

## Reverdy, el cubista

Nota preliminar y versiones de Santiago Venturini

El año de la muerte de Pierre Reverdy (1889-1960), Louis Aragon escribió: “Lo veo otra vez en su casa de calle Cortot durante ese tiempo de miseria y de violencia, un invierno en el que reinaba ahí un frío terrible, su mujer enferma, y en la vivienda de arriba ese demonio de Utrillo armando lío, era para matarlo. Había en los ojos negros de Reverdy un fuego de cólera como no vi en ninguna parte, tal vez en los sarmientos que se queman en medio de las viñas, de noche. Recuerdo el día en que estuvo obligado a venderle, a uno de esos hombres ricos que tanto amaban el arte, un pequeño Braque que significaba para él más que un cuadro, y cómo, a último momento, antes de desprenderse, agarró salvajemente la pintura y la besó con sus labios ante la estupefacción del amateur culto”<sup>1</sup>. La anécdota no es valiosa por su testimonio sobre la vida de la bohemia parisina de principios del siglo XX, sino porque la pupila testigo de Aragon expone la trascendencia que tuvo el arte en la vida de Reverdy, tanta, que Reverdy reconfiguró el dispositivo lingüístico del poema a través de la inclusión del shock de la experimentación visual.

Figura bisagra entre la vanguardia cubista y el surrealismo, Reverdy fue uno de los teorizadores del cubismo, sobre todo desde su revista *Nord-Sud*, fundada en 1917 (el nombre proviene de la compañía que en 1910 había abierto una línea de metro que unía Montmartre con Montparnasse). En esas páginas aparecieron también los nombres que se vincularían más tarde con el surrealismo: Breton, Tzara, Soupault y Aragon. Para la cofradía surrealista, Reverdy fue un referente destacado, quien formuló la definición de imagen poética que estaría en la base de la retórica poética surrealista: el acercamiento fortuito de dos realidades lo más alejadas y diferentes entre sí. Por eso, dirá Breton con la inevitable reserva que tuvo hacia aquellos que no fueron fieles al credo de su movimiento: “Reverdy era mucho más teorizador que Apollinaire: hubiera sido incluso un maestro ideal para nosotros si se hubiera apasionado menos en la discusión, si se hubiera preocupado verdaderamente por los argumentos que le planteábamos, pero es cierto que esa pasión tenía mucho que ver con su encanto. Nadie meditó mejor ni supo hacer meditar sobre los medios profundos de la poesía”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> En: Reverdy, Pierre. *Ferraille*. Gallimard, Paris, 1981, 244.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 243.

No es posible pensar en la poesía de Reverdy —o al menos en una parte de ella— sin el envío a la experimentación pictórica del cubismo: porque al igual que *Le petit-déjeuner* (1914) de Juan Gris, por ejemplo, la poesía reverdiana intenta captar el espacio y la simultaneidad, para escribirse según una técnica geométrica. En *Poemas en prosa* (1915), su primer libro, lo cubista aparece en la obsesión por el objeto y la forma, en la precisión de esa mirada que reconstruye un orden exterior a través de retazos y detalles, en la captación fotográfica que petrifica el movimiento de las cosas y expone, al final, la dimensión absurda de lo real. Si estos poemas en prosa —algunos de los cuales se incluyen en la antología presentada a continuación— le valieron la denominación de “poeta cubista” es debido, lo ha señalado Jean Rousselot, “a la importancia que le daba en sus textos, tan cuidadosamente contruidos, a los objetos, a la calle, a las casas, a las formas en general, y sobre todo por la disposición y el enfoque arbitrarios que le daba a todo eso. Se trataba ahí de reemplazar, como lo habían hecho los cubistas en pintura y en escultura, la ‘realidad de visión’ por la ‘realidad de conocimiento’, para retomar la precisa distinción formulada por Apollinaire”<sup>3</sup>.

No obstante, si la poesía de Reverdy lleva a cabo esa especie de mimesis de la praxis vanguardista, lo hace colocándola, claro está, en las coordenadas de lo verbal. De un modo progresivo, el “poema-Reverdy” se va armando como una superposición de percepciones cuya continuidad está dada, paradójicamente, por la ruptura y el quiebre, es decir, el salto de una imagen a otra imagen, de un verso independiente a otro, cuyo efecto final es una dicción entrecortada que pone en suspenso al sentido lógico. Como lo señala Hubert Juin: “El texto de Reverdy es una serie de surgimientos, una construcción extrañamente rota y, en algunas partes, biselada, un sembrado de islas verbales sobre el campo de la página blanca”<sup>4</sup>. En los poemas de Reverdy, las potentes imágenes inconexas que instalan esa atmósfera onírica están unidas por algo que le está vedado a la pintura: una marcada pulsación rítmica, construida a través de la repetición, de una rima obsesiva que funciona, justamente, como el aglutinante de esos versos o bloques que no siempre guardan coherencia. Tal vez sea esto lo que hace excepcional a la poesía de Reverdy, no en el sentido de genialidad pero sí, sin dudas, en el de un carácter único, irrepetible.

En 1926, a los 37 años, Reverdy se convirtió al catolicismo y se alejó de París para instalarse cerca de la abadía de Solesmes, donde permaneció hasta su muerte en

---

<sup>3</sup> Rousselot, Jean. “Pierre Reverdy, ouvreur de ‘portes capitales’”. *Liberté*, 15, 2 (86), 1973, 83-86.

<sup>4</sup> En: Reverdy, Pierre. *Plupart du temps, I* (1915-1922), Gallimard, Paris, 1969, 17.

1960. Hasta ese momento, había publicado más de una decena de libros (sin contar las diferentes antologías que recopilaron su producción, publicadas antes de su muerte). En muchos de ellos, no podía ser de otro modo, la poesía alterna con lo mejor de la pintura de la época: la edición original de *Les ardoises du toit* (1918) incluye dos dibujos de Braque; la de *Les jockeys camouflés et période hors-texte* (1918) cinco dibujos de Henri Matisse; la de *La guitare endormi* (1919) cuatro dibujos de Juan Gris; la de *Cravates de chanvre* (1922) tres aguafuertes de Picasso y la de *Pierre blanches* (1930) se publicó con un retrato del autor y un frontispicio firmados por Marc Chagall. Reverdy también pensó críticamente a la poesía a través de libros de notas como *Self-Defense* (1919) y *Le gant de crin* (1927) y se dedicó a la novela en títulos como *Le voleur de Talan* (1917) y *La peau de l'homme* (1936).

Los poemas que se presentan a continuación corresponden a la etapa más temprana y la más vanguardista de su producción: la que se inicia con sus *Poèmes en prose* de 1915 y continúa con *La lucarne* (1916). En este sentido, se trata de una antología breve, sumamente parcial –aun cuando la parcialidad sea constitutiva de la forma antología, cualquiera sea su extensión–, sin ninguna ambición holística, y que modela una imagen de la poesía reverdiana que otros libros posteriores pueden modificar. Con respecto a la traducción, es necesario señalar que el trabajo intensivo que Reverdy lleva a cabo con la sonoridad en cada poema –lo que puede observarse, por ejemplo, en el énfasis de la rima– obligó a descartar algunos textos interesantes. De uno de los poemas –“O”– se incluye, como un ejercicio o *divertimento*, una versión rimada: el fin es reproducir el carácter obsesivo de ese trabajo con lo sonoro pero también exponer las numerosas torsiones, omisiones y adiciones –muchas veces injustificadas, otras no– que semejante intento le impone a la traducción.