

M I S C E L Á N E A

La importancia de llamarse Blaise Cendrars

VÍCTOR SOSA

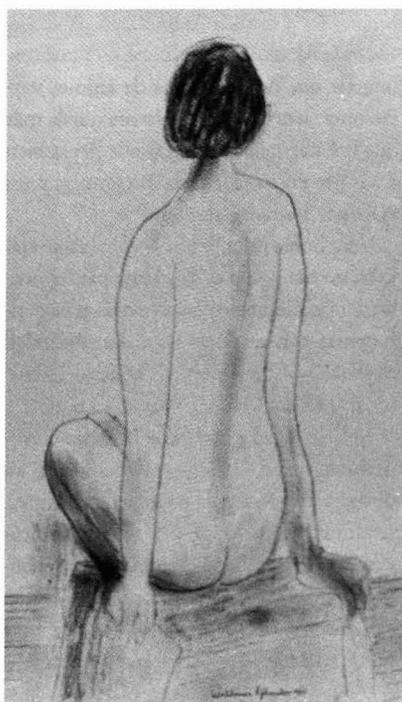
La palabra *modernidad* —que hoy parece abandonarnos al ligarse, en sospechosas nupcias, con la preposición *post*— ha estado siempre relacionada con la palabra *transgresión*. En efecto, transgresión y modernidad han sido sinónimos o siameses, al menos en el híbrido territorio de las artes y las letras del siglo XX. Ser “absolutamente moderno” —como pedía Rimbaud— quería decir sobre todo ser un transgresor de la norma, ser un “negro”, ser, en suma, un *otro*. A mayor grado de radicalidad de *absolutismo* en dicha actitud transgresora, mayor sería el brillo en la descarga voltaica de la modernidad. Sin embargo, esa dialéctica ya no se sostiene, no por un cuestionamiento de los referentes, sino por un desgaste intrínseco: la transgresión se volvió norma y la norma acabó conformando una nueva tradición. Ser “absolutamente moderno”, en nuestros canoros días, significa ser absolutamente tradicional. Ésa es, creo yo, una importante diferencia entre los poetas actuales —quienes se miran y admiran cual Narciso en el reflejo entrópico de la posmodernidad— y aquellos abuelos fundadores —utópicos demiurgos— de la modernidad en los albores del siglo.

Sabemos que Mallarmé abrió el camino. Lo seguirían en esa senda transgresora algunos otros, entre los que se cuentan el Marinetti futurista, el Apollinaire cubista y el inclasificable autor de *Prosa del transiberiano*: Blaise Cendrars. En efecto, Cendrars hoy se perfila como figura clave para entender y abordar de manera crítica la modernidad poética. Modernidad como transgresión y como invención incesante de sí misma; modernidad como Fénix.

Blaise Cendrars: poesía (1912-1919) contiene los poemas *Semana Santa en Nueva York* (1912), *Prosa del transiberiano* (1913), *Panamá y las aventuras de mis siete tíos* (1918), *Diecinueve poemas elásticos* (1919) y *Poemas negros* (1944). La edición

se presenta bilingüe y las traducciones están a cargo de Alicia Reyes, Carlos Bonfil y Marc Cheymol quien también es responsable del bien informado prólogo. Desde ahí, Cheymol enfatiza la importancia de Cendrars en el nacimiento de la poesía moderna. Ante la duda que aún subsiste y divide a la crítica entre Apollinaire y Cendrars, en términos de innovaciones creativas, el prologoista se inclina en favor de este último y refiere, como justificación a su elección, la siguiente anécdota:

Robert Goffin cuenta, en su libro *Entrer en poésie*, que en la primavera del año 1912, Cendrars leyó su manuscrito *Semana Santa en Nueva York* en el estudio del pintor Robert Delaunay, en presencia de Apollinaire y otros amigos. Apollinaire exclamó: “¡Es formidable! En comparación, ¿qué puede valer el libro que estoy preparando?” Apollinaire estaba escribiendo entonces nada menos que *Alcoholes*, pero sus poemas



obedecían todavía, aunque con una maestría y un virtuosismo insuperables, a las reglas de la rítmica francesa: frente a Cendrars, seguía siendo un tradicionalista. Los testigos cuentan que pidió su manuscrito a Cendrars para volver a leer el poema neoyorquino, y unas semanas más tarde, escribía *Zona*. Poco después publicaba *Alcoholes*.

Más allá de cualquier toma de partido al respecto queda claro que, como dice Cheymol más adelante: “Apollinaire llevó a un punto de perfección más acabada ideas emitidas con generoso desorden por Blaise Cendrars.” Sin embargo, habré de disentir cuando dice:

En la historia de las letras francesas, Cendrars es el primer poeta *moderno*. Antes de Apollinaire, antes de los surrealistas, él inventó una poesía liberada de los moldes métricos tradicionales y de la puntuación.

Cheymol incurre en el común olvido que la crítica francesa le ha deparado a un poeta singular y sin duda antecesor de los *modernos*, me refiero a Valéry Larbaud, quien crea entre 1901 y 1905 los primeros poemas en verso libre de la literatura francesa y el primer heterónimo de la literatura moderna: A. O. Barnabooth. También habrá que remarcar las búsquedas *simultaneístas* de Larbaud, así como la glorificación —antes que Marinetti y Cendrars— del ferrocarril como sujeto del poema y encarnación de la modernidad. Por otra parte, el anhelo del viaje, tan caro a Cendrars, y el desprecio por la escritura que “nos aleja de la vida”, ya estaban presentes en Larbaud y estos versos lo ejemplifican:

¡Basta ya de palabras, basta de frases,
y sé mía, oh vida real, sin arte ni

[metáforas!]

Esta actitud coincide perfectamente con el “Escribir es abdicar” de Cendrars y con su percepción de la poesía como “base de un malentendido espiritual”, que lo llevaría al abandono del género poético, consagrándose por entero al género novelístico ya que “sólo la fórmula de la novela permite desarrollar el carácter activo de los sucesos y de los personajes contemporáneos...” Ciertamente, si bien en Larbaud encarna el verso libre inaugurado anteriormente por Walt Whitman, será con Cendrars y Apollinaire cuando entre de lleno en el territorio de la experimentación poética —cosa que la van-

guardia llevará hasta sus últimas consecuencias—. El poema, en ese proceso, no sólo sacrifica a sus deidades sublimes —herencia, incluso, romántica— en la hoguera de lo cotidiano, lo nimio, lo intrascendente, sino que también se objetualiza, deviene autorreferencial dentro de la página del mundo. La lección de Mallarmé es retomada por estos poetas que asimilaron muy bien la nueva sintaxis propuesta en *Un golpe de dados*, pero esta relectura vendrá desprovista del aura totalitaria que transpiraba la obra mallarmeana. El sentido del juego se impone sobre la trascendencia metafísica —allí están esas parodias a la mimesis aristotélica que Apollinaire dibuja en sus *Caligramas*. Por su parte —como nos informa Cheymol—, la primera edición de *Prosa del transiberiano* medía dos metros y podía abrirse

El tren salta peligrosamente y recae sobre
[todas sus ruedas
El tren recae sobre sus ruedas
El tren siempre recae sobre todas sus
[ruedas

La reiteración discursiva no es retórica, más bien marca el ritmo interno en el poema que se parangona —en un sentido mimético— con la reiteración rítmica del tren avanzando sobre la blancura nevada del mundo —blancura que también se desdobra en esa blanca página por donde avanza el poema—. En la *Prosa del transiberiano*, el discurso se cristaliza en ese juego de espejos, en ese vaivén de dos realidades paralelas y refractarias que avanzan a la misma velocidad. Por otra parte, la reiteración asume el ritmo del pensamiento: monólogo

manifiesta en el amor, en esa pequeña y emblemática prostituta llamada Juana de Francia, que le hace decir:

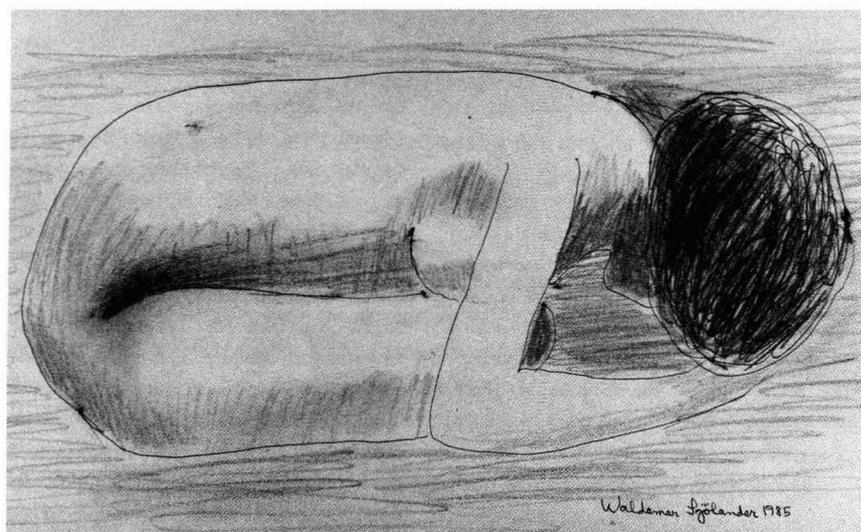
Juana, Juanita niñita niní nidito mío
Mimí mi amor mi pollita mi Perú
A la rorro niña
Almendrita caquita
Colecita corazoncito
Palomita
Cabrita querida
Pecadillo mío
Capullito
Cucú
Ella duerme

La cita anterior evidencia otra característica propia de la escritura de vanguardia: la exploración de los atributos homofónicos del lenguaje, la paranomasia, la aliteración como nervio y motor poético que detiene el flujo discursivo y enfatiza la inherente musicalidad de las palabras. Esos versos de Cendrars escritos en 1913, nos remiten a nosotros —lectores hispanohablantes— al argentino Gironde de *En la marmédula* (1956), quien sistematizó las peculiaridades fónicas y aliterantes del lenguaje en su poesía. Por ejemplo, el poema “Mi lumía”, del libro antes citado:

mi lu
mi luar
mi mito
demonoave dea rosa
mi pez hada
mi luvisita nimia
mi lubísnea
mi lu más lar
más lampo

Con esto quiero decir una obviedad: habrá que reconocer en Cendrars una verdadera fuente propositiva que alimentó innumerables vertientes poéticas —de Apollinaire a Gironde— no siempre registradas por la crítica como deudas de esas aguas. Cierto: Cendrars jamás alcanzó la talla emblemática de un Apollinaire— o de un Huidobro, pero es menester revalorar su importancia y su influencia en la poesía moderna, justamente ahora, cuando la modernidad abandona la escena y se transforma en Historia. ◆

Blaise Cendrars: *Poesía (1912-1919)*, UNAM, 1994. 200 pp.



en acordeón para disfrutar las pinturas de Delaunay que se articulaban en el poema. El sentido lúdico, propio de la vanguardia, ya estaba presente en Cendrars. Pero el poeta no se detiene en el mero juego objetual, también expresa en su obra las perplejidades del momento histórico: guerras, mercaderes inescrupulosos, hambrunas interminables, se conjugan con los chispazos subjetivos del poeta: recuerdos que llegan de la infancia y que introducen otro tiempo en la narración. Porque en la *Prosa...* se narra, pero se narra a saltos; el poema-tren de Cendrars trepida y trastoca la linealidad secuencial:

Voy en camino
Siempre voy en camino
En camino con la pequeña Juana de
[Francia

interior que delata estados de ánimo, sensaciones, sentimientos: “No me queda más que la Patagonia, la Patagonia le sienta bien a mi inmensa tristeza, la Patagonia, y un viaje por los mares del Sur.”

La huida física, literal —el hablante viaja en un tren— no es suficiente para el poeta; demasiado grande es la tristeza para conformarse con una sola fuga. La ubicuidad electiva —la Patagonia y los mares del sur— se presenta como única alternativa posible.

Celebración y crítica de la modernidad confluyen, de manera incipiente, en buena parte de la obra poética de Cendrars. Estamos muy lejos de las fatuas glorificaciones a la máquina de Marinetti, por ejemplo. Cendrars —Rousseau mediante— busca el “Fuego primitivo” en su heroica fuga hacia adelante; ese fuego que, a veces, se