In memoriam

Dra. Laurence Le Bouhellec Guyomar
Profesora-investigadora (tiempo completo) de la Escuela de Letras,
Humanidades e Historia del Arte de la Universidad de las Américas Puebla

Este año 2014 ni siquiera había empezado a desarrollar la cuenta de sus días que, en el viejo continente, dos de los principales países involucrados en los sucesos de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) ya habían empezado a ejercer su deber de memoria al respecto publicando libros, organizando coloquios, revisando archivos y materiales fílmicos censurados en aquel entonces, rehabilitando la memoria de aquellos fusilados *pour l'exemple*...

Si bien la revisión, a un siglo de distancia, de los meros hechos consignados por la historia no deja de presentar su debido interés, la peculiaridad de este gran conflicto del siglo pasado no proviene solamente del uso de nuevos tipos de armamentos y equipamientos, o de los años de guerra de trincheras, sino también del muy específico impacto que aquel conflicto tuvo en el campo de la producción artística. Dicho en otros términos: cómo algunos artistas intentaron sacar provecho a su manera del impacto sensible-afectivo del conflicto armado y reposicionar, a partir de ahí, algunas de sus propuestas artísticas sea en música, sea en poesía, sea en pintura, por ejemplo.

«Ah Dieu! Que la guerre est jolie» («¡Ah Dios! Qué linda es la guerra») Este oxímoron, quizá uno de los más famosos de la poesía occidental, es obra del poeta Guillaume Apollinaire, gravemente herido en la cabeza en las trincheras durante la Primera Guerra Mundial y que murió de la gripe española el 9 de noviembre de 1918 a la edad de 38 años, aquella enfermedad que tuvo la peculiaridad de diezmar en pocos meses a centenares de miles entre la población de jóvenes sanos europeos. Tanto del lado francés como del lado alemán, directamente en el frente o en las trincheras, se enfrentaron entre los combatientes numerosos artistas plásticos, poetas y novelistas que no dejaron de legar para la posteridad sus impresiones de la llamada Gran Guerra, mejor conocida comúnmente como la Gran Carnicería.

Según un testimonio del mismo Guillaume Apollinaire, en mayo de 1915: «Por todas partes tumbas, franceses y alemanes, por centenares, por miles, están mezclados en estas fosas. […] y el suelo es un verdadero osario metálico y para todos los calibres. Franceses y alemanes están a cinco metros los unos de los otros. Una carnicería perpetua.»[1] ¿Será que estos particulares momentos de reemplazamientos existenciales hayan sido especialmente propicios para la creación artística? Bien parece ser que sí, a pesar de lo aparentemente paradójico, por lo menos a primera vista, de aquella situación.

En este caso, la creación artística se da, en primer lugar, en relación con lo vulgarmente llamado *artesanía de trinchera*, o sea, miles y miles de pequeños objetos entre los que destacan abre-cartas, crucifijos, plumas, anillos -entre los más preciados-, elaborados con los más diversos materiales extraídos de los cercanos campos de batalla y pronto reciclados. Así se lucha contra el tiempo largo de la guerra, fragmentado en los tiempos cortos de las actividades diversas de la rutina de sobrevivencia, y los materiales de la guerra -materiales de muerte- vueltos a trabajar con el ingenio de los soldados se convierten en objetos de uso cotidiano entre las manos de la población civil.

En aquel entonces, ¿cuántos amantes no llevaron en sus dedos, pálidos anillos de aluminio fabricados con algún material proveniente de algún campo de batalla? Y quizá sea aquella *artesanía de trinchera* el principio mismo del *kitsch* en el arte, según la etimología del verbo alemán *kitschen* que significa inicialmente «recoger en el lodo de las calles» o «limpiar eliminando la basura». Porque si bien

a un primer nivel, los productos de la industria de masas parecen mediocres y carentes de cualquier particular interés estético, a un segundo nivel, descontextualizados, se llenan de energía, se revigorizan y terminan llamando la atención a causa de sus tan particulares características.

Quizá no sea entonces pura casualidad que por estos mismos años, Marcel Duchamp haya empezado a trabajar en sus primeros *ready made*: la rueda de bicicleta aparece en 1913, el porta-botellas en 1914, el porta-sombreros y el peine en 1916. Y del mismo Guillaume Apollinaire se publicara el 16 de junio de 1918, un artículo sobre el caso de Richard Mutt, de por sí, un artículo defendiendo abiertamente la exhibición de su tan controvertida *Fuente*, un año después del escándalo.[2] Pero éste es un camino que no vamos a recorrer ahora.

Veamos entonces: si la Gran Guerra propicia el arte del reciclado en todos sus aspectos y variantes, ha estado también íntimamente ligada a ciertas propuestas del arte europeo de vanguardias. Pensemos, por ejemplo, en el movimiento futurista italiano, en particular en la poesía, en la música futurista también, a menudo compuesta solamente de ruidos y gritos diversos esparcidos sobre la hoja de papel, jugando con la tipografía y la disposición visual de los diferentes componentes del poema que terminan, en algunos casos, imitando abiertamente antenas de comunicación vistas desde arriba. Como si la estrella creciente de las palabras, de las onomatopeyas, de las *letras en libertad* -como las llamara en su momento el poeta futurista italiano Filippo Marinetti- al terminar de configurarse, se fueran a fusionar con las mismas olas de las ondas transmitiendo el mensaje. ¿Serán signos de la modernidad? Es lo más seguro, de la misma manera que ya se venía reivindicando que las pinturas de paisaje fuesen incorporando las fábricas y el humo saliendo de sus flameantes chimeneas.

Cabe mencionar también que, para algunos, esta nueva guerra se venía confundiendo con la entrada como tal a los tiempos modernos reconfigurándonos en todos los sentidos de la palabra, sobre todo en lo relacionado con la precepción sensorial. Patatraack, crook croak, crook croak, crook croak, boooumm-pam-pam-pam-pam-pam-pam, chaak, chaak… En lo particular, el impacto auditivo de la Gran Guerra ha dejado muchas huellas tanto en la poesía como en la música, no cabe la menor duda al respecto, aunque la entrada a este nuevo y totalmente insospechado mundo se haya realizado con mucho dolor.

Citaré ahora un fragmento de una carta del pintor Fernand Léger, escrita desde Verdun en el frente francés, con fecha del 25 de octubre de 1916: «Todavía me duelen las orejas, me duele la cabeza. Me duele todo. Describirte esta fiesta del Ruido resulta imposible, pero lo que conozco ahora es el vértigo del ruido. […] Es algo parecido al vértigo de la velocidad, te agarra completamente. […] Es formidable la cantidad de cañones que este ataque desencadenó. Aquí la orquesta es muy completa. Para juzgar, había que pasar los suburbios de Verdun donde están las armas más pesadas. Era verdaderamente infernal.»[3] Para Fernand Léger el asunto está claro: si casi nadie pudo ver la guerra, ni siquiera al enemigo sin embargo tan cercano, todo mundo sí escucho la guerra. El ojo inútil no podía ver nada porque la guerra fue gris y disimulada: una luz, un color estaban castigados de muerte.

Cabe recordar al respecto que fue durante esta Gran Guerra que se ideó el uso a gran escala de las técnicas de camuflaje. El pintor paisajista francés Lucien Victor Guirand de Scevola fue el primero en interesarse en el desarrollo de técnicas específicas de camuflaje para volver menos visible, quizá invisible, el material en su forma y en su color.[4] Así que si la Gran Guerra sorprendió a más de uno, fue ante todo por ser una guerra verdaderamente sin color. «Cuatro años sin color -nos dice otra vez Fernand Léger- [vivimos] una vida de ciegos durante la que todo lo que el ojo podía registrar y percibir se tenía que esconder y desaparecer. Nadie vio la guerra […] color de tierra. [Pero] todo el mundo escuchó la guerra. Fue una enorme sinfonía que ningún músico o compositor logró todavía igualar: Cuatro años sin color.»[5], lo que bien podría ser finalmente el título de aquella paradigmática composición. Es el dolor de los oídos logrando transformar en notas de música que se agrupan en una partitura, la fuerza notablemen-

te agresiva, por lo menos en un principio, de los nuevos ruidos de la era moderna, los de la guerra pero también los de los motores de los aviones, de los silbatos de los trenes y, en general, los gemidos y latidos de todas y cada una de las máquinas, grandes y pequeñas, que progresivamente se han venido insertando en nuestro entorno cotidiano de vida.

Al revisar los testimonios de los artistas que vivieron la Gran Guerra de muy cerca, no cabe la menor duda: desde aquel espectáculo dantesco que pudieron presenciar, se fue generando un tipo de experiencia todavía no procesada por el campo de las palabras, tampoco por el orden del discurso en general, no teorizada porque todavía no experimentada y que parece rayar, de repente, en algo muy cercano a lo conocido como lo *místico* o lo *irracional*. Puerta abierta hacia un mundo otro de las experiencias sensoriales y vivenciales tradicionalmente registradas y que el mismo Guillaume Apollinaire pronto bautizaría como *surrealismo* –;un término que tendrá larga vida, como bien sabemos, una vez que el médico-poeta André Breton decidiera , a su vez, para caracterizar cierto tipo de escritura y producción artística.

Por lo pronto, en términos de Fernand Léger: «No hay más cubista que una guerra como ésta que te divide, de manera más o menos limpia, a un tipo en varios pedazos y te los manda a los cuatro puntos cardinales.»[6] ¿Surrealista? ¿Cubista? Poco importa el nombre finalmente, basta recordar solamente aquellas palabras de Walter Benjamin: «Dentro de largos periodos históricos, junto con el modo de existencia de los colectivos humanos, se transforma también la manera de su percepción sensorial.»[7] No hay duda: la historia continuará.

[1][*«Partout des tombes, Français et Allemands, par centaines, par milliers, sont mêlés dans ces fosses. […] et le sol est un véritable ossuaire métallique et pour tous les calibres. Français et boches sont à 5 mètres les uns des autres. Une boucherie perpétuelle.»*] Annette Becker: *Apollinaire, une biographie de guerre*. Tallandier, 2009, p.118.

[2]Marcel Duchamp fue curador de la exposición de la *Society of Independent Artists* en el *Grand Central Palace* de Nueva York en abril 1917, así que decidió enviar la pieza con el seudónimo de Richard Mutt.

[3][*«J'ai encore mal aux oreilles, mal à la tête. Mal partout. Te décrire cette fête du Bruit c'est impossible, mais ce que je connais maintenant c'est cette griserie du bruit. […] C'est quelque chose comme la griserie de la vitesse, cela t'empoigne complètement. […] C'est formidable le nombre de canons que cette attaque a déclenché. L'orchestre est très complet ici. Pour juger de la partie, il fallait passer des faubourgs de Verdun où sont tapies les pièces lourdes. Là c'était vraiment infernal.»*] *ibíd*. p.129.

[4]Lucien Victor Guirand de Scevola (1871-1950) es considerado el inventor del camuflaje militar. Fue reclutado por el Departamento de Defensa francés junto con otros pintores y artistas de la escenografía durante la Primera Guerra Mundial, en un momento cuando las técnicas de camuflaje bélico dejan de ser consideradas signos de debilidad o poca valentía para convertirse en parte esencial del juego estratégico a librarse en el conflicto.

[5][*«Une vie d'aveugles où tout ce que l'œil pouvait enregistrer et percevoir devait se cacher et disparaître. Personne n'a vu la guerre […] couleur de terre. Tout le monde a "entendu" la guerre: Ce fut une énorme symphonie qu'aucun musicien ou compositeur n'a encore égalée: "Quatre années sans couleur.»*] *ibíd*. p.130 *et* in Fernand Léger, *Fonctions de la peinture: Couleur dans le monde* (1937) p.206.

[6][*Il n'y a pas plus cubiste qu'une guerre comme celle-là qui te divise plus ou moins proprement un bonhomme en plusieurs morceaux et qui te l'envoie aux quatre points cardinaux.*] *ibíd*. p. 131.

[7]Walter Benjamín. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Itaca, 2003, p.