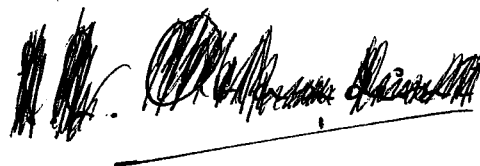


LETRAS UNIVERSALES

GUILLAUME APOLLINAIRE

Caligramas

Edición de J. Ignacio Velázquez
Traducción de J. Ignacio Velázquez



CATEDRA
LETRAS UNIVERSALES

gráficos que las revistas especializadas han consagrado al poeta son muy abundantes: me limitaré a señalar el núm. 84 de la *Rev. des Sciences Humaines*, octubre-diciembre de 1956; los de *Australian Journal of French Studies*, en septiembre-diciembre de 1968 y *Essays in French Literature*, núm. 17, 1980, que recoge las Actas del Coloquio «Apollinaire» de Oxford, 1980; el de *Europe*, núms. 451-452, nov.-dic. de 1966; el *Omaggio ad Apollinaire* (Ed. de l'Ente Premi, Roma, 1961), entre otros muchos. Por lo que a España se refiere, señalaré, en contraste con las escasas y nada satisfactorias referencias teóricas al poeta que, paradójicamente, aparecieron en el núm. 3 de *Poesía* (Ministerio de Cultura, noviembre-diciembre de 1978) dedicado a los *Caligramas*, el bloque de análisis y complemento bibliográfico en el núm. 1 de *Thélème* (Revista Española de Estudios Franceses, Madrid, 1980).

CALIGRAMAS
POEMAS DE LA PAZ Y DE LA GUERRA
(1913-1916)

CUERDAS

*Hechas con gritos**Sonidos de campanas a través de Europa
Siglos suspendidos**Carriles que a las naciones atáis
Sólo somos dos o tres los hombres²
Libres de cualquier yugo³
Démonos la mano**Violenta lluvia que peina las humaredas⁴
Cuerdas*

¹ En cursiva en el original, el poeta lo publicaría en *Montjoie*, núm. 5, el 14-IV-1913. A pesar del «trayecto de lectura» a que nos referíamos en la introducción, Apollinaire no respeta la cronología de composición en el ordenamiento de los poemas. De ahí que resulte significativo —como ocurre con el poema liminar de *Alcools*, «Zone», escrito el último de ellos— su lugar en la recopilación. Así, cabe destacar el hecho de que se trata de un ejercicio de dominio del espacio. El poeta, siempre obsesionado por las operaciones subversivas de las coordenadas espaciales y temporales, en pos de una simultaneidad y ubicuidad reunidas, y movido por el dinamismo expansivo y centrífugo de su invasión del espacio, parece destacar la función comunicativa que, por otra parte, le permite operar un distanciamiento, con matices a menudo esquizoides, que se encuentra en la base del narcisismo. Tiempos nuevos que permiten dominar el espacio: tal resulta ser la clave de esta composición que abre una obra marcada por la irrupción de una época nueva que va a metamorfosear al hombre, proyectándole en el ámbito de lo colectivo: *vid.*, a este respecto, «El cochecito». Obsesión por reunir lo distante, otros poemas de *Caligramas* («Torre», «Maravilla de la guerra», «La bonita pelirroja», etc.) o imágenes aisladas (ese «Paris Vancouver Hyères Maintenon Nueva York y las Antillas» de «Las ventanas», por ejemplo), la desarrollarán regularmente.

² Es preciso respetar el sentido restrictivo de la fórmula.

³ La polisemia del sustantivo *liens*, utilizado junto con la forma verbal *liés* y el emparentado semántico *ligotex*, en seis ocasiones, es preciso contextualizarla recurriendo a las formas «lazos», «yugo», «vínculo», «enlazado» y «atáis».

⁴ La imagen, que no puede dejar de recordar al caligrama «Llueve», subraya con su verticalidad descendente, contrastada con el cuerpo que recibe su acción («humaredas», en verticalidad ascendente), la geometría de una apropiación espacial que, en el poema, resulta esencialmente horizontal.

*Guerdas tejidas
Cables submarinos
Torres de Babel en puentes convertidas
Arañas-Pontífices⁵
Todos los enamorados que un único vínculo ha enlazado*

*Otros lazos más tenues
Blancos rayos de luz
Guerdas y Concordia⁶*

*Tan sólo para exaltaros escribo
Ob sentidos ob queridos sentidos⁷
Enemigos del recuerdo
Enemigos del deseo*

*Enemigos de la pena
Enemigos de las lágrimas
Enemigos de todo lo que todavía amo*

⁵ El sentido obvio de «Pontífices» debe ser el etimológico, a partir de la forma latina *pontifex*, «constructor de puentes», recogida posteriormente en el léxico cristiano, cuya connotación expansiva completa la figuración metafórica de «Arañas».

⁶ Juego de palabras entre *corde* y *concorde*, cuyo fonetismo resulta imposible de respetar.

⁷ La fórmula ilustra suficientemente la función narcísica de la escritura del poeta a que hacíamos referencia en la introducción.

DEL rojo al verde todo el amarillo muere
Cuando en las selvas natales cantan los guacamayos

¹ En diciembre de 1912, Apollinaire compone este poema que debe servir como introducción al *Catálogo* de la exposición que Robert Delaunay realiza a partir del 18 de enero siguiente en la Galería Sturm de Berlín, y a cuya inauguración le acompaña, pronunciando, igualmente, una conferencia sobre «La nueva pintura». Recuérdese que dos meses después concluía las correcciones de *Peintres Cubistes. Méditations esthétiques*. La forma de composición resulta controvertida. Así, A. Billy afirma que es el resultado de una improvisación casi colectiva en el café Crucifix (en el que el dueño, originario de Turín, servía las copas denominadas «turinesas» a que hace referencia el verso 8), en la que habrían participado Dupuy, Apollinaire y él mismo, como resultado del olvido por parte del poeta de su compromiso con el pintor para redactar el texto del catálogo. Estaríamos, así, a un paso de una mixtificación. Goffin, en cambio, recoge la versión del matrimonio Delaunay, según la cual el poema habría sido escrito en el estudio del pintor, lo que ciertas alusiones (el verso 18, por ejemplo) avalarían. M. Décaudin establece que, efectivamente, el poema pudo retener, en su forma definitiva, elementos compuestos tanto en el café como en el estudio para, finalmente, destacar su carácter de composición meditada y al margen de lo arbitrario, en una clave de «poema-conversación»: como prueba, aporta la correspondencia entre julio y noviembre de 1913, con Madeleine Pagès, en la que Apollinaire presenta el poema como muestra de «una nueva estética cuyos resortes no he vuelto a encontrar desde entonces», estética que estaría orientada hacia una «simplificación de la sintaxis poética».

Las relaciones con Robert y Sonya Delaunay fueron durante un tiempo bastante estrechas, fundadas estéticamente sobre dos elementos: la búsqueda del simultaneísmo en el plano de la abstracción (recuérdese los títulos de algunas obras del pintor, como *4.ª Representación simultánea: París Nueva York Berlín Moscú La Torre simultánea*, a la luz del antepenúltimo verso del poema), y el desarrollo práctico del mismo en el «cubismo órfico» que el poeta intentaría definir en sus esfuerzos teóricos. Entre 1910 y 1914, sus *Crónicas de Arte* incluyen regularmente valoraciones del pintor, que nos es presentado *sage*, «de talento robusto, rico y con grandeza», «exuberante, seguro en su oficio», poseyendo «poder dramático», «íntegro», «audaz y dotado», etc. El 19 de marzo de 1912, señalaba que el cuadro *La ciudad de París*, era el más importante del Salón de los Independientes y, en un amplio comentario, destacaba que «resume todo el esfuerzo de la pintura moderna», culminando «una concepción artística quizás pérdida desde los grandes pintores italianos». El artículo concluye: «es un cuadro, un auténtico cuadro y hace tiempo que no veíamos uno». El 14 de octubre del mismo año, Apollinaire tomaba como criterio al pintor que «inventaba en silencio un arte de color puro», para anticipar «un arte enteramente nuevo, que será a la pintura lo que la música es para la poesía. Será la pintura

Patatas de pihis²

Hay por hacer un poema sobre el pájaro que sólo tiene
un ala

puran». En 1913, destaca que, en pintura, hay dos tendencias importantes: «por un lado, el cubismo de Picasso; por otro, el orfismo de Delaunay». A partir de dicho año y de su crítica de *El equipo de Cardiff*, 3.^a representación, lo presenta con discípulos de la talla de Léger, por ejemplo, «en pos de la pureza de medios, la expresión de la más pura belleza», con «una pintura sugestiva que obra sobre nosotros al modo de la naturaleza y de la poesía». En 1914, en plena polémica, Apollinaire escribía: «Que me interese o no por lo que hoy hacen Delaunay y sus amigos, no por ello he dejado de ser el primero que los descubrió y comenté un arte acerca del cual, cada vez que se habla o se escribe, es utilizando expresiones, ideas que me pertenecen». A pesar de todo ello, en una «carta al Director» de *El Intransigente*, Delaunay trataría a Apollinaire de «ignorante» y, en el duelo que el poeta emprendería contra Henry Ottmann, figuraría el pintor entre los padrinos de éste último, siendo los del poeta Léger y Billy. El distanciamiento entre ambos se hace evidente y quizás había de influir en él la amistad y la colaboración entre Cendrars y Sonya Delaunay. Poco después, Apollinaire había de abandonar *El Intransigente* y sus colaboraciones en materia de crítica artística.

El poema va referido a la serie de «Ventanas» del pintor y su primer verso evoca la práctica de creación de Delaunay. En la del poema se mezcla su temática con recuerdos personales y con otros relacionados con la forma de composición de los «poemas-conversación». Su forma «estallada» se fundamenta sobre yuxtaposiciones de imágenes plásticas y de vectores sonoros y fónicos. Su objetivo es el de representar una unidad esencial bajo la apariencia de la diversidad, de recomponer a través de lo simultáneo y lo estallado lo conceptualmente coherente, en una materialidad de metamorfosis. M. Davies destaca en el poema una especie de «liberación de la mirada, una voluntad de girarse hacia el mundo exterior, de extraer de él su inspiración y la propia fuente de su poesía» que, en su opinión, no existía anteriormente y que el pintor habría estimulado en él a partir de la creciente importancia concedida a la dinamicidad. Igualmente, subraya el hecho de que se trata ante todo de reacciones producidas por la contemplación de los cuadros en el poeta y no de una figuración textual del mismo: de hecho, el cuadro se encuentra integrado en un decorado que lo sobrepasa y «serviría de punto de partida en torno al cual cristalizan otras percepciones del mundo exterior así como ciertas asociaciones mentales del poeta, jalones de su realidad exterior». Finalmente, concluye señalando que, entre ambos creadores, existió una proximidad «que se manifestó en un común idealismo y en la búsqueda de nuevas formas resultantes de la alternancia y del contraste entre percepción y concepción». Uno de los poemas que, en *Caligramas*, Apollinaire consagra a sus amigos pintores, como señala en la introducción.

² *Abatis* es preciso interpretarlo no como un deslizamiento de *abattis* («tala», «caza») que el texto, por otra parte, no sabría desmentir, sino

Lo enviaremos como mensaje telefónico

Traumatismo gigante

Hace que se derritan los ojos

Mira una bonita muchacha entre las jóvenes Turinesas

El pobre muchacho se sonaba en su corbata blanca

Tú levantarás la cortina

Y ahora fíjate que la ventana se abre

Arañas cuando las manos tejían la luz

Belleza palidez violetas insondables

En vano intentaremos descansar

Empezaremos a medianoche

Teniendo tiempo se es libre

Bígaros Lota Soles múltiples y el Erizo de Poniente³

Un viejo par de zapatos amarillos ante la ventana

Torres

Las Torres son las calles

Pozos⁴

Pozos son las plazas

Pozos

Árboles huecos que cobijan a las Táparas vagabundas

Los Chabinos cantan melodías para morir

A las montaraces Chabinas

Y el ganso cuá-cuá trompeta al norte

Donde los cazadores de ratas

Raspan las peleterías

Deslumbrante diamante

respetando su grafía, en su acepción argótica («miembros»). Los *pihis* reaparecen frecuentemente en la poética apolinariana (*vid.* «Zone»: «De China han llegado los pihis largos y flexibles»). Los tres versos constituyen un ejemplo de dinamicidad creciente, originada por un desplazamiento semántico y, a su respecto. M. Davies conceptualiza la «imagen-asociación».

³ Jugando una vez más con la ambigüedad, el poeta utiliza *bigorneaux* no en sentido argótico («artillero del ejército de ultramar»), sino en el conculológico, como diminutivo de *bigorne*. *Lotte* hace referencia al rape y a la lota (lat. del siglo X, *lota*), en un registro ictológico. Ejemplo de la expansión del cuadro hacia su marco espacial, los Delaunay hacen del verso una referencia a una fuente de pescado en el estudio en el momento de la composición.

⁴ Juego fónico entre *puits* («pozos») y *puis* («luego»), igual que entre *Tours* («torres», o bien, la ciudad de Tours) y *tours* en su acepción de

Vancouver

Donde el tren blanco de nieve y de fuegos nocturnos huye
del invierno

Oh París

Del rojo al verde todo el amarillo muere

París Vancouver Hyères Maintenon Nueva York y las
Antillas⁵

Se abre la ventana como una naranja⁶

El hermoso fruto de la luz.

«habilidades», de «juegos de manos», tal y como es utilizado, por ejemplo, en «Una quimera de vaguedades».

⁵ En la primera redacción: «...Vancouver Lyon Maintenon...». Apollinaire sustituyó posteriormente «Lyon» por «Hyères» (otro topónimo), al objeto de producir un nuevo juego de polisemantismo (*bier maintenant*: «ayer ahora»), que refuerza su práctica de expansión en el espacio y de ruptura de la coordenada temporal a través de la evocación de lo simultáneo.

⁶ Como curiosidad, señalaré que Cansinos-Asséns, en *El Movimiento V P* (obra, por lo demás, cargada de referencias apolinarianas y no sólo procedentes de *El Poeta asesinado* —*vid.*, del autor: «Apollinaire et l'Espagne: Gálvez, Ultra, *El Movimiento V P* et Cansinos-Asséns en 1918», Coloquio «Apollinaire en 1918», Stavelot, 1986—), pone en boca de Sofinka Modernuska (personificación de Sonya Delaunay) la siguiente expresión: «¿No ves esos hombres que están mondando naranjas? Pues en este instante componen su poema, su poema más auténtico e inspirado: el poema de las naranjas...».

Pour Sic/ Caligrammes - par Guillaume Apollinaire - Marsen de France. Paris 1918.

*Que bêté le coeur, toute promesse: n'oublie pas les desirs sur les nués, coeurs
empennés, coeurs en peine.*

DEFENSE D'AFFICHER SOUS PEINE D'AMENDE.

*La mandarine des H366 précède l'obus trivial. De quelle couleur les nués de ces bruyères dans
l'estime? Sur le nez, se chagrin haut de forme prend la l'importance, devant une colline.
Elle croûte ou s'effeuille: simple tour de forain sans bouche qui parle par son ventre.*

Tiens, la femme.

*De poète menteur a la franchise militaire - la Maison loge à pied et à cheval, artillerie. Puis,
pinto des nuages, l'Argonne t'égare. Au ancreur: voici le charbon de Dumas, les brèves de Madame Hemingway.
Votre voiture est élancée.*

*Mais en avant, l'autre route, l'autre rose et l'autre amour. Le soleil fait le jour que regarde
l'aventure.*

*Se peut-il que le canon ait respecté le grand Paris? Non! la tête s'ouvre, c'est une fleur.
des CALLIGRAMMES sont des ROSES.*

(PUB)

Louis Aragon

SIC

Octobre 1918

N° 31

¹ M. Décaudin y M. Adéma señalan lo siguiente acerca de esta composición:

Pierre Roy relata así la composición de estos caligramas: «Estábamos unos cinco o seis reunidos. Además de Guillaume y de mí, estaba Serge Férat, Giorgio de Chirico y su hermano Savinio. Al mismo tiempo que conversaba con nosotros, Apollinaire escribía. Copiaba su manuscrito lleno de tachaduras. “Ésta es la casa” es una alusión a la casa en la que nos encontrábamos y a los futuros genios que la frecuentaban y cuyo ascenso Guillaume deseaba festejar. Le dije a Guillaume: “Este arbolillo que se dispone a fructificar, ¿qué es?”. Me contestó: “Es usted y su sombrero de alas anchas”.

El indican que el poema había de aparecer en *Les Soirées de Paris*, números 26-27, julio-agosto de 1914, con el título de “Paisaje animado” y dedicado a Roch Grey. Roch Grey es el pseudónimo de la baronesa d'Oettingen, hermana de Serge Férat, el pintor cubista. *Les Soirées de Paris* había de ser fundado el 1 de febrero de 1912 por René Dalize —a quien está dedicada la obra—, el propio poeta, André Billy, André Salmon y André Tudesq. En otoño de 1913, tras haber pasado hacia mediados de agosto las vacaciones conjuntamente con el poeta en La Baule, Serge Férat y su hermana se hacen cargo de la edición de la revista que naufraga y Apollinaire tomará la dirección de la misma junto con ellos que actúan bajo el seudónimo de Jean Cérusse. J. Hartwig anota que la revista debía nacer como una especie de bálsamo para las angustias del poeta con relación a su reciente incidente acerca del robo del Louvre y añade en el inicio del proyecto a Fernand Fleuret:

“Por razones de economía, *Les Soirées de Paris* aparecieron con una encuadernación barata de color rojo ladrillo que sobrevivió a los trastornos redaccionales cuando Apollinaire se encargó personalmente de la redacción de la revista, asistido por una pareja acomodada de artistas ruso-polacos: Édouard Férat, alias Serge Jastreboff, y su bonita hermana, la baronesa d'Oettingen”.

A pesar de su autoridad en la redacción, Apollinaire no dejó de tener problemas con sus defensas, en la crítica de arte, de la estética cubista. La pareja sirvió de intermediario en la última etapa de sus relaciones con Marie Laurencin y, tras dejar Auteuil, pero antes de instalarse en el *boulevard Saint-Germain*, el poeta ocupa su villa en el *boulevard Berthier* mientras están ausentes, tras haber vivido en el hogar de los Dealaunay. En cualquier caso, resulta difícil apreciar el importante papel que la pareja desempeñó en varios momentos difíciles de la vida del poeta.

M
R
A
A
Q
U
Í
L
A
?
C
A
S
A
E
N
L
A
S
T
R
E
L
Y
L
A
S
D
I
V
I
N
I
D
A
D
E
S

E
S
T
E
A
R
B
O
L
I
L
L
O
Q
U
E
S
E
D
I
S
P
O
N
E
A
F
R
U
C
T
I
F
I
C
A
R
S
E
T
E
P
A
R
E
C
E

A
C
O
S
T
A
D
O
S
M
A
N
T
E
S
U
J
V
O
S
O
T
R
O
S
V
O
S
O
T
R
O
S
S
E
P
A
M
I
S
R
A
M
I
E
M
B
R
O
S
U
N
P
U
R
O
e

LAS COLINAS¹

ENCIMA de París un día
Dos grandes aviones combatían
Uno rojo y negro el otro
Mientras en el cenit llameaba
El eterno avión solar

Uno era mi juventud entera
Y el otro era el porvenir
Ferozmente combatían
Igual que contra Lucifer
El Arcángel de radiantes alas

Así el cálculo al problema
Así la noche contra el día
Como ataca lo que yo amo
Mi amor como el huracán
Arranca el árbol que grita

Mas mira qué universal dulzura
París como una muchacha

¹ Se trata de una de las composiciones trascendentes del poeta, densa de contenidos y significados, en la que se mezclan tonos líricos con otros de carácter profético que expresan compromisos estéticos del poeta, junto con experiencias para cuya expresión el poeta recurre a imágenes que, por su recurrencia en el conjunto de su obra, cabe calificar de obsesivas. M. Décaudin y M. Adéma señalan que «Apollinaire recuerda los *Faros*, de Baudelaire, asocia extrañamente un modernismo mesiánico con la melancolía del poeta de *Vitam impendere amor* para concluir en una visión irrealista que a veces se ha comparado con algunos cuadros de Chagall». En efecto, por lo que se refiere a las últimas estrofas, es lo menos que cabe apuntar, ya que tanto planea sobre ellas el recuerdo de algunas imágenes de Lautréamont como anticipan ciertas escenas de *L'Âge d'Or* o de *Un chien andalou*, de Buñuel. Encontramos la tensión polémica que, en otras composiciones, nos habla del enfrentamiento del Orden con la Aventura, la anticipación en la exploración del universo inconsciente que, más adelante, efectuará el grupo surrealista, algunos apuntes de matiz regeneracionista, alusiones a una mitología no carente de significados profundos para Apollinaire, recuerdos de adolescencia y juegos de intertextualidades ricos en sugerencias. El poema había de ser publicado por vez primera en esta obra y, para su versión, me he visto en ocasiones obligado a abandonar la literalidad en un intento por respetar el ritmo del original.

Con languidez se despierta
Sacude su larga melena
Y canta su hermosa canción
Dónde fue a dar mi juventud
Ya ves que arde el porvenir
Sabrás que yo hablo hoy
Para anunciar al mundo entero
Que al fin nació el arte de predecir

Hay hombres como colinas
Que entre los demás se elevan
De lejos ven todo el futuro
Mejor que el propio presente
Y más nítido que el pasado

Adorno de tiempos y caminos
Pasa y dura sin un alto
Dejemos que sibilen las serpientes²
En vano contra el viento del sur
Perecieron la ola y los Encantadores

Orden del tiempo si por fin
Las máquinas discurrieran
En playas de pedrerías
Olas de oro romperían
La espuma madre sería aún

Bajo el hombre vuela el águila
Aquél alegra los mares
Como en los aires disipa
Sombras y hastíos de vértigo³
Donde el espíritu alcanza al sueño

² El término *sibiler*, que Apollinaire utiliza también en *El Poeta asesinado*, constituye un neologismo que M. Rheims sitúa, o bien, como derivado de *sibilant* («que produce un silbido»), en un uso introducido por V. Hugo), o bien, calcado sobre el latín *sibilare* (que había dado en antiguo francés *sibler*, «silbar», «murmurar»). Pero no olvidemos que *les Psylles* son «los encantadores de serpientes», a partir de la denominación de los habitantes de un pueblo de la Cirenaica, y que otra interpretación posible vendría de una integración heterodoxa de ambos vocablos.

³ En el original, *spleens*.

Llegó el tiempo de la magia
Regresa esperad prodigios
Infinitos sin fábulas
Que hayan creado pues nadie
Antes supo imaginarlos

Honduras de la conciencia
Mañana se os ha de explorar
Y a saber qué seres vivos
Se extraerá de esos abismos
Con enteros universos

Hé aquí que se elevan profetas
Como azules colinas lejanas
Sabrán cosas precisas
Como los sabios creen saber
Y por doquier nos han de transportar⁴

La gran fuerza es el deseo
Y ven que en la frente te bese
Oh ligera como una llama
De la que todo el dolor posees
Todo el ardor y todo el esplendor

Se cumple el tiempo estudiarán
Todo lo referido al sufrir
No ha de tratarse del valor
Ni siquiera de renuncia
Ni de todo cuanto podemos obrar

En el hombre mismo se ha de explorar
Mucho más de lo que en él se ha buscado
Se escrutará su voluntad
Y qué fuerza de ella ha de nacer
Sin instrumento y sin artificio

Vagan los benéficos manes
Compenetrándose entre nosotros
Desde que con nosotros están

Nada termina nada comienza
Mira el anillo en tu dedo

Época de desiertos y encrucijadas
Época de las plazas y las colinas
Aquí vengo a mostrar mis habilidades
En las que representa su papel un talismán
Muerto y más sutil que la vida

Al fin me he desligado
De todo lo natural
Puedo morir mas no pecar
Y lo que jamás ha sido alcanzado
Yo lo he tocado yo lo he palpado

Y yo he escrutado lo que nadie
En nada puede imaginar
Y a menudo he sopesado
Hasta la vida imponderable
Sonriente puedo ya morir

Tan alto he volado con frecuencia
Tan alto que adiós a todo
Las rarezas las quimeras
Y ya no quiero admirar a aquel
Muchacho que al espanto imita⁵

Juventud adiós jazmín del tiempo
Tu fresco perfume respiré
En Roma sobre floridas carrozas
Llenas de máscaras de guirnaldas
Y de cascabeles del carnaval

Adiós juventud blanca Navidad
Cuando la vida era solo una estrella
Cuyo reflejo contemplaba
En el mar Mediterráneo
Más nacarado que los meteoros

⁴ Con el sentido de «arrebato» y no, desde luego, con el de «conducción».

⁵ Referencia a una experiencia del poeta acerca de la que me extiendo en la nota 1 de «Sobre las profecías».

Mullido como un nido arcangélico⁶
O la guirnalda de las nubes
Y más brillante que los halos
Emanaciones y esplendores
Dulzura única armonías

Me detengo a contemplar
En el césped incandescente
Una serpiente vaga soy yo mismo
Que soy la flauta que toco⁷
Y el látigo que a los demás castiga

Para el sufrir llega un tiempo
Llega un tiempo para la bondad
Juventud adiós ésta es la época
En que conoceremos el futuro
Sin morir por conocerlo

Es la época de la ardiente gracia
La voluntad por sí sola obrará
Siete años de pruebas increíbles
El hombre se ha de endiosar
Más puro más vivo y más sabio

Otros mundos ha de descubrir
Languidece el espíritu como las flores
De las que nacen los frutos sabrosos
Que veremos madurar
En la soleada colina

Yo digo lo que es de verdad la vida
Soy el único que así podía cantar
Caen como semillas mis cantos
Callad todos vosotros que cantáis
No mezcléis cizaña con el trigo

⁶ *Duvetée*, referido al Mediterráneo, me hace preferir «mullido» a «sedoso» o a «blando» que el contexto, no obstante, permitiría.

⁷ En la tentación narcísica, ¿cómo no relacionar este verso con los de Saint-John Perse, en *Oiseaux*: «*Être un même l'arc et la flèche du vol, le thème et ce qu'il se dit*»?

Llegó una nave al puerto
Un gran navío engalanado
Pero a nadie encontramos en él
Sino a una hermosa y bermeja mujer
Allí yacía asesinada

En otra ocasión yo mendigaba
Sólo una llama recibí
Por la que hasta la boca ardí
Y ni agradecerla pude
Antorcha que nada puede apagar⁸

Oh amigo mío dónde pues estás tú
Que tan bien te ensimismabas
Que sólo un abismo quedó
Donde yo mismo me he arrojado
Hasta las incoloras profundidades

Y escucho mis pasos que vuelven
A lo largo de senderos que nadie
Jamás recorrió escucho mis pasos
De continuo a lo lejos andan
Lentos o presurosos vienen o van

Invierno tú que de ti te burlas⁹
Nieva y desgraciado soy
El cielo espléndido he traspasado
Donde es una música la vida
Para mis ojos demasiado blanco el suelo está

Acostumbraos como yo
A esos prodigios que anuncio
A la bondad que va a reinar
Al sufrimiento que soporto
Y conoceréis el futuro

De sufrimiento y de bondad
Ha de estar hecha la belleza

⁸ Alusión al Pentecostés obsesivo para el poeta.

⁹ En el original, *Hiver toi qui te fais la barbe*: locución que indica burla, en sentido figurado.

Más perfecta que lo era
La basada en proporciones
Nieva y tiemblo y yo ardo

A mi mesa me encuentro ahora
Escribo mis experiencias
Y lo que allá arriba canté
Un árbol esbelto mecido por el viento
Cuyos cabellos alzan el vuelo

Un sombrero de copa se encuentra¹⁰
Sobre una mesa repleta de frutos
Muertos están los guantes cerca de una manzana
Una dama se retuerce el cuello
Junto a un señor que se deglute

Gira el baile al fondo del tiempo
Maté al hermoso director de orquesta
Y para mis amigos mondo
La naranja cuyo sabor resulta
Una maravilla de fuego artificial

Todos han muerto el *maitre* de hotel
Les sirve un champán irreal
Que espumea como un caracol
O tal que un cerebro de poeta
Mientras cantaba una rosa

Blande el esclavo una espada desnuda
Que a fuentes y ríos se asemeja
Y cada vez que se abate
Es destripado un universo
Del que nuevos mundos surgen

Sigue el chófer al volante
Y cuando por la carretera
Pita girando en la curva
Surge hasta perderse de vista
Un universo virgen todavía

¹⁰ Comienzan aquí unas estrofas marcadas por el onirismo —recuérdese *Onirocritique*— y por esa transgresión de la realidad que los surrealistas habían de apreciar en Apollinaire.

Y la tercera es la dama
Sube en el ascensor
Sube sigue subiendo
Y se expande la luz
Y esas claridades la transforman

Pero esos son secretillos
Otros hay más profundos
Que pronto han de ser desvelados
Y de vosotros harán cien fragmentos
De un pensamiento siempre único

Pero llora llora y volvamos a llorar
Y bien porque sea luna llena
O bien porque sólo esté en un creciente
¡Ah! llora llora y volvamos a llorar
Tanto al sol hemos reído

Brazos de oro sostienen la vida
Sabed el dorado secreto
Todo es sólo una rápida llama
Que a la rosa adorable hace florecer
Y un exquisito perfume de ella asciende

LUNES EN LA CALLE CHRISTINE¹

LA madre de la portera y la portera cerrarán los ojos
Si eres hombre has de acompañarme esta noche
Bastaría con que un tipo guardara la puerta cochera
Mientras que el otro subiría

Tres quinqués de gas encendidos
La patrona está tísica
Cuando hayas terminado jugaremos una partida de chaquete
Un director de orquesta con dolor de garganta
Cuando vengas a Túnez te daré kif para fumar
Esto parece tener sentido²

¹ La composición, publicada en el núm. 19 de *Les Soirées de Paris*, en diciembre de 1913, constituye un buen ejemplo de los usos variados de composición en el poeta. La yuxtaposición de los vectores sonoros y visuales que llegan hasta él, y que pretende simplemente anotar en un distanciamiento neutro, resulta equivalente del abandono pictórico de la perspectiva, que le conduce a una plurifocalidad vinculable igualmente con el cubismo. Obsérvese el predominio de los vectores sonoros sobre los visuales, lo que refuerza la vertiente oral de su poesía: pero tampoco hay que olvidar que la génesis de los «poemas-conversación» se encontraba ya en *Alcools* —*vid.*, por ejemplo, «Las Mujeres». Por lo demás, como M. Décaudin nos recuerda, Jacques Dyssord publicó sus recuerdos acerca de la composición del poema («Le miracle d'Apollinaire», en *Chronique de Paris*, núm. 1, noviembre de 1943):

El último recuerdo que yo he conservado de nuestras reuniones con Madsen y con Apollinaire es el de una velada que pasamos, a finales de 1913, en un cafetín que éste último había descubierto en la calle Christine. Yo tenía que irme a Túnez a la mañana siguiente, y me despedía de mis amigos. Aquella noche, éramos los únicos clientes del pequeño café. Una sirvienta de cabellera inflamada, con el rostro cubierto de pecas, nos sirvió unos licores en una sala inundada de una luz de acuario. Lo que allí hablamos pueden ustedes encontrarlo en uno de los más hermosos poemas de Apollinaire, escrito allí mismo, a vuelapluma, en el extremo de una mesa. Con su calderón, se prolongan como fueron, en una especie de claro de luna interior.

En realidad, como aseguran A. Salmon y A. Billy, Apollinaire frecuentaba el cafetín desde antes de 1913.

² Otra versión igualmente posible y aceptada por el contexto sería la literal: «Parece como si rimara», en uno de esos juegos de ambigüedad que Apollinaire prodiga.

Montones de platillos unas flores un calendario
Pim pam pim
Debo carajo cerca de 300 francos a mi patrona³
Preferiría cortármela desde luego antes que dárselos

Me iré a las 20 h. 27
Seis espejos siguen allí mirándose insistentemente
Yo creo que vamos a embrollarnos aún más

Querido señor
Usted es un piojoso
Esta señora tiene la nariz como una lombriz
Luisa ha olvidado su abrigo de pieles
Yo sin abrigo y sin pasar frío
El Danés fuma su cigarrillo consultando el horario
El gato negro atraviesa la cervecería

Estas hojuelas estaban exquisitas⁴
La fuente mana
Vestido negro como sus uñas
Es completamente imposible
Aquí tiene señor
El anillo de malaquita
El suelo está cubierto de serrín
Entonces es cierto
La camarera pelirroja ha sido raptada por un librero

Un periodista que por lo demás conozco muy por encima
Escucha Jacques es muy serio lo que voy a decirte

³ La oralidad se refuerza con el recurso a términos familiares y argóticos en los versos siguientes. Interjecciones como *fiche* o *nom de dieu* alternan con ellos y obligan a contextualizar la versión. Así *mec* («tipo») puede adoptar un sentido peyorativo («chulo», en rigor) o bien familiar y afectuoso. Entra igualmente en composición en fórmulas argóticas del tipo *mec à la rousse*, *mec à la redresse*, etc. *À la mie de pain*, por su parte, queda atestiguado en expresiones como *mie de pain mécanique* o *mie de pain à ressorts*, equivalentes a *vermine* («gentuza», en sentido popular y figurado), por extensión de «comido de piojos», lo que completa el juego de palabras con *ver solitaire* (literalmente, «tenia», aunque he preferido una versión más libre), en el verso siguiente. La traducción literal, por lo demás, carece de sentido en estos usos, haciéndose necesario buscar equivalencias a veces no literales.

⁴ En el original, *Ces crêpes étaient exquisites*.

Compañía mixta de navegación
 Me dice señor quiere ver usted los aguafuertes y los cuadros
 que soy capaz de hacer
 No tengo más que una criadita
 Después de comer en el café del Luxemburgo
 Una vez allí me presenta a un gordo bonachón
 Que me dice
 Escuche es encantador
 En Esmirna en Nápoles en Túnez
 Pero por Dios dónde es
 La última vez que estuve en China
 Fue hace ocho o nueve años
 El Honor depende a menudo de la hora que marca el reloj
 pendular
 La quinta mayor⁵

⁵ Referencia al juego de *piquet*: la acepción argótica no debe ser utilizada. El *jacquet* es una variante del *trictac*, juego de dados, y la jugada es equivalente a una «escalera mayor». He mantenido, no obstante, «quinta» para permitir el juego polisémico con la acepción musical, aún con la salvedad de que, en tal caso se trataría de una *quinte augmentée*.



Apollinaire visto por Mariano Otero

¹ Uno de los caligramas apolinarianos más complejos y elaborados. Su clave radica en las representaciones espaciales evocadas, tanto las referentes al contacto telegráfico con su hermano Albert —en México desde 1913— como las dos representaciones circulares, en perspectiva vertical, de la Torre Eiffel, que, en los borradores, debían encontrarse juntas. Publicado en el núm. 24 de *Les Soirées de Paris*, en junio de 1914, desató una viva polémica. En el siguiente número, Arbouin consideraba esta fórmula expresiva como revolucionaria, «porque es preciso que nuestra inteligencia se acostumbre a comprender sintético-ideográficamente, en vez de analítico-discursivamente» («Devant l'idéogramme d'Apollinaire»). Mezcla otros procedimientos apolinarianos: «poemas-conversación», *collages*, uso de las onomatopeyas, etc. Algunas *coquilles* tipográficas en el original: «pendeco» por «pendejo», «cingada» por «chingada», «pad» por «bar» —la referencia a Barzun,² con quien mantiene el poeta una polémica, se completa con *Zut pour M. Zun*—, etc., así como «guñños» al lector: *MOTS EN SÛRETÉ* haciendo referencia a las futuristas *MOTS EN LIBERTÉ*, por ejemplo. Las onomatopeyas de la segunda figuración materializan los distintos ruidos del paseo alrededor de la Torre, enmarcados por el crujir (*cré cré*) de los zapatos nuevos del poeta. Albert partió a México en 1913 y murió allí en 1919. Nacido en 1882, tenía 37 años. Su madre había muerto unas semanas antes. Recuérdese que Apollinaire murió en 1918, a los 38 años. Fe de erratas: donde se lee «Calle San Isidro», debe decir «Calle San Isidoros»; donde se lee «fuíeste», debe decir «fuíste»; donde se lee «Coatzacolcos», léase «Coatzacoalcos»; donde se lee «Parece cochero», debe decir «Pare cochero». Asimismo, «Atravieso la ciudad con la nariz por delante» forma en el original un ángulo casi recto.

CARTA-OCÉANO¹

Atravieso la ciudad con la nariz por delante
y la carta en

Estaba junto al Rhin cuando te fuíste a Mexico
Tu voz me llega a pesar de la enorme distancia
Gentes de mala catadura en el andén de Vera Cruz

Juan Aldama

Correos
Mexico
4 centavos

U.S. Postage
2 cents Z

Con los viajeros del *España* que tienen que
hacer el viaje a Coatzacolcos para embarcarse
te envío esta postal hoy en vez

REPUBLICA MEXICANA
TARJETA POSTAL

11 45
29-5
14
Calle de Baligallies

de aprovechar el correo de Vera Cruz que no es
seguro. Aquí todo esta tranquilo y espera —
mos los acontecimientos.

Al día blo con al Sr. Laz
Pa se co chero
Ray
En la orilla la izquierda ante el puente de Iena
Galla la boca ni viejo Red.
no el usted tiene bigo le
Tu nez tu fun das un pero del co
Jac ques era de li cioso
Fuera villano
Claves he visto a milas
viva la república
Fuerza villano

BUENOS DIAS

NUNCA CONOCERAS BIEN

A LOS

Mayas

LA CORBATA Y EL RELOJ¹

¹ Publicado en *Les Soirées de Paris*, núms. 26-27, julio-agosto de 1914. En el original, la corbata se sitúa a la izquierda y está dedicado a Édouard Férat. Este (se trata del pintor Serge Férat, cuyo nombre auténtico es el de Serge Jastrobzoff, aunque firmaría un tiempo como E. Férat) fue, junto con su hermana, Hélène d'Oettingen, codirector de la revista (véase la nota 1 de «Paisaje») y relata la génesis de la composición: el poeta había dejado la corbata en la mesa de la redacción durante una discusión que el pintor intentaba cortar para ir a almorzar, habiendo extraído para ello su reloj. Modelo, la corbata, de figura compacta, el reloj lo es de una *éclatée*. Diversas interpretaciones a su respecto: Bassy insiste sobre el «círculo fatal», mientras P. Sacks, por el contrario, lo ve como el diseño de la dinámica apolinariana. «Aglá» se asocia con la alquimia y la estrella de cinco puntas, y con una doble función de exorcismo y mágica. «Tircis», el pastor de Virgilio, es asociado con *tire six*, mediante un juego fónico-semántico ambiguo, como es frecuente en el poeta. El «8» horizontal es la fórmula de representación matemática del infinito. Las «9 Musas» pueden ponerse en relación con la serie de composiciones consagradas a las otras tantas «puertas de tu cuerpo». «El bello desconocido» es el signo «x» en matemáticas, que se convierte en la cifra romana «X». El verso de Dante, en fin, luce como un faro pero está muerto para la poesía moderna. Puede decirse, literalmente, que Apollinaire circula dentro de un caligrama cuyos polos son los del presente y el deseo proyectado.

LA CORBATA
DO
LO
ROSA
QUE
LLEVAS
Y QUETE
ADORNACH
VILIZADO
QUITA QUIERES
TELA RESPI
SI RAR
BIEN

QUE BIEN
NOS DIVER
TI
MOS

las horas

la belle
Mi corazón za
de
la vida
los ojos dis
cul
el niño pa
el
do
Aglá lor
de
mo
rir

la mano

Tircis

el bello desconocido

las Musas
en las puertas
de tu cuerpo

el infinito
enderezado
por un filósofo
loco

Por fin son y
- 5 - todo
ha
bra
ter
mi
nado

semana

VIAJE

ADIOS AMOR NUBE QUE
 HUYES RENUEVA EL VIAJE DE DANTE
 Y NO HA LLUVIA FECUN
 CAIDO



¿DONDE VA PUES ESE TREN QUE MUERE
 POR LOS VALLES Y LOS BELLOS BOSQUES

U
 D L
 CE
 L A
 E S
 T R
 DE
 L E
 L A
 S
 Y O
 N O

TELEGRAFO
 A J A R O
 P QUE O CAER
 D A
 EJ
 SUS ALAS POR DOQUIER

A LO LEJOS
 FRESCOS DEL

TIERNO VERANO TAN PAL

L U
 N A R I A
 Y

E S
 TU
 RO ST SO
 QUE
 M A
 S
 V E
 O

¹ Publicado en *Sic*, núm. 12, diciembre de 1916, figura en «Case d'Armons» antes de ser incorporado a *Caligramas*. Modelo de caligrama tautológico cuya definición intenta J.-P. Goldenstein:

Morphémogramme qui dénote, selon une disposition typographique figurative, une unité linguistique signifiante à l'aide d'unités linguistiques signifiantes (elles-mêmes composées d'unités linguistiques non signifiantes).

Poema marcadamente melancólico, su característica más evidente radica en la ocupación del espacio que manifiesta —y que adopta otras formas expresivas, como el surtidor o el disparo, por ejemplo, en otras composiciones—, a partir del equívoco de una lluvia que es, a la vez, «los hilos que te retienen arriba y abajo» (véase «Lazos»), equívoco que la lectura viene a resolver. I. Lockerbie, insistiendo sobre sus valores plásticos, destaca además de la esquematización siempre buscada los matices expresivos de la apertura de las líneas —no son paralelas—, y los «temblores tipográficos» que se acomodan al espíritu de la composición, para concluir no tanto en una estructuración del espacio como en una «exploración» que aproxima a los cinco dedos de una mano. M. Décaudin y M. Adéma indican el contexto de su creación:

Extraído de una carta del poeta a Serge Féral, desde Deauville, el 29 de julio de 1914 (véase nota 1 de «El cochecito»): «Aquí hace calor. Mañana voy a bañarme en el mar y a trabajar todo el día para *Le Mercure*. Anteayer llovía = he hecho un bonito poema titulado “Escucha cómo llueve”, del que te adjunto el esquema».

Y siguen algunos trazos oblicuos que figuran las líneas del poema.

llueven voces femeninas como si hasta en el recuerdo estuvieran muertas
 también vosotros llovéis en nuestros maravillosos días de vida o hogotitas
 esas nubes reechel deseponen a relinchar un universo de ciudades australes
 escucha cómo llueve mientras el llanto y el desdén loran una antigua música
 escucha caer los hilos que te retienen arriba y abajo

EL COCHECITO

EL 31 del mes de agosto de 1914¹

Salí de Deauville poco antes de la medianoche
En el cochecito de Rouveyre.

Con su chófer éramos tres

Dijimos adiós a toda una época

Furiosos gigantes se erguían sobre Europa

Las águilas abandonaban sus nidos a la espera del sol²

Los peces voraces emergían de los abismos

En carrera acudían los pueblos a conocerse a fondo

Los muertos temblaban de miedo en sus oscuras moradas

¹. El poeta y su amigo, el dibujante André Rouveyre, habían sido enviados por el director de *Comoedia*, Pawlowski, a Deauville, al objeto de remitir desde allí crónicas mundanas ilustradas sobre la buena sociedad que acababa de empezar su temporada estival, a finales de julio de 1914. En otras composiciones aparecen detalles y anécdotas de los escasos días que ambos pasaron antes de que les llegara la noticia de la inminente movilización. De hecho, Apollinaire no llegaría a componer sino una única crónica que, por lo demás, no habría de aparecer hasta 1920. De manera que, en el atardecer del 31 de julio deciden regresar a París, donde llegan el 1 de agosto. Consecuentemente, la fecha que aparece en el primer verso resulta una libertad expresiva que el poeta se concede, motivada por un efecto rítmico y como recuerdo hacia el inicio de una canción popular.

². Se trata de una composición mixta, en la que el fragmento caligramático aparece tipografiado y figura el coche de su amigo desplazándose por la carretera ondulada. Inaugurando el apartado de «Estandartes», materializa la crisis de la que acabará surgiendo algo distinto a lo conocido, mediante la consunción de lo caduco: rito de paso al que el poeta vincula imágenes como la del «ave fénix», frecuentes hasta lo obsesivo en su repertorio simbólico. Como en buen número de sus poemas de *Caligramas*, Apollinaire busca despojar su escritura de todo lirismo, aproximándola a un lenguaje cotidiano que sólo el ritmo, el corte de los versos en razón de su relevancia conceptual y determinadas imágenes prestigiosas desmienten. Se trata, en fin, de una composición marcadamente dinámica en su temática, aspecto éste que la inserción caligramática refuerza. Para su mejor comprensión, en cualquier caso, léanse los artículos de J. G. Clark: «La poésie, la politique et la guerre; autour de "La petite auto", "Chant de l'honneur" et *Couleur du Temps*» (*G. A.*, 13), o de P. Caizergues: «Apollinaire et la politique pendant la guerre» (*G. A.*, 12).

³. «Sus nidos»: acepción relativamente poco usual en francés pero preferible, sin duda, a «su espacio».

Los perros ladraban hacia donde estaban las fronteras
Yo me iba llevando en mí todos esos ejércitos que combatían

Sentía que en mí se alzaban y se extendían las comarcas por las que serpenteaban

Con los bosques los pueblos felices de Bélgica
Francorchamps con el Agua Roja y los puñones
Región por la que siempre se producen las invasiones
Arterias ferroviarias en las que quienes iban a morir
Saludaban una vez más a la vida de colores

Océanos profundos en los que se agitaban los monstruos
En las viejas osamentas naufragadas

Alturas inimaginables donde el hombre combate

Más alto que las que el águila planea³

Allí combate el hombre contra el hombre

Y desciende de repente como una estrella fugaz⁴

Yo sentía que en mí seres nuevos llenos de destreza

Construían y también preparaban un nuevo universo

Un comerciante de una inaudita opulencia y de una estatura prodigiosa

Preparaba una extraordinario alarde⁵

Y unos gigantes pastores conducían

³ Como en toda figuración de crisis, Apollinaire se sirve de términos polémicos para dramatizarla. Ascenso/descenso, marcados por una verticalidad dinámica, componen la recurrencia privilegiada: véase «Las Colinas», por ejemplo: «Profundidades de la conciencia...». En un contexto igualmente crítico, resulta sintomático aproximar este poema del liminar de *Alcools*, «Zone». Algunos versos pueden ser perfectamente supérpuestos; por ejemplo: «Nous regardons avec effroi les poulpes des profondeurs», «L'aigle fond de l'horizon en poussant un gran cri», «Le phénix ce boucher qui soi-même s'engendre», «Et changé en oiseau ce siècle comme Jésus monte dans l'air», o bien «Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bèle ce matin», entre otros. En un registro léxico, asimismo, ambas composiciones presentan numerosos rasgos comunes que insisten sobre su valor esencial: el de ingreso en un nuevo espacio.

⁴ Joaquín Folguera había sin duda de inspirarse en esta imagen para su composición «En avión», igual que hiciera J.-M.² Junoy para su «Oda a Guynemer». Recuérdese que Junoy publicó, en 1920, como prefacio a *Poemes i Cal·ligrames*, la «Carta-Prefaci» que Apollinaire le dirigiera felicitándole por «esa obra maestra: Guynemer».

⁵ «Étalage»: he preferido una versión poco frecuente a la usual («escaparete»), por motivos de adecuación al desarrollo de la imagen.

Grandes rebaños mudos que pastaban las palabras
Y contra los cuales ladraban todos los perros por la carretera

Nunca olvidaré ese viaje nocturno en el que ninguno de los dos dijo una palabra
O
mar
cha
oscura
en la que
morían
nuestros 3 faros
o
noche
sensible
de antes
de la guerra
o
pue
blo
en la que se
presuraba

HERRADORES MOVILIZADOS

ENTRE MEDIANOCHE Y LA UNA DE LA MADRUGADA

h
o c i a
L I S I E U X
l a m u y
a z u
l

o bien

v
e r s
a l l e s d
o r a d
a

y 3 veces nos detuvimos para cambiar una rueda que se había reventado

Y cuando tras haber pasado por la tarde

Por Fontainebleau

Llegamos a París

En el momento en que pegaban los carteles de movilización

Ambos comprendimos mi camarada y yo

Que el cochecito nos había conducido a una época

Nueva

Y que aunque los dos fuéramos ya hombres maduros

Acabábamos sin embargo de nacer

Y mientras la guerra
 Ensangrienta la tierra
 Yo elevo los olores
 A la altura de los colores-sabores¹

Y yo fu
 m
 o
 ta
 ba
 co
 de
 ZoNE²

Unas flores a ras de suelo miran en bocanadas
 Los rizos de los olores por tus manos despeinados
 Pero también yo conozco las grutas perfumadas
 Donde gravita el azul único de los vapores³
 En donde más dulce que la noche y más puro que el día
 Te extiendes como un dios que al amor ha fatigado

Fascinas a las llamas
 Que reptan a tus pies
 Esas mujeres indolentes
 Tus cuartillas de papel

¹ En el original, *Près des couleurs-saveurs*.

² En la figuración en forma de pipa, «Zone» podía ser traducido atendiendo a criterios diversos. Evidentemente, hay una referencia a «Zone», el poema liminar de *Alcools*, uno de los más trascendentes del poeta. Pero en un registro argótico, *zoner* equivale a «irse a acostar» y a «dormir», versión que un verso posterior podría validar. La *zone*, como «límite impreciso de un lugar habitado» o como «arrabal» podría ser igualmente aceptable, dado el contexto bélico, sobre todo atendiendo a los usos arcaicos que tendían a homologarla con las «fortificaciones» de las ciudades hasta el siglo pasado. He optado por mantener «Zo NE» en razón igualmente de la clave geográfica en la que se ubica el poeta (Nordeste), que la tipografía resalta de manera inequívoca. Ya hemos visto, en otras composiciones, el interés del poeta hacia los juegos semánticos y su permanente recurso a la ambigüedad.

³ En el original, «Où gravite l'azur unique des fumées». Acerca de «azur», véase la nota 3 de «Canto del horizonte en Champagne».

À Émile Léonard¹

ME alisté bajo el cielo más hermoso
 En Niza la Marina de nombre victorioso

Perdido entre 900 anónimos conductores
 Conductor soy del renovado convoy de Nîmes²

Dice Amor Quédate aquí Pero a lo lejos los obuses
 Ardientes y sin tregua sus objetivos desposan

Espero la orden primaveral de que se vaya
 Al norte glorioso la intrépida tropa azul³

Mecen sus frentes los tres servidores sentados⁴
 Como mis espuelas brillan sus ojos claros

¹ Poema compuesto por anotaciones cotidianas del periodo de su adiestramiento militar. En diciembre de 1914, Apollinaire se alistó en el 38 Regimiento de Artillería, en Nîmes, tras haber conocido a Lou en Niza, donde se había instalado tras abandonar París el 3 de septiembre. A comienzos de año, conoce a Madeleine, en el trayecto de un viaje en tren entre Niza y Marsella. El poeta sería enviado al frente a comienzos de abril de 1915. M. Décaudin y M. Adéma nos recuerdan que Léonard, compañero de cuartel del poeta, publicó (*Le Mercure de France*, I-XII-1918) unos recuerdos de Apollinaire tomando como pretexto «un comentario anecdótico del poema» que, por lo demás, fechado en diciembre de 1914, había de aparecer —sin dedicatoria— en el núm. 11 de *La Grande Revue*, en noviembre de 1917. El trabajo «De Paris à Nîmes», de Bouatchidzé, Caizergues, Décaudin y Pia (*G. A.*, 12) da buena cuenta de las circunstancias precisas de este periodo, con documentos preciosos.

² Alusión al *Charroi de Nîmes*, cantar de gesta perteneciente al ciclo de Garin de Monglane, cuya figura central es cierto Guillaume —probablemente, Guillaume, conde de Toulouse, cuyas contiendas contra los sarracenos permitieron la creación, en 803, de la marca de España—; una de las características de este poema es el desarrollo de un tono propiamente épico unido a un interés marcado hacia la humanidad del personaje. Pero la forma del poema, su tono y ciertas imágenes y giros expresivos son otros tantos recuerdos del cantar.

³ En el original, *blensaille*, a partir del color del uniforme. Es frecuente, además, que el poeta juegue con las connotaciones de dicho color.

⁴ Convertimos, una vez más, *servant*, en este contexto, en «servidores de la pieza», en «ayudantes artilleros».

Una hermosa tarde de guardia en las caballerizas
 Oigo resonar las trompetas de artillería
 Admiro la alegría de este destacamento
 Que al frente a reunirse va con nuestro hermoso regimiento
 El reservista se come una ensalada⁵
 De anchoas hablando de su mujer que está enferma
 4 apuntadores fijaban la burbuja de niveles⁶
 Que como los ojos de caballos se agitaban
 Girault el buen cantor pasadas las nueve nos canta
 Una gran aria de ópera tú escuchándole lloras
 Doy alas con la mano al cañoncito gris
 Gris como el agua del Sena y pienso en París
 Pero ese pálido herido me ha contado en la cantina
 El esplendor plateado de los obuses nocturnos
 Lentamente mastico mi ración de vaca
 de 5 a 9 en soledad al atardecer paseo
 Ensillo mi caballo trotamos por el campo
 De lejos te saludo rosa hermosa oh torre Magna⁷

⁵ En el original, *territorial*: literalmente, «soldado de segunda reserva». La «ensalada»: *niçoise*, naturalmente.

⁶ Encargados de fijar la puntería en una batería.

⁷ Referencia a los vestigios de la fortificación romana de Nîmes.



Tarjeta postal berlinesa con una reproducción del cuadro de Robert Delaunay *La Tour*. Está enriquecida con un poema de Apollinaire:

*Au nord au sud
 Zénith nadir
 Et les grands cris de l'est*

*L'Océan à l'ouest se gonfle
 La Tour à la rive
 S'adresse*

LA PALOMA APUÑALADA Y EL SURTIDOR¹

Dulces rostros apuñalados
MIA YETTE ANNIE y tu MARIE
donde estais oh
vosotras mucha chas
PERO cerca de
un surtidor que
llora y reza
esta paloma se extasia

Todos los recuerdos de un día
Oh amigos míos idos la guerra
vuestros miradas en el firmamento
Mueren Melancolicamente
Donde estan Braque y Max Jacob
Derain con sus ojos grises con el
¿Donde estan Raynal Billy Dalize
¿Donde estan nombres se melancolizan
¿Donde estan pasos en una iglesia
¿Donde esta Gremniz que se alisto
¿Donde estan ya muertos
¿Donde estan recuerdos mi alma está llena
¿Donde estan el surtidor llora sobre mi pena

LOS QUE FUERON A LA GUERRA LUCHAN EN EL NORTE AHORA
Cae la noche sangrienta mar
Jardines en los que sangra abundantemente la adelfa flor guerrera

¹ Caligrama lateralizado que completa una ocupación del espacio por parte del surtidor, en la que se da ese movimiento ascendente/descendente que impregna buena parte de las figuraciones apolinarianas. De destacar, el doble trayecto de lectura que puede realizarse en los versos que forman el agua, así como la inclusión, dentro de ellos, del nombre de Dalize, a quien está dedicado *Caligramas*. I. Lockerbie destaca la presencia del tema de la Apoteosis en contraste con otros como el de la muerte y la caída o el agotamiento, y vincula la «O» del óvalo inferior —el estanque— con el «Soleil cou coupé» de «Zone». Se trata de una composición altamente polisémica: el estanque mismo puede figurar perfectamente un ojo —la mirada del poeta se relaciona con el tema de la Muerte—, o una boca —y en «Lul de Faltenin», en *Alcools*, encontramos una metáfora similar que evoca la angustia del ahogado—. Conflicto, pues, entre los valores ascendentes y la atracción del abismo, que pone de relieve la necesidad de efectuar una lectura simultánea de ambos sistemas. M. Décaudin y M. Adéma señalan, acerca de las condiciones de su creación:

El 24 de diciembre de 1914, Apollinaire escribía desde Niza a André Rouveyre: «Sus palomas me han gustado mucho. He hecho un poema con forma de paloma apuñalada que le enseñaré cuando termine la guerra».

2.º CONDUCTOR ARTILLERO¹

AQUÍ estoy libre y orgulloso entre mis compañeros
La Diana ha sonado y en el amanecer saludo
A la estupenda Nanceña que no he conocido²

¹ Transcribo literalmente lo que, acerca de esta composición, señalan M. Décaudin y M. Adéma: Debía aparecer en *Der Mistral* (Zurich), núm. 1, el 3-III-1915. Una alusión a este poema se encuentra en el *Journal des Années de Guerre*, de Romain Rolland (págs. 346-347):

Quienes esperan de esta guerra una radical transformación del arte se engañan. Les debería bastar con leer *die Aktion* de Berlín, para encontrar en plena floración el cubismo y todas las enfermedades intelectuales de la época. El futurismo se desarrolla libremente. Dispone de un órgano especial, *der Mistral*, publicado en Zurich (colaboradores: Marinetti, Antoine Huré, Apollinaire, Ludwig Kassak, Hugo Kersten, etc.). Nótese que algunos de ellos combaten en frentes contrarios y que, sin embargo, han encontrado la forma de realizaf sin obstáculos una revista internacional. El primer número ha aparecido el 3 de marzo.

Romain Rolland analiza su contenido y escribe, acerca de esta composición:

Luego, una «Feldpostbrief» en verso, enviada por Apollinaire, redactor en el *Mercur de France*, «2.º conductor artillero». Está escrita en todos los sentidos, en círculo, en rectángulo, en rombo; se leen en ella pensamientos como el que sigue: «(y sigue el caligrama en forma de bota)».

En su primera publicación, con el título señalado, las figuraciones centrales venían tras el verso «Del suelo que os ha formado». Nueva composición mixta, con figuraciones de una trompeta, una bota con su espuela, Notre-Dame, la Torre Eiffel y un obús. Acerca de este último objeto, obsérvese que el argot militar disponía del término *bouteille* para designarlo y que, como señala C. Tournadre, la denominación *rapace* también es utilizada. Remito a su preciso trabajo: «Notes sur le vocabulaire de la guerre dans *Calligrammes*» (G. A., 13) para una correcta comprensión de los referentes militares en la composición.

² De Nancy. De hecho, es una referencia a una conocida canción *paillarde*, que queda explícita en la figuración en forma de trompeta. Nótese que los versos de dicha figuración se acomodan perfectamente al toque de diana que es evocado anteriormente y, a este respecto, recuérdese la importancia que toma la oralidad, el ritmo y la melodía en los procedimientos de composición del poeta. No he utilizado la primera acepción («famosa», «conocida»), en razón del contexto en el que voluntariamente se sitúa el poeta.

CON HAS
DO OCI
PU A LA QUE
DE TA N
ANCY LA ARTILLERIA no
en se ha
terado de que tenía el mal

Los 3 sirvientes de la batería cogidos del brazo se han dormido en el armón

Y conductor por montes y valles sobre el caballo del postillón

Al paso al trote o al galope yo conduzco el cañón

El brazo del oficial es mi estrella polar

Llueve mi capote está empapado y a veces me seco el rostro

Con la bayeta que hay en la alforja del ayudante

Ahí van unos soldados de pasos pesados de pies embarrados

Les espolea la lluvia con sus agujas la mochila les sigue

RE
OS
DI BE ND
I T O Q U E
MA RC
HA RE
DI OS
H CR Q U E
MA A M N
I O
E N que C la
T H E I
R A S D E N
S E
C D E
REC UE S
RDO SD A
EPA RIS LUD
ANTES DE LA M
GUERRAMUCHO UN
MÁS DULCES DO
SERANCUANDO CUYA
SEADESPUÉSD LENGUA
ELAVICTORIA SOY QUE SU
B O C A
O H PARÍS
S A C A Y S A C
A R A S I E M
P R E A L O S
A L E M A N E S

Soldados

Andantes pellas de tierra

Sois la fuerza

Del suelo que os ha formado

Y ese suelo camina

Cuando avanzáis

A galope pasa un oficial

Como un ángel azul en la lluvia gris

Camina un herido fumando una pipa

La liebre escapa corriendo y he aquí ahora un arroyo que me gusta

Y esta muchacha nos saluda carreteros
 La Victoria se encuentra tras nuestras carrilleras
 Y calcula para nuestros cañones las medidas angulares
 Nuestras salvas nuestras ráfagas sus gritos de alegría son
 Son sus flores nuestros obuses de maravillosos chisporroteos
 Su pensamiento se concentra en las gloriosas trincheras

Y O O I G O C A N T
 A L B E L L O P A J A R O R A P A T A R A l p á j a r o 3

GUARDIA¹

MI querido André Rouveyre²
 Troudla la Champiñón Petaca³
 Nadie sabe cuándo nos iremos
 Ni cuándo volveremos
 En el Mercurio de Francia
 Marzo regresa color de esperanza⁴

¹ *Veille* es también «vigilia», «vela», pero el contexto militar hace preferible «guardia». De guardia se encontraba el poeta en el momento de su composición, tal y como aparece en la versión manuscrita del poema («He hecho mi primera guardia», dice en uno de sus versos) que el poeta había de modificar sensiblemente para su publicación posterior. Ejemplo de «poema-carta», fue enviado desde Nîmes a André Rouveyre el 13 de marzo de 1915.

² Acerca de la relación entre Rouveyre y el poeta, véanse las notas a «El cochecito» y a «Fiesta». Rouveyre publicó el poema en sus obras sobre Apollinaire.

³ Resulta intraducible «Troudla la Champignon Tabatière», por varias razones. La primera, el carácter oral de la composición, que, en este fragmento, se compone sobre el ritmo de una melodía cuartelera, lo que me ha aconsejado, por lo demás, traducir *tabatière* por «petaca». En segundo lugar, por el «la la»: en el manuscrito era *Trou du cul*, y se trata de un juego homofónico imposible de traspasar en la traducción. Es de destacar que Apollinaire se enorgullecía de componer a menudo cantando. Así, escribe a Martineau, en 1913: «Generalmente compongo andando y cantando dos o tres melodías que se me han ocurrido de modo natural y que un amigo mío ha anotado. La puntuación corriente no podría aplicarse a tales canciones...» (carta a H. Martineau del 19-VII-1913, en *Oe. C.*, pág. 768), y, un año más tarde, insistía en una «anecdótica»: «igual que yo hago mis poemas cantándolos sobre ritmos que mi amigo Max Jacob ha anotado...» (*Anecdotes*, pág. 183, 1-VII-1914). Un año después, escribiría a Madeleine Pagès (*Tendre comme le souvenir*, 3-VIII-1915): «En efecto Madeleine sólo compongo cantando. Incluso un músico anotó una vez las tres o cuatro melodías de las que instintivamente me sirvo y que son la manifestación del ritmo de mi existencia». Algunas de sus composiciones conservan con nitidez este elemento (véase «Las estaciones», por ejemplo) que, en suma, insiste sobre el carácter oral de su poética. Picabia o Alice Halicka aportan testimonios al respecto, pero también es conocido el espíritu mixtificador del poeta, que obliga a mantener ciertas reservas y no elevar a categoría de general lo que, en determinadas ocasiones —piénsese en «Le pont Mirabeau»— resulta indiscutible. En la versión del manuscrito, el final de la cuarta estrofa era: «Rantanplan tire-lire».

⁴ Es precisamente la fecha de composición y envío del poema la que me hace preferir «Marzo» a «Marte» que, en cualquier caso, avalaría el contexto militar.

¹ Primera composición de «Case d'Armons» que Apollinaire imprimió en el frente en una tirada de 25 ejemplares, para luego incorporarla a *Caligramas*. Mario Richter ha mostrado hasta qué punto su lectura tiene un valor de iniciación a esta nueva expresividad. La serpiente ocupa un lugar privilegiado en el bestiario apolinariano, como él mismo señala —«mi tótem es una serpiente»—, y viene a reunirse con su estado militar —«le había dicho que mi refugio está lleno de culebras? Se enroscan graciosamente y se deslizan haciendo que las cañas susurren. Yo miro estos animalitos como si fueran genios bienhechores»—, sin contar con su simbología erótica. Pero también figuran la línea del frente. Los «hexaedros» —en el original, *xexaedros*, en una *coquille* tipográfica que el poeta decidió mantener— «alambrados» hacen referencia a los «caballos de Frisia» que en otras ocasiones aparecen, y como el «secreto» o los «ramilletes» estallados de los proyectiles del 305, son otras tantas referencias bélicas. Pero existen claves que pertenecen a otros registros. «Malourène» —en el manuscrito *MaLOURène*— va referida tanto a Lou, a quien la composición está dedicada, por cierto, en «Case d'Armons» como «Au p'tit Lou», y que fonéticamente puede dar «Mi Lou reina», como a la cuarta de «las siete espadas de melancolía» de «La Chanson du Mal-Aimé», en *Alcools*:

«La quatrième Malourène
Est un fleuve vert et doré
C'est le soir quand les riveraines
Y baignent leurs corps adorés
Et des chants de rameurs s'y traînent»,

que L. Follet ha mostrado vinculada con el tema del tiempo fugaz que se desearía fijar; pero también relacionada con la imaginaria erótica del poeta. «Canteraine» es, como puede suponerse, un topónimo frecuente, relacionada con el «bosque». Pero el juego de ecos y ambigüedades lo relaciona con *cantilène* por un lado y, por otro, *-raïne* prolonga *-rène*. La posible *grenouille* hace pensar en la selva de *L'Enchanteur Pourrissant* y permite concluir a Richter acerca de «Case d'Armons» como el «anuncio de la aventura dramática y heroica que el nuevo mago Merlín emprende, una vez más, en la selva llena de los encantamientos de la pérfida Viviana». El «palomar», en fin, se refiere al apartamento del *boulevard Saint-Germain*, que el poeta había de prestar a Lou temporalmente.

LEJOS DEL PALOMAR¹

Y sabéis por que

Por que la querida culebra serpentea des de el mar hasta la enternece dora este espe ran

Malourène 15

Canteraine

Xexa edros alam brados pero un secreto colinas azules vigilantes

en el Bosque donde cantamos

Oh ramilletes de los 305 derrotados

A la Sra. de René Berthier

Caballos color cereza confin de las Zelandias
 Unas ametralladoras doradas graznan las leyendas
 Te amo libertad que velas en los hipogeos
 Arpa de plateadas cuerdas oh lluvia oh música mía
 El invisible enemigo llaga plateada al sol
 Y el secreto futuro que el cohete dilucida
 Escucha cómo nada la Palabra pez sutil
 Las ciudades en claves se convierten alternadamente
 La máscara azul como pone Dios a su cielo
 Guerra apacible ascensis soledad metafísica
 Niño de manos cortadas entre las rosas oriflamas

¹ El artificio tipográfico del caligrama responde, como puede observarse, a su título, en un juego de expansión y apropiación espacial cuyo referente es la condición artillera del poeta. *Plaie* podría ser traducido de diversas maneras: «plaga», en el contexto bélico, sería la que más en concurrencia pudiera entrar con la elegida, que, finalmente, lo ha sido en razón de su figuración más plástica. M. Décaudin y M. Adéma señalan a su respecto lo siguiente:

El poema fue enviado a Madeleine el 10-VI-1915, en los siguientes términos: «He aquí un poema que le pertenece pero que, por cortesía, será dedicado a la amiga o la novia del suboficial René Berthier, amigo mío, que me acompaña en el destino y del que hablo en mi último artículo en el *Mercure de France* (junio de 1915)».

En la composición del frente, la dedicatoria era, así, «A la Srta. Carubba», que luego había de convertirse en la «Sra. de Berthier».

QUÉ hermosos esos cohetes que iluminan la noche
 Trepan sobre su propia cumbre y se inclinan para mirar
 Son damas que bailan con sus miradas a guisa de ojos
 brazos y corazones

¹ El poema, fechado en diciembre de 1915 y publicado en el núm. 11 de *La Grande Revue*, en noviembre de 1917, constituye un ejemplo claro de esta particular y anticipada «surrealidad» que el grupo surrealista había de admirar en el poeta, y es cierto que convertir los horrores del frente en la descripción de una fiesta cósmica supone un juego metonímico-metafórico cuyo resultado es la aniquilación del «principio de realidad» y la reinterpretación de los referentes a la luz de un imaginario código del deseo. Este aspecto, al que ya nos hemos referido en la Introducción, se establece fundamentalmente a partir de dos tipos de recursos: el metafórico —naturalmente—, patente por ejemplo, en los versos 3 ó 5. Pero el otro resulta quizás más revelador, situándose en la base del primero: se trata de un distanciamiento que permite al poeta la «contemplación» de los acontecimientos, abstracción hecha de su «significado». Este proceso permite tanto los usos ambiguos como los humorísticos, fundados éstos últimos en la concepción de Schopenhauer (*Le Monde comme Volonté et comme Représentation*), que destaca «la percepción repentina de una discordancia entre un concepto y los objetos reales que en él han sido pensados según una relación dada». En este caso, el valor orgiástico de la guerra, que en otras composiciones aparece de modo igualmente nítido, cargado de significados de «purificación» (la imagen del «ave fénix» se encuentra implícita en el v. 11, y en ese sentido es preciso entender la alusión a la antropofagia de los v. 17 y 18) se sitúa sobre todo en el régimen de lo visual y abre la vía a una segunda mitad del poema en la que el propio poeta siente su metamorfosis no en calidad de individuo —aislado o colectivo—, sino en su función de poeta. Destaca, por su recurrencia, el término *beau* («bello», «hermoso»), asociado con imágenes dinámicas («viveza») y esplendentes, fundadas en un presente fugaz que se eleva a categoría cósmica y, a este respecto, recuérdese la conclusión que ofrece Breton de *Nadja* (1928): «La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas». Pero la composición abunda en ambigüedades y matices que le confieren una riqueza especial, además. Obsérvese, por ejemplo, la presentación paradójica entre vectores centrífugos y centrípetos, reforzada en la conclusión, y póngase en relación con una interpretación posible del poema en clave erótica. Encontramos igualmente, en la prolongación expansiva, su obsesión por la ubicuidad (espacio y tiempo) y por el futuro que impregna igualmente algunas de las composiciones más ambiciosas de la obra. Me he inclinado finalmente por una traducción literal del título, pero es de destacar el juego semántico contenido en (*Mer*)*veille* —«vigilia», «vela»— a la luz del verso «Y en el ardor singular de esta vela de armas».

He reconocido tu sonrisa y tu viveza

También es la cotidiana apoteosis de todas mis Berenices
cuyas cabelleras se han transformado en cometas
Doradas bailarinas de todo tiempo y de cualquier raza²
Bruscamente engendran niños a tiempo para su muerte³

Qué hermosos todos esos cohetes
Pero sería mucho más hermoso si hubiera más todavía
Si hubiera millones de ellos con un sentido completo y
relativo como las letras de un libro
Sin embargo es tan hermoso como si la propia vida surgiera
de los moribundos

Pero aún sería más hermoso si hubiera más todavía
Los contemplo sin embargo como una belleza que se mues-
tra y al momento se esfuma
Me parece asistir a un gran banquete iluminado a giorno⁴
Es un banquete al que la tierra se invita⁵

² Literalmente, «sobredoradas», en «baño de oro». Ideal expansivo que comienza a manifestarse en el poema. En el verso anterior, es preciso referir la imagen a «Coma Berenices», en astronomía, constelación del hemisferio boreal descrita por Hiparco. Se consideró durante mucho tiempo como apéndice de la constelación del León, hasta que Tycho-Brahe la restauró como constelación independiente. Su denominación procede de la historia de Berenice III, hija de Magas, rey de la Cirenaica y de Libia, que debía casarse con Tolomeo Evérgetes, rey de Egipto. Al morir su padre antes de celebrarse la boda, su madre, Arsinoe, quiso casarla con Demetrio, hermano de Antígono Gonatas. Cuando ya se habían efectuado los preparativos, Berenice sorprendió a Demetrio en el lecho de su madre y le hizo matar. Después, huyó a Egipto y casó con Tolomeo Evérgetes. Durante una expedición de éste a Siria, Berenice ofreció su espléndida cabellera a Venus para que concediese la victoria a su esposo. Al desaparecer la cabellera del templo, el astrónomo Conon de Samos, para adular a la princesa, afirmó que la había visto en el cielo convertida en un grupo de estrellas, junto a la constelación del León, que, desde entonces, es conocido con el nombre de «Cabellera de Berenice». La reina sobrevivió a su esposo y fue asesinada por su propio hijo, Tolomeo Filopator.

³ Literalmente, «que no disponen sino del tiempo para morir».

⁴ En italiano en el original, esta locución equivale a «a plena luz», «con luz diurna».

⁵ *S'offrir*: «ofrecerse». He retenido la acepción de «invitarse» que me parece más elocuente del sentido reflexivo y del contexto de «fiesta» en el que el poema se establece.

Está hambrienta y grandes bocas pálidas abre
Hambrienta está la tierra y este es su caníbal festín de
Baltasar⁶

Quién hubiera dicho que hasta ese punto se pudiera ser
antropófago

Y que se necesitara tanto fuego para asar el cuerpo humano
Por ello hay en el aire un saborcillo empireumático que a fe
mía no resulta desagradable⁷

Pero más hermoso sería aún el festín si el cielo participara
en él con la tierra

Él sólo traga almas

Lo cual es una manera de no alimentarse

Y se contenta con hacer juegos malabares con fuegos
multicolores

Pero en la dulzura de esta guerra me he deslizado con toda
mi compañía a lo largo de las largas trincheras⁸

Algunos gritos llameantes anuncian sin cesar mi presencia
He excavado el lecho por el que me deslizo ramificándome
en mil riachuelos que a todas partes van

Estoy en la trinchera de primera línea y sin embargo me
encuentro en todas partes o mejor dicho comienzo a
estar en todas partes

Yo soy quien comienza esta historia de los siglos venideros⁹

Más ha de tardar en realizarse que la fábula de Ícaro
volador¹⁰

⁶ Baltasar: último rey de Babilonia, cuya ruina fue anunciada en un festín con las palabras de fuego *Mane, Texel, Fares*, en 638 a. C.

⁷ Tras dudar en utilizar la expresión «un olor a chamusquina», y una vez descartada por cuanto el poeta no ha recurrido a su equivalente francés *roussi*, he preferido la traducción literal: es conocido el gusto del poeta por términos de etimología prestigiosa, favorecido por su extraordinaria aunque desigual erudición, y su aprecio por los vocablos pintorescos. Atestiguado en 1728 (Geoffroy), *empyreume* (1560, Paré, química, del griego *empyreuma*, de *pur*, «fuego») indica el sabor y el olor acres y fuertes que emana una materia orgánica sometida al fuego.

⁸ *Au long des longs boyaux*. Literalmente, son los «pasadizos de comunicación excavados en primera línea».

⁹ Convertir *chose* en «historia» me parece convenir tanto al sentido familiar del vocablo como al carácter cósmico que adopta el poema.

¹⁰ Ícaro: personaje mitológico, hijo de Dédalo. Preso con su padre en el

Yo lego al futuro la historia de Guillaume Apollinaire
 Que anduvo en la guerra y supo encontrarse en todas partes
 En las felices ciudades de la retaguardia
 En todo el resto del universo
 En quienes pataleando en las alambradas mueren
 En las mujeres en los cañones en los caballos
 En el cenit en el nadir en los 4 puntos cardinales¹¹
 Y en el ardor singular de esta vela de armas

Y sin duda sería mucho más hermoso
 Si yo pudiera imaginar que todas esas cosas en cuyo interior
 por doquier me encuentro
 Pudieran también ocuparme
 Pero en este sentido aún no hemos llegado a nada
 Porque si bien en todas partes estoy en estos momentos sin
 embargo el único que en mí se encuentra soy yo

EJERCICIO¹

HACIA un pueblo de retaguardia
 Iban cuatro artilleros²
 Estaban cubiertos de polvo
 De la cabeza a los pies

Miraban la amplia llanura
 Hablando entre ellos del pasado
 Y sólo apenas se volvían
 Cuando un obús había tosido

Los cuatro de la quinta del dieciséis
 De antaño hablaban no de futuro
 Así se prolongaba la ascesis
 Que les adiestraba a morir

laberinto de Creta, escapó con él valiéndose de unas alas formadas con plumas de ave pegadas con cera. Sin hacer caso de las advertencias de su padre y llevado por el entusiasmo del vuelo, se aproximó tanto al sol que, deritiéndose la cera, cayó al mar Egeo. Es lógico que el poeta utilice esta simbología dada su atracción hacia la aviación. Pero aquella es más profunda y le permite figurar la aventura de toda exploración, en la mayor parte de las múltiples ocasiones en que recurre a él.

¹¹ Recuérdense los comentarios en notas a «Torre».

¹ La polisemia, sobre la que se basa buena parte del recurso constante a la ambigüedad en el poeta, motiva el que mantenga la traducción literal de «Exercice» en el título, haciendo notar, sin embargo, que el sentido real es el que aparece en el último verso, en el que convierto *les exerçait* en «les adiestraba». El poema fue enviado a Madeleine el 22-XI-1915.

² *Bombardiers* en el original.

Morenilla escucha cómo gorjea
El paro en tu hombro

Nuestro amor es un fulgor
Que un proyector del corazón dirige
Hacia el ardor parejo al corazón
Que sobre el alto Faro se erige

Oh faro-flor de mis recuerdos
Los negros cabellos de Madeleine
Los atroces resplandores de los disparos
Añaden su repentina claridad
A tus hermosos ojos oh Madeleine

ALGODÓN EN LOS OÍDOS¹

Tantos explosivos en el punto

VITAL!

s
ve
re guerra
at en
te siempre
si alma
palabra mi
una en fuego
Escribe de impacto el
puntos escupe
Los feroz
rebaño
Tu

? OHMEGAFONO

¹ En el original, *Du coton dans les oreilles*: literalmente, «Algodón en las orejas». He adoptado, no obstante, «oídos» en el título, a diferencia de en versos interiores, en razón de su proximidad con ese «punto vital» que me parece preciso referir más al punto de impacto sonoro que al propiamente anatómico. El poema fue enviado a Madeleine el 11-II-1916, con variantes. Es uno de los más ambiciosos poemas de *Caligramas*, así como uno de los más connotados por el sentido militar que impregna las composiciones de este período. Obsérvense los juegos tipográficos —desplazamientos en el espacio como el efecto de la propia artillería o de la lluvia— y la amplitud que adquiere el registro argótico y familiar así como el léxico militar.

Amigo Inglés

¡Ah! qué feo es

Tu hermano tu hermano tu hermano de leche

Y yo comía pan de Génova

Respirando sus gases lacrimógenos

Ponte algodón en las orejas

D'siré

Luego fue esta flor sin nombre

Apenas un hálito un recuerdo

Cuando se fueron los cañones

Girando sus ruedas la hora de correr

Otras barbas tiene la ballena

Estallidos a quienes marchitamos⁸

Pero ponte algodón en las orejas

Evidentemente a las banderolas

De los señaladores

Allô la trüe

Aquí la música militar toca⁹

Cualquier cosa

Y cada cual recuerda una mejilla

Rosa

Porque hasta las músicas enérgicas

Tienen un no sé qué de desgarrador cuando se las escucha en la guerra

⁸ Juego fónico entre *fanons* en este verso y en el anterior —en un caso, se trata de la locución «otras barbas tiene la ballena»; en el otro, de una utilización del verbo *faner* en sentido metafórico—, y con *fanions* —las «banderolas»— dos versos después. Este último vocablo es el diminutivo del término arcaico *fanon* —«manípulo del sacerdote».

⁹ Este fragmento está en cursiva en el original. El sentido de *ici* es, una vez más, ambiguo. Puede referirse, naturalmente, a una referencia a la región donde se encuentra: la música militar, en tal caso, serían las explosiones. Pero, dado el valor que el poeta confiere a la composición, no sería tampoco extraño el que hubiera pensado en convertirla en una creación más amplia posteriormente, con intervención —como el poeta había de preconizar en *Les Mamelles de Tirésias*— de un fragmento musical. Nótese que *D'siré* o los cuatro versos entre *Ah! s'il vous plaît* y *Ton frère ton frère ton frère de lait* toman su sentido exacto precisamente en razón del vehículo rítmico. Juego de palabras con *joue* —«tocar» y «mejilla», según sus usos verbal o sustantivo.

Escucha si llueve escucha si llueve¹⁰

y	sol	de	con	la
es	da	Flan	fun	llu
cu	dos	des	díos	via
chad	cie	a	con	tan
caer	gos	go	el	sua
la	per	ni	ho	ve
llu	di	zan	ri	la
via	dos	te	zon	llu
tan	en	ba	te	via
sua	tre	jo	be	tan
vé	los	la	llos	dul
y	ca	fi	se	ce
tan	ba	na	res	
dul	llos	llu	in	
ce	de	via	vi	
	Fri	tan	si	
	sia	sua	bles	
	ba	ve	bajo	
	jo	y	la	
	la	tan	fi	
	lu	dul	na	
	na	ce	llu	
	lí		via	
	qui			
	da			

Los largos pasadizos por los que caminas

Adiós a los refugios de artilleros

Volverás a encontrar

La trinchera de primera línea

Los elefantes de los parapetos contra metralla¹¹

Una veleta maligna

Y las miradas de los cansados centinelas

¹⁰ He optado por la literalidad; no obstante, «escucha cómo llueve» se aproxima más al sentido de la imagen.

¹¹ Referencia a los «sacos terreros»: la imagen imponía la literalidad de la versión.

Que velan el insigne silencio
No ves tú que venga nada

por
el
Pe
ris
co
pio

La bala que al silencio ofende
Los proyectiles de artillería que se deslizan
Como un río aéreo
No os pongáis más algodón en las orejas
Ya no vale la pena
Más bien llamad de una vez a Napoleón a la torre
Allô

El gesto menudo del soldado que se rasca el cuello allí
donde los piojos le pican
La ola¹²

En las cuevas
En las cuevas

LA CABEZA ESTRELLADA

¹² Las alusiones a los ataques por gas son permanentes. Así, en el poema, según C. Tournadre, *la vague* designa «la marca gaseosa». Y, dado que las instrucciones en caso de dichos ataques recomendaban advertir inmediatamente a las tropas de la trinchera y a la retaguardia, eventualmente por medio del teléfono, la misma crítica estima que los versos *Mais appelez donc Napoléon sur la tour | Allô* responden a dicha circunstancia.

POSTAL¹

DESDE debajo de la tienda te escribo
Mientras muere este día de verano
En el que floración deslumbrante
En el cielo apenas azuleado
Un cañoneo esplendente
Se mustia antes de haber sido

¹ La postal en la que figura este poema fue enviada a André Rouveyre el 20 de agosto de 1915. Es frecuente que Apollinaire tome la comunicación postal como punto de partida para la composición.

ABANICO DE SABORES¹

Atolones singulares
de brownings que
gusto
vivir
Ah!

Esos lagos versicolores
En los glaciares solares

1 paja
rito chi
quitin sin
cola y que
echa a volar
en cuanto
se le co
loca
una

Mis tapices del sabor monzones de oscuros sonidos
y tu boca con sudiento
azur

oídos oídos el grito los pasos el fo
NOGRAFO oídos oídos ELALOE
reventar y esa pequeña flauta

¹ Juego de líneas curvas y rectas en las cinco figuraciones (pistola, islote, pájaro, boca y pez), o, si se prefiere, en ese rostro que enmarca, en una estética cubista, nariz, boca y ojo. El universo imaginario del poeta es esencialmente sensual; por ello, no es extraño su gusto por el matiz. Esta composición, auténtico «juego en el espacio», muestra la plasticidad y el dinamismo de los caligramas, y evidencia la necesidad de un desciframiento integrador: la relación entre las figuraciones se manifiesta en el propio título; se trata de un abanico que libera el lenguaje, rechazando el discurso lógico como principio de unidad.