

BERCEO	114-115	29-37	Logroño	1988
--------	---------	-------	---------	------

LA MULTIPLICACION DE LOS DISCURSOS. Narratología y estructuras líricas en la obra de Pierre Reverdy.

Antonio ANSON *

RESUMEN

Estudiar la importancia de Pierre Reverdy en la constitución de inéditos recursos literarios propios a la poesía contemporánea. Mediante una metodología formalista, llevar a cabo una interpretación de procedimientos líricos de acuerdo con planteamientos equivalentes al análisis de la narratividad en la novela. Constatar las razones de la fragmentación en los discursos que caracteriza el siglo XX.

Entreprendre une étude de l'importance de Pierre Reverdy dans la constitution des procédés littéraires inédits qui caractérisent la poésie contemporaine. D'après une méthodologie formaliste, réaliser une interprétation du poème selon les rhétoriques narratives du roman. Vérifier les causes de la fragmentation des discours propre à la littérature du XX^e siècle.

Palabras claves: Discursos, narratología, estructuras líricas, Pierre Reverdy.
Key works: Discours, narratologie, structures lyriques, Pierre Reverdy.

* Profesor Asociado Filología Francesa. Escuela Universitaria de Prof. de E.G.B., Teruel. Universidad de Zaragoza. Ciudad Escolar, s/n. 44003 Teruel. Entregado 10-11-88 y aprobado 28-11-88.

I

La obra de Pierre Reverdy representa un punto de referencia inevitable para la lírica francesa contemporánea. Frecuentemente se recuerda su influencia, no sólo literaria sino en el amplio dominio de las artes¹, y no obstante, insistentemente, queda relegada su importancia a la cita permanente de su nombre en cualquier trabajo que se acerque a la poesía de vanguardia.

Pierre Reverdy expresa y resume la extensa transformación de la retórica literaria que inaugura el nuevo siglo. Sienta las bases formales que serán vehículo de expresión para los poetas de la gran revolución surrealista. Los procedimientos intelectuales y lingüísticos que condujeron a Reverdy hasta decir su verso con el rigor ascético de la pintura cubista, constituye el objeto de este trabajo.

II

Considerar la poesía no sólo como la expresión lírica de una intención, sino como universo ficticio, sujeto, por lo tanto, a las leyes que impone dicha disciplina, exige una reconsideración de sus códigos.

Ficción quiere decir ordenamiento, disponer, razonar. Por ello una preocupación tenaz caracteriza los escritos de Pierre Reverdy: la estructura.

«La logique d'une oeuvre d'art c'est sa structure. Du moment que cet ensemble s'équilibre et qu'il tient c'est qu'il est logique»²

La forma, para darse, recurre a la cifra, a un irrecusable juicio retórico. Continúa escribiendo:

«On assiste à notre époque à une transformation fondamentale de l'art. Au lieu d'un changement de sentiment il s'agit d'une nouvelle structure d'où résulte une fin toute neuve. C'est une conception nouvelle dans la forme et dans le fond.»³

En efecto, el arte sustituye el ánimo por un rigor metodológico que extiende las fronteras de la lírica más allá del sentimiento. La poesía se transforma en el fondo y en la forma. Asistimos a una reconstitución lúcida de los vínculos entre relato y discurso. El poema, renunciando al yugo de una linealidad causal, formula un estado de equilibrio por la ruptura previa de la unidad y del sentido. Este discurso salta en pedazos, se ordena bajo el dictado de una asociación no mediatizada: la imagen. El tiempo del relato es reemplazado por otro tiempo precipitado en el unísono acontecer del instante. El poema, entonces, habla, y relata, sin descubrir nada: narrar no significa contar una historia, pues las historias cambian con la voz y el verbo que las dice. Susanne Bernard señala sobre la anécdota lírica la ausencia de fenomenología narrativa en un estudio sobre el poema en prosa:

1. Cf. VV-AA.: *A la Rencontre de Pierre Reverdy et ses amis*, Vence, Fondation Maeght, 1977

2. REVERDY, Pierre: «Self Défence, critique-esthétique», (1919), en *Nord-Sud, Self Defence et autres récits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, Paris, Flammarion, 1975; p. 108.

3. *Ibid.*, p. 108.

«Après tant de poèmes qui n'étaient que des récits, nous voyons donc enfin la poésie moderne parvenir à cette formule paradoxale et pourtant féconde: le récit anarchique, enfreignant toutes les lois du genre, le récit où il ne se passe rien, ou qui ne mène à rien, qui n'a pas de début, ou pas de fin, dont nous ne connaissons pas les personnages rongés de toutes parts, finit par s'abimer dans l'intemporalité, et fait retour à l'éternel présent de la poésie»⁴

Ocurre, añadimos para matizar su opinión, de otro modo, según otro acontecer que el anecdótico. No reina la anarquía, sino la estricta disposición de acuerdo con una voluntad hasta entonces inédita; con un principio y un fin, desconocidos principio y fin, tal vez infinitud.

Este verbo no cuenta, informa. No representa, presenta. Es el fruto de una reinterpretación. Ley que estructura los fragmentos, edifica una realidad, produce un objeto. La voz torna en voces. El discurso multiplica los conductos por los cuales tenemos noticias de un acontecer poético, un enigma.

Un narrador ocupa la función que ostentaba la conciencia emisora lírico-romántica, aquel espacio ubicuo del sentir. El autor deja oír su presencia tras las bambalinas. Sorprendido incluso por sus criaturas, desciende al drama. Los agentes que constituyen la enunciación, son implicados en su enunciado: narratorio, mensaje, héroes, palabras, tiempo.

Un Dios que pierde el estado de omnipresencia privilegiada, en favor de una creciente autonomía del texto. La suma de puntos de vista, la conciliación de perspectivas polariza las vías de información. Conocimiento relativo: sabemos de maneras diferentes, por caminos diversos. El Uno es dividido. El inicio se bifurca y reproduce incansable en afluentes. El análisis conduce a un conocimiento sintético final.

Narrar no significa contar una historia, y sin embargo el verso atiende a la estructura más intransigente de la narratividad. Distorsión entre relato y discurso. La anécdota sustituida por la tensión. La causa por un acontecer inmediato. La metáfora por la imagen. A propósito de los fines y la técnica literaria, el autor de *Le livre de mon bord* explica la *imagen* como el resultado de un acercamiento afortunado que se deriva de una precisión lingüística apropiada:

«Quand le poète a inventé l'aurore aux doigts de rose, il n'a pas tué l'aurore, il ne l'a pas imitée ni embellie non plus —mais il a créé par un rapprochement arbitraire mais mystérieusement juste, une image qui, bien qu'elle ne soit ni réelle ni vraie, et qu'elle échappe à l'emprise des sens, émeut cependant la sensibilité parce qu'elle obtient, quelle que soit la surprise, l'acquiescement immédiat et sans réserve de l'esprit. /.../ D'abord le lieu de la rencontre, puis la justesse devenue évidente entre les éléments rapprochés.»⁵

Entonces nos preguntamos por los medios y la forma de ese encuentro, por el cómo ha tenido lugar, qué ley, qué razón. Sigue su razonamiento en los siguientes términos:

«Comment tel poète crée ses images, par quelle association il rapproche des éléments lointains et divers, les rapports de ces éléments entre eux, les moyens d'expression propres à ce poète, pour quelles raisons (vocabulaire, syntaxe) il obtient tel résultat particulier.»⁶

4. BERNARD, Susanne: *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Paris, Librairie Nizet, 1959; p. 648.

5. REVERDY, Pierre: *Le Livre de mon bord*, notes 1930-1936, Paris, Mercure de France, 1948; p. 93.

6. REVERDY, Pierre: «Self Defence, critique-esthétique, 1919», en *Nord-sud ...*, op. cit., pp. 114-115.

Deseamos descubrir la lógica que dicta su estructura, el sentido de un orden, el valor de una palabra, una imagen.

La emisión se distancia del emisor. El autor pasa a formar parte de los personajes abandonados al devenir azaroso de sus ficciones. El poema, vivo e independiente como un árbol, o como una piedra, impone su presencia. Cada texto es un objeto que pertenece, nace y vuelve a la realidad de la que se nutre. Un ansia, insaciable quizás, donde subyace el miedo. En una carta dirigida a Jean Rousselot en 1951, Pierre Reverdy confiesa la inseguridad ante una implacable realidad, razón profunda de sus escritos:

«La terreur du monde réel n'a jamais cessé de peser dans ma destinée. Je crois qu'on n'a jamais vu, dans mes poèmes, que la terre n'a jamais été solide sous mes pieds —elle chavire, je la sens chavirer, sombrer, s'effondrer en moi-même».⁷

Tal vez por este motivo una sed de realidad permanente, la transformación profunda de unos planteamientos genéricos, incluso vitales. El arte no representa sino que muestra, por un deseo imperioso de materialidad espiritual, concretización de la idea, narratividad de la anti-historia. En 1917 escribía sobre el espíritu del arte:

«Nous sommes à une époque de création artistique où l'on ne raconte plus des histoires plus ou moins agréablement mais où l'on crée des oeuvres qui, en se détachant de la vie, y rentrent parce qu'elles ont une existence propre, en dehors de l'évocation ou de la reproduction des choses de la vie. Par là, l'art d'aujourd'hui est un art de grande réalité».⁸

Una realidad, no obstante, paradógica. De la abolición de una cultura esclerótica, nace un pensamiento cultural organizado. El deseo de luz derriba muros. La angustia de los libros se redime con más libros, la retórica sustituida por otra retórica, por un mayor artificio. Destruir la anécdota mediante un discurso de gran amplitud metodológica.

Y sin embargo son los libros, la luz, los libros el reverso de una realidad libresca. Salvarse de la literatura, significa volver a la literatura de forma más intensa, con existencia propia, redimido. Se expresa en la citada carta a Jean Rousselot, al hablar del mismo acto de la escritura, en términos de verdadera salvación:

«Ecrire m'a sauvé —j'ai sauvé mon âme. Je ne peux pas imaginer ce qu'eût été ma vie si je n'avais pas écrit. /.../. J'ai écrit comme on s'accroche à une bouée».⁹

La única salvación posible es la propia salvación. Lo particular, lo concreto, elevado a ley general. El detalle motivo de generalización. Del individuo a la especie. Y a la inversa, como escribe Juan Gris en respuesta a la encuesta sobre el arte negro en 1920, individualizar lo que es general:

7. REVERDY, Pierre: «16 mai 1951», *Lettres à Jean Rousselot*, (suivies de «Pierre Reverdy romancier ou quand le poète se dédouble», par Jean Rousselot), Limoges-Panazol, Rougerie, 1973; p. 31.

8. REVERDY, Pierre: «Sur le Cubisme», *Nord-Sud*, n. 1, 15 mars 1917, en *Nord-Sud...*, *op. cit.*, p. 20.

9. REVERDY, Pierre: *Lettres...*, *op. cit.*, p. 33.

«Les sculptures nègres nous donnent une preuve flagrante de la possibilité d'un art anti-idéaliste. Animées de l'esprit religieux, elles sont des manifestations diverses et précises de grands principes et d'idées générales. Comment peut-on ne pas admettre un art qui procédant de cette façon arrive à individualiser ce qui est général et chaque fois d'une manière différente? Il est contraire de l'art grec qui se basait sur l'individu pour essayer de suggérer un type idéal.»¹⁰

Un arte, una fe, casi una religión, que renuncia a la idea para aproximarse a la realidad objetual. Un arte antiplatónico sustentado en el concepto, pues los resultados de su destrucción meticulosa se organizan en torno a una estructura lógica inamovible. Detención y movimiento: un ojo intelectual que analiza y observa el cuerpo de la idea, su objeto, a lo largo del tiempo, traducido posteriormente en impacto, aprehensión unisona. La estática conciencia lírica que había caracterizado el pensamiento creador precedente, estalla en dinamismo, en perspectivas. Una realidad que cambia con el observador, dividido en una armonía de realidades. Así puede afirmar Pierre Reverdy en *Le Livre de mon bord*: «la nature, c'est moi»¹¹. El nacimiento de un neorrealismo que trasciende el mimetismo objetual, que reúne los múltiples ángulos de una visión compleja y relativa en un tiempo y un espacio sintéticos. Voz y voces. Narrador y narradores.

III

En todo fenómeno con base lingüística, en toda expresión literaria, existen unos acuerdos tácitos sin los cuales sería imposible la transmisión de un mensaje. La lengua, como la literatura, es pues pacto, convención.

La verosimilitud es el acuerdo literario que se establece entre autor, texto y lector.

Con el inicio del siglo, el concepto de verosimilitud sufrió importantes transformaciones. Fue reformulada la concepción naturalista del mensaje. La obra literaria como reflejo fidedigno de la realidad circundante, y el autor como mero transcriptor entre esa realidad y el mundo de las ideas¹², es sustituida por un quehacer que se pretende no imitativo sino creador. La obra se convierte, no en reflejo, sino en objeto que convive y se reúne en el conjunto de realidades que componen el mundo. La conocida sentencia de Pierre Reverdy a este propósito resume la práctica de toda una época creadora: «Un art de grande réalité»¹³.

La omniscencia que caracterizaba la función del autor en la obra naturalista, omniscencia reconocida como cifra descodificadora por el conjunto de «receptores», es reemplazada por una intención creadora. Este proyecto persigue la restitución de la libertad que caracteriza a las «realidades naturales». Para que el poema alcance el *status* de lo real, ha de ser independiente, ha de vivir de sí, por sí, poseer una vida autóctona. Pierre Reverdy dicta en *Essai d'esthétique littéraire* sobre el sentido y la significación de la creación artística un apunte de independencia y realidad complementarias:

10. GRIS, Juan: «Opinion sur l'Art Nègre» (réponse à une enquête), *Action*, n.º 3, avril 1920; p. 24; en KAHNWELLER, Daniel-Henry. *Juan Gris, sa vie, son oeuvre, ses écrits*, Paris, Gallimard, 1946; p. 276.

11. REVERDY, Pierre: *Le Livre de mon bord*, *op. cit.*, p. 226.

12. Cf. ZOLA, Emile: *El Naturalismo* (Selección, introducción y notas de Laureano Bonet), Barcelona, Ediciones Península, 1972.

13. REVERDY, Pierre: «Sur le cubisme», *Nord-Sud*, n. 1, 15 mars 1917, en *Nord-Sud...*, *op. cit.*, p. 20.

«Créer l'oeuvre d'art qui ait sa vie indépendante, sa réalité et qui soit son propre but, nous paraît plus élevé que n'importe quelle interprétation fantaisiste de la vie réelle, à peine moins servile que l'imitation fidèle, où n'atteignirent d'ailleurs jamais ceux qui la cherchèrent, uniquement parce qu'il serait impossible d'identifier l'art à la vie sans la perdre»¹⁴

Esta independencia no renuncia a la retórica, al pacto, sino todo lo contrario. Recurre, ahora más que nunca, a la invención y a la reinterpretación de procedimientos de ficción para crear obras libres. Instaura una distancia entre emisor y mensaje que aumentará con el paso del tiempo en todos los dominios del arte, acentuándose así las infidencias del discurso, su trampa.

Mediante este distanciamiento se vuelve a informar sobre la trama y la falsedad del estado literario. Este aviso suministrará, de manera paradójica, autenticidad, realidad, relieve al mensaje emitido, verosimilitud al discurso que recibe el destinatario.

Se diría que el sujeto ya no se hace responsable de la enunciación, que el emisor renuncia a ser origen, que el autor repudia la paternidad de su obra. Una codificación novedosa trata de imponerse. La omnipresencia se diluye en la estructura del método. El narrador pretende desplazar el juego de la participación al otro lado del conducto comunicativo, comprometer al destinatario en la propia creación del mensaje.

Este narratorio incluido en la enunciación recibe el peso del compromiso creativo. La aventura narrativa, mediante la desviación del centro de gravedad, tiene ahora su origen, no en el emisor, sino en el destinatario. De la segunda persona depende la suerte de los acontecimientos. La ficción multiplica su repertorio causal, la omnipotencia está sujeta a la eventualidad de las voluntades que se pretenden extratextuales. Esta intención que busca el compromiso tanto de los hablantes, como del propio mensaje, convierte la emisión en un ejercicio metatextual, convertido el discurso en el objeto mismo de la narración.

«/.../

Mais ce qui est là je pourrais le tenir

Si tu ne regardais pas toujours en arrière»¹⁵

Sobre la proyección del acto creativo fuera del dominio propio del autor, Jean Paulhan explica en *La Peinture cubiste* sobre la transformación cualitativa del espectador con respecto a la obra y la creación que define las nuevas tendencias de principios de siglo un creciente compromiso en la fabricación de los resultados artísticos:

«Nous ne sommes plus un spectateur paisiblement assis sur son fauteuil, comme au théâtre, et qui craint, s'il bouge tant soit peu, s'il pousse le plus léger cri, d'agacer sa voisine. Non, c'est plutôt comme un combat de coqs, une course de taureaux. Il nous faut crier. Il nous faut monter sur le plateau. Il nous faut courir l'aventure»¹⁶

14. REVERDY, Pierre: «Essai d'esthétique littéraire», *Nord-Sud*, n. 4-5, juin-juillet 1917, en *Nord-Sud...*, *op. cit.*, p. 41.

15. REVERDY, Pierre: «La saison dernière», *Les Ardoises du toit*, (1918), en *Plupart du temps, 1915-1922*, Paris, Gallimard, 1969 (Coll. Poesie) (Vol. I); p. 238.

16. PAULHAN, Jean: «II. Cérémonies d'un nouvel espace», en *La Peinture cubiste*, Paris, Denoël-Gonthier, 1971; p. 58.

Se trata, en efecto, de una aventura cuyos héroes ya no pertenecen exclusivamente al mundo de la ilusión, pues todo el aparato ficcional queda implicado en el devenir imaginario de la página. El suceso ha roto los lazos que lo vinculaban con la imperiosa voz a la que está sometida la historia en curso.

Según la distancia, perspectiva u oposición que cada factor adquiere con respecto a los restantes puntos señalados, la obra adquiere una dimensión precisa en un lado u otro de la comunicación literaria.

Ese Dios indiferente desciende a la altura de sus criaturas, terrenal altura. El héroe se revela, el narratorio es deificado. La tiranía del autor es reemplazada por el despotismo de la intervención. «Ser parte de» es la sentencia a la que resulta imposible renunciar, clave, camino exclusivo, lectura dominante, dictadura verbal.

Esta retórica consiste en el encubrimiento del origen del mensaje, principio creador, pues el «autor no puede elegir la clase de retórica que empleará»¹⁷. Puede recurrir a la distancia «sujeto-emisión» en beneficio de la independencia del texto, en lugar de buscar la complicidad del receptor. El autor se aleja del texto, de manera que la enunciación busca un acontecer autárquico, desprovisto de sujeto, emancipado.

«L'heure
 Déjà Minuit
 Le cercle s'émerveille
 L'air se ride au contact du bruit

 La cascade est tarie
 L'eau éclate de rire
 Le pied sur le chemin qui cesse
 Et la prairie

 Sous le ciel qui s'incline
 Devant nous le triangle
 Où nous sommes compris
 Vert et bleu

 C'est une machine
 Et tout ce que je voudrais être
 Ainsi soit-il»¹⁸

El resultado es un discurso deliberadamente neutro que ofrece una realidad preexistente. Los acontecimientos son, sin voz que los cuente, porque la «historia» se dice a sí misma. La lengua carece de atributos, de la misma manera que una roca está despojada de toda adjetivación; no la necesita puesto que su realidad comprende los contenidos necesarios, lejos de toda explicación. El discurso no emite, sino que muestra. Las voces no prueban nada, no se justifican, como veíamos al inicio de este apartado, sino que hablan, exponen, discurren. Los elementos aparecen desnudos; sustantividad absoluta en la que están comprendidos origen y destino («Devant nous le triangle / Où nous sommes compris»). Realidad esencial, pues la enunciación aspira alcanzar la esencia estricta del enunciado («C'est une machine»).

17. *Ibid.*, p. 147.

18. REVERDY, Pierre: «Car il y a», *La Meule de soleil* (1916), en *Au Soleil du plafond et autres poèmes*, Paris, Flammarion, 1980; p. 93.

El concepto *naturaliza* abarca toda la realidad, tanto física (l'heure, le cercle, l'air, l'eau, le pied...), como psíquica («Et tout ce que je voudrais être»), como ambos («L'eau éclate de rire), de la misma manera que una adjetivación esencial que renuncia a adjetivar para *ser* en exclusividad («Vert et bleu»). El discurso existe, el discurso no es narrativo: impostura, fingimiento, artificio.

Esta desnudez discursiva, este distanciamiento, la renuncia expresa, el ordenamiento todopoderoso de las ficciones, es corroborada por la utilización de tiempos condicionales, por el tiempo de la hipótesis, de la indeterminación.

«/.../

Est-il possible que ce soit nous-même en vieillissant? Il y a quelques morceaux de ruines qui tombent. Ceux-là ne se relèveront plus. Il y a aussi quelques fenêtres qui s'éclairent. Et devant la porte un homme solide et doux qui connaît sa force et qui attend.

Il ne reconnaîtrait pas lui-même son visage»¹⁹

El narrador se pregunta, desconoce. Seguidamente, expone («il y a») la evidencia de unas realidades que se suceden, que existen («quelques morceaux de ruines qui tombent», «quelques fenêtres qui s'éclairent», «un homme solide et doux qui connaît sa force et qui attend»). Por último la posibilidad, representada y transmitida por el condicional «reconnaîtrait»: el hecho eventual, aquello que no está sujeto al control del narrador, aquello que podría suceder, o haber sucedido.

Otras formas de no omniscencia son reflejadas en el discurso gracias al uso de determinados adverbios que sitúan el mensaje en el ámbito de lo posible. Queda evidenciada una realidad que circunda la incertidumbre: ficción. La verdad del narrador deja de existir. Este testigo privilegiado ya no ofrece la absoluta garantía de la autenticidad de su confesión, de su crónica sobre los acontecimientos que ha contemplado, o incluso vivido. Nace así, entre emisor y receptor, una desconfianza patológica que caracterizará toda la producción moderna. La duda invade los salones de la fabulación. Alrededor de esta perversión narrativa se reúnen cómplices y artífices. Se implanta un estado de sospecha mutua, suspicacia recíproca, desasosiego y temor metodológicos.

«L'ombre penche plutôt à droite
 Sous l'or qui luit
 Dans le ciel qui fait mille plis
 L'air bleu
 Une étoffe irréalée
 C'est peut-être une autre dentelle
 A la fenêtre
 Qui bat comme une paupière
 A cause du vent
 L'air
 Le soleil
 L'été
 Les traits de la saison sont à peine
 effacés»²⁰

19. REVERDY, Pierre: «Plus tard», *La Lucarne ovale*, (1916), en *Phupart...*, *op. cit.*, p. 135.

20. REVERDY, Pierre: «Matinée», *Les Ardoises du toit*, (1918), en *Phupart...*, *op. cit.*, p. 220.

El autor ya no está seguro de nada, la realidad se tambalea, el efecto pretendido de verosimilitud alcanza un gran desarrollo, pues el acontecer poemático sucede «libremente» sin la intervención incontestable del emisor.

Si al recurso adverbial que acabamos de citar, añadimos el impacto demoledor de los tiempos del futuro sobre la estabilidad omnipresente del narrador, la autonomía conceptual del texto es todavía más flagrante.

«La nuit polaire
A bord les hublots sont ouverts
Les trappes baillent
Assis sur le balcon qui se détache
Le voilà sur fond bleu
Les nuages seront peut-être les gagnants
de la course /.../»²¹

Para finalizar, el narrador reconoce no ya su intervención, ni el artificio, ni su manera de provocar con la palabra, sino sencillamente su humanidad (ese Dios humanizado). No hay disposiciones, mandatos, ordenamientos. El texto escapa a la ley inviolable del autor.

«/.../
L'Arc qui entoure ce paysage sinistre
et désolé perd sa couleur
Je crois qu'il s'use
/.../»²²

Surge la realidad («L'Arc qui entoure ce paysage sinistre et désolé/ perd sa couleur») sobre la cual, tímidamente se permite dar su opinión el narrador: «Je crois qu'il s'use». Y dice «Je crois» porque su función mediadora está sujeta a los límites de lo terrenal, del error, de la duda. Lo categórico da paso a lo dinámico.

Los diferentes rasgos que hasta el momento hemos comentado testimonian una preocupación literaria por reedificar la estructura y las funciones del texto artístico. Un profundo interés conceptual se adueña de las conciencias que jalonan la vida artística del primer cuarto de siglo. La reflexión en torno al método y al sentido del arte define un aspecto fundamental de las vidas de estos hombres. El deseo de crear obras de carácter no imitativo resume la confluencia fundamental de las vidas de todos ellos alrededor de un centro intelectual. Reverdy figura entre los pioneros de esta innovadora actitud. Su trabajo ha ejercido una influencia fundamental en el transcurso del pensamiento y la creación que definen una época de profundas transformaciones.

21. REVERDY, Pierre: «Les jockeys mécaniques», *Les Jockeys camouflés*, (1918), en *Plupart...*, *op. cit.*; p. 9.

22. REVERDY, Pierre: «Détresse du sort», *Grande nature*, (1925), en *Main d'oeuvre, poèmes 1913-1949*, Paris, Mercure de France, 1949; p. 18.