GUILLAUME APOLLINAIRE (1880-1980)
RECAPITULACION DE LAS VANGUARDIAS

1. Esteticismo

En la segunda mitad del siglo XIX una ola de esteticismo empieza a impregnar la *intelligentzia* burguesa de Europa. Tal vez dos fechas sean las decisivas: las barricadas de 1848 y la Comuna de 1870. Ante estos fenómenos amenazantes, la burguesía comienza a desconfiar de la historia, que ha sido su gran empresa secular. Parece mejor—más seguro—tomar distancia del mundo. La interioridad es preferible a la intemperie. El alma, al espíritu. El arte, hasta hace un momento espejo—fiel u oblicuo—de la clase ascendiente, vela sus superficies y acomoda un retiro suntuoso, en el cual se puede vivir, aun a costa de ciertas dificultades respiratorias. Pero la asfixia tiene sus coqueterías. Lo dirá Floressan des Esseintes, el paradigma del «refugiado» que Huysmans diseña en *A rebours*.

En este gesto estetizante radica una de las actitudes primarias y fundantes de la vanguardia. Al separarse del burgués—su coetáneo, al cual disfraza de filisteo para evitar todo parecido—, el artista toma la delantera. Se pone adelante, o sea, en la zona de vanguardia. Y al definir esta situación con una palabra militar—*avant-garde*, la guardia delantera—insinúa su enfrentamiento—lateral, recuperable, pero choque al fin—con la clase originaria y alimenticia.

El arte deja de ser para todo el mundo y se envuelve en sí mismo, encerrando en él su microcosmos, es decir, su tablado y su público. Es un arte para artistas y el grado estético se adquiere por iniciación, como en las religiones herméticas. Muchos—o algunos—son los llamados. Los elegidos, escasos. Stéphane Mallarmé, uno de los padres de la vanguardia, compara el libro con un misal lleno de jeroglíficos (de hieroglifos: signos sagrados). Después de haber secularizado el mundo, los burgueses dan a luz unos hijos que quieren remistificarlo por medio del arte, que instituye su religión particular.

El lenguaje poético rompe decididamente con el lenguaje cotidiano —como si alguna vez no lo hubiera hecho, pero por las dudas, por no dejar lugar a dudas—y se instauran esas intersecciones de códigos donde la tipografía y la ordenación visual de letras y palabras importan tanto como la semántica de las mismas. El propio Mallarmé propone la sínte-

sis en *Un coup de dès,* acaso el primer caligrama moderno, forma en que insistirá Apollinaire con un libro entero.

La palabra no está ya henchida de sentido. Está hueca. No es signo de nada, sino símbolo de sí misma, plenitud de su vacío. La rosa no se refiere a la realidad botánica de los jardines (de los jardines de la botánica y la jardinería), sino que es la Rosa Absoluta, enigma simbólico que encierra para siempre toda tentativa de traducción. A este simbolismo mallarmeano apelará Apollinaire en repetidos momentos de su *Bestiario,* recurriendo a la figura de Orfeo (otro simbolista tardío y egregio, Rilke, también lo hará). Como en la religión órfica, el hálito, en principio inefable, porque fundante de la palabra, crea las cosas reales. El núcleo de esta creación es hermético, es la luz negra de las iniciaciones. Por eso la voz de Orfeo «es la voz que con luz un día se expresara / de ella Hermes Trismegisto nos habla en su *Pimandro*» (utilizo ahora y en el resto del texto las traducciones de Apollinaire debidas a Agustí Bartra).

La figura de una nueva religión que suplanta a credos inmediatamente anteriores y tiene un sesgo estético vuelve en nuestro poeta:

> *Ni siquiera se renueva el mundo volviendo a tomar la Bastilla*
> *Yo sé que sólo lo renuevan quienes estén fundados en poesía.*
>
> *(Poema leído en la boda de André Salmon.)*

El otro cofundador de la vanguardia es Richard Wagner. Lo hace con postulados más explícitos que Mallarmé (y antes, tanto que el wagnerismo francés de la *Revue Blanche* y publicaciones similares cuenta a Mallarmé entre los líderes). La música, arte total, pues engloba a la literatura, el drama y el rito teatral de los griegos en una sola manifestación multitudinaria, es la religión del porvenir. Los sacerdotes han fracasado en su pretensión de salvar el mundo. Fueron suplantados por los políticos de la burguesía, quienes también han fracasado. Ahora vienen los artistas y sintetizan el afán redentor de las religiones con la praxis mundana de la política. El teatro musical es la nueva ciudad de Dios y está en el futuro.

En Wagner hay ya los otros gestos esenciales de la vanguardia: la privilegiación del porvenir, la exaltación del artista enfrentado al burgués filisteo, el misticismo neoestético. El futurismo, en sentido conceptual, ya que no orgánico, pues el movimiento futurista aparecerá medio siglo después que Wagner y será antiwagneriano, ya que considerará al maestro de Bayreuth una antigualla del pasado.

Apollinaire dirá:

Estás harto de vivir en la antigüedad griega y romana
Aquí hasta los automóviles parecen arcaicos
Sólo la religión se ha mantenido nueva...

(Zona.)

Y también:

Nosotros que combatimos siempre en las fronteras de lo ilimitado y el porvenir...

(La linda pelirroja.)

2. Vetustofobia, tecnolatría

Al privilegiar el futuro, paisaje utópico—es decir, sin tierra firme—donde se montan todas las fantasías, la vanguardia desvaloriza el pasado, el modelo ya registrado por el tiempo, la obra ejemplar y la ruina. Es como el reverso del academicismo: el pasado existe como algo separado de nosotros, pero no para considerarlo una suerte de manantial de ejemplos, sino para tirarlo a la basura.

Lo pretérito es malo precisamente porque es pretérito. A la inversa, el porvenir. Esta idolatría por lo que está en ciernes se estructura sobre una concreta realidad social: la segunda revolución industrial y la aceleración del progreso tecnológico. Todos los días el «futuro» se presentiza y altera la escena, dando al poeta novedades técnicas que pasan a ocupar el viejo y desgastado sitial de las ninfas y los héroes.

La actitud futurista supera la primitiva del vanguardista estetizante. Este se aparta del filisteo y se margina de las conquistas burguesas. El futurista, en cambio, las transmuta en obra de arte. Es la glorificación de lo aún inexistente, pero cobrado en el cuerpo del vértigo tecnológico. El futuro se nos aproxima a la velocidad del automóvil y vuela a la altura del aeroplano. Cantemos al radiador y a la aeronafta. Aún más: la técnica en sí misma impondrá sus artes específicas: el cine, la fotografía, el cemento armado, las estructuras de acero. Los más entusiastas celebrarán los faustos guerreros del cañón Berta y el submarino.

Oh, vosotros, queridos compañeros
Timbres eléctricos de las estaciones canto de las segadoras
Trineo de un carnicero regimiento de las calles innumerables
Caballería de los puentes...

(Apollinaire: *El viajero.*)

No es ésta la menor paradoja de cierta vanguardia. Ya Aldo Palazzeschi, uno de los conductores del futurismo italiano, lo dijo claramente: sólo en un país atrasado, Italia, pudo surgir el futurismo, adoración de

la máquina y de la industria como nuevo mito poético. Ni los alemanes ni los ingleses, que tenían las máquinas y las industrias, sentían la menor debilidad lírica por ellas. Lo mismo podría decirse del dadaísmo de Tristan Tzara, que venía de Rumania, y de los ultraístas españoles, que debían conformarse con el módico milagro del Viaducto sobrevolando la calle de Segovia. Y de la prosperidad de las vanguardias en el gran receptáculo de París, capital de la muy conservadora República Francesa.

La ruptura con el pasado lleva al vanguardista a una suerte de *potlach* de la cultura heredada. Los pianos destruidos en público; el proyecto de suprimir los museos; la demolición de Venecia propuesta por Marinetti, que anhelaba rellenar los canales de la Serenísima con sus ladrillos y mármoles convenientemente triturados. Hay en este gesto un proyecto de cambio catastrófico, de regeneración, de escatología y milenio. Acabar con el tiempo viejo, trazar un hiato y empezar un nuevo tiempo. En el medio, la catástrofe que divide las dos eras. Este amor al holocausto, en principio ácrata y libertario, está muy próximo de otro amor: el cambio violento, que es bueno porque es violento y no porque es cambio; el canto a la belleza triunfadora del poder, que llevará a muchos vanguardistas a las filas del autoritarismo más cerril.

Al negar la continuidad con el pasado, el cambio en continuidad, los vanguardistas niegan la historia, que consiste precisamente en eso. El Apocalipsis es el fin de la temporalidad histórica y la instalación de un tiempo definitivo donde habitan los dioses del futuro. Desde luego, esta posición es irreal y la historia se encargará de mostrar cómo, muy en contra de lo postulado, los vanguardistas estaban en su tiempo y tenían historia como cualquier otro mortal. El hombre tiene futuro porque tiene pasado, porque proyecta desde hoy, o sea, desde la síntesis del pasado que provisoriamente es hoy. Esto lo advierte Apollinaire, en medio del fragor de las vanguardias, cuando escribe en *Cortejo:*

Tiempos idos Difuntos Dioses que me formulasteis
Sólo vivo pasando como pasasteis vosotros
Y desviando mis ojos de este vacío futuro
Veo en mí mismo crecer todo el pasado
Sólo está muerto lo que todavía no existe.

Claro está que esta vaciedad del futuro (inversión del principio futurista) no impide a Apollinaire adherir a una poética de la vida unánime, fragmentaria, anónima e industrializada de la gran ciudad, encontrando lirismo en esa confusa y efímera superficie de la multitud y no en el suceso rotundo y concluso que interesaba a los realistas inmediatamente anteriores:

Lees los prospectos los catálogos los carteles que cantan en alta voz
Tal es la poesía esta mañana y para la prosa hay los periódicos...

(Zona.)

Más aún: el discurso oral de la ciudad—polifónico y anárquico, con muchas voces, pero sin dirección—suele inundar el espacio poético de Apollinaire, y el poeta debe acudir a una diagramación del poema que para recoger la simultaneidad de estas voces sin emisor conocido, coetáneas y entrecortadas, simula ser como el esquema de un film, con sus fotogramas, su partitura y su banda de sonido para el diálogo.

Frente a la linealidad única del discurso individualista—el autor es uno y emite «una» voz a la vez—, el unanimismo instala su polifonía: las voces son muchas, no importa cuántas son, y los habitantes del poema son todos emisores de palabras y de imágenes (también eventualmente traducidas a palabras), de modo que el resultado no es ya el hombre individual que dice su palabra, sino una pequeña masa que entona su vocalismo múltiple.

He buscado durante tanto tiempo en los caminos
Se han cerrado tantos ojos al borde de los caminos
El viento hace llorar los saucedales
Abre abre abre abre abre
Mira mira te digo
El viejo se lava los pies en la jotaina
Una volta ho inteso dire chè vuoi
Sollocé al recordar vuestras infancias

(A través de Europa.)

Frente al fetiche del futuro (el futuro será mejor porque simplemente es futuro: *ya es* mejor ahora, aunque sea futuro) y a la futurolatría, Apollinaire opone una reflexión sobre la historicidad del hombre de su obra de arte. «Este monstruo de la belleza no es eterno», deja escrito. Aparte de la paradoja, ya tradicional, sobre la monstruosidad de la belleza, está su carácter temporal. No es eterna, como pretenden las academias, que la encuentran retratada para siempre en el rostro inmarcesible de los dioses antiguos. Pero tampoco es eterna en el cielo congelado y omnipotente del futuro convertido en un nuevo Olimpo.

3. Efecto de vanguardia y arte conceptual

«El espíritu nuevo reside en la sorpresa. La sorpresa es su mayor resorte», escribe Apollinaire en su *Méditation esthétique*. En efecto, una de las actitudes características de las vanguardias es la búsqueda del des-

concierto, la ruptura de la expectativa del espectador, la descolocación del consumidor de arte. Este distanciamiento, este aparecer donde no se la espera, es el que dibuja la topografía de la vanguardia. El artista de vanguardia está adelante del receptor de su mensaje porque se pone en el lugar desacostumbrado.

Por cierto, que se trata de un efecto, y como todos los efectos, destinado a una duración que condiciona la capacidad de acostumbrarse a lo novedoso. En cuanto el reflejo del receptor se acomoda a la novedad, ésta pierde su virtualidad novedosa y deja de serlo. Hace falta una nueva descolocación, que eventualmente coincide con posturas antiguas y olvidadas. Cocteau creará la figura de la almohada en verano: para eludir el calor, el durmiente cambia de lugar su cabeza y, por fin, vuelve al lugar original, que se ha refrescado. Las vanguardias dejan un rastro a partir de su *neolatría,* de su culto por lo nuevo: el esnobismo, la busca de lo nuevo como valioso en sí mismo. A la vuelta de los años, el mercado de consumo se agrandará por obra del desarrollo de las fuerzas productivas y el comercio de la cultura adoptará y digerirá definitivamente este mecanismo vanguardista.

La innovación tiene su costado teórico. El espectador carece de códigos para descifrar los nuevos mensajes y es necesario proporcionárselos. A veces, el código teórico precede a la práctica estética. Se rompe con el pasado en nombre de los buenos principios, que se enfrentan con las malas costumbres. El manifiesto suele ser la primera obra de arte de los movimientos de vanguardia. Se mueven en su origen para suscribir y difundir un manifiesto y éste traza un espacio grupal: quedan dentro los elegidos y fuera los réprobos. Las obras que surgen en consecuencia, en ocasiones sólo son la ilustración de los principios teóricos contenidos en el manifiesto fundacional. Su escueto servicio está en probar los principios. Valen por lo que explican y no por lo que son. Nace el arte conceptual.

En 1909, Marinetti lanza el primer manifiesto futurista. En 1916, en Zurich, Tzara proclama su credo Dadá. André Gide, con todas las astucias de la historia a su favor, comenta: «Dadá, el diluvio tras el cual todo recomienza». Paul Valéry ironiza: «Todo cambia en este mundo, salvo la vanguardia». De 1920 es *Vertical,* el manifiesto ultraísta de Guillermo de Torre. De 1924, el primer manifiesto surrealista de André Breton. En esta maraña de teorías y estruendos apocalípticos, con un fondo de guerra mundial que parece dar la razón a la hecatombe de los tiempos que proclaman los jóvenes desconcertantes, Apollinaire publica *Alcoholes* en 1913 (los textos son auténticamente «futuristas», pues datan de finales del siglo XIX, el siglo de Mallarmé y de Wagner) y *Caligramas* en 1914.

Este último es su texto más conceptual, pues propone la más compleja intersección de códigos de la poesía en la época: polifonía de voces, renuncia del poeta al solo vocal, colage de elementos visuales (las letras de los carteles de publicidad, las inscripciones de las tarjetas postales) y la introducción (recuperación de un viejo truco barroco) de la visualidad: las palabras forman dibujos y éstos son concretamente significativos, aparte del tradicional juego abstracto significante-significado.

Se ha dicho que las vanguardias han teorizado más de lo que han producido y que para escribir un poema han necesitado tomos de especulación poética. Tal vez sea cierto que lo más importante de su herencia pertenece a la teoría y no a la producción. Y algo más agudo aún: han servido para señalar el peso de la crítica y la especulación, disciplinas desdeñadas por siglos de costumbres y mecanismos. A veces no ha habido más remedio que echar mano de la explicación, ante la posibilidad de que el público dejara en el total aislamiento al arte nuevo. Ocurrió con los románticos desde el prólogo de *Cromwell;* con los impresionistas; con los simbolistas. El mismo Apollinaire se convirtió en teórico de la nueva pintura, yendo por delante de los cuadros de Picasso y los cubistas. Su viaje con el pintor Delaunay a Berlín fue una suerte de prédica. Y así ocurre con la reunión de todas las artes en torno a los principios teóricos de la vanguardia: el futurismo tiene en sus escritores, además de los productores de textos literarios, a los teorizadores de la nueva pintura de Severini, de la nueva arquitectura de Santelia, etc. La aparición del nuevo arte por excelencia, el cine, acercará a él a pintores como Dalí, poetas como Cocteau, fotógrafos como Man Ray, actores de vanguardia como Artaud (escritor él mismo), etc.

Una paradoja de este arte conceptual, que se cumple para probar la existencia de principios abstractos, es su acercamiento al proceso del academicismo. En efecto, el vanguardista, como el académico, produce para cumplir con un programa previo. Al revés del romántico, su antecesor en otro sentido (la irracional proyección del impulso como punto de partida de la obra de arte), no encuentra la forma obedeciendo a la intuición, sino que pone la realización al servicio de la doctrina.

Este purismo da cierta rigidez dogmática a las producciones vanguardistas más ortodoxas. Son las que más pronto envejecen y se convierten en meros documentos. Son las que más rápido se transforman en cosa del «pasado», de ese pasado que los vanguardistas pretendían haber sepultado para siempre. Perduran con más laxitud los artistas que se han servido de procedimientos de vanguardia y/o de cualesquiera otros, según les fueran necesarios. Es el caso de Apollinaire.

En cambio, la auténtica renovación efectuada por las vanguardias reside en privilegiar lo «creador» del acto poético en sí mismo. En esto

son neorrománticas y se apartan de su «política de manifiesto», que de algún modo impone límites previos y propone un control censorio sobre la obra.

El arte de vanguardia se proclama por esta vía experimental, es decir, que exalta algo que todo arte había tenido en cualquier época: el ser una apuesta, un riesgo corrido, un ensayo: una tentativa. En el momento de hacerse la obra está dibujado el plano de la apuesta, donde ninguna doctrina previa (ningún principio académico, del otro lado) asegura ningún resultado. No hay un tratado de retórica que garantiza la forma de lo bello, ni un contenido íntimo e inefable que se moldea en la obra, ni un manifiesto de ruptura que respalda la corrección de los principios en juego. Hay un quehacer humano llamado arte y nada más.

La vanguardia privilegia otro aspecto del arte que con el tiempo va cobrando un espesor propio y crecientemente sugestivo: el llamado instrumento técnico del arte, el lenguaje. Al experimentar con él pone en un pie de igualdad todos los elementos en juego, de modo que el arte no es mero vehículo para que circulen contenidos o cargas exteriores al mismo, sino que es un espacio donde los elementos intrínsecos y los extrínsecos entran en un quimismo especial, resultando de él un campo de objetos propio. Es lo que Apollinaire señala al escoger la tipografía de los caligramas: no da igual una letra que otra, ni un lugar en la página u otro, como en el discurso clásico, donde la ordenación de los grafismos era un accidente tipográfico. La letra tal o cual, la línea curva u oblicua que trazan las palabras, son significativas en sí mismas, reclaman su semántica, transfiguran la palabra hablada de la efímera cotidianeidad o sepultada en el ataúd del diccionario.

4. Vanguardia y poder

En una primera aproximación, la vanguardia se propone como políticamente progresista. Enfrenta a la clase dominante, aunque sea a nivel meramente superestructural; remueve sus hábitos de consumo estético; mira con malos ojos las buenas costumbres de la burguesía. Este planteamiento se cimenta en una actitud de algún modo libertaria y de trasfondo nihilista: proclama la catástrofe como método de cambio, celebra la demolición, ama el Apocalipsis.

Este plexo de sentimientos es luego moldeado por la historia en distintos sentidos. El desdén nihilista por el mundo hace coincidir a ciertos hombres de vanguardia con una actitud conservadora. Son escépticos ante las posibilidades de cambio de las cosas, desprecian toda reforma, esperan el fin de los tiempos. En tanto, se encogen de hombros ante la

realidad exterior, que se torna esencial mientras ellos mismos se plantean como inesenciales.

El amor a los medios catastróficos conduce por otro camino: la estetización del medio en sí mismo, la violencia y el arrasamiento como obras de arte, procedimiento al cual apelará esencialmente el fascismo.

Una tercera variante, acaso la más lúcida, de la vanguardia es aquella que plantea la imposibilidad de cambiar radicalmente el arte sin un cambio radical en el hombre que lo produce, es decir, en la sociedad humana. Vanguardia y revolución social devienen así sinónimos. De tal forma, mientras Marinetti termina siendo secretario de la Academia Italiana bajo el mussolinismo, Breton se torna marxista.

Este breve esquema ideológico permite entender cómo muchos vanguardistas han engrosado las filas del conservatismo o aun del autoritarismo fascista, siendo éste, en su formulación estética, más bien partidario del revival y la evocación neoclásica. Baste pensar en el conservador Borges (efímero ultraísta en su juventud), en el monárquico Gerardo Diego (creacionista de la primera hora), en el nazi Gottfried Benn, en el fascista Ezra Pound, en el salazarista Fernando Pessoa, en el franquista Salvador Dalí. En un plano local, la ideología falangista reclutó firmas en numerosos jóvenes de la vanguardia, seguidores de Ramón Gómez de la Serna: César González Ruano, Ernesto Giménez Caballero, Eugenio Montes, etc.

Aquí comienza la historia de las vanguardias, que se continúa hasta hoy y se desfleca hacia el interrogante futuro. La historia es continuidad, mal que pese a los apocalípticos, y la vanguardia, como todas las cosas humanas, tiene historia y continuidad.

BLAS MATAMORO

Ocaña, 209, 14 B
MADRID-24