

Couleur du Temps (1918) de Guillaume Apollinaire desde la Poética Comparada y una Historia Poética del Teatro

DUBATTI, Jorge / IAE - jorgeadubatti@hotmail.com

Eje: Teatro y Artes Escénicas - Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: drama moderno – drama simbolista – drama experimentalista – drama vanguardista

» Resumen

En el marco del Proyecto UBACyT 2014-2017 “Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado: origen y desarrollo del teatro de la vanguardia histórica (1896-1939)”, proponemos un análisis de la poética de *Couleur du Temps* de Guillaume Apollinaire (estrenada poco después de la muerte de su autor, en 1918), a partir de la teoría y la metodología de la Poética Comparada y de una Historia Poética del Teatro. Sostenemos que, a diferencia de *Les Mamelles de Tirésias* (1917), *Couleur du Temps* es un texto dramático híbrido, de fusión de procedimientos, que puede leerse desde al menos tres poéticas abstractas: drama moderno, drama simbolista y drama experimentalista, diferenciable del drama vanguardista.

» Presentación

En el Proyecto UBACyT 2014-2017 “Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado: origen y desarrollo del teatro de la vanguardia histórica (1896-1939)”, dedicamos un capítulo central al aporte de Guillaume Apollinaire a los procesos de renovación del teatro europeo. Si bien Apollinaire despliega en su producción literaria (no-dramática) numerosas referencias al teatro (*El poeta asesinado*, entre otros textos), o echa mano a las estructuras del diálogo teatral en la narrativa (*El mago en putrefacción*¹), su corpus específicamente dramático es breve. Consta de tres piezas: *Les Mamelles de Tirésias*, *Casanova* y *Couleur du Temps*,² a los que los especialistas otorgan desigual relevancia. Afirma Pascal Pia:

[...] en parlant de son théâtre, c'est seulement aux *Mamelles de Tirésias* que nous pensons, car, de ses deux autres essais dramatiques, l'un, *Couleur du Temps*, n'est guère qu'un poème dialogué; l'autre, *Casanova*, qu'en livret d'opéra écrit dans l'unique souci d'en tirer un peu

¹ En francés: *L'enchanteur pourissant*. Preferimos esta traducción, nuestra (ya avalada por el dramaturgo uruguayo-francés Sergio Blanco), a la propuesta por Mariano Fiszman (Apollinaire, 2009).

² En adelante abreviaremos los títulos con las respectivas iniciales: *LMdT*, *C*, *CdT*.

d'argent et que sa médiocrité même ne distingue pas de la confection des librettistes professionnels (1954: 161).

En su vínculo con el teatro fue relevante, además, su participación en la experiencia de *Parade* (1917), espectáculo producido por Les Ballets Russes en París. Apollinaire siguió atentamente el trabajo de Jean Cocteau (libreto), Erik Satie (música), Leonard Massine (coreografía) y Pablo Picasso (vestuario-escenografía) y escribió el texto del programa de mano del estreno: “Parade y el espíritu nuevo”, recogido más tarde en sus *Chroniques d'art* (1960: 426-427). Allí Apollinaire formula por primera vez el término “surrealismo”:

“De esta alianza nueva, porque hasta ahora los decorados y los trajes, por una parte, la coreografía, por otra, no tenían entre ellos más que una ligadura artificial, ha resultado en *Parade* una especie de surrealismo en el cual yo veo el punto de partida de una serie de manifestaciones de este Espíritu Nuevo [sic, con mayúscula], que, al encontrar hoy la ocasión de mostrarse, no dejará de seducir a la élite, y que promete modificar de arriba abajo para júbilo universal las artes y las costumbres, porque el buen sentido quiere que ellas estén al menos a la altura de los progresos científicos e industriales” (Apollinaire, 1999: 138).

En este texto de 1917 Apollinaire parece anunciar, implícitamente, sus propias futuras contribuciones a ese “espíritu nuevo”: *LMdT* y *CdT*.³ Justamente llamará a *LMdT* “drame surréaliste en deux actes et un prologue” (2003: 91). Justamente Apollinaire insistirá en este “espíritu nuevo” en el “Prologue” de *LMdT* y en su texto “L'esprit nouveau et les poètes”, publicado en *Mercure de France* (1º diciembre 1918), un mes después de su muerte, donde valora “la sorpresa” como aquello “por lo que se distingue el espíritu nuevo de todos los movimientos artísticos y literarios que lo han precedido” (Béhar, 1971: 37-38).

Nos proponemos caracterizar brevemente algunos de los rasgos destacables de la poética de *CdT* a partir de la teoría y la metodología de la Poética Comparada⁴ y de una Historia Poética del Teatro.⁵

En la producción dramática de Apollinaire *CdT* ha sido menos atendida por historiadores y críticos que *LMdT*. Si ésta es insoslayablemente analizada en las investigaciones sobre los procesos de renovación del teatro europeo y occidental, *CdT* suele ser desplazada a un segundo plano, o incluso omitida. Existe una única traducción al español: la de José Manuel López (Apollinaire, 1994). Creemos, sin embargo, que se trata de un texto relevante en una Historia Poética del Teatro, especialmente para evidenciar la compleja

³ Todas las citas de los textos *LMdT* y *CdT*, en francés, se hacen por la edición al cuidado de Michel Décaudin (Apollinaire, 2003); las citas de *Color del tiempo*, en castellano, se hacen por la edición y traducción de José Manuel López (Apollinaire, 1994: 139-188).

⁴ Disciplina del Teatro Comparado que estudia la poética desde la consideración de los fenómenos de territorialidad, interterritorialidad y supraterritorialidad, y que parte de la distinción y relaciones entre micropoética (análisis del individuo poético en su singularidad y heterogeneidad), macropoéticas (análisis de grupos o conjuntos de micropoéticas consideradas en sus relaciones y diferencias) y poéticas abstractas (construcciones teóricas cuya formulación va más allá del estudio de los individuos y los grupos). Véase Dubatti, 2012.

⁵ Se trata de una historia del teatro a partir de la relación contrastiva, sincrónico-diacrónica, de las poéticas en el devenir temporal. Historia poética es una historia de las estructuras, del trabajo y de las concepciones. (Dubatti, 2009).

articulación entre simbolismo, drama moderno y experimentalismo, y la hibridización de poéticas característica de los procesos de modernización, como hemos señalado en un estudio sobre *LMdT* (Dubatti, 2017a). *CdT* evidencia que, incluso en los autores más innovadores, experimentalismo y tradicionalismo conviven y se mezclan.

Couleur du temps se estrenó en París el 24 de noviembre de 1918, por la Compañía Art et Liberté, con dirección de Louise Lara. Se estaba ensayando cuando Apollinaire murió (9 de noviembre), apenas 15 días antes del estreno. Según Michel Décaudin, la respuesta del público y la crítica fue heterogénea:

“La représentation [...] suscita divers remous. Ceux qui admiraient en l’auteur des *Mamelles de Tirésias* un des maîtres de l’avant-garde furent déçus par une pièce qui leur sembla d’un déplorable conformisme esthétique et intellectuel. D’autre part, une polémique s’ouvrit au sujet de la réalisation infidèle aux intentions de l’auteur selon certains qui, en particulier, s’étonnaient que les décors demandés à Vlaminck par Apollinaire n’aient pas été utilisés” (Décaudin, 2003: 12).

Cuando ponemos en relación la micropoética de *CdT* con los procesos históricos del teatro francés y europeo, observamos que se trata de un texto dramático híbrido, de fusión de procedimientos, que puede leerse desde al menos tres poéticas abstractas: drama moderno, drama simbolista y drama experimentalista, diferenciable del drama vanguardista (Dubatti, 2017b). Esta condición de híbrida acerca la poética de *CdT* a la de *LMdT* (ver Dubatti, 2017a).

Por razones de extensión disponible, resumamos en un apretado cuadro los principales núcleos de acción, así como los campos semánticos a los que refieren y su producción de sentido:

ESTRUCTURA EXTERNA	ACCIONES PRINCIPALES DE LA HISTORIA	CAMPOS SEMÁNTICOS	SIGNIFICACION DE LAS ACCIONES
ACTO I Esc. 1	Lugar: "Una plaza pública en la capital de un país que goza de paz" (141) Ansaldin: llevar/"arrastrar" (143) a Van Diemen y a Nyctor al avión para abandonar la ciudad porque "pronto el reino de la muerte / Llegará hasta aquí" (142) Nyctor: resistirse a dejar la ciudad: "un presentimiento me dice / Que al partir vamos a la muerte" (143) Van Diemen: aceptar y despedirse de la ciudad	Huir de la guerra y de la muerte / Buscar la paz Salvar lo que puede perderse Fundar un mundo nuevo	"Salvar la patria" Fundar la "Roma nueva" (que) "crece en nosotros" (144) "salvar vuestra obra" porque "Ella es vuestra patria" (144) "Tres hombres para un mundo nuevo" Salvar al poeta (Nyctor), al sabio (Ansaldin) y al rico despojado de su riqueza (Van Diemen) "viajar con las manos vacías" (145) el pasado es la riqueza, el presente la sabiduría y el futuro es la poesía "el deseo / La belleza misma o la verdad" (145)
Esc. 2	Lugar: "Entre cielo y tierra"	Regresar al mundo	Atracción por la muerte y

	(147), en el avión Nyctor: necesidad de cantar y celebrar el nuevo mundo aéreo Nyctor: desear ver la tierra, descender, estar en la tierra unos instantes y luego volver a volar Van Diemen y Ansaldin aceptan	de la muerte	el escenario de la guerra
Esc. 3	Lugar: "Campo de batalla con cruces" (149) Madame Giraume: buscar en el campo de batalla la tumba de su hijo; lamentarse por la muerte del hijo Mavise, la novia: sumarse a la madre en la tumba y también lamentarse la pérdida del hombre y de la pareja Voces de los Vivos y de los Muertos: "es el crepúsculo del amor" (...) "y qué importan qué importan los hombres" (...) "Adiós adiós todo debe morir" (153)	Lamentar la muerte del hombre joven Anunciar la muerte universal ("todo debe morir")	Recordar la muerte como forma de impulsar la búsqueda de la paz Variación del tópico <i>memento mori</i>
Esc. 4	Van Diemen: invitar a las mujeres a ir con ellos Madame Giraume acepta Nyctor: resistirse pero aceptar Ansaldin: afirmar que ellas no conocen su proyecto de "ver el país divino de la paz", que creen que solo las alejarán del campo de batalla Nyctor: proponer que se les informe el proyecto Ansaldin: negarse y amenazar a Nyctor con "matarlo" si revela el proyecto Nyctor: "Te odio he aquí la paz prometida / Y ya existe el odio entre nosotros" (155) Madame Giraume: proponer a Mavise que también vaya con ellos y ella acepta Nyctor: afirmar que "esta época quiere por sobrenombre / esa terrible palabra latina 'cruor' / que significa sangre derramada" (156) Voces de los Muertos y de los Vivos (invertido): "Adiós adiós todo debe morir" (156)	Huir de la guerra y de la muerte Salvar lo que puede perderse Fundar un mundo nuevo	Nueva idea propuesta por Nyctor: escapando de la guerra y la muerte, se lleva el odio en el alma y allí se multiplica
ACTO II	Lugar: "Una isla desierta" en	Huir de la guerra y	Madame Giraume acepta

Esc. 1	<p>África Madame Giraume: creer que Van Diemen se burla cuando sostiene que están en África y ella se sorprende Van Diemen: confesar que "Amamos la paz y huimos / de los países en los que no existe" (159) "El hombre ya no era nada por eso huimos / Para volver a encontrar un poco de libertad humana" (160) Madame Giraume: mostrarse contenta de la situación Van Diemen: reclamar que "debes recordarnos sin cesar / en el feliz dominio de la paz / Los dolores que se sufren allá" (160)</p>	de la muerte, buscar la paz, recordar la muerte en la vida	la utopía de Van Diemen y la función de recordar la muerte en la paz
Esc. 2	<p>Mavise: reclamar a Ansaldin que ha sido engañada Ansaldin: acusar de ingratitud porque "os hemos salvado de la muerte" (161) Mavise: afirmar que el "deber de las mujeres" era "quedarse allí" (...) "cuidar heridas consolar corazones" (161) "esa paz solo se encuentra en los corazones / y es lo sabes / Deber cumplido" (162) Ansaldin: afirmar que en esta isla se podrá construir una nueva utopía: "Cristo adquirió para los hombres / Sus derechos espirituales / Y Francia inventó / Sus derechos filosóficos / En esta isla desierta / Proclamaremos al fin / Sus derechos físicos y políticos" (163) Mavise: oponerse: "No tenemos derecho / A abandonar así / A los vivos y a los muertos" (163) Mavise: solicitar que la regresen a su país y Ansaldin obedece y va en busca de Van Diemen (164)</p>	Mavise: el único lugar donde es posible encontrar la paz es en el corazón	Mavise no acepta la utopía de Ansaldin, observa que el deber es acompañar a los que sufren y lo necesitan Mavise habla de "vivos y muertos" (como las voces de las escenas anteriores)
Esc. 3	Monólogo de Mavise: expresar contradicción entre su deseo de regresar y el amor por Nyctor	Rechazo a que se imponga una "paz innoble y triste" (165), deseo de regresar "a esa humanidad / plena	Idea nueva: Nyctor siente la contradicción ("vergüenza") de estar vivo, los vivos se avergüenzan de estarlo, de no haber muerto como

		de amor y de odio” (165) Al mismo tiempo nueva misión: ayudar a Nyctor “avergonzado de haber partido / avergonzado de ser poeta / avergonzado de estar vivo” (165)	el prójimo. Vergüenza de estar vivo en un mundo donde todos mueren. El dilema de la guerra y la guerra como dilema: rechazarla y portar el odio (llevar con uno la guerra en la huida), aceptarla y servir al amor (ayudando a los que sufren en la guerra). Guerra en lo macropolítico y en el microcosmos
Esc. 4	Mavise: declarar amor a Nyctor, exponer su contradicción Nyctor: afirmar un discurso misógino: “amar es sin duda la fórmula / del poder absoluto” (168); al mismo tiempo preguntarse “quién puede amar a voluntad” Mavise: responder “el que no huye del peligro” Acuerdo: Nyctor afirma que “es verdad el peligro está en la vida / como lo sublime en el poeta” (168)	Paradoja: Amar es enfrentar la guerra, no huir	Identificación de la mujer con el poeta: amar es la fórmula del poder absoluto y amar es aceptar el peligro
Esc. 5	Ansaldin: encontrar en la isla a un Solitario que avisa que un volcán estallará y hay que huir de la isla	Huir nuevamente pero de la violencia de la naturaleza	Donde se creyó que había paz porque no había hombres, tampoco hay paz por la violencia de la naturaleza
Esc. 6	Solitario: relatar que por diez años ha estado solo pero no en paz por “la dura lucha con la naturaleza /con los animales y los insectos” (170) Ante la propuesta de irse con ellos, Solitario afirma que no puede partir de la isla porque debe “expiar un gran crimen” (170) Van Diemen: para expiar el crimen “no tienes derecho a morir / es preciso vivir y sufrir” (172) “te devolveremos a los países donde corre la sangre” (173) Ansaldin: anunciar que irán hacia	Alejarse de la sociedad como castigo a un crimen, pero necesidad de regresar como forma de expiación: ir a la guerra a morir por aquellos a los que traicionó	La experiencia de la vida como sufrimiento y expiación Imposibilidad de encontrar la paz, necesidad de regresar a la guerra y aceptarla

	<p>el Polo Sur Nyctor: “Ved pues qué terrible es / Esta paz que buscamos en vano” (173) Ante la inminencia de la explosión del volcán, todos abandonan la isla</p>		
ACTO III Esc. 1	<p>Lugar: “Entre cielo y tierra” (174) Los personajes observan el viaje de los dioses hacia el sol. Voces de los Dioses: pedir al Sol: “Ten piedad de los hombres / Ten piedad de los dioses” (176)</p>	Si la humanidad muere los dioses morirán.	La humanidad, al matarse, mata al mundo.
Esc. 2	<p>Lugar: “El Polo Sur” (176) Nyctor: “La soberana blanca que brilla / Por todas partes es la imagen de la paz (...) Esta paz en todo su horror” (177) Mme. Giraume: la paz es “La profunda y eterna muerte” (178) Cuando los personajes sienten que mueren, enloquecen y desesperan, Van Diemen salir a explorar “A reconocer nuestro blanco reino”</p>	La paz es la muerte del hombre. Utopía y distopía de construir el “reino” humano en la muerte.	La humanidad es lo contrario de la paz, la paz es un estado antihumano.
Esc. 3	<p>Mavise: advertir que todos se han vuelto locos buscando la paz. Mavise personaje-delegado: “El hombre / No está acaso siempre y en cualquier parte / En peligro” (181). Tomar conciencia de la muerte inminente y pedir socorro en vano</p>	La búsqueda de la paz conduce a la locura, es la negación de lo humano.	Muerte de los personajes enterrados en el hielo.
Esc. 4	Nyctor y la aparición de la Mujer congelada en el témpano	Mujer congelada, vida en muerte	Símbolo de la paz es la vida en muerte. Fascinación destructiva por la vida en muerte
Esc. 5	Se suma a la contemplación Ansaldin	ídem	ídem
Esc. 6	Se suma Van Diemen	ídem	ídem
Esc. 7	Se suma el Solitario	ídem	ídem
Esc. 8	<p>Se suman Mavis y Mme. Giraume. Pelea delirante de los hombres por la Mujer en el Témpano Mme Giraume personaje-delegado: distinguir morir en la guerra y morir en la paz: “Oh hijo mío te había olvidado /</p>	Estado de locura previo a la muerte	La búsqueda de la paz, la no ascensión de la guerra como parte de lo humano, genera desintegración y muerte. Síntesis final: es preferible morir en la guerra a favor de la vida que morir buscando la

	Tú moriste en favor de la vida / Nosotros morimos por una paz que se parece a la muerte” (188) Voces de Vivos y Muertos: “todo debe morir” (188)		paz a favor de la muerte.
--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--	---------------------------

La micropoética de *CdT* está lejos de la radicalidad anti-institucional de la vanguardia, más bien debemos relacionarla con el experimentalismo, en el sentido que otorga a este término Umberto Eco: “actuar de forma innovadora respecto a la tradición establecida” (1988: 102), pero a diferencia de la vanguardia dentro de la institución-arte. La dimensión experimentalista se vincula, sobre todo, a lo aéreo, la ubicación de las escenas en el avión, “entre cielo y tierra”, así como a una historia que genera “sorpresa” (de acuerdo con Béhar). Pero tanto por el trabajo con el verso y el símbolo de la Mujer en el Témpano, como por la presencia de las “Voces de los Vivos y de los Muertos” y las “Voces de los Dioses”, remite a los procedimientos y la concepción metafísica del simbolismo. Por otra parte, *CdT* demuestra tener una alta cohesión semántica, personajes delegados y apuntar a la exposición de una tesis sobre la relación necesaria entre guerra y vida humana. Apollinaire sostiene que la humanidad lleva la guerra en el corazón, donde haya humanidad habrá guerra, y si “amar es sin duda la fórmula / del poder absoluto” y “el peligro está en la vida”, amar es enfrentar la guerra, no escapar de ella. En conclusión, *CdT* puede ser leída como aporte no a la vanguardia histórica, sino a los procesos de la modernización teatral en el siglo XX: su experimentalismo reivindica una hibridez que entreteje drama moderno y simbolismo. Valen para pensar la poética de *CdT* las palabras de Saúl Yurkievich sobre la obra de Apollinaire en su conjunto:

“Apollinaire y su poesía se encuentran en la encrucijada entre un mundo que nace y un mundo que perece. A pesar de su entusiasmo modernista, de su fervor por el progreso, de su afirmación de todo lo contemporáneo, no querrá liberarse del pasado, porque no se considera colocado ante un enfrentamiento excluyente. La divergencia no tiene para él visos de opción trágica o de conflicto. Por esta índole suya, la de ser poeta de entremundos, poeta de clausura y de apertura, receptáculo de una antigua y transitada herencia, a la par que punto de arranque de nuevos caminos, su obra nos resulta doblemente atractiva. Un depurado romanticismo finisecular converge con el descubrimiento de nuevos contenidos y nuevos procedimientos poéticos. Hay, si se quiere, dos Apollinaire (...) el Apollinaire tradicional y el innovador” (1968: 9-10).

Bibliografía

- Apollinaire, Guillaume, 1960, *Chroniques d'art (1902-1918)*, Paris, Gallimard. Édition de L.-G. Breuning.
- , 1977, *El poeta asesinado*, Buenos Aires, Macondo Ediciones, Col. Los Clásicos. Sin traductor.
- , 1990, *El poeta asesinado*, Buenos Aires, Leviatán. Traducción de Enrique Vega y prólogo de Juan Jacobo Bajarlía.
- , 1994, "Color del tiempo", en su *Poemas selectos*, selección y traducción de José Manuel López, Barcelona, Edicomunicación, 139-188.
- , 1999, "Parade y el espíritu nuevo"; en José A. Sánchez (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999, 138-139.
- , 2003, *L'enchanteur pourrisant, suivi de Les mamelles de Tirésias et de Couleur du temps*, Paris, Gallimard.
- , 2009, *El encantador putrefacto, Las tetas de Tiresias*, traducción y nota preliminar de Mariano Fisman, Buenos Aires, Losada.
- Béhar, Henri, 1967, *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard.
- , 1971, *Sobre el teatro dadá y surrealista*, Barcelona, Barral Editores.
- Bürger, Peter, 1997, "Teoría de la vanguardia y ciencia crítica de la literatura", en su *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 51-81.
- Décaudin, Michel, 2003, "Introduction", en Apollinaire, Guillaume, 2003, 7-14.
- Dubatti, Jorge, 2009, *Concepciones de teatro. Poéticas y bases epistemológicas*, Buenos Aires, Colihue Universidad.
- , 2012, *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*, Buenos Aires, Atuel, Col. Textos Básicos.
- , 2017a, "En el Centenario del estreno de Les mamelles de Tirésias (1917) de Guillaume Apollinaire: entre modernización y vanguardia histórica en el teatro", *Actas XXX Jornadas de Literatura Francesa y Francófono*, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, IdIHCS, Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófono (en prensa).
- , 2017b, "Vanguardia artística y política en los procesos del teatro", en Patrice Pavis *et al.*, *Puesta en escena y otros problemas de teatro*, Lima, PERÚ, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, 39-67.
- Eco, Umberto, 1988, "El Grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia", en su *De los espejos y otros ensayos*, Buenos Aires, Lumen.
- Pia, Pascal, 1954, *Apollinaire par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, Col. Écrivains de Toujours.
- Yurkievich, Saúl, 1968, *Modernidad de Apollinaire*, Buenos Aires, Losada.