

La figura de la Torre Eiffel como paradigma de la modernidad (a propósito de *Tour Eiffel*, de Vicente Huidobro)

Antonio MARTÍNEZ RISCO

Universidad de Laval de Québec

Verdaderamente resulta no poco curioso, y ejemplar en numerosos aspectos, el destino de la famosa Torre Eiffel (acaso la más mundialmente famosa en la actualidad) construida por el ingeniero Alexandre-Gustave Eiffel (1832-1923) para la Exposición Universal de París de 1889, erigida en Les champs de Mars. Toda de hierro y midiendo 300 metros de altura, proclamaba la capacidad total de este metal para convertirse en material de construcción, su triunfo al respecto (tras tantos siglos de glorificación como arma de guerra, principalmente, pero sin dejar de ser apreciado, desde luego, para otras muchas finalidades). Cosa que ha ido confirmando Eiffel en otras muchas obras, principalmente en puentes.

Ahora bien, su altura y estructura permitieron su utilización con muy importantes finalidades, sobre todo en lo que respecta a la telecomunicación. Así, durante la primera guerra mundial, el general y sabio francés Gustave Ferrié realizó en ella las primeras emisiones de telegrafía sin hilos militar. Y en 1957 se habilitó su cúspide par las instalaciones de la radio-telvisión francesa.

No obstante, su construcción, y sobre todo el que se hubiera conservado tras la exposición universal, dio lugar a acaloradas polémicas. Llegó, en suma, a provocar un escándalo superior al que originaron recientemente las pirámides del Louvre o las columnas decorativas del Palais Royal. Para muchos afeaba horriblemente París con la agravante de que era ya imposible deshacerse de su imagen, pues ésta se divisaba -y consecuentemente se imponía- desde todos los puntos de la ciudad. No faltaron inclu-

so quienes quisieron ver en ella una heredera de la Torre de Babel, ya que expresaba la soberbia del hombre moderno capaz de desafiar la Divinidad en cuanto ésta se manifiesta en la tradición, siempre sagrada, en la moderación, en el buen gusto tal como han sido paulatinamente fijados por esa misma tradición.

Es cierto que el escándalo, como las revoluciones, forman parte de la tradición parisina, pero ello no menos exige la polémica, la confrontación, la lucha. De lo contrario ya no se trataría de auténticas revoluciones. En todo caso desde la de 1799, las sucesivas conmociones de toda clase que fueron conmoviendo la sociedad francesa, consiguieron ir proponiendo diferentes hitos no poco importantes en el desarrollo de la Modernidad, con lo que iban tejiendo ésta -en su versión gala, por supuesto -a base de provocaciones, desafíos, iconoclastas ante las miradas asombradas de sus vecinos inmediatos, sobre todo por parte de los ingleses y de los españoles.

Como casi siempre ocurre, el escándalo entró al fin en el sagrado patrimonio, en el panteón nacional, al punto de que hoy en día París es totalmente inconcebible sin la figura de la Torre Eiffel. En efecto, en nuestro siglo constituye su emblema más universal y sólido. Por lo que, lejos de escandalizar a nadie, conforta, reasegura.

Cuesta incluso imaginarse otras imágenes emblemáticas de París anteriores a la famosa torre: durante bastantes siglos, la catedral de Nôtre-Dame, pienso yo. Desde el segundo imperio, l'Étoile, el arco de triunfo. Por cierto que fue este segundo imperio el que trazó las bases del París contemporáneo, bajo la batuta del barón Georges Haussmann, el París que tanto admiramos y que ha servido de modelo a la urbanización de numerosas ciudades europeas y americanas.

Desde el punto de vista simbólico, emblemático, hay, pues, un París anterior a la Torre y otro posterior. La idea, la recepción de la ciudad son, pues, enteramente diferentes en ambas etapas, ya que la segunda toma a la Torre obligatoriamente, de un modo consciente o no, como referencia. De ahí que difícilmente pudiéramos entendernos hoy con el fantasma de una persona que haya conocido París con anterioridad a la construcción de la Torre. Y las implicaciones al respecto son muchos mayores de lo que se cree. Una prueba de ello está en lo que voy a exponer a continuación.

Esta figura que ya muy poca gente encuentra fea, a la que no es incluso nada difícil reconocerle un decidido encanto representativo de una época y que tan cabalmente se ha integrado en el paisaje de París, se convirtió luego, años después, en símbolo revolucionario de la vanguardia artística francesa en particular y europea en general.

Numerosos artistas plásticos, encabezados por Robert Delaunay (1885-1941), la integraron en sus obras o le dedicaron expresamente cuadros de diferentes tendencias. Entre ellos, el citado Delaunay la utilizó como motivo básico de una serie de obras cubistas en las que el color encendido la

reviste de una luminosidad triunfante: es el cubismo órfico, tal como lo definió Guillaume Apollinaire.

En esa serie, el pintor ha empezado por descomponerla en su totalidad, por ponerla en piezas para construirse después con ellas una nueva torre que no obedeciese sino a su impulso e imaginación pictórica. Se trataba, por tanto, de una traducción de la figura tridimensional al plano, huyendo al respecto de todo ilusionismo estrictamente mimético, servil. El propio Delaunay escribió al respecto en sus *Cahiers*:

Dramatisme, cataclysmes. C'est la synthèse de toute cette époque de destruction: une vision prophétique (...) Désir du grand nettoyage, d'enterrer le vieux, le passé, tout, vers l'ensevelissement.

Blaise Cendrars, amigo de Delaunay, describe así la génesis de esas obras en un texto de 1924:

Il était toujours hanté par la tour et la vue que l'on avait de ma fenêtre l'attirait beaucoup (...) Aucune formule d'art, connue jusqu'à ce jour, ne pouvait avoir la prétention de résoudre plastiquement le cas de la Tour Eiffel. Le réalisme la rapetissait; les vieilles lois de la perspective italienne l'amincissaient (...) Enfin Delaunay désarticula la tour pour la faire entrer dans son cadre, il la tronqua et l'inclina pour lui donner ses trois cents mètres de vertige, il adopta dix points de vue, quinze perspectives, telle partie est vue d'en bas, telle autre d'en haut, les maisons qui l'entourent sont prises de droite et de gauche, à vol d'oiseau, terre à terre ...

En cuanto al crítico e historiador de arte Jean Clay, de una de cuyas obras he tomado estos datos (1) comenta:

Nous y verrions (...) aujourd'hui l'extension épique et dynamique de la vision cubiste à un objet qui, depuis vingt ans, dominait Paris comme symbole de la modernité. En s'y attaquant, Delaunay veut "briser" et faire danser la tour comme Cézanne, explique-t-il, a entrepris de "briser le comptoir".

Sin duda, este extremo dinamismo sugiere fácilmente el vértigo de la modernidad, rapidez de perspectivas que se funden y confunden, ritmos vivos de trenes, tranvías eléctricos de aquel tiempo, automóviles, cines, la industria, la telegrafía, la telefonía, la radio, etc. Lo que conduce a la musicalización de lo visual, del paisaje que anuncia la que cumplirá aplicadamente el arte abstracto.

De la misma manera que los pintores, los poetas dedicaron poemas, a menudo exaltadores, a la Torre Eiffel, como, por ejemplo Apollinaire entre los franceses y Guillermo de Torre entre los españoles. Inspirado a la vez en

(1) Jean CLAY, *De l'impressionisme à l'art moderne*, Paris, Hachette, 1975, p. 167.

su figura misma y en las interpretaciones de ella que hizo Delaunay, Vicente Huidobro compuso un poema en francés que tituló justamente *Tour Eiffel* y que fue publicado en París en la revista *Nord-Sud*, n^{os} 6-7 de agosto-septiembre de 1917, o sea veintiocho años después de la construcción de la misma.

En 1918 se editó de nuevo en Madrid, pero en libro de grandes formato y caracteres, de catorce páginas contando la doble portada impresa. Las hojas son de papel grueso y cada una de ellas está teñida de un color diferente. En la primera portada impresa se anuncia el título citado y seguidamente “Poème par Vicente Huidobro”, más abajo, “Peintures par Robert Delaunay” (como se ve, en plural), y luego la fecha: “Madrid-1918”. La segunda portada impresa reproduce en fotograbado uno de los cuadros de Delaunay dedicado a la Torre, con el siguiente pie: “La Tour 1910-Paris”, y abajo “Delaunay”. Seguidamente se reproduce el título. En esta contraportada aparece, en grandes letras, la dedicatoria: “A Robert Delaunay”.

Ahora bien, en el ejemplar que yo poseo (enviado directamente por Vicente Huidobro a mi padre con la dedicatoria a lápiz: “Al señor Vicente Risco. Huidobro, y rubricado) hay una portada más que no sé si acompañaba a todos los ejemplares: imagino que sí, dada la referencia plural “Peintures de Delaunay”, que ya he señalado. Pues ocurre que esa primera portada la constituye un pliego del viejo papel de barba que se utilizaba para numerosos escritos oficiales, unido al resto de la hojas por un fino cordón cuidadosamente atado, en el cual el propio Delaunay pintó directamente con colores al agua una pequeña imagen muy estilizada, color violeta, de la Torre sobre varios círculos de diferentes colores en tonos suaves. Encuadran el conjunto los cuatro puntos cardinales escritos también con varios colores: *Nord, Sud, Est, Ouest*.

La ilustración no está firmada, pero el estilo de Robert Delaunay se reconoce inmediatamente. También se asemeja bastante a las pinturas de su mujer, Sonia, pero la indicación impresa de *pinturas* en plural cuando no aparece más que otra (ésta reproducida en fotograbado, como ya indiqué), da a pensar que se deba al propio Robert. El matrimonio Delaunay se hallaba entonces en Madrid, junto con Huidobro, huyendo de la guerra europea.

De este modo, en Madrid, desde Madrid, la vanguardia francesa, en cuya militancia se aunaban pintor y poeta, enviaban un mensaje de reconocimiento y estrechaban la mano a la vanguardia española. A la vez, a través del chileno, el creacionismo se aliaba al ultraísmo ibérico. Ello no impedía que chileno y francés aprovecharan la ocasión para hacer propaganda francesa en la Gran Guerra, que entonces ya tocaba a su fin, como se expresa claramente al final del poema: “Le jour de la Victoire - Tu la raconteras aux étoiles”.

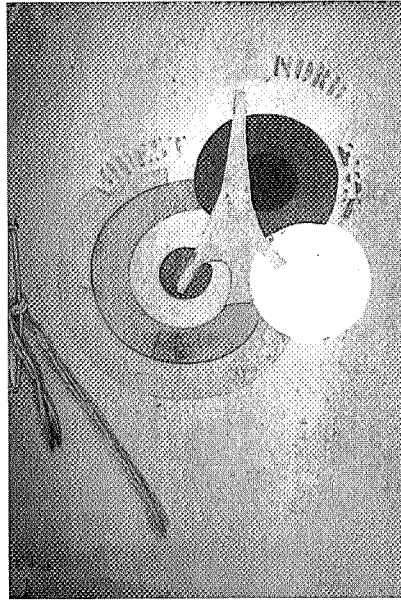
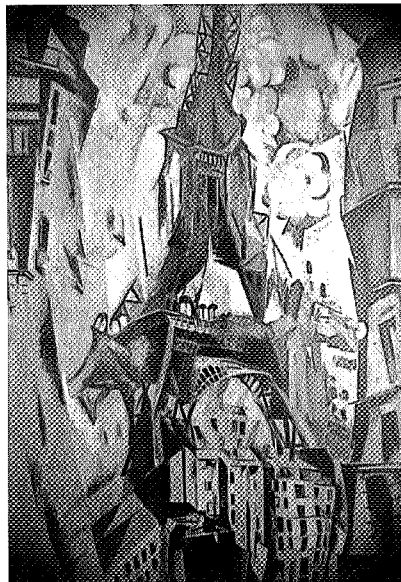


Ilustración de Robert Delaunay para *Tour Eiffel* de Huidobro (1918). Esta reproducción procede del ejemplar que Vicente Huidobro dedicó al escritor gallego Vicente Risco.



Robert Delaunay, *Tour Eiffel* (1910). Guggenheim Museum (Nueva York).

Pues bien, al comparar la ilustración (me refiero, naturalmente, a la que hizo ex profeso Delaunay para acompañar el texto) con el poema, no deja uno de advertir al instante que ambos artistas se han influido estrechamente en su interpretación de la figura de la Torre. En efecto, ateniéndose cada cual a su propio arte y sin anunciar en absoluto a sus propios estilos que hacen que tan de prisa se les reconozca, ambos parecen remitirnos al mismo conjunto de connotaciones.

A partir del doble referente que significa la Torre misma y las glosas plásticas que de ella había hecho Delaunay, Huidobro, en su poema, la somete sobre todo a una verbalización en la que las imágenes dominantes son de orden sonoro. Ahora bien, esa sonoridad, base de la telecomunicación (tan presente en el poema asimismo) es ya claramente anunciada por la ilustración de Delaunay a la que me he referido: la Torre rodeada de ondas proyectadas en los cuatro puntos cardinales. La correspondencia cabal de ambas obras es, pues, evidente.

Repasemos las insistentes imágenes sonoras del poema: *Guitare du ciel, télégraphie sans fil* (con lo que se refiere a las citadas experiencias del general Ferrié), palabras-abejas, colmena de palabras, antenas telegráficas cuya vibración se confunde con el canto de un pájaro, que a su vez representa el viento eléctrico (¿la Modernidad?) que sopla en Europa. De ahí que sea a la vez la *sonnerie* de París y la *Volière du monde*. Por su acercamiento al cielo, al éter mítico, al aire más puro que la pulsa como una guitarra, su cumbre se opone a la vida corriente que se desenvuelve a sus pies y que se expresa, desde aquella cima, con los significativos adverbios *là-bas*: allá abajo, en cambio, *Les chapeaux s'envolent - Ils ont des ailes mais ils ne chantent pas* y el Sena duerme. Por eso se dirige a un niño (dada, sin duda, su promesa de futuro) y le dice cómo se sube a la Torre (*télescope* que acerca el cielo, o *clairon* triunfante, de voz solar) por medio de una canción, o sea subiendo la escala musical que imita gráficamente en efecto la imagen de una escalera. También se dirige a una joven francesa, Jacqueline, que ya ha alcanzado la cumbre para preguntarle lo que ve. Responde ella: *Je vois tourner la Terre* (de nuevo la idea de giro, de gravitación) - *Et je sonne mon clairon - vers toutes les mers* (doble hipérbole que expresa con vigor la idea de la Torre-árbol, pero artificial, creación prometeica estrictamente humana, en su calidad deseada a la vez de centro y de cima del mundo: tal era en efecto la imagen de París que proclamaba la vanguardia reiteradamente con sus *clairons*). Y he aquí que la canción de esta joven, la que enuncia su corneta, parece confundirse con la que entona la Torre misma, de modo que ésta y la muchacha se convierten en símbolos mutuos: ¿el triunfo de la juventud? En su canción, la Torre-fémica se proclama *Reine de l'aube des poles, Rose des vents*, pero que sigue obediente el ciclo de la Naturaleza ya que se marchita en otoño y, cubierta de nieve en invierno, muere con esa misma rosa. No obstante *Dans ma tête un oiseau chante toute l'année*. Remata el poema, como ya he indicado, con el anuncio de la Victoria francesa.

En resumen, la Torre-columna ha ido gaseándose en palabras, sonidos, canciones, corrientes eléctricas que permiten la comunicación a distancia, rumores de abejas, cantos de aves, ritmos, música.

Pero si buscamos un elemento básico común, el que parece presidir la mutua percepción de la Torre por ambos artistas, hemos de disolver nosotros también unas y otras figuras concretas, tanto las plásticas como las verbales, a mi juicio, en esa suerte de gran repertorio cultural totalizador que yo suelo llamar hipercódigo (2) porque es el que recoge todos los códigos los cuales se escalonan dentro de semejante almacén en diferentes niveles de abstracción siguiendo una gradación definida por cada punto de partida o perspectiva.

Y una vez devueltas esas figuras a semejante hipercódigo de donde proceden, o sea, de nuevo desmigadas en conceptos, en abstracciones, hemos de ir las organizando paralelamente hasta tratar de descubrir lo que yo he llamado, en gallego, *arquicódigo* y que en castellano habrá que traducir por *archicódigo*:

Así, se falamos por exemplo, de que a Bolsa sobe ou baixa, temos o cruce dun código espacial, físico (o desprazamento) cun económico (a Bolsa). Pois ben, a ponte entre os dous, o que os comprende e da sentido na súa heteroxeneidade é un código axiolóxico (o que vai para arriba é bo, o que vai para abaixo é malo), que á súa vez implica un código relixioso, etc. A esta ponte pódelle chamar arquicódigo (3).

A mi juicio, en este caso, el archicódigo que rige a las figuras que han modelado ambos artistas es el fenómeno vibratorio en su significación acústica de movimiento de partículas de un medio elástico entorno a una posición de equilibrio o de movimiento de las moléculas de un cuerpo sonoro. En tales obras todo lo sugiere en efecto.

Ahora bien, al respecto resulta sumamente sugestivo evocar la importancia que tiene este fenómeno en la física moderna, como momento básico en el funcionamiento del cosmos, capaz de transformarlo, de remodelarlo,

(2) Antón RISCO, *A figuración literaria I*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1991, pp. 27-28: “... conxunto de signos, símbolos, mitos, imaxes sensitivas, ideas que constitúen o acervo común dunha unidade cultural nun momento dado e que prestan á representación a súa corporeidade imaxinativa. Se tentamos definir con máis precisión este ámbito, hipotético pero necesario para que funcione toda cultura ou intercambio de culturas, diríamos mellor: aquel código que permite a tradución dun código a outro. Definición excesivamente abstracta, sen dúbida, mais na que tiven que me deter polo de agora nun esforzo por xeralizar e universalizar no posible ese difícil concepto. O maior problema está en sinalar límites a tales hipercódigos, tanto colectivos como individuais. Certamente ten que haber un hipercódigo humano común que recolle o funcionamento do noso cerebro. Doutro xeito non poderían levarse a cabo traducións sígnicas dunha cultura a outra. Nesa convicción baséase, por exemplo, non pouca da antropoloxía actual (a etoloxía estrutural de Levi-Strauss, poño por caso) e da lingüística (verbigracia a gramática xenerativa de Chomsky)”

(3) Antón RISCO, *A figuración literaria I*, ed. cit., p. 30.

de destruirlo como de rehacerlo. Y no menos sugestivo resulta evocar que, según numerosos mitólogos (Marius Schneider, por ejemplo) el origen del universo en buena parte de las cosmogonías primitivas es musical, de manera que éste empezó por ser un ente sonoro, resonante (es decir, apenas material) para desembocar al fin en una existencia visible y concreta.

En la India, por ejemplo, entre los diferentes tipos de yoga hay el del sonido. Según ciertos teóricos éste fue en efecto la fuerza que creó cuanto existe. A este respecto, Paul Brunton reproduce las palabras del gran santo yogui Sahabji Maharaj, que fue jefe de la fraternidad semisecreta llamada Radha Soamis, y que hablan de un flujo vibratorio que fue la primera actividad del Ser Supremo al iniciarse la Creación y que “la fuerza que aparece en forma de sonido en nuestro plano material es sólo un reflejo de aquella otra más sutil que produjo el Universo” (4).

Incluso en la cosmogonía judeo-cristiana-islámica el Verbo, por ser Palabra, es también sonido. El sonido, por lo tanto, está ligado al tiempo, como generador del mismo. Se entiende, consecuentemente, que haya disciplinas místicas que pretenden, inscribiéndose en sus ritmos más elementales y secretos, remontarse a la fuente en la que tales ritmos marcaron los primeros latidos y que, acto seguido, en un impulso aún más arriesgado, se sumerjan en un más allá de aquéllos donde se abre el gran océano de la eternidad. Y cabe preguntarse entonces si ésta no será entonces el Silencio absoluto, por lo que cuando le dio por hablar, o por cantar, produjo esa gran explosión, o big ban, que originó el espacio-tiempo.

Metafóricamente, pues -y ya que hablamos de poesía, me parece perfectamente lícito-, podemos aplicar esa función vibratoria tal como la entiende la física a la acción destructora y remodeladora a que se han entregado las artes modernas en relación con su referente más inmediato, es decir, el mundo.

Por ejemplo, en el extremo, el dadaísmo, el cual sometió tanto a la literatura como a las artes plásticas a una vibración frenética al punto de pretender borrarlas de la faz del mundo, mas que lo que realmente destruyó fue el propio mundo, el universo. Efectivamente, sin quererlo consiguió imponer como nadie lo había hecho antes la autonomía del arte como discurso autosuficiente: Marcel Duchamp despojó a palas y urinarios de su función real para convertirlos en puros objetos de contemplación (o sea, en discursos autónomos); en cuanto a la Gioconda con bigotes se ríe de su referente artístico para afirmar así su diferencia: Ya todo tipo de discurso es posible, puesto que no reposa sino en sí mismo (5).

(4) Paul BRUNTON, *La India secreta*, trad. José NOVO CARRO, Buenos Aires, Hachette, 1957, pp. 260-261.

(5) Desarrollo esta idea con más detalle en el artículo “Autour du fantastique québécois”, *Revista de la Asociación española de canadianistas*, Madrid, en prensa.

A mi juicio, ésta fue fundamentalmente la aportación de la modernidad en nuestro siglo: la del desprestigio de todo discurso como espejo de la realidad (en que consistían las pretensiones básicas del realismo y del positivismo) y la prueba de que éste, el discurso, se sitúa, pues, junto a aquélla como una realidad diferente.

Pues bien, también ello fue descubierto por el cubismo al hacer girar ante nuestros ojos el objeto, sometiéndolo así a un dinamismo (o *vibración*) que lo diluía en la propia aventura discursiva del artista. De este modo llegaría a percatarse ya de la inutilidad de ese mismo referente con lo que daría paso al llamado arte *abstracto* (nada abstracto, en realidad, ya que en él toda figura se agota en su pura concreción sensitiva: un discurso autónomo más, en suma) (6).

¿Y en qué consistía si no el *creacionismo* (de ahí su nombre) fundado o cofundado por Vicente Huidobro precisamente? ¿No trataba justamente de elaborar discursos artísticos autónomos sobre las ruinas del referente que le servía estrictamente como punto de partida?.

He aquí en efecto lo que ambos artistas cumplen con la notable Torre Eiffel, sometiéndola imaginariamente a esa misma acción vibratoria que deducen de su propia función y en la que insisten tan reveladoramente. Sin duda resulta tentador establecer e paralelismo metafórico con la significación física de la misma a la que me he referido antes.

De este modo, destruyendo y rehaciendo cada cual a su modo, pero bajo una inspiración estrechamente emparentada, un monumento que unos veintitantos años antes había desafiado con extrema insolencia la imagen consagrada de una gran ciudad (capital entonces de las artes, por cierto) dirigen también su propio desafío a las tradiciones pictórica y poética. Con lo que, a través de ellos y metamorfoseándose en sus obras, esar torre, en su vocación de Babel, como ha hemos visto, mantenía su arrogancia revolucionaria, afirmándose una vez más como paradigma de la modernidad.

(6) Efectivamente, un cuadro de Malevich, de Mondrian o de Albers son, en realidad, falsos cuadrados, ya que no representan sino a sí mismos en su individualidad extrema. Cada uno es, pues, una figura concreta intercambiable. Cámbieseles el color o el tipo de trazo, manteniendo exactamente las mismas medidas y proporciones, y se originarán obras distintas. Mientras que el cuadrado trazado por un geómetra no es otra cosa que la imagen de un concepto. De ahí que no importe, en principio, que se presente con este o aquel color, con este o aquel fondo o con un trazo más o menos grueso. Apela mucho menos a la vista que a la mente; no propone una vivencia (lo que yo llamo *figuración*), sino una idea. Me ocupo de esto en el artículo "Notas sobre *A la pintura*, de Alberti", *Hispanic Review*, Philadelphia, Vol. 55, nº 4, Autumn 1987, pp. 475-489.



Vicente Huidobro y Hans Arp en la playa de Arcachon en 1931.