

## Cubismo y literatura: variaciones en la poesía francesa de vanguardia

M.<sup>a</sup> ÁNGELES HERMOSILLA ÁLVAREZ  
Universidad de Córdoba, España

### *Resumen*

Los movimientos de vanguardia propiciaron, a principios del siglo XX, una fructífera relación entre las artes, que se oponía a los postulados teóricos de Lessing en su *Laocoonte*.

Entre ellos, sobresale el cubismo, encabezado por Picasso, Braque y Juan Gris, cuya estética rechazaba el realismo mimético, con el fin de construir un orden nuevo, en el que la yuxtaposición de imágenes procedentes de elementos dispares, el intelectualismo o la ausencia de la perspectiva renacentista constituían unas señas de identidad que también se plasmaban en la poesía francesa de autores como Cendrars, Apollinaire o Reverdy.

Sin embargo, de igual modo que la pintura cubista presenta una evolución que conduce a distintas modalidades, la corriente literaria del mismo signo también es plural y posee diferentes estilos, como se advierte en los textos de los poetas que analizamos en este artículo.

Palabras clave: poesía cubista francesa, interacción de códigos pictórico y literario, Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy.

### *Abstract*

Avant-garde movements at the beginning of 20th century brought about a fruitful relationship between all branches of Art, which confronted the theoretical postulates by Lessing in his book *Laocoon*.

Cubism, led by Picasso, Braque and Juan Gris, stands out for its aesthetic position which rejected mimetic realism and aimed at the framing of a new order. The distinguishing marks of this new order were: the juxtaposition of images from unlike elements, intellectualism or else, the absence of the Renaissance perspective. All these characteristics will be reflected on other French authors like Cendrars, Apollinaire o Reverdy.

However, similarly to the evolution of Cubist painting into a wide array of varieties, its literary counterpart is also manifold and multi- styled as it is made overt in the poets whose text are analyzed in this article.

Keywords: French cubist poetry, pictorial and literary codes interaction, Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy.

## 1. Cubismo pictórico y literario

Al iniciarse el siglo XX, los movimientos de vanguardia, contradiciendo las tesis de Lessing en su *Laocoonte*<sup>1</sup>, aportaron un intercambio extraordinariamente fecundo entre las distintas artes. Entre todos ellos sobresale el cubismo, que, practicado por los pintores encabezados por Picasso, Braque y Juan Gris, fue definido ya en 1912 como el retorno «a una concepción de estilo a través de una visión más subjetiva de la naturaleza»<sup>2</sup>. Así, las figuras, siguiendo el ejemplo de Cézanne, aparecían distorsionadas, como si el pintor se hubiera movido alrededor del motivo, reuniendo información desde varios puntos de vista. Este abandono de un sistema de perspectiva vigente desde el Renacimiento en la pintura occidental marcaba, como afirma Golding en su relevante monografía<sup>3</sup>, el inicio de una nueva era en la historia del arte. Al mismo tiempo los trabajos de Apollinaire y Raynal hacían hincapié en que la pintura debía convertirse en una actividad intelectual y los artistas debían pintar el mundo no como se veía, sino como sabían que era<sup>4</sup>, una concepción del arte influida por el pensamiento de Bergson y, sobre todo, por la fenomenología de Husserl<sup>5</sup>. Se trata, en definitiva, de «un arte eminentemente plástico, mas no un arte de reproducción y de interpretación, sino de creación», según precisó en 1920 un crítico español<sup>6</sup>. Este rechazo a la concepción mimética del arte conduce a la construcción de un nuevo orden válido por sí mismo en el que la yuxtaposición de imágenes construidas con elementos dispares, la utilización del *collage* y la ausencia de perspectiva convierten, sobre todo en el cubismo sintético, el cuadro en un verdadero objeto<sup>7</sup>.

En ese momento, una concepción estética similar se manifiesta en el campo literario, en el que, depurado lo anecdótico y lo sentimental, se rechaza la plasmación de la realidad y se apuesta, merced al poder de la imagen, por la creación de un mundo autónomo dotado de arquitectura propia.

El ritmo ya no se consigue gracias a la medida de los versos, sino a las relaciones de cada elemento con el resto de la estructura y por la nueva disposición tipográfica del poema, que permite, antes de su lectura, ser contemplado en su conjunto, continuando así el camino iniciado por Mallarmé en *Un coup de dés* (1897), como ya señaló en

<sup>1</sup> Lessing, G. E., *Laocoonte: ensayo sobre los límites de la pintura y la poesía*, Madrid, Editora Nacional, 1977.

<sup>2</sup> Golding, J., *El cubismo. Una historia y un análisis (1907-1914)*, Madrid, Alianza Forma, 1993, p. 32.

<sup>3</sup> Id., p. 62.

<sup>4</sup> Id., p. 37. Vid. asimismo Guiney, M., *Cubisme et littérature*, Genève, Georg, 1966, pp. 14 y 72.

<sup>5</sup> Micheli, M. de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma, 1988, p. 211.

<sup>6</sup> Gómez Carrillo, E., «El cubismo y su estética» in Costa, R. de (ed.), *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus, 1975, p. 126.

<sup>7</sup> Micheli, M. de, *op. cit.*, pp. 213-215.

1919 Cansinos-Assens también en el cubismo hispano<sup>8</sup>. Este antecedente ha llevado a algunos críticos a situar en la poesía los primeros hallazgos definidores del cubismo<sup>9</sup>. En cualquier caso, lo que desde el principio quedó patente fue la relación entre el creacionismo literario y la estética cubista<sup>10</sup> y la vinculación que a principios del siglo pasado mantuvieron en París pintores y poetas.

Ahora bien, a pesar de tratarse del mismo credo estético —rechazo del realismo mimético, abandono de la perspectiva renacentista, simultaneísmo, yuxtaposición de diferentes imágenes del mismo objeto, intelectualismo, etc.— con dos vertientes, pictórica y literaria, la aplicación del término *cubismo* a la literatura ha sido siempre hecha, como constató Guillermo de Torre<sup>11</sup>, de un modo «aproximativo, lateral» y tal designación, en cambio, aparece referida, de modo nítido y riguroso, a las artes plásticas. Sin embargo, hay suficientes razones para hablar de cubismo en el caso de los escritores que, con el influjo del futurismo, a principios del siglo XX, llevaron a cabo en la capital francesa una fecunda interacción con los pintores<sup>12</sup> y en cuya obra podrían extraerse conclusiones para fijar los caracteres identificadores del cubismo

<sup>8</sup> Cansinos-Assens, R., «La nueva lírica (*Horizon Carré, Poemas árticos, Ecuatorial*)» in Costa, R. de (ed.), *op. cit.*, p. 270. Vid. también Pizarro, A., «El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes» in Costa, R. de (ed.), *op. cit.*, p. 232 y Blanch, A., «La estética del cubismo y la poesía pura española», *La poesía pura española*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 230-233.

<sup>9</sup> Uno de los primeros en apuntarlo fue D.-H. Kahnweiler, pero también lo reconoce el futurista Severini, Fauchereau, S., *Avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle. Arts & Littérature. 1905-1930*, Paris, Flammarion, 2010, pp. 104-105. Por su parte, Reverdy llegó a considerar consustancial a la poesía la dimensión conceptual que caracteriza al cubismo: Haderman, P., «La conscience des analogies» in Weisgerber, J. (ed.), *Les avant-gardes littéraires au XX<sup>e</sup> siècle*, vol. I, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984, p. 322. Vid. asimismo Arenas, B., «Vicente Huidobro y el creacionismo» in Costa, R. de (ed.), *op. cit.*, p. 188 y Orlandi Cerenza, G., «Cubismo letterario» in Jannini, P. A., Bertozzi, G. A. (coords.), *Letteratura Francese Contemporanea. Le correnti d'avanguardia*, vol. I, Roma, Lucarini editore, 1982, p. 68.

<sup>10</sup> Esta conexión, cuyo estudio excedería los objetivos de este trabajo, fue tratada por Torre, G. de, en *La aventura estética de nuestra edad*, Barcelona, Seix Barral, 1962; Busto Ogden, E., *El creacionismo de Vicente Huidobro en sus relaciones con la estética cubista*, Madrid, Playor, 1983; y Benko, S., *Vicente Huidobro y el cubismo*, Venezuela, Banco Provincial de Venezuela, Monte Ávila editores, Fondo de Cultura Económica, 1993.

<sup>11</sup> Torre, G. de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, I, Madrid, Guadarrama, 1971, p. 229. Sobre esta cuestión vid. también «Y-a-t-il une littérature cubiste ?», débat au Centre Georges Pompidou, 24 nov. 1980 in Breuning, L. C., Décaudin, M. et alii, *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 6 : spécial *Guillaume Apollinaire*, Paris, Centre Pompidou, 1981, pp. 125-141, donde la denominación no está exenta de polémica, y Décaudin, M., Hubert, E. H., «Petit historique d'une appellation : cubisme littéraire», *Europe*, 638-639, juin-juillet 1982, pp. 7-25. En realidad, aunque cada arte posee sus propios medios de expresión, existe en el ambiente una serie de signos comunes, cfr. Huyghe, R., *Les signes du temps et l'art moderne*, Paris, Flammarion, 1985.

<sup>12</sup> Torre, G. de, *Historia de las literaturas...*, *op. cit.*, pp. 235-236; Haderman, P., «Cubistes et poètes à Paris» y «La conscience des analogies» in Weisgerber, J. (ed.), *op. cit.*, vol. I, pp. 313-318 y 318-325 respectivamente; y, sobre todo, Geinoz, P., *Relations au travail. Dialogue entre poésie et peinture à l'époque du cubisme. Apollinaire-Picasso-Braque-Gris-Reverdy*, Genève, Droz, 2014. Para la relación del padre del cubismo y del iniciador de la poesía bajo el influjo de esta corriente, vid. Llorens Serra, T., *Nacimiento y desintegración del cubismo: Apollinaire y Picasso*, Pamplona, EUNSA, 2001.

literario. Esta tarea fue apuntada hace décadas por G. de Torre<sup>13</sup>, y posteriormente, aunque la bibliografía aparecida<sup>14</sup> ofrece algunos sugerentes acercamientos parciales<sup>15</sup>, no contamos aún con un trabajo de conjunto que analice cómo se ha llevado a cabo la transposición al lenguaje literario de aquellos procedimientos caracterizados como cubistas y sus diferentes modalidades. Y es que, si en la pintura cubista la crítica ha diferenciado tres fases: de simplificación y distorsión, de análisis y de síntesis<sup>16</sup> —si bien aparece otro momento de creaciones más personales<sup>17</sup>, como el *cubismo órfico* en el caso de Robert y Sonia Delaunay<sup>18</sup>—, la literatura, y en concreto la poesía, influida por la estética cubista también es diversa y posee distintos estilos, como mostraremos seguidamente en los textos de los poetas franceses más representativos.

## 2. La poesía cubista en Francia

Como hemos señalado, a principios del siglo XX París se convierte en el lugar de encuentro e intercambio de ideas entre creadores de diferentes artes, estéticas y nacionalidades: músicos como Debussy, Satie o Stravinsky, pintores como Cézanne,

<sup>13</sup> Torre, G. de, p. 236. Solo este autor (en *Apollinaire y las teorías del cubismo*, Barcelona - Buenos Aires, Edhasa, 1967) y algún otro como Colville, G. M. M. (*Vers un langage des arts autour des années vingt*, Paris, Klincksieck, 1977) habían reparado en esta cuestión.

<sup>14</sup> Cfr. una exhaustiva lista bibliográfica sobre cubismo y literatura, especialmente en el ámbito anglosajón, en Vidal Claramonte, M.<sup>a</sup> C. A., *Arte y literatura. Interrelaciones entre la pintura y la literatura del siglo XX*, Madrid, Palas Atenea, 1992, pp. 111-131; para el caso francófono vid. Weisgerber, J. (ed.), *op. cit.*, vol. I, pp. 311-312 y Faucherau, S., *op. cit.*, pp. 91-130. En español hallamos libros como el de Busto Ogden, E., *op. cit.* y Benko, S., *op. cit.* El cubismo en lengua inglesa es estudiado por Vaught Brogan, J., *Part of the climate. American Cubist Poetry*, Berkeley, University of California Press, 1991.

<sup>15</sup> Vid. el iluminador trabajo de Haderman, P., « Cubisme », en Weisgerber, J. (ed.), *op. cit.*, vol. II, pp. 944-963. Cfr. asimismo Guiney, M., *op. cit.*; March, K. N., « Creacionismo y cubismo: el ejemplo de Gerardo Diego », *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 4, Madrid, 1982, pp. 27-39; Busto Ogden, E., *op. cit.*, pp. 95 y ss.; Hermosilla Álvarez, M.<sup>a</sup> A., « La poésie cubiste de Gerardo Diego : un exemple » in Prudon, M. (ed.), *Peinture et écriture*, Paris, La Différence/Unesco, 1996, pp. 163-172; Hermosilla Álvarez, M.<sup>a</sup> A., « La transcription de la simultanéité spatiale dans la poésie cubiste de Gerardo Diego » in Prudon, M. (ed.), *Peinture et écriture. Frontières éclatées*, Paris, La Différence/Unesco, 2000; Llorens Serra, T., *op. cit.*, pp. 179-193; Puff, J.-F., « De la reliure. Sur "Carrés" de Pierre Reverdy », *Formules*, 9, 2005, pp. 291-313; Krasicka, N., « Apollinaire devant Picasso et le cubisme », [https://www.academia.edu/6692989/Apollinaire\\_devant\\_Picasso\\_et\\_le\\_cubisme](https://www.academia.edu/6692989/Apollinaire_devant_Picasso_et_le_cubisme) (consultado el 4/06/2017); Sarangi, D., « Cubisme et littérature : une étude de Calligrammes de Guillaume Apollinaire », [https://www.academia.edu/20329373/Cubisme\\_et\\_littérature\\_une\\_étude\\_de\\_Calligrammes\\_de\\_Guillaume\\_Apollinaire](https://www.academia.edu/20329373/Cubisme_et_littérature_une_étude_de_Calligrammes_de_Guillaume_Apollinaire) (consultado el 31/05/2017); o la monografía de Chol, I., *Pierre Reverdy. Poésie plastique. Formes composées et dialogue des arts (1913-1960)*, Genève, Droz, 2006.

<sup>16</sup> Clasificación establecida en 1929 por C. Einstein. Cfr. Golding, J., *op. cit.*, p. 115, que estudia detalladamente las distintas etapas del cubismo.

<sup>17</sup> A los pintores de este período dedica Golding el último capítulo de su libro: id., pp. 135-170. Para la variedad y expansión del movimiento cubista, vid. Carabias Álvaro, A. (coord.), *Colección cubista de Telefónica*, Madrid, Fundación Telefónica, 2012.

<sup>18</sup> La denominación se debe a G. Apollinaire, (*Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*, Paris, Eugène Figuière et C<sup>o</sup> éditeurs, 1913, p. 25), que, en su clasificación de los cuatro tipos de cubismo, se refiere así a la pintura de Robert Delaunay.

Braque, Picasso o Juan Gris y literatos como Apollinaire, Cendrars, Reverdy o Huidobro, que constituyen grupos artísticos renovadores con una nueva forma de concebir la vida y la creación, caracterizada por lo que se denominó *L'Esprit nouveau*. Son fecundos años a los que se refirió Roger Shattuck como la *época de los banquetes*<sup>19</sup> en su estudio sobre la vanguardia francesa.

En el campo de la creación, la música había sido considerada hasta el siglo XIX la reina de las artes, pero ahora, con la nueva pintura, muchos tenían la sensación de que la pintura se había *musicalizado* y ocupaba el centro de interés de los creadores y los críticos<sup>20</sup>. Por otro lado, en literatura los cubistas y los futuristas llevaron la revolución al núcleo del lenguaje, por lo que no es casual que los interlocutores de los pintores fueran los poetas, como muestra, en 1913, el ensayo de Apollinaire *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*.

De este modo, cubismo y futurismo presentaron desde el principio ciertas afinidades<sup>21</sup>—por ejemplo, el uso, en el cubismo, de planos transparentes se correspondía con la transparencia de los objetos de los futuristas—y los artistas de ambas corrientes no realizaban su tarea aisladamente. Así, Apollinaire funda con otros compañeros la revista *Les Soirées de Paris* (1912-1918) y allí da cuenta de la exposición futurista de París y, por lo que al movimiento italiano se refiere, el *Manifiesto futurista* de Marinetti se publica en París el 20 de febrero de 1909<sup>22</sup>.

Además, influidos por la filosofía de Nietzsche, cubistas y futuristas deconstruyen los elementos de la realidad en series para representar la simultaneidad. No obstante, esa labor se realiza en los primeros al servicio del *montaje*, mientras que en los futuristas pretende evocar el *movimiento*<sup>23</sup>. Por otra parte, a diferencia del futurismo, que surge a la vez en arte y literatura, el cubismo, en opinión de Germana Orlandi, tiene sus antecedentes en la poesía de los simbolistas, especialmente de Mallarmé<sup>24</sup>. En ambos casos, se creía necesaria una revolución formal que expresara las transformaciones iniciadas con el cambio de siglo, sobre todo la *simultaneidad*, tan estimulante para los artistas, de la que se habla a menudo en esa época, hasta el punto de dar lugar a una polémica en torno al concepto y las prácticas artísticas entre Robert Delaunay y los futuristas italianos y, en lo que concierne a la poesía, entre

<sup>19</sup> Shattuck, R., *La época de los banquetes. Orígenes de la vanguardia en Francia: de 1885 a la Primera Guerra Mundial*, Madrid, Visor, 1991.

<sup>20</sup> Golding, J., *op. cit.*, p. 40.

<sup>21</sup> Id., p. 46. Vid., sobre el cubismo literario y su relación con el futurismo, el documentado trabajo de Orlandi Cerenza, G., art. cit., pp. 65-98.

<sup>22</sup> Haderman, P., « Cubistes et poètes à Paris » in Weisgerber, J. (ed.), *op. cit.*, vol. I, p. 314.

<sup>23</sup> Haderman, P., « Cubisme », Weisgerber, J. (ed.), *op. cit.*, vol. II, p. 945.

<sup>24</sup> Orlandi Cerenza, G., art. cit., p. 68.

Cendrars y el editor Barzun<sup>25</sup>. Sin embargo, en el ámbito pictórico, esta simultaneidad es preferentemente espacial en el cubismo, dado su carácter estático<sup>26</sup>, mientras que los futuristas exploran la simultaneidad espacio-temporal<sup>27</sup>. Pero en el literario, antes que Braque y Picasso, la había empleado en sus poemas Apollinaire<sup>28</sup>.

Con todo, el primer libro *simultáneo* es la obra conjunta de una pintora y un poeta<sup>29</sup>.

### 2.1. Hacia el *arte total*

Cuando en 1912 el poeta Blaise Cendrars llega a París, entabla amistad, por mediación de Apollinaire, con Robert y Sonia Delaunay, con los que enseguida inicia una estrecha colaboración: con él en el plano teórico y en el práctico con ella. Fruto de esta labor en equipo se publica, en otoño de 1913, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, el primer libro *simultáneo*<sup>30</sup>. El término se convierte en la palabra clave de los Delaunay, después de que Cendrars la adaptara al arte de la pareja como consecuencia de las conversaciones que mantenían, según afirma el propio Robert Delaunay en *Du cubisme à l'Art abstract*<sup>31</sup>, y con él pretendían reflejar la simultaneidad de la vida moderna, en la que los nuevos medios de transporte, como el tren o el avión, y de comunicación, como la radio o la telegrafía sin hilos, pierden las dimensiones de tiempo y espacio que parecían inmutables y transforman la gran ciudad en un espectáculo de imágenes y de ruidos coincidentes. Pero la idea de los *Contrastes simultáneos* –título de la serie no figurativa que pintó Sonia en 1913, cuyo tema era el color– procedía de la filosofía de Bergson, en cuya concepción del tiempo distinguía entre su condición *sucesiva* (artificial) y *simultánea* (propia del sistema natural), la *durée*, y la teoría del contraste simultáneo de Chevreul, por la cual la luz, manifestada en los colores y su relación en el espacio, crea un dinamismo puro y simultáneo<sup>32</sup>, lo que originó la polémica con los futuristas italianos, que creyeron ver en la obra de los Delaunay el movimiento que, a diferencia de los cubistas, ellos exaltaban.

Centrándonos en *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*,

<sup>25</sup> Sidoti, A., *Genèse et dossier d'une polémique*. La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France, Blaise Cendrars-Sonia Delaunay, Paris, Lettres Modernes, 1987.

<sup>26</sup> Haderman, P., « Cubisme », Weisgerber, J. (ed.), *op. cit.*, vol. II, p. 945.

<sup>27</sup> Merchán Fiz, S., « Las poéticas de la escuela cubista y sus fugas » in Carabias Álvaro, A. (coord.), *op. cit.*, p. 197.

<sup>28</sup> Llorens Serra, T., *op. cit.*, p. 72.

<sup>29</sup> Golding, J., *op. cit.*, p. 41.

<sup>30</sup> Umlauf, J., « Blaise Cendrars et les Delaunay », *Annali di Ca' Foscari*, XXVII, 1-2, 1988, p. 359.

<sup>31</sup> Id., p. 356.

<sup>32</sup> Id., pp. 357-358.

nos encontramos con una obra absolutamente novedosa<sup>33</sup> en cuanto al formato y la tipografía, el primero de los libros de arte experimental del siglo XX. Publicado como un cartel-poema, de dos metros de largo por 36 cms. de ancho<sup>34</sup>, tomaba de la publicidad los rasgos con los que se expresaba la simultaneidad<sup>35</sup>, de modo que mostraba la relación del color, que deja de ser decorativo para formar parte de la información textual, y las letras, que abandonan sus significaciones contextuales y exploran la plasticidad. En cuanto a la estructura, dos motivos encuadran la obra: a la derecha, sobre el título del largo poema, el plano del tren transiberiano y, a la izquierda, al final de la franja vertical de colores, la torre Eiffel, símbolo de la modernidad parisina.

El texto, compuesto de versos largos junto a otros muy cortos, que rompen la sucesión temporal, está escrito con letras de diferentes tamaños y colores, una clara manifestación de la apuesta de Cendrars por la unión entre las artes<sup>36</sup> que conforma un discurso poético<sup>37</sup> en el que las figuras retóricas subrayan la significación de los colores y las imágenes sorprendentes, como quería Reverdy, unen dos realidades alejadas entre sí<sup>38</sup>. Veamos un fragmento, que trataremos de reproducir respetando el texto original de la edición citada anteriormente:

*JE SUIS EN ROUTE  
J'AI TOUJOURS ÉTÉ EN ROUTE  
JE SUIS EN ROUTE AVEC LA PETITE JEHANNE DE FRANCE  
LE TRAIN FAIT UN SAUT PÉRILLEUX ET RETOMBE SUR TOUTES SES ROUES  
LE TRAIN RETOMBE SUR SES ROUES  
LE TRAIN RETOMBE TOUJOURS SUR TOUTES SES ROUES*

[...]

**« Dis, Blaise, sommes-nous bien loin de Montmartre ? »**  
Les inquiétudes  
Oublie les inquiétudes  
Toutes les gares lézardées obliques sur la route  
Les fils télégraphiques auxquels elles pendent

<sup>33</sup> Sobre las reacciones que suscitó el libro, vid. Sidoti, A., *op. cit.*

<sup>34</sup> Cfr. la reproducción del libro en el catálogo publicado con motivo de la exposición parisina de la pintora, Monfort, A., Godefroy, C. (coords.), *Sonia Delaunay. Les couleurs de l'abstraction*, Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2014, pp. 62-69.

<sup>35</sup> Acerca del cartel publicitario, consúltese Christin, A. M., « La lettre dans l'affiche française (1878-1900) » in Christin, A. M. (ed.), *Écritures. Systèmes idéographiques et pratiques expressives*, Paris, Le Sycomore, 1982, pp. 336-347 y, sobre todo, Satué, E., *El diseño gráfico. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Madrid, Alianza, 1988.

<sup>36</sup> Para ello, vid. Freitas, M. T., Leroy, C., Nogacki, E. (eds.), *Blaise Cendrars et les arts*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2002.

<sup>37</sup> Vid. un análisis del texto en Audin, M. L., « La Prose du Transsibérien : une stratégie de l'analogie » in Bernard, J., (ed.), *Cendrars, l'aventurier du texte*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1992, pp. 193-216.

<sup>38</sup> Reverdy, P., « L'image », *Nord-Sud*, 13, marzo 1918.

Les poteaux grimaçants qui gesticulent et les étranglent  
Le monde s'étire s'allonge et se retire comme un accordéon qu'une main sadique  
tourmente  
Dans les déchirures du ciel, les locomotives en furie  
S'enfuient  
Et dans les trous

Les roues vertigineuses les bouches les voix  
Et les chiens du malheur qui aboient à nos trousses  
Les démons sont déchaînés  
Ferrailles  
Tout est un faux accord  
Le *broun-roun-roun* des roues  
Chocs  
Rebondissements  
Nous sommes un orage sous le crâne d'un sourd...

Explotando la materialidad del discurso verbal, los sonidos expresan los movimientos de los medios de transporte de la era moderna cantados por los futuristas. Así, la alternancia de versos largos y breves, junto a las estrofas que se desplazan de izquierda a derecha, simulan la aceleración y desaceleración del tren, que aparece subrayado anafóricamente –rasgo propio del cubismo– con la rima « roues », metonimia del tren, de los versos cuarto, quinto y sexto, que desembocan en la onomatopeya del verso veintidós (« le broun-roun-roun des roues »). Así se plasma la velocidad, a lo que también contribuye la isotopía fónica de la vibrante tensa, que recorre el texto, de los nuevos medios de locomoción. El paisaje aparece transformado por la velocidad, según se advierte en los versos once y doce, y por la captación de los elementos diferentes, vistos simultáneamente, que pueden percibirse al paso del tren: « les gares », « les fils télégraphiques », « les poteaux grimaçants qui gesticulent et les étranglent », una personificación paisajística que, de acuerdo con la superposición de las imágenes cubistas, parece fundir al ser humano con el tren en el que viaja, de modo que el espectador, como en la pintura de Boccioni *El ruido de la calle entra en tu casa*, se sitúa dentro del cuadro. Surgen, pues, imágenes extrañas. Así, en el verso cuarto, el tren efectúa un « saut périlleux » y parece « retomber sur toutes ses roues », prosopopeyas que reproducen el sobresalto de los viajeros formando cuerpo con el vagón. Del mismo modo, en el último verso, « un orage » representa el curso del convoy y « le crâne d'un sourd » la cabeza de la gente conmovida por el estrépito, sugerido por las isotopías fónicas de los dos versos anteriores: « chocs / rebondissements ». De nuevo los pasajeros se confunden con el tren, mientras que el compartimento donde resuenan los ruidos se convierte en el « crâne d'un sourd ».

Al mismo tiempo, en la tira de la izquierda, la pintura de Sonia Delaunay, en la que también se insiste en la materialidad del lenguaje (pictórico, en este caso), muestra la importancia de la luz y el color, con movimientos curvos, que intentan



plasmarse los elementos del panorama, características del arte órfico. Por tanto, lo visual queda subrayado por medio de los colores, en contrastes simultáneos. Se consigue, pues, el deseo de los Delaunay, que aspiraban a que sus cuadros se leyeran como si fueran poemas<sup>39</sup>.

Siguiendo a los pintores futuristas y el orfismo de Delaunay, la poesía tiene que hacer ver la simultaneidad de los diversos movimientos, rápidos, coincidentes, observables en la gran ciudad. Los encadenamientos sintácticos de la tradición están preparados para decir la uniformidad del tiempo y la sucesión de los sentimientos o acontecimientos, pero, en esta modalidad de representación, los textos, las frases, las palabras, y aún más las letras, se desdibujan en beneficio de lo representado, porque, para copiar la simultaneidad, había que romper con la sucesión sintáctica, postulado que encontramos tanto en Mallarmé como luego en Marinetti y la significación de la obra ha de ser conformada por el receptor, que desempeña un papel doblemente activo, ya que, a la vez que realiza una lectura del texto verbal, tiene que descodificar la serie pictórica que completa la información. El libro de Blaise Cendrars y Sonia Delaunay supone, por tanto, un intento de interacción artística que abre el camino del experimentalismo del siglo XX y estimula un nuevo modo de leer y ver, porque, frente a la tradición platónica, que separaba las dos actividades, texto escrito y texto visual, como expusimos en otro lugar<sup>40</sup>, se rigen por reglas hermenéuticas similares, una premisa que está presente desde el principio en los poemas de los escritores cubistas.

## 2.2. Guillaume Apollinaire

Aunque los poetas que siguen la estela del cubismo escriben sobre todo entre 1917 y 1920, la técnica de la simultaneidad de la que hemos hablado se emplea por primera vez en el poema « Zone », con el que se abre el libro de Apollinaire *Alcools*<sup>41</sup>, escrito entre 1898 y 1913, y la continúa en los textos de *Calligrammes* (entre 1913 y 1916), si bien el poeta, influido por el simbolismo y luego por el futurismo, aún no se considera fiel a la estética cubista, sino que trata de reflejar ese *espíritu nuevo* al que se refirió en el artículo de 1918<sup>42</sup> y que parece caracterizar a las diferentes corrientes artísticas y no solo al cubismo, estudiado en su libro de 1913 *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*.

En « L'Esprit nouveau » Apollinaire refiere cómo la poesía estuvo sujeta a estrictas convenciones: de una versificación rimada, métrica, pasa a una etapa de

<sup>39</sup> Llorens Serra, T., «La ubicuidad como utopía» in Llorens Serra, T. et alii (eds.), *Robert y Sonia Delaunay: 1905-1941*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2002, p. 27.

<sup>40</sup> Hermosilla Álvarez, M.ª Á., «Procedimientos visuales en la teoría hermenéutica de Wolfgang Iser», *Ámbitos. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 25, 2011, pp. 21-31.

<sup>41</sup> Cit. v. supra nota 28.

<sup>42</sup> Apollinaire, G., « L'Esprit nouveau et les poètes », *Mercur de France*, 491, 1918, pp. 385-396.

exploración de la forma a través del verso libre y artificios tipográficos que crean un nuevo lirismo de carácter visual, cuyo antecesor es Mallarmé. Concibe la poesía moderna como una *búsqueda de formas*, mientras considera el tema como la esencia poética de la pintura. Por eso, a su juicio, el cine y el fonógrafo constituyen fuentes de producción de estas formas: son medios que permiten la *simultaneidad* de imágenes tanto *visuales* como *auditivas*.

Y es que Apollinaire, que en los primeros años del siglo XX quiere alejarse del simbolismo de *La Plume*, conoce en 1904 a Picasso y, al año siguiente, escribe una reseña de la exposición del artista malagueño en *La Revue Inmoraliste* donde «interpreta bien» su pintura<sup>43</sup>. A partir de entonces, y, especialmente, de 1908 inicia la labor crítica de la pintura de sus contemporáneos, cuya huella se deja sentir en la literatura.

*L'esprit nouveau*, entonces, se nutre de los inventos artísticos y tecnológicos, en la medida en que comprende o asimila sus mismos intereses. Por eso, la poesía será un arte más vasto que el arte verbal y todo confluye en el poema a modo de *síntesis*. Por una parte, las imágenes remiten a objetos, situaciones concretas tomadas de la realidad; por otra, la disposición formal de las palabras no se concibe por medio del verso tradicional, ya que quedaría un conjunto de ideas sucesivas, en lugar de un poema simultáneo.

«L'Esprit nouveau et les poètes» no es un ensayo que remite específicamente al cubismo, pero se engloba en ese espíritu nuevo. La mezcla de elementos tomados de la realidad, a la que continuamente hace referencia, es variada pero responde a los mismos intereses que tenían los Delaunay y luego los futuristas.

La realidad cotidiana ofrece al poeta los materiales que otorgarán un fondo de verdad a sus poemas: son materiales sacados de su uso cotidiano que adquieren un nuevo contexto en el poema. El proceso es semejante al del *collage* en el cubismo pictórico. He aquí los versos del poema con el que se inicia *Alcools*:

#### ZONE

A la fin tu es las de ce monde ancien  
Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin  
Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine

Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes  
La religion seule est restée toute neuve la religion  
Est restée simple comme les hangars de Port-Aviation

<sup>43</sup> Llorens Serra, T., *op. cit.*, p. 32. Vid. aquí la relación de Picasso y Apollinaire y la influencia del primero en la poesía del poeta francés (*ibid.*).

Seul en Europe tu n'es pas antique ô Christianisme  
L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X  
Et toi que les fenêtres observent la honte te retient  
D'entrer dans une église et de t'y confesser ce matin  
Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui  
chantent tout haut  
Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux  
Il y a les livraisons à 25 centimes pleines d'aventures  
policieres  
Portraits des grands hommes et mille titres divers  
  
J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le nom  
Neuve et propre du soleil elle était le clairon  
Les directeurs les ouvriers et les belles sténo-dactylo-  
graphes  
Du lundi matin au samedi soir quatre fois par jour y  
passent  
Le matin par trois fois la sirène y gémit  
Une cloche rageuse y aboie vers midi  
Les inscriptions des enseignes et des murailles  
Les plaques les avis à la façon des perroquets criaillent  
J'aime la grâce de cette rue industrielle  
Située à Paris entre la rue Aumont-Thiéville et l'avenue  
des Ternes<sup>44</sup>.

Desde el principio, se condena el pasado: « A la fin tu es las de ce monde ancien », aunque con cierto sentido hiperbólico añade: « Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine », porque el sujeto lírico prefiere contar los avances de la técnica: « la tour Eiffel » (v. 2), pintada numerosas veces por Robert Delaunay, « les automobiles » (v. 4), « les hangars de Port-Aviation » (v. 6), « les fenêtres » (v. 9), « une église » (v. 10) y también « la rue industrielle » (v. 27). Incluso repara en la escena de una fábrica —« Les directeurs les ouvriers et les belles / sténo-dactylo /graphes / Du lundi matin au samedi soir quatre fois par jour y / passent » (v. 19 y ss)— con el ruido de la sirena o de la campana que, mediante la prosopopeya, parecen estar dotadas de vida: « la sirène y gémit » (v. 23) y « une cloche rageuse y aboie vers midi » (v. 24).

La prosopopeya es un recurso que ya había utilizado al principio (v. 2): « Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin ». La torre Eiffel, que se encuentra en la « berge » del Sena se convierte, gracias a la palabra parónima con la que se asocia, en « bergère » de « le troupeau des ponts » que « bêle ce matin » uniendo por contigüidad imágenes de distinta naturaleza. Nos encontramos ante el nuevo paisaje moderno, cuyos elementos pertenecen a la existencia cotidiana, al igual que los escaparates y paredes coloreadas con los carteles publicitarios: « Tu lis les

<sup>44</sup> Apollinaire, G., *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 39-40. En adelante citaremos por esta edición.

prospectus les catalogues les affiches qui / chantent tout haut / Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux » (v. 11 y ss). Así la poesía está, más que en los libros, en la calle de una ciudad moderna y el poema se construye con variados fragmentos extraídos de la realidad, pero que poseen, al igual que en el *collage* cubista, una nueva significación dentro del conjunto del poema.

La organización general de la composición revela asimismo la modernidad de la técnica cubista y futurista. Así, la captación de elementos diferentes de la realidad (la torre, los automóviles, los hangares, las ventanas, una iglesia) se realiza de modo inmediato y simultáneo, de acuerdo con el paseo que el yo poético realiza por la « Zone », ese lugar simbólico, carente de centro, por donde vaga: la longitud de los versos irregulares parece acompañar el ritmo de sus pasos, de su reflexión y de sus descubrimientos. Pero, conforme al procedimiento cubista, al alternar diferentes personas gramaticales como sujeto de las impresiones, se renuncia a un solo punto de vista.

Además, la ausencia de puntuación, al tiempo que permite un deslizamiento con el ojo y la voz de un verso a otro, obliga a prestar atención a la lectura y a marcar los acentos de intensidad que, junto al corte de los versos, sustituyen a la puntuación.

Por otro lado, el abandono del verso regular se une a una rima imperfecta —a pesar de los versos que riman de dos en dos: « religion » / « Aviation » (v. 5 y 6)—, porque es pobre en « ancien » / « matin » (v. 1 y 2); « haut » / « journaux » (v. 12 y 13); « nom » / « clairon » (v. 17 y 18); o presenta solo ecos fónicos en « Christianisme » / « Pie X » (v. 7 y 8); « sténo-dactylo-graphes » / « passent » (v. 20 y 22); « industrielle » / « Ternes » (v. 27 y 29). Pero otros versos no riman y, en general, no se agrupan en estrofas, sino que parecen obedecer al paseo del sujeto lírico, que se detiene por azar en un punto y reparte los versos en bloques irregulares y arbitrarios: gracias a los blancos del texto se establecen pausas que el ojo percibe claramente. En este sentido, se destacan los versos 1 al 3 en los que se emite una reflexión sobre el pasado o los versos 7-16 en los que se desarrolla un pensamiento. En otros momentos, el verso registra una visión rápida (« la tour Eiffel », v. 2) o una estampa más completa de la calle a partir del verso 17.

Si hay una aparente ausencia lírica en la nueva poesía, no se elimina, como constata la presencia de algunas figuras poéticas de la retórica tradicional y las isotopías fónicas. Pero, como sucede en el cubismo sintético, donde la etiqueta de la botella de una marca de bebida, la pata de una mesa o el trozo de un periódico, por ejemplo, actúan metonímicamente en el cuadro y lo particular define el todo, lo nuevo está en el *modo* de organizar las figuras al servicio del *espíritu nuevo*. Así la linealidad de las formas se quiebra con la *ruptura sintáctica*, la *ambigüedad* y la *fusión de planos*, procedimientos expresivos del estilo cubista.

Una técnica similar se observa en « Liens » (p. 167), que, por su extensión, no reproducimos.

Integrante de *Calligrammes*, el poemario que supone el paso de las características del cubismo analítico a las del sintético<sup>45</sup>, el texto gira en torno a una sola imagen que da título al poema: « liens », que funciona como gran metáfora que se manifiesta en diversas variantes: « cordes », « sons de cloches », « rails », « violente pluie », « câbles sous-marins », « Tours de Babel », « blancs rayons de lumière ». Todas ellas conducen a la idea de entrelazamiento que se logra cuando lo inmaterial se vuelve concreto: « cordes faites de cris » del primer verso, que marca la pauta del resto del poema, empezando por la metáfora aposicional que da paso a la segunda estrofa: « sons de cloches » que recorren Europa y la mantienen unida en el sufrimiento reprimido: « cris [...] siècles pendus ». Se crea, por tanto, una imagen común, *sintética* —« liens »— a partir de nociones chocantes: « cris » y « sons de cloches ».

En la estrofa siguiente, otros elementos del mismo campo léxico atan a las naciones: « rails qui ligotez les nations », asimismo metáfora aposicional de « cris ». De nuevo se interrelacionan ideas antitéticas: si « rails » y « ligotez » son, en principio, términos positivos referidos a los países, por su sentido metafórico se convierten en negativos, al igual que « liens », dilogía referida al yugo que atenaza a los europeos, salvo a dos o tres hombres a cuya solidaridad se apela.

La serie continúa, en la cuarta estrofa, con un enlace natural: « violente pluie », que se repite en la estrofa siguiente (« blancs rayons de lumière »). Aquí la lluvia atraviesa verticalmente el ambiente en líneas a modo de « cordes tissées ». Las imágenes que continúan no tienen una conexión explícita con lo anterior, sino que se manifiestan nominalmente sueltas, a merced del enlace mental que realice el lector: « Câbles sous-marins », que remite al campo léxico de « liens » y cuyo adjetivo, con semas referidos al agua, se relaciona con « pluie »; « Tours de Babel », que aluden a la confusión de lenguas, pero « changées en ponts », sustantivo perteneciente también al campo léxico del título, que se amplía en la metáfora « Araignées – Pontifes », por el significado etimológico de este último vocablo<sup>46</sup>.

En suma, la imagen de lo fragmentario posee, pese a la multiplicidad, un sentido unitario en el conjunto, cuyo entramado está compuesto por lazos de diversa naturaleza —materiales (« liens », « cordes », « rails », « tours », « ponts »), naturales (« pluie », « blancs rayons de lumière »), sensitivos (« cris », « sons de cloches ») y sentimentales (« les amoureux », y su antítesis repetida « ennemis », « Concorde », parónimo de

<sup>45</sup> Haderman, P., « Cubisme », Weisgerber, J., (ed.), *op. cit.*, vol. II, pp. 947-948.

<sup>46</sup> Cfr. Apollinaire, G., *Calligramas*, Barcelona, Altaya, 1995, p. 74; nota 5 de los sagaces comentarios de Velázquez, J. I. para la edición española.

« cordes », con el que se relaciona en el mismo verso, « souvenir », « désir », « regret », « larmes » y « j'aime »)— que, dentro de la diversidad, unen Europa.

Como en « Zone », nos hallamos ante un poema donde se observan rasgos cubistas —de ahí la alternancia de la tercera y primera persona, que revela la ausencia de una perspectiva única— pero si en aquel las asociaciones y analogías que integran un montaje pluriperspectivista remiten a la yuxtaposición de planos del cubismo analítico, aquí las imágenes chocantes y la selección de los elementos esenciales de los objetos se plasman en un discurso que tiende al estilo nominal y que evoca ya el cubismo sintético<sup>47</sup>.

En cualquier caso, en « Liens » también se manifiesta la *simultaneidad*, común a los diferentes tipos de la pintura cubista y al futurismo, que, según expresó el propio Apollinaire<sup>48</sup>, intenta captar una escena de la vida urbana en la que se reproducen al mismo tiempo los contrastes de visiones y voces que suceden en un instante. Veámoslo en el poema « Les fenêtrés » (pp. 168-169), que, por motivos de espacio, tampoco transcribimos.

Se trata de unos de los textos más conocidos de Apollinaire<sup>49</sup>, perteneciente también a *Calligrammes*, que el poeta francés escribió para la exposición de Robert Delaunay en Berlín. En él, la dispersión geográfica se equipara a la de los colores del arco iris: « Du rouge au vert tout le jaune se meurt [...] / Paris Vancouver Hyères Maintenon New-York et les / Antilles », al tiempo que la ciudad se elige de nuevo como el espacio privilegiado para la simultaneidad: « Tours / Les Tours ce sont les rues / Puits / Puits ce sont les places / Puits / Arbres creux qui abritent les Câpresses vagabondes ».

Como afirma Guillermo de Torre<sup>50</sup>, el poema fue compuesto a partir de la contemplación de varios cuadros de Robert Delaunay que Apollinaire veía desde su habitación, a la vez que, a través de una ventana, su vista alcanzaba la perspectiva de varias calles de París. La semejanza con la técnica y el tema del cuadro *Fenêtrés simultanées sur la Ville* del artista órfico son evidentes. Como en este, los elementos del panorama y el espacio se fusionan por el factor desintegrador de la luz. De ahí la imagen final: « La fenêtré s'ouvre comme une orange / Le beau fruit de la lumière ». Por eso los volúmenes y el espacio aparecen integrados en versos que se encadenan mediante figuras de repetición: « Tours / Les Tours ce sont les rues », « Puits / Puits ce

<sup>47</sup> Cfr. estas diferencias en Haderman, P., « Cubisme », Weisgerber, J. (ed.), *op. cit.*, vol. II, pp. 947-948.

<sup>48</sup> Apollinaire, G., « Simultaneisme-librettisme », *Les Soirées de Paris*, 15 de junio de 1914.

<sup>49</sup> Vid. los comentarios de Sarangi, D., art. cit., pp. 108 y ss. y de Wehle, W., « Les fenêtrés. Manifeste d'une esthétique toute neuve » in Ernst, A., Geyer, P. (eds.), *La place d'Apollinaire*, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 63-80.

<sup>50</sup> Torre, G. de, *Apollinaire y las teorías...*, *op. cit.*, p. 60.

sont les places / Puits ». Y las formas, colores y sonidos –nótense las isotopías fónicas– se combinan en contrastes simultáneos: « Les *Chabins* chantent des airs à mourir / Aux *Chabines* marronnes / Et l'oise *oua-oua* trompette au nord / Où les *chasseurs* de rats / raclent les pelleteries », mientras la luz, « étincelant diamant », resplandece simultáneamente en « Vancouver [...] / O Paris », dos ciudades pertenecientes a dos continentes distantes entre sí, pero nombradas al mismo tiempo gracias a los avances de la modernidad. Por eso se menciona « le train blanc de neige et de feux nocturnes fuit l'hiver », en alusión al colorido de dos estaciones opuestas, mientras, al final, « la fenêtre s'ouvre comme une orange » para ofrecer « le beau fruit de la lumière ».

De este modo, el color proporciona unidad a un poema cuyos versos están fragmentados y donde los elementos no están jerarquizados sino superpuestos: a ello contribuye la falta de signos de puntuación y la forma nominal de algunas imágenes (« beauté pâleur insondables violets »), que remiten a sensaciones puras. Esa ausencia de jerarquía impide, por otro lado, el avance de un plano sobre el fondo, ya que, como en los lienzos cubistas, no se respeta la perspectiva.

En otros momentos, es el sonido el nexo de unión entre imágenes contrapuestas, que representan, respectivamente, lo natural y lo construido por el ser humano. Nos referimos, en los primeros versos, al canto de las aves (« chantent les *aras* dans les *fôrets* natales / abatis de *pihis* »), que enseguida traen el recuerdo de la paloma mensajera que transporta el poema escrito: (« Il y a un poème à faire sur l'oiseau qui n'a qu'une aile »), transformada ahora en el teléfono: « Nous l'enverrons en message téléphonique ».

Pero estos dos versos, junto con otro donde el yo poético se dirige a un tú (« Tu soulèveras le rideau ») parecen reproducir un diálogo, donde se insertan frases de la vida cotidiana, como la necesidad de levantar la cortina. Nos hallamos ante el *poema-conversación*, cuya técnica es similar a la del *collage* en el cubismo sintético, y que pretende recoger simultáneamente, como el fonógrafo, todo lo que se oye en el entorno.

Así pues, la *simultaneidad* se plasma de diversos modos y no está ausente de los poemas ideogramáticos de *Calligrammes*, en los que los recursos tipográficos adquieren casi un carácter lúdico. Por lo general se eliminan signos de puntuación entre los versos, se utilizan diversos tamaños de letras, se rompe la continuidad lineal y se crean dibujos por medio de las palabras aludiendo directamente al objeto nombrado. Es lo que se advierte en « La cravate et la montre » (p. 192), ideograma que inspira el poema «Círculo» de Gerardo Diego<sup>51</sup>.

<sup>51</sup> Hermosilla Álvarez, M.ª Á., « La transcription de la simultanée spatiale dans la poésie cubiste de Gerardo Diego », art. cit., pp. 184 y 192.

En la imagen de la corbata aparecen tres ideas simultáneas: en primer término, se habla de quitarla (« O ci / vilisé / ote- / la / si / tu veux / bien / respi / rer ») mientras se establece un juego irónico, por los efectos que produce ese objeto: su uso indica la presencia de un ser «civilizado» –dada su función social– y, por otro lado, se destaca la buena respiración que se obtiene al suprimirla, porque « la cravate » es « dou / lou / reuse ». La opción final es quitársela para respirar bien. Es evidente la afluencia de situaciones contradictorias utilizando los mismos recursos expresivos, efecto logrado por la síntesis. Por otra parte, se pone en evidencia la posibilidad de utilizar un hecho cotidiano para la construcción del poema.

En la imagen del reloj, la escritura se vuelve más reflexiva y se reduce el tono lúdico. Las ideas aparecen de nuevo en forma nominal y simultánea. El eje principal es la frase: « la / beau / té / de / la / vie / pas / se / la / dou / leur / de / mou / rir », donde se reflexiona, casi sentenciosamente, sobre el tiempo y la muerte, una característica infrecuente en los caligramas ideogramáticos, que en estos textos se concreta en una construcción cuyos procedimientos obedecen a la concepción del cubismo sintético en pintura, si bien será otro poeta el que represente más fielmente esta tendencia.

### 2.3. Pierre Reverdy

En efecto, si el texto de Cendrars que hemos analizado reproduce los caracteres del cubismo órfico, merced a la colaboración con Sonia Delaunay, y la poesía de Apollinaire, próxima al futurismo y al orfismo, ofrece rasgos del cubismo analítico practicado por Picasso y Braque en franca evolución hacia la síntesis, será Reverdy el poeta que refleje en la literatura los postulados del cubismo sintético.

Desde el primer momento, atento al desarrollo del movimiento del *espíritu nuevo*, mantiene un fecundo diálogo con los escritores y artistas que lo personalizan, especialmente con Braque<sup>52</sup>: recordemos que fue el creador, en otoño de 1912, del primer *papier collé*<sup>53</sup>, tan relevante en la pintura cubista, de cuya relación con la poesía dio cuenta Reverdy en la revista *Nord-Sud* (1917-1918), que dirigió junto al chileno Vicente Huidobro, fundador de la poesía *creacionista*, tan vinculada al cubismo<sup>54</sup>. No obstante, es Juan Gris el pintor con el que más se identifica la poesía del escritor francés.

<sup>52</sup> Cfr. Nicol, F., *Braque et Reverdy. La genèse des Pensées de 1917*, Paris, L'Échoppe, 2006.

<sup>53</sup> Nos referimos al dibujo *Comptoir et Verre*. Golding, J., *op. cit.*, p. 105.

<sup>54</sup> Benko, S., *op. cit.* Sobre la relación de Huidobro y los poetas vanguardistas que estudiamos, vid. Reyes de la Rosa, J., «El *creacionismo* de Vicente Huidobro y la poesía cubista francesa: contribuciones e influencias», ALMOREAL, colloque de 1994, Université d'Orleans, *Europe /Amérique Latine. L'Amérique Latine en Europe aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles (oralité, histoire et littérature)*, Barcelona, Alfíl, 1995, pp. 121-130.



Aunque Reverdy se muestra reacio a la adaptación de los procedimientos literarios aplicados a la pintura (y al revés) por el énfasis puesto en la pureza de los medios empleados en cada arte<sup>55</sup>, guiado por su interés en subrayar el adelanto, por parte de Rimbaud y Mallarmé, de ciertos hallazgos que presidieron el nacimiento de otras corrientes artísticas aparte de la poesía<sup>56</sup>, la crítica ha reconocido, no obstante, el esfuerzo del poeta por establecer un principio estético general que, inspirado en la comprensión de la pintura cubista, puede aplicarse a la literatura<sup>57</sup> y la conexión entre obra escrita y pintura se funda en una concepción, en sentido amplio, de la poesía que la convierte en el resultado más elevado de todo arte<sup>58</sup>.

En cualquier caso, la composición de los poemas de Reverdy se rige por principios similares a los que se observan en los lienzos de los artistas del cubismo sintético, cuyas principales características hemos mencionado anteriormente, y, entre ellos, sobresale Juan Gris, que el pintor Joaquín Torres-García sitúa a la cabeza del movimiento cubista<sup>59</sup>.

La pintura de Gris, fiel a la geometría, lleva a cabo una verdadera síntesis de los objetos, que, prescindiendo de lo anecdótico, los descompone en un aparente desorden donde, sin embargo, se descubre una meditada organización simétrica merced a los ecos de formas y colores denominados *rimas*<sup>60</sup>, que otorgan un carácter lírico al cuadro, en consonancia con la *poesía plástica* defendida por Reverdy<sup>61</sup>, y próxima a un lenguaje articulado semejante al sistema enunciado por Martinet, en el que la imagen, metonímica por la fragmentación de los objetos, y metafórica, por las hipótesis imaginarias, construye una realidad nueva<sup>62</sup>.

Del mismo modo, la poesía de Reverdy rechaza lo accesorio y mimético para conseguir un texto autónomo, caracterizado por la sobriedad verbal, en el que se abandona la subordinación y se apuesta por la expresión sintética, articulada en torno al sustantivo y al paralelismo, y donde las imágenes, en un alineamiento entrecortado de silencios, se elaboran, por contigüidad<sup>63</sup>. He aquí una muestra, con intención metalingüística, de *Les ardoises du toit*, el poemario que mejor responde al cubismo sintético:

<sup>55</sup> Reverdy, P., « Sur le cubisme », *Nord-Sud*, 15 mars 1917.

<sup>56</sup> Reverdy, P., « L'Image », art. cit.

<sup>57</sup> Guiney, M., *op. cit.*, pp. 76-77.

<sup>58</sup> Chol, I., *op. cit.*, pp. 258-259.

<sup>59</sup> Torres-García, J., « Juan Gris », *Universalismo constructivo*, Buenos Aires, Poseidón, 1944, pp. 513-514.

<sup>60</sup> Kahnweiler, D.-H., *Juan Gris. La vie, son œuvre, ses écrits*, Paris, Gallimard, 1990, p. 247.

<sup>61</sup> Reverdy, P., « Le cubisme, poésie plastique », *L'Art*, 6, fév. 1919.

<sup>62</sup> Colville, G. M. M., *op. cit.*, p. 47.

<sup>63</sup> Acerca de estos rasgos de la poesía reverdiana, vid. Para, J.-B., *Pierre Reverdy*, Paris, ministère des Affaires étrangères, 2006, p. 59.

MIRACLE

Tête penchée  
Cils recourbés  
Bouche muette  
Les lampes se sont allumées  
Il n'y a plus qu'un nom  
Que l'on a oublié<sup>64</sup>.

En el siguiente poema, que manifiesta un fuerte carácter plástico, la yuxtaposición de elementos heterogéneos compone un paisaje nocturno que marca el tiempo de la creación poética. Veámoslo:

CADRAN

Sur la lune  
s'inscrit  
Un mot  
La lettre la plus grande en haut  
Elle est humide comme un œil  
La moitié se ferme  
Et le ciel  
Se couvre  
Un lourd rideau qu'on ouvre  
Sans bruit  
Une lumière luit  
Rapide  
C'est une autre lueur à présent  
qui me guide (p. 172).

Desde el punto de vista plástico, el sintagma « la lune », por su redondez, enlaza con « cadran », con el que se superpone, acorde con la fórmula cubista de Gris, que reúne elementos diversos y transparentes en un mismo plano (véase, p. ej. *Comptoir et carafe*, de 1914). Así es posible la visión del *cuadro*, en el que « Un mot », a modo de *collage*, y la mayúscula, que « est humide comme un œil », nos hace pensar, por similitud con el vocablo parónimo, en *œuvre*, mientras que le « rideau » puede representar una nube pasajera, todo lo cual sugiere una geometrización del poema donde dominarían las líneas curvas, que formalmente remiten a la esfera (normalmente del reloj) del título, « cadran ». Este, por la paronomasia que se establece con « cadre », puede referirse a la obra creada, en la que confluyen los semas antitéticos de la noche y la luz, compuesta, no obstante, en un tiempo verbal en presente.

---

<sup>64</sup> Reverdy, P., *Plupart du temps (1915-1922)*, vol 1, Paris, Gallimard, 1969, p. 189. En lo sucesivo seguiremos esta edición.

Por otra parte, la disposición tipográfica reproduce una composición visual que gira en torno a « Un mot » para insistir después en una simetría de versos y de rimas sobre determinadas palabras: « mot », « haut », « couvre », « ouvre », « bruit », « luit », « rapide », « guide », que sugieren el método de asociación de formas y colores de Juan Gris, del que la tela citada más arriba es un claro exponente.

La rima es también un factor determinante de este texto :

POSTE

Pas une tête ne dépasse  
Un doigt se lève  
Puis c'est la voix que l'on connaît  
Un signal  
une note brève  
Un homme part  
Là- haut un nuage qui passe  
Personne ne rentre  
Et la nuit garde son secret (p. 187).

Aquí dos gestos concretos se registran mediante el encadenamiento casi mecánico de rima en -ève, mientras que la distancia parece ensordecir el efecto de otras rimas e intensifica la impresión de incertidumbre, a lo que contribuye el silencio sugerido por los blancos tipográficos interlineales que separan los enunciados negativos con los que comienza y termina el poema. Además, el presente de indicativo desempeña una función análoga a la del espacio vertical, casi plano, del cuadro cubista, cuyos componentes se presentan sin jerarquía alguna<sup>65</sup>.

Se trata de una escritura que apela a la participación activa del receptor, cuya función primordial es la de completar el sentido de la obra, caracterizada por una estructura de índole estática que articula el espacio cerrado de la página a la espera de que el dinamismo de una lectura descubra sus potencialidades<sup>66</sup>.

Es lo que sucede asimismo en las creaciones de los pintores cubistas, en las que la yuxtaposición de elementos fructifica, gracias al *collage*, en una imagen que, como quería Reverdy<sup>67</sup>, es tanto más fuerte en la medida en que aproxima dos realidades alejadas entre sí. Mostremos un último ejemplo:

<sup>65</sup> Haderman, P., « Cubisme », Weisgerber, J. (ed.), *op. cit.*, vol. II, p. 946.

<sup>66</sup> Cfr. Geinoz, P., « Pierre Reverdy et la statique du poème », *Poétique*, 151, sep. 2007, p. 358.

<sup>67</sup> Reverdy, P., « L'Image », art. cit.

SECRET

La cloche vide  
Les oiseaux morts  
Dans la maison où tout s'endort  
Neuf heures

La terre se tient immobile  
On dirait que quelqu'un soupire  
Les arbres ont l'air de sourire  
L'eau tremble au bout de chaque feuille  
Un nuage traverse la nuit

Devant la porte un homme chante

La fenêtre s'ouvre sans bruit (p. 191).

El poema presenta una estampa cubista compuesta de elementos heterogéneos (« la cloche », « les oiseaux », « la maison »), que adoptan, como es frecuente en nuestro poeta, forma nominal. Se crea una situación con nuevos vínculos entre los objetos a partir de la observación de una realidad estática, como en el cubismo pictórico (« la cloche vide », « les oiseaux morts », « la terre se tient immobile ») y silenciosa (« la fenêtre s'ouvre sans bruit »), solo rota cuando « un homme chante ». Podría aludir al acto de la creación, entendido como una construcción nueva con elementos extraídos del entorno pero cuyo funcionamiento es distinto en el conjunto creado por el poeta. Por otro lado, la asociación de imágenes es mental y no gramatical, porque su distribución no se realiza por el encadenamiento sintáctico de las palabras: son imágenes sueltas que, al ser nombradas mediante el sustantivo, adquieren un espacio propio, lleno, como en Mallarmé, de sugerencias.

### 3. Conclusión

La poesía de los escritores que hemos analizado muestra la variedad con la que el cubismo literario se manifiesta en los diferentes poetas, e incluso, como en Apollinaire, en distintos momentos de su producción. A pesar de poseer en común una serie de rasgos definitorios de la corriente pictórica inaugurada por Picasso, también como en esta, cada autor, continuando la práctica de Mallarmé centrada en la materialidad del lenguaje, elige una formulación que le aproxima, según los casos, al cubismo órfico, analítico o sintético, a la que, en alguna ocasión –en Blaise Cendrars, por ejemplo– se suma el influjo futurista, de modo que el cubismo en poesía supone una visión compleja y abierta, cuyas aportaciones, en especial la concepción de la imagen, dejarán una impronta en los movimientos vanguardistas posteriores.