

Méditations Esthétiques. Les peintres cubistes. Guillaume Apollinaire

Autor Enrique González Corrales

Champfleury, en la introducción a su libro *Le Réalisme* (1857) declaraba: «No me gustan las escuelas... todas estas palabras acabadas en ismo me producen pena... me parecen que no forman parte de la lengua francesa, me disgusta su asonancia, riman al unísono y no tienen sentido...»[1]. En varias ocasiones, el novelista y crítico de Tours ofrece una reveladora y visionaria afirmación: el carácter efímero y pasajero al que se ve abocado todo movimiento subversivo a la dictadura academicista.

En 1913, el italiano Guillaume Apollinaire (1880-1918) publica en París su oscura obra *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*, controvertida en cuanto a corpus revelador de los principios teóricos de los jóvenes artistas que gravitan en torno a Montmartre durante las dos primeras décadas del siglo pasado y a quienes tilda, indiscriminadamente, de «cubistas». De forma análoga a Champfleury, varios colegas de Apollinaire, se muestran reacios a etiquetar las producciones de estos jóvenes por considerar que facilitaban al público una «comprensión rápida y sin esfuerzo»[2]. Así, el escritor André Salmon comenta: «El cubismo es admirable porque no existe... lo que ellos llamaban disciplina no era, sino gimnasia»[3] y Albert Gleizes y Jean Metzinger: «Nunca ha habido una técnica cubista, sino simplemente una técnica pictórica interpretada animosa y variadamente por ciertos pintores»[4]. De estos testimonios eran de los que huía Apollinaire, ya que probablemente sintiera el deseo de aunar, bajo unas mismas características estéticas, a un grupo de artistas que únicamente tenían en común el haber «sabido liberarse del culto a las apariencias»[5]. Entonces, ¿con qué finalidad deseaba realizar un compendio onomástico y comentado, en la segunda parte de su obra? ¿Acaso se sentía empujado por una necesidad perentoria de actuar como un nuevo Vasari para dar a conocer al París del momento, primero, y después al resto de Europa, la existencia de dichos artistas?. Quizá, pero si el artista y biógrafo seicentista resulta plomizo, en ocasiones, y tergiversa datos, Apollinaire raya el más crudo hermetismo e ilegibilidad en determinados pasajes. Es por ello por lo que es difícil concebir cómo un escrito tan abstruso y poco pedagógico ha sido capital en la construcción del discurso historiográfico del periodo de preguerra. Es interesante que atendamos al frontispicio de la obra cuyo título: *Méditations esthétiques* queda prácticamente anulado, tipográficamente hablando, por el subtítulo, amén de quedar constreñido entre dos opresores corchetes. Según el diccionario de la RAE, meditar alude a la «acción de aplicar con profunda atención el pensamiento a la consideración de una cosa o discurrir sobre los medios de obtenerla o conseguirla»[6]. Apollinaire no pretendía tanto llegar a una conclusión sistematizadora de los «principios cubistas» como el de utilizar a estos artistas para dar rienda suelta a sus delirios patafísicos. Además, con toda probabilidad, sus meditaciones no las llevaría a cabo en un lugar apartado del bullicio parisino sino en los bulevares o cafés de la mano de su compañero de «banquetes», Alfred Jarry. Quizá, Apollinaire pretendiera evitar esta comicidad porque se consideraba el defensor de todo movimiento revolucionario en arte y no podía dejar escapar esta oportunidad en un momento en el que textos, proclamas y manifiestos artísticos comenzaban a aflorar. Sin embargo, era consciente de su incapacidad para convertirse en el líder de estos jóvenes. No podía crear unos principios desde cero como hizo Marinetti debido a que estos artistas, y en especial Picasso y Braque, se le habían adelantado. Esto le pesaba y califica al futurismo como un remedo italiano mal interpretado del fauvismo y cubismo. Fue quién desveló a su compatriota las obras de estos pintores franceses que, a diferencia de los italianos, según el escritor contaban con una rigurosa disciplina. ¡Qué paradoja! Esta inconformidad con el futurismo se revela en sus *Méditations* cuando se refiere a Picabia: «parece desear un arte de la movilidad, podría abandonar la pintura estática para abordar ahora medios nuevos... Pero... le aconsejo que aborde con franqueza el tema (poesía) que es la esencia de las artes plásticas»[6]. Sin embargo, empleará en varias ocasiones un tono muy semejante al del líder italiano porque, quizá fuera consciente de la solvencia con que sus cohesionadoras palabras llegaron a los jóvenes artistas. Lo manifiesta en el *Bolletín* de la Section d'Or cuando los insta a tener calma frente a los ataques de los críticos más conservadores[7] o en las *Méditations* al argüir: «Es tiempo de ser los amos»[8]. El resultado de todos estos anhelos es una obra en la que el autor transmite una sensación de celeridad por querer manifestar la esencia de las nuevas propuestas pictóricas, cuya (incoherente) estructura global ha sido comparada por muchos autores, en mi opinión erróneamente, con los collages de Picasso o Braque. Las prisas o tal vez sus ansias materiales le condujeron a compilar, por encargo de los Picabia, no lo olvidemos, numerosos artículos publicados entre 1905-1912, muchos de ellos sin alterarlos. Gleizes y Metzinger tenían razón cuando comentaban que se debería condenar aquellos artistas que «para ocultar su incapacidad, intentan fabricar rompecabezas. La oscuridad sistemática se traiciona a sí misma con su persistencia... es un simple telón que esconde un vacío»[8]. Pero Apollinaire no debió darse por aludido; más que nadie era consciente de cómo en poco menos de ocho años las inclinaciones estéticas de las personas podían variar sustancialmente. Cuando publicó su libro sobre los «pintores cubistas», sus gustos se encaminaban por otros derroteros: la pureza cromática de Robert Delaunay le había cautivado profundamente. Sin embargo, pensó que no era apropiado, todavía, dar a conocer sus inclinaciones y apenas lo mencionó. El público debía aguardar a la próxima entrega, por cierto que no vio la «luz», luz que tanto amaba como sede en que reside la plenitud poética. Era el momento de cumplir con su compromiso y su obra sobre la pintura parisina del momento debía publicarse. Además, a finales de 1912, los jóvenes artistas habían expuesto y se encontraban, más que nunca, en el centro de todas las miradas, y *Méditations* debía ser su carta de presentación. Consta de dos partes: *Sur la peinture* y *Peintres nouveaux*. En la primera, debía manifestar su postura abolicionista de la belleza clásica, castradora de creatividad cuyo paradigma, según Salmon, se había encarnado en la sonrisa de La Gioconda que «había sido, quizá por demasiado tiempo, el Sol del Arte»[9]. Sin embargo, el concepto de mimesis seguía presente en muchos artistas que «adoran aún las plantas, las piedras, la onda o a los hombres»[10]. Lejos de ser botánicos, geólogos o antropólogos, era el momento de crear y convertirse en auténticos demiurgos alcanzando un nivel suprasensible. Apollinaire no se mostraba novedoso en sus

planteamientos porque algo análogo le dijo el Frenhofer de Balzac a Porbus: «La misión del arte no es copiar la naturaleza, sino expresarla»[11]. Pero el artista no debía romper sus lazos con la tradición, con el «cadáver de su padre»; «se le abandona»; pero «nos acordamos de él, lo echas de menos, hablamos de él con admiración»[12]. Y es que la línea continúa siendo la esencia de las figuras geométricas y además, el «título que han elegido para su presentación, la Sección «Or», indica suficientemente que no se consideran aislados en el arte»[13]. La verdad, según él, una de las tres virtudes plásticas, queda amparada por la supresión de la perspectiva y el escorzo que distorsionan lo representado, relegado a un segundo «plano»; a favor del componente plástico. Los obsoletos principios euclidianos se sustituyen por la «cuarta dimensión»[14] al igual que sucede en el campo científico: Einstein y su teoría de la relatividad sustituyó en las ciencias físicas el arquetipo newtoniano. Todos estos principios se materializan en la «nueva pintura» que él denomina «cubista». Delega la responsabilidad fundacional en Derain, Picasso y, en menor medida, Braque, pero no puede ocultar su devoción y actitud partidista por el malagueño que «ofrece ciento de oportunidades para meditar»[15]. Según Apollinaire, es el que introduce los novedosos recursos plásticos sin embargo, el artista criticó su libro comentando que estaba «realmente apenado con todos estos chismorreos»[16]. Apollinaire debía buscar una justificación de peso que avalase su más que artificiosa categorización de este «movimiento»; y el impresionismo que, según él, «comenzó a refractarse en tendencias individuales»[17], era aceptado en los circuitos oficiales. De este modo englobaría en cuatro grupos, indiscriminadamente y de forma autoritaria, en un nuevo intento cohesionador, a artistas y críticos que «se hayan vinculados, quieran que no, a la escuela cubista»[18]. Los denomina cubismo científico, físico, órfico e instintivo a los que adhesiona y analiza caprichosamente a Picasso, Braque, Metzinger, Gleizes, Juan Gris, Léger, Picabia, Duchamp y en su apéndice a Duchamp Villon, entre otros. Quedan por mencionar dos peculiares figuras: el Aduanero Rousseau y Marie Laurencin. Apollinaire introduce al primero, toscamente, en el capítulo dedicado a la artista y debemos suponer que se trata de un homenaje póstumo porque, según Shattuck «entre tanta exploración de nuevos territorios en las artes, probablemente subsistiera en su sensibilidad un anhelo de sencillez e incluso de convencionalidad»[19]. Al mencionarlo como pintor de retratos, se jacta de conocer su modo de trabajo y alaba el «cuidado que ponía en cada detalle»[20]. Pero, se conoce la informalidad que demostró el escritor al acceder a posar para él en su cuadro *Le poète et sa muse*; apenas se personaba en su estudio y en el momento en que fue exhibido, no comprendía cómo los espectadores podían reconocerlo. Esta actitud del escritor y su exótica declaración de la participación del Aduanero en la campaña de Méjico, por cierto, perpetuada erróneamente por la historiografía hasta hace poco tiempo, conducen al lector a cuestionarse la veracidad de su estima por el pintor «dominguero». Con Marie Laurencin sucede algo muy peculiar: fue compañera sentimental de Apollinaire desde 1907 a 1913. Su estilo, caracterizado por una «sencillez natural»; capaz de expresar «la gracia y el encanto del mundo»; mediante «delicadas figuras hechas de arabescos»[21], distaba del de Picasso o Braque. Sin embargo, el autor osa introducirla en su catalogación y la presenta como libertaria del arte femenino equiparándolo al del resto de sus compañeros. Podríamos interpretar que el autor lleva a cabo una concesión para que, según sus palabras, «todo el mundo compartiera mi admiración»[22], pero debemos tener presente que la Laurencin expuso en la Sección «Or» en 1912. Además, Gleizes la incluye en sus escritos del mismo año. Por lo tanto, no debería extrañarnos su aparición en *Méditations* porque, al fin y al cabo, pertenecía a la «joven escena parisina». Apollinaire en una carta en la que comenta con tono profético que cuando conoció a Marie Laurencin iniciaba sus «meditaciones que tendrían tanta influencia en Europa y otras partes»[23], no hacía sino vaticinar lo que sucedería a posteriori con su obra. En las décadas de los cuarenta y cincuenta, fue traducida a numerosos idiomas: desde el inglés al japonés, y su relevancia se incrementa irrefrenablemente. Aunque nos pese, debemos admitir su relevancia como uno de los primeros documentos artísticos del siglo pasado. Ahí radica su importancia, ni más ni menos.

NOTAS: 1.CHAMPFLEURY, Su mirada y la de Baudelaire, (Presentación de los textos de Geneviève y Jean Lacambre), Madrid, Visor- La Balsa de la Medusa, 1992, p. 20. 2.SALMON, A., «Historia anecdótica del cubismo»; *La jeune peinture française*, París, Societé des Trente, 1912, en CHIPP, H. B., *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid, Akal, 1995, p. 226. 3.Ibid. p.227. 4.GLEIZES, A., y METZINGER, J., «Cubismo»; París, Figuière, 1912, en CHIPP, op. cit., p.236. 5.APOLLINAIRE, G., *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, Madrid, Visor-La Balsa de la Medusa, 2001, p.81. 6.APOLLINAIRE, G., op. cit., p.73. 7.«Jóvenes pintores, ¡tened calma!»; en APOLLINAIRE, G., *Bulletin de la Section «Or»*, 1912, cit en BREUNIG, L. C., (ed.), *Apollinaire on art: Essays and Reviews. 1902-1918*, Londres, Thames and Hudson, 1972, p. 252. 8.GLEIZES, A., y METZINGER, J., op. cit., p. 235. 9.SALMON, A., op. cit., p. 223. 10.APOLLINAIRE, G., (2001), op. cit., p. 13. 11.BALZAC, H. de., *La obra maestra desconocida*, Madrid, Visor, 2003, p. 35. 12.APOLLINAIRE, G., (2001), op. cit., p. 14. 13.APOLLINAIRE, G., (1972), op. cit., p. 252. 14.APOLLINAIRE, G., (2001), op. cit., p. 21. 15.APOLLINAIRE, G., «Picasso»; (Prefacio del catálogo de la exposición Matisse-Picasso, Paul Guillaume Gallery), 1918, en BREUNIG, L. C., op. cit., p. 418. 16.*Correspondencia Picasso-Kahnweiler, 11-IV-1913*, cit. por MONOD-FONTAINE, Daniel-Henry Kahnweiler, en HARRISON, CH., FRASCINA F. y PERRY, G., *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros diez años del siglo XX*, Madrid, Akal, 1998, p. 156. 17.APOLLINAIRE, G., «Pintura moderna»; *Der Sturm*, 1913, en BREUNIG, L. C., op. cit., p. 268. 18.APOLLINAIRE, G., (2001), op. cit., p. 84. 19.SHATTUCK, R., *La época de los banquetes: orígenes de la vanguardia en Francia, de 1885 a la primera Guerra Mundial*, Madrid, Visor, 1991, p. 227. 20.APOLLINAIRE, G., (2001), op. cit., p. 61. 21.Ibid. p. 58. 22.TORRE, G. de, *Apollinaire y las teorías del cubismo*, E. D. H. A. S. A., Barcelona, 1967, p. 38. 23.Ibid., p. 38.

BIBLIOGRAFÍA: BREUNIG, L. C., (ed.), *Apollinaire on art: Essays and Reviews. 1902-1918*, Londres, Thames and Hudson, 1972. APOLLINAIRE, G., *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, Madrid, Visor-La Balsa de la Medusa, 2001. BALZAC, H. de., *La obra maestra desconocida*, Madrid, Visor, 2003. CHAMPFLEURY, Su mirada y la de

Baudelaire, (Presentación de los textos de Geneviève y Jean Lacambre), Madrid, Visor- La Balsa de la Medusa, 1992. CHIPP, H. B., Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas, Madrid, Akal, 1995. HARRISON, CH., FRASCINA F. y PERRY, G., Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros diez años del siglo XX, Madrid, Akal, 1998. SHATTUCK, R., La época de los banquetes: orígenes de la vanguardia en Francia, de 1885 a la primera Guerra Mundial, Madrid, Visor, 1991. TORRE, G. de, Apollinaire y las teorías del cubismo, E. D. H. A. S. A., Barcelona, 1967.