

GUILLERMO DE TORRE

## Variaciones sobre Apollinaire y la Literatura Influyente

La historia literaria es una red entrecruzada de influencias múltiples. Pero hay influencias tan poderosas como efímeras: marcan su fuerte impronta en un momento dado y a poco se extinguen. Por el contrario, hay otras influencias de sello momentáneamente menos perceptible, pero a la larga con más duración y fertilidad.

Este último es el caso de la poesía y de la estética de Apollinaire, muerto en 1918, al frisar los cuarenta años. Mientras otros valores nuevos del período entre las dos guerras se extinguieron en él, y no han logrado traspasar sus huellas hasta el día, el creador de los caligramas y el teorizante de la estética cubista salta ágilmente los recientes años siniestros y con un brinco elástico vuelve a instalarse en el centro de las más vivas ondas actualísimas.

Hablo sin ninguna hipérbole al afirmar lo anterior. La comprobación puede ser hecha por cualquiera. Pero permítaseme que yo exhiba mi testimonio personal. Cuando en los años penúltimos, antes de acabarse la guerra, cuando aún subsistían las murallas aisladoras y no nos era posible captar el menor atisbo de lo que pudiera ocurrir en el plano de las transformaciones espirituales europeas, y mientras yo preparaba un largo estudio sobre Apollinaire (\*), no faltó quien al saberlo me mirara entre sonriente y apiadado, queriendo insinuarme

---

(\*) *Guillaume Apollinaire: Su vida, su obra, las teorías del cubismo.* (Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1946).

que gastaba mis esfuerzos en una tarea anodina y sin ecos vivos; como si dijéramos, en el estudio de la civilización etrusca. Pues bien, terminó la obsesionante guerra, volvimos a recibir cartas, libros, mensajes, revistas del otro lado del mar y aconteció que inmediatamente pudimos advertir este hecho: uno de los autores franceses sobre los cuales había vuelto a fijarse con detenimiento y amor la atención crítica no era otro que Guillaume Apollinaire. En torno a su obra, a su época, a su influencia, surgían múltiples glosas, se publicaban varios libros de diverso interés, tales como el de André Rouveyre, el de René Guy-Cadou, el de Aegerter y Labracherie, el de Madame Louise Faure Favier. Sobre todo me parece particularmente significativo el hecho de que un humanista como C. M. Bowra, habituado no sólo a interpretar a los simbolistas, sino familiarizado con Virgilio, haya sentido el hechizo apollinairiano traduciendo al inglés una selección de sus poemas. Es decir, mi previsión sobre la virtualidad y pervivencia del espíritu apollinairiano había sido confirmada.

¿Qué significaba esta pululación bibliográfica, coincidente, o, más exactamente dicho, algo posterior a la salida de mi libro? Varias cosas. En primer término que el recuerdo, la estela y, en suma, la vigencia del arte y de la estética derivadas de Apollinaire, tanto como su propia obra, seguían activos y operantes. En segundo lugar, que en el transcurso de los años que van desde el epílogo de la penúltima guerra hasta los prolegómenos de la última —; ay, última, por ahora!— no había surgido, con la excepción del existencialismo, ninguna novedad capital con fuerza suficiente para desplazar u oscurecer las aportaciones apollinairianas. Por último, que en vez de proceder no ya a una revisión de valores, sino a una liquidación total de ellos, como todos hubieran sospechado, se prefería, más sensata y congruentemente, antes de continuar las buscas, volver a las raíces inmediatas del arte nuevo.

Ejemplifiquemos estos asertos con algunos casos, con los más llanos y conocidos. Sabido es que uno de los poetas más gustados y celebrados en Francia, durante los dos años últimos de la guerra y la ocupación, es Aragón; no aquel Louis Aragón, primero dadaísta, luego superrealista, artífice del insulto, que había hecho un arte de la blasfemia y un culto de la agresión, sino un Aragón tornado en cierto modo al orden, vuelto paradójicamente, por virtud de su fe marxista, al redil del patriotismo, al seguro asilo de los sentimientos comunes. Tampoco se ignora el espíritu que informa sus libros poéticos de los años últimos, particularmente *Crève-coeur*, *Les yeux d'Elisa*

y *La Diane Francaise* y cómo estos poemas lograron muy plurales audiencias por la forma como acertaron a expresar cierto sentimiento de protesta ante el ultraje que en rigor todos sentían, pero que sólo al lírico le era posible expresar con relativa impunidad, merced a la magia de las palabras sibilinas y al arte de los subentendidos.

Ahora bien, si atendemos no sólo a su espíritu íntimo, al ritmo de su ideación, sino a su envoltura formal ¿qué vemos en ellos? Sencillamente, una réplica, una continuación, a veintitantos años de distancia, de los Caligramas de Apollinaire. Aragón revive en sus poemas cierto tono festival —en medio de la tragedia— al cantar la guerra, parejo al de Apollinaire; resucita cierta encantadora mixtura del amor nostálgico y del riesgo bélico; y en cuanto a la técnica la misma agilidad en las transiciones bruscas, las mismas libertades prosódicas que el autor de *Calligrammes* adelantó, idéntico sentido del *ritornello*, de la estrofa que vuelve y se graba fácilmente en la memoria.

Pasemos ahora al plano estético, concretamente al mundo de la pintura, señalando así rápidamente las nuevas huellas apollinairianas que en distintos sectores hemos vuelto a encontrar desde 1945. Antes de la guerra, en los años postreros de la falsa paz, la influencia del cubismo, no desaparecida pero sí canalizada ya, pudiéramos decir, combinadas con otras formas, era difícilmente reconocible. Sus huellas transformadas advertíanse sólo con claridad en la pintura no figurativa, en el mundo de lo plástico abstracto, (que algunos, prefieren ahora denominar “concreto”, nombre que Kandinsky le dio). Por lo demás, aquel estilo pictórico era canonizado amablemente, se le enterraba con todos los honores, organizando solemnes retrospectivas de carácter histórico, y musical tendiendo en suma a considerarle más como una fecha, como un hito memorable, que como algo virtualmente activo.

Por otra parte, diversas fuerzas conjugadas, de fondo radicalmente opuesto, pero de intención semejante, tales como el surrealismo de un lado, y de otro el llamado neohumanismo —es decir, un academicismo decoroso—, tendían cada vez más a oscurecer las estructuras cubistas. Entre la pintura del instinto y la pintura de la inteligencia, entre los desmelenamientos oníricos y las composturas realistas, lo plástico puro, el mundo de las formas y colores, pasaba a segundo plano.

Pero sobrevino al fin la esperada liberación, se abrió en París el primer salón de pintura en el otoño de 1944, sobre cuyo frontis la afrentosa cruz gamada fue sustituida por la bandera tricolor, los pin-

tores mostraron sus obras incubadas en la noche sombría y ¿qué se advirtió? Nada menos que la resurrección plena de la audacia, del libre espíritu inventivo. En torno a Picasso, más joven que nunca en sus propósitos y en sus hallazgos, tan exuberante y radical como si acabara de nacer, mostrando en suma no ya una piel cambiada, sino una piel nueva; en torno a Picasso, digo, se agrupaba una legión de jóvenes pintores, dotados de no menor audacia. Asistíamos de esta suerte —nos dice un crítico testimonial— no ya a una síntesis de conciliación donde lo moderno y la tradición intentaban un matrimonio de conveniencias, sino a una síntesis agresiva donde venían a unirse las conquistas adquiridas, pero exclusivamente las del arte nuevo: el “fauvisme” y el cubismo asociaban sus botines respectivos y la pintura se insurgía nuevamente, dando la cara con todas sus fuerzas revolucionarias unidas.

Quien conozca, al menos por reproducciones, no sólo las obras más recientes de Picasso, sino los cuadros de nuevos pintores tales como Maurice Estève, Jean Bazaine, Edouard Pignon, Alfred Manesier, Tal Coat, Jean le Moal, entre otros, sin contar los nombres afines manifestados en Nueva York, podrá advertir hasta qué punto la fuerza inicial del cubismo ha vuelto a manifestarse, y con cuánto brío esos nuevos artistas descomponen y refractan su visión de la realidad.

Se han buscado explicaciones de orden político a ese renacimiento de las formas libres. Se ha sospechado que esto era una reacción lógica, una expresión más de la “resistencia” en el plano del espíritu, frente a los esfuerzos del enemigo por aplastar todo el arte de vanguardia —al cual en su propio país, en Alemania, había proscrito de museos y colecciones, gratificándolo neciamente con el calificativo de “arte degenerado”—; en suma, que se trataba de un desquite más tras la opresión. Pero sin negar la realidad parcial de esas explicaciones, más sencillo y lógico es interpretar tal resurrección como un caso más de la eterna vuelta a la aventura tras el hastío del orden. Más claro también resulta explicársela como un refloramiento de las semillas cubistas, aventadas tan pródigamente años atrás, y que lejos de estar secas, muéstranse frescas, suscitadoras de nuevas primaveras.

Todo esto, en suma, la perduración de cierta poesía, la vuelta de la pintura que no se supedita a la realidad, llegaba a confirmar como antes dije, que el espíritu innovador de Apollinaire, sus presencias y teorías, seguían manteniéndose vivas y actantes.

Pero entonces —preguntarán algunos— ¿vendremos a parar a la

conclusión de que lo nuevo de hoy sigue siendo lo nuevo de hace varios lustros? ¿admitiremos que la guerra no ha traído nuevos gérmenes, que la experiencia humana derivada del espanto sólo ha sido capaz de suscitar dolores, pero no de aportar ningún fermento espiritual enriquecedor?

Se me permitirá que al llegar a este punto —y aunque haya de repetir razonamientos hechos en otra ocasión— me explaye un poco, buscando precisiones. Se trata de deshacer una confusión peligrosa, y, por consiguiente, el asunto merece la pena. Así afirmaré categóricamente que ninguna guerra crea nada positivo. “No nacen las ideas de los puños”, dejó grabado epigráficamente Antonio Machado. La mayor parte de los valores y tendencias que dominan entre las dos guerras estaban ya prefigurados o explícitos antes de 1914, así como también las tendencias que hoy más influyen tuvieron su alba antes de 1939 (\*).

Hagan los lectores conmigo una memoranda página de las personalidades europeas (límite a ellas mi memoranda) que más influencia han ejercido en el espacio temporal aludido, y díganme sinceramente si obras tan diversas como las de James Joyce, Marcel Proust, André Gide, Charles Péguy, Rainer María Rilke, Miguel de Unamuno, Thomas Mann, Benedetto Croce, Ortega y Gasset, Azorín, George Santayana, T. S. Eliot, Stefan George, Henri Bergson, Pirandello, D. H. Lawrence, Giraudoux, Julien Benda, Juan Ramón Jiménez y otros, voluntaria o involuntariamente omitidos, no estaban ya prefiguradas, o escritas en muchos casos, antes de 1918. Inútil, por obvio, señalar expresamente la filiación prebélica de otras corrientes extrali-

---

(\*) Como corroboración de esta idea, expuesta asimismo en las primeras páginas de mi libro *Valoración literaria del existencialismo*, puedo citar un testimonio valioso últimamente advertido. Me refiero a unas frases de Henri Peyre en su libro recién publicado *Les générations littéraires* (Boivin, Paris, 1948). Son las siguientes: “El año 1789 es en realidad una fecha sin ninguna importancia en la historia de las grandes obras literarias; ya hacía tiempo que se habían extinguido Voltaire, Rousseau, Condillac, D’Alembert, Diderot, Mably. Waterloo tampoco la tiene para Byron, Shelley, Scott, Jane Austen, Hazlitt o Landor en la Inglaterra que había obsesionado la pesadilla napoleónica. La guerra que estalló en 1914 no abrió en modo alguno una era para la literatura de Alemania, de Inglaterra o de Francia. Todo había comenzado tres o cuatro años antes. Aquello que la guerra de 1939, sacudiendo a Francia más violentamente que ninguna otra guerra lo hizo, dio a luz, si puede decirse, en el resplandor de la clandestinidad, había aparecido ya desde 1932 (Eluard, Aragón, Malraux, Chamson; los mismos Sartre y Camus desde 1938)”.

terarias, pero de tan ancho influjo sobre la literatura y el arte, como el psicoanálisis, cuyos primeros gérmenes apuntan ya, con el mismo Freud, en los linderos últimos del siglo precedente.

Cierto es que cabría hacer algunas pequeñas decisiones y matices de cronología espiritual. Hay obras que se sitúan exactamente en las vísperas de 1914 como *Del sentimiento trágico de la vida* de Unamuno, y otras en ese mismo año como las *Meditaciones del Quijote* de Ortega y Gasset. A esas mismas fechas pertenece *Los Buddenbrook* de Thomas Mann, mientras que *Los monederos falsos* (1926) de André Gide es una obra algo tardía en relación con las anticipaciones de *El inmoralista* (1902) y de *La puerta estrecha* (1909) del mismo autor. En el terreno del pensamiento, obra tan capital como *La evolución creadora*, de Henri Bergson, remonta a 1907, pero marca su influjo sobre gran parte de la nueva novelística, señaladamente sobre el gran ciclo de Proust, *En busca del tiempo perdido*, cuyo primer tomo, entonces inadvertido, aparece justamente en 1913, en los preliminares de la contienda.

En el plano de la lírica nos encontramos con un caso que escapa —fuerza es reconocerlo— a estas cronologías, con el de Paul Valéry, quien como es notorio, revelado en plena época simbolista, duerme una veintena de años, para resurgir engrandecido en 1919. Claudel, aunque sin esta desaparición, recoge asimismo una cosecha tardía. Juan Ramón Jiménez, fiel a su esencia, permuta sin embargo lo formal, a partir de 1916 en el *Diario de un poeta recién casado*. Pero Stefan George tuvo poco que añadir después de 1914, y aunque la obra de Rilke también lograra definición prebélica, sólo en 1923, con las *Elegías de Duino*, da la medida plena de su estremecedor lirismo. Al cabo, enmarcado en cualquier época, su destino hubiera sido póstumo, como lo está siendo el de Charles Péguy. Pero es que en el autor de *Juana de Arco* el hombre de pensamiento, no el pensador, mejor dicho, el hombre de pasión —un Unamuno francés— marca con una fuerte impronta cuanto dice y da un eco inacabado a sus premoniciones.

Ahora bien, con todo, y a pesar de sus valores, no son esas las obras y los nombres que superan su época totalmente y aparecen destinadas a más amplio influjo. Tenemos que esperar a 1922 para que aparezcan dos obras capitales: el *Ulises* de James Joyce y el poema *La tierra baldía* de T. S. Eliot. Justamente, el 18 de noviembre de ese mismo año moría el autor de *En busca del tiempo perdido* mientras que el 15 de marzo del mismo 1922 Franz Kafka leía a su amigo

Max Brod los capítulos iniciales de *El castillo*, obra que como las demás novelas del mismo autor sólo vería la luz después de su muerte, acaecida en 1924. Aquí sí, aquí ya tenemos tres autores: Joyce, Eliot y Kafka que han roto por completo todo asidero con los modos imaginativos o estilísticos del siglo XIX. Tres creadores que inician una fecundísima revolución, grandiosos abredores de surcos. Pero no son los únicos. Por los mismos años llegan y contribuyen a una nueva visión David Herbert Lawrence, Aldous Huxley y Virginia Wolff. Asistimos así a una suerte de transmutación total. El universo de Joyce es como un campo de experimentos microbiológicos; las proporciones se invierten, el tiempo cobra una dimensión de insólita elasticidad, los seres humanos muestran rendijas insospechadas de su mecanismo. Asistimos a una suerte de atomización de la personalidad. La unidad del ser, quebrada también por Pirandello, cuyos *Seis personajes* se estrenan en 1921, queda rota. En Virginia Wolff el proceso de desintegración —ya antes anticipado por Proust— se efectúa por vía poemática, pero el resultado es el mismo. En el poema de Eliot la discontinuidad de la nueva física se aplica a mostrar la incoherencia esencial del pensamiento lírico.

No olvidemos a los extravagantes, no olvidemos a aquellos que renunciando hasta el más leve simulacro de realidad aplican sus potencias a penetrar ardidamente por los meandros del sueño; aludo como se comprenderá, a los superrealistas, y de modo especial a aquel que despreciando las construcciones ha edificado quizá los únicos edificios que se tienen en pie del “palacio de las maravillas” o de “la feria de monstruos” superrealistas; menciono a André Breton y a sus intentos heroicos por borrar las fronteras entre el sueño y la realidad, visibles en sus novelizaciones *Nadja*, *Les vases communicants* y *L'amour fou*.

Esta figura dentro del cuadro nuevo, es ireemplazable porque justamente en ella viene a desembocar una de las vertientes de Apollinaire, sus claras anticipaciones superrealistas. Pero otros rasgos del mismo también han hallado continuación hasta nuestros días: la crudeza expresiva, el vocabulario rabeleriano que distingue a su novela *El poeta asesinado* ¿acaso no resurgen en las orgías estercolarias de Louis-Ferdinand Céline y de su *Viaje al fin de la noche*? Se dirá que Lawrence en su poemática —no obscena—, *Lady Chatterley* había desnudado parejamente las sensaciones físicas, borrando toda separación entre las palabras ortodoxas y las palabras tabús; se alegrará que tal desnudismo llega hoy a sus últimos extremos en *El muro* de

Sartre; se recordará que Jules Romains ya hace años en su trilogía *Psique*, y más recientemente en los últimos volúmenes de su vasto fresco *Los hombres de buena voluntad* condesciende a todas las crueldades eróticas; se hará notar que todo el escándalo actual de Henry Miller no proviene en buena parte de otra cosa sino de su descarada obsesión escatológica y aun coprológica. Pero todos estos testimonios, tanto si nos alzamos contra la corriente cínica y malhablara, como si asentimos a ella, sólo comprueban que otra muralla ha caído también.

Mas esta subversión no detiene sus ondas en los epifenómenos, rompe la cáscara y llega a la almendra de la realidad. Cualquier posibilidad de una visión apolínea desaparece y el mundo es como una galaxia de corpúsculos sacudidos dionisiácamente. Por eso los personajes de André Malraux se entregan al frenesí de la acción, en novelas donde las reflexiones se alzan como llamas retorcidas, y la palabra revolución más que una consigna o un mito es simplemente un latido humano. Por eso las creaciones de Ernest Hemingway, aun siendo figuras planistas, de dos dimensiones, sin verdadera profundidad, se golpean con diálogos secos y llevan su tensión al límite.

Justamente éstas y no otras son las principales obras y autores cuya influencia traspasa el vado de una a otra guerra mundial: en suma, la literatura influyente por encima de las últimas guerras.

GUILLERMO DE TORRE

Buenos Aires, 1949.