo suficientemente ambicioso. Busca, como todos los cubistas, presentar al espectador un pequeño organismo que tomará toda la experiencia presentada a él, la digerirá, la reorganizará y la devolverá como la experiencia estética no adulterada. Todas las obras de arte hacen esto. Artistas como Reverdy o Juan Gris intentaron hacerlo con un mínimo de interferencia. Cuando tuvieron éxito, sus artefactos fueron particularmente indestructibles. Hoy, como las pinturas de 1910, los poemas de Reverdy se han vuelto en verdad objetos preciosos. Hoy en día tienen un atractivo especial porque, aunque son rigurosamente clásicos — (supongo que mi descripción de su método podría llamarse la definición de un clasicismo hipertrofiado, lo cual, en cierto sentido, es precisamente lo que era el cubismo)— no son impersonales en lo más mínimo. Al contrario: son bastante desvergonzados. Muchos de los poemas son gestos sencillos que desnudan el corazón. Por eso Reverdy ha influenciado a poetas personalistas como Robert Creeley y Gary Snyder y, a través de ellos, a escuelas enteras de gente joven.

Reverdy estaba consciente de las deducciones finales que podrían sacarse de su poesía como un todo, y de su experiencia poética cuando la impulsaba hasta sus límites en los poemas más iluminados. No es necesario que el poeta tenga una creencia religiosa, pero si la visión poética se refina hasta ser lo suficientemente penetrante y tensa, atraviesa la realidad que ha reorganizado hasta lograr una trascendencia existencial. En el caso de

Reverdy, las consecuencias fueron más específicas. En 1930 se retiró a la Abadía Benedictina de Solesmes y vivió ahí como un lego asociado hasta que murió en 1960, haciendo sólo unos cuantos viajes a París para ver viejos amigos o asuntos del trabajo.

La revolución de la sensibilidad que comenzó con Baudelaire se convirtió, ya para el último trabajo de Mallarmé, en una cabal revolución sintáctica del lenguaje, pues quedó claro que la estructura lógica de los lenguajes indoeuropeos era un vehículo inadecuado para un cambio tan profundo en la sensibilidad. De hecho, aunque Apollinaire suele ser considerado como el parteaguas de la poesía moderna, ninguno de sus poemas representa un cambio de método tan completo como el de Mallarmé.

El único ataque igual de drástico al lenguaje fue el simultaneísmo de Henri Barzun, el padre del crítico norteamericano. Desafortunadamente la calidad de la obra de Barzun deja mucho que desear, y su impacto fue muy leve. Tanto Gertrude Stein como Walter Conrad Arensberg fueron más lejos que los que escribían en francés, pues intentaron desarrollar una nueva sintaxis de la sensibilidad y, más sencillamente, aplicar los métodos del cubismo analítico a la poesía. Pierre Reverdy es el primer poeta francés importante después de *Un Coup de dés* en desarrollar los métodos de comunicación explorados por Mallarmé.

De todos los poetas modernos en las lenguas europeas occidentales, sin duda Reverdy ha sido la influencia principal para mi propio trabajo— incomparablemente más que cualquiera en inglés o en americano— y he conocido y amado su obra desde que leí por primera vez *Les Épaves du ciel* cuando era niño.