

esta palabra sirve, en los manuales históricos, a veces, para englobar a pintores disímiles, como Franc Marc, Robert Delaunay o Fernand Léger.

Las dos vertientes, la desaparición del sujeto y la multiplicidad sensible de la obra pictórica, nos conducen a la categoría de la simultaneidad, que me parece la capital en la construcción de Apollinaire relacionada con su posible cubismo poético. Escribe el poeta en 1913 (*Salon d'Automne*): «En la pintura todo se presenta a la vez, el ojo puede errar por el cuadro, volver sobre tal color, mirar, al principio, de abajo hacia arriba, o hacer lo contrario; en la literatura, en la música, todo es sucesivo y no se puede retornar, azarosamente, a una palabra o a un sonido».

He aquí planteado el clásico problema que ya en el XVIII afrontó Lessing: las artes de lo simultáneo y de lo sucesivo, del espacio y del tiempo. Un edificio o un cuadro son simultáneos aunque se emplee tiempo en percibirlos. Un poema o una sonata son sucesivos aunque volvamos sobre ciertos pasajes. El drama se plantea cuando queremos introducir simultaneidad en la música o la literatura, y, viceversa, sucesión en la pintura.

Esta dicotomía parece sintetizarse y resolverse, en los primeros años del siglo, con la aparición del cinematógrafo. Se trata de un arte espacial, pues se proyecta sobre un espacio copiado del espacio pictórico tradicional, a la vez que temporal, pues muestra imágenes sucesivas y móviles.

No es extraño, pues, que el cine aliente y acompañe a las vanguardias y que, en cierta época, sirva para distinguir a los intelectuales anticuados o actualizados, según repudien o acepten el cine. Arte de barracón, curiosidad de feria, en sus comienzos, el cine alcanza, muy pronto, con Georges Méliés, el carácter de un artefacto narrativo de primera magnitud. Feuillade y sus series y, sobre todo, Griffith, con *Intolerancia* y *El nacimiento de una nación* (1915/16) incorporan el cine dentro de la gran tradición épica occidental. Demás está decir que las vanguardias de los años veinte tendrán una zona cinematográfica fundamental: escuela soviética, surrealismo francés, expresionismo alemán.

En los films del joven René Clair, de Buñuel, de Cocteau, de Germaine Dulac, etc, hallaremos sugerencias del orfismo pictórico y, sobre todo, del futurismo italiano pero, precisamente, porque estos pintores de la década anterior han intentado plasmar en sus cuadros las incitaciones cinéticas del *biógrafo*.

Los cuadros de Severini, de Balla, de Russolo, de Metzinger, incorporan la simultaneidad al lienzo, pintando las posiciones sucesivas de un objeto en movimiento en el mismo espacio. La inmovilidad y la unidad excluyente y dominante del punto de vista se disuelven en favor de la multiplicidad coetánea. A veces, se pintan módulos pictóricos sucesivos, como si el cuadro fuera una sucesión de fotogramas.

Tal descentramiento dinámico se corresponde, en la música, con la crisis de la tonalidad. La música tonal tenía una definición armónica dominante, toda obra respondía a tal o cual tonalidad. Pero ya ciertas partituras como *La consagración de la primavera* de Stravinski (1913) superponen tonalidades distintas, en un ejercicio politonal,

así como Richard Strauss, en *Electra*, plantea pasajes de notas encimadas sin tonalidad alguna, anunciando las experiencias de la Escuela de Viena, el atonalismo serial y también el atonalismo libre. Cabe señalar el uso que los músicos de la época harán de modelos africanos y antillanos de danzas con ritmos superpuestos.

Diversidad de puntos de vista simultáneos, diversidad de tonalidades simultáneas, diversidad de tiempos simultáneos: todo apunta al destronamiento de ese sujeto dominante y unificador que había regido la producción artística hasta mediados del siglo XIX, tanto sea desde el mito del individuo absoluto, impar y genial, o como en el romanticismo, del descenso a los abismos donde yace la única alma colectiva o, como en el realismo, unificando el campo de la obra de arte desde fuera, por referencia a un realidad única y unívoca.

Este fenómeno también fue bautizado por Apollinaire. Habló alguna vez de *simultaneísmo* y me parece la mejor definición de cuanto vengo diciendo. Es también, un vínculo profundo con la poética del simbolismo, de la cual proviene Apollinaire, pues el simbolismo es una poética de la desujetación. El poeta ya no es el autor ni el factor del poema, sino su escucha, su escriba, su amanuense, su corrector. El discurso del lenguaje, estructurado por normas musicales que actúan en la prosodia, es un sujeto en sí mismo, al cual el poeta sirve de canal para manifestarse, como si fuera un trance, en que se escucha la voz del Otro dentro del Yo. O como si fuera una sesión de psicoanálisis. Cada voz que se oye es un sujeto y el conjunto afecta una apariencia coral, no ya lírica.

Creo que Apollinaire encaja más fácilmente en esta construcción que no en otras cercanas, como el futurismo, a pesar de que escribió uno de sus manifiestos, en colaboración con Marinetti y que, alguna vez, se refirió a lo Sublime Moderno (sic), dando el habitual catálogo futurista de bicicletas, aeroplanos, etc. La belleza del futuro estaba en la tela encerada, el hierro fundido, el cemento, etc.

Me parece que ya está bien de teoría y que, ahora, corresponde examinar algunos casos para ver, en Picasso y en Apollinaire, cómo se cumple esta estética del símbolo, la desujetación y la simultaneidad.

En la especie, Apollinaire parecía predestinado a la multiplicidad y la dispersión de los sujetos dentro de él, ya que, al nacer, fue inscrito en el registro municipal de Roma como Dulcigni, en la iglesia como Kostrowitzki, en tanto que él firmará Guillaume Apollinaire (un seudónimo) y utilizará otros heterónimos, entre ellos uno femenino: Louise Lalanne. Todos parecen nombres falsos de un sujeto anónimo, que pone en escena la teoría de la invención poética del simbolismo.

En los poemas de Apollinaire, la puesta en escena de nuestras teorías afecta tres formas distintas: el caligrama, el poema coral y la tarjeta postal.

No explicaré exhaustivamente lo que son los caligramas, tema de otro ensayo. Simplemente, señalo cómo se vincula este espacio poemático que es, al tiempo, un espacio visual, con la propuesta simbolista del sujeto múltiple, la espacialidad del poema y la poética del silencio.

En el caligrama hay varios emisores, no sólo porque las voces de los «versos» son distintas, sino porque el emisor visual no es el emisor verbal. En algunos de ellos hay tipos de signos diversos, como ser dibujos y notaciones musicales, melografías.

Mallarmé reintroduce el caligrama en la poesía francesa con su famoso *Jamás un tiro de dados abolirá el azar*. Por otra parte, hizo editar algunos de sus poemas con el facsímil de su caligrafía. Esto vincula el poema a rasgos visuales inamovibles. Cada vez que se reedita un determinado poema, ha de acudirse a la misma tipografía o al mismo facsímil. No es la letra un dato variable, porque tiene una definición visual precisa, lo mismo que el color o la composición en un cuadro.

Es lo que pasa, paralelamente, con los espacios en blanco. Van dibujando unas estructuras visuales que no son meramente decorativas, ni sobras de papel en la página. Son símbolos del silencio, en que la prosodia poética se acalla y respira y sobre los cuales el lector proyecta sus propios signos. El poema no es una comunicación autoritaria y unidireccional, sino que se convierte en un tejido hecho por varios tejedores simultáneos, incluido el lector.

En el poema coral se advierte que cada verso, cada cláusula, a veces, proviene de un emisor distinto. La lectura ideal en voz alta sería con distintas voces, un poco superpuestas, como ocurre en los coros, pues se trata de poemas que no son sólo textos literales, sino, también, partituras. En ocasiones, esta coralidad se plasma visualmente con renglones verticales y oblicuos, que rompen la sujeción geométrica a las convenciones tipográficas y permiten ir y venir dentro del poema, quebrando, así mismo, su fatal carácter sucesivo. Aquí hay música pero, en cierto sentido, música aleatoria.

Este procedimiento coral tendrá que ver, más tarde, por supuesto, con el cine sonoro, pero también con una influyente zona de la narrativa, en la cual cabe situar a ciertos narradores norteamericanos de los años veinte (ante todo, John Dos Passos, también William Faulkner) y al propio *Ulysses* de James Joyce.

En cuanto a la tarjeta postal, la dejo última porque combina procedimientos del caligrama con la coralidad. Aparecen, en efecto, composiciones visuales con palabras y voces distintas. Pero aparece, además, lo impreso y el sello postal con el matasellos, como partes fijas, emitidas por otra voz anónima y un fuerte y rígido contenido verbal y gráfico. Yo diría que se trata de poemas-collages, a la manera como Picasso hacía, por las mismas fechas, sus cuadros/collages con recortes de papel y de cartón.

Ahora pasemos, finalmente, a los ejemplos picassianos.

Los voy a mencionar en orden casi estrictamente cronológico, para ver cómo, a lo largo de su larga vida productiva, Picasso aparece como una población de varios pintores distintos, no sólo sucesivos, conforme a la periodización de su obra, tan conocida, sino también simultáneos. Pareciera que la firma de Picasso fuera la contraseña apócrifa de un grupo de pintores, emisores contemporáneos y diversos de una pintura coral.

El cuerpo humano puede aparecer, a un tiempo, seleccionado conforme a un canon previamente aceptado de belleza corriente o deformado en una óptica grotesca. Los