

Jaime
del
Palacio

El poema "Zone" de Guillaume Apollinaire

Para Jacques Guillard, que me inició en la lectura de Apollinaire.

La historia

El asalto al Louvre en agosto de 1911 produjo la desaparición temporal de la Gioconda; produjo también una serie de incidentes en la vida de Guillaume Apollinaire que no agotarían nunca sus enojosas consecuencias. Involuntariamente implicado en el acontecimiento por Géry Pieret, su factotum ocasional, pronto se convirtió en el principal sospechoso del robo. Encarcelado en la Santé, pasó seis de los días más amargos, humillantes y evocados en su vida.¹

La prisión no es el único resultado de este enredo. La creciente fama del poeta sufre un deterioro repentino: súbitamente se siente impedido para cumplir con su destino de empresario de la vanguardia. En un país que sufre de xenofobia crónica, algunos periódicos mencionan el origen extranjero de Apollinaire; insidiosamente mencionan una equívoca labor editorial que se complace en sacar textos licenciosos a la luz pública.²

En un cierto sentido algo hay que agradecer a la inconsecuencia de la policía francesa. A pesar de los sombríos presentimientos que llenan la vida del poeta durante el invierno de 1911-1912, la suerte prepara un brillante resurgimiento. La lealtad y el afecto de los amigos reúnen a su alrededor las mejores condiciones. André Billy logra al fin dar forma a un proyecto que se arrastraba desde 1903: la creación de una revista que tendría como editores adjuntos a René Dalize, André Salmon y al propio Apollinaire. En febrero de 1912 aparece el primer número de *Soirées de Paris*; en él se incluyen dos poemas ("Per te praesentit aruspex" y "Le Pont Mirabeau") y un documento ("Du sujet dans la peinture moderne") en el cual se propone el abandono de la semejanza y del tema en la pintura, firmados por Guillaume Apollinaire. El ensayo, mojado en ese sabor de manifiesto que tienen tantos de sus textos es leído no sin cierto temor por algunos de sus amigos. El poeta está decidido a no ceder un paso: los números siguientes no disminuyen la presión.

Como una suerte de respiro a su actividad parisina, Apollinaire pasa unos días en las Montañas Jura en la casa de Gabrielle Buffet, acompañado por Francisco Picabia y Marcel Duchamp. De este otoño de 1912 procede la primera noticia de "Zone". El poeta lee y comenta a sus amigos una primera versión del poema. Contra otros juicios que refieren el título a los suburbios miserables de los alrededores de París, Gabrielle Buffet insiste en relacionarlo con la zona franca cercana al sitio en donde pasaron esas vacaciones. Más tarde el propio poeta escribió un verso que añade una sombra más: "Et je fume du tabac de ZoNe" (*Colligrammes*, "Fumées"). En

todo caso la palabra "zone" parece evocar la zona franca montañesa lo mismo que los sitios que ahora ocuparían nuestras villas-miseria o ciudades perdidas. Por lo demás, el poeta vaciló en cuanto al nombre: en las pruebas tipográficas que sirvieron para la impresión del poema en *Soirées de Paris* y que después fueron añadidas al juego de pruebas de *Alcools* (Colección Tristan Tzara), aparece tachada la palabra *Ori* como título y sustituida por *Zone*.

El mes de febrero de 1912 sorprende a Apollinaire en la defensa de los pintores modernos. El orfismo y Delaunay están en el centro de sus preocupaciones en el momento en que aparece "Zone" en *Soirées*. A no ser por alguna reseña en que es, sobre todo, notorio el desconcierto del crítico ante la ausencia de puntuación, ignoro el efecto que este extraño poema pudo causar en los lectores de la revista. Conjeturo que debió sorprender el carácter violento de declaración de fe mucho más que la información que se transmite.

Para hacer notar la importancia del año de 1913 en la literatura francesa bastaría recordar que entonces aparecieron *Du côté de chez Swann* y *Alcools*. En ese año el cubismo contempla su esplendor: Picasso, Braque, Gris, Marie Laurencin, Metzinger, Léger, Picabia, Duchamp, presentan por un momento el frente común de un mismo credo estético formulado abierta y ampliamente por Apollinaire (*Les peintres cubistes*, 1913). También la música vive su entusiasmo: Diaghilev, que había presentado el año anterior *L'après midi d'un faune* (Debussy) y *Daphnis et Chloé* (Ravel), realiza ahora la premier parisina de *Le sacré du printemps* (Stravinsky) y, por supuesto, no faltará quien hable del "cubismo", "sincronismo", "simultaneísmo", la "oniriritmia" del músico. Se sabe que Satie ha vuelto a componer; se sabe que Valéry ha vuelto a escribir después de mucho silencio.

La aparición del *Alcools* en este clima restituye de golpe la fama del poeta. Después de haber sido inculcado por el robo de la Gioconda, Apollinaire es ahora culpable de suprimir la puntuación en la poesía. No me detengo en los comentarios elogiosos de los amigos (Gide, Cendrars, Léautaud, Brésil...) Cito, porque me parece más útil, el ataque espléndido que sufrió *Alcools* por parte de Georges Duhamel: pocos como él ejercieron con mejor violencia el arte del insulto. "Nada —escribe Duhamel— recuerda más un baratillo que la colección de versos publicada por el señor Guillaume Apollinaire con un título a la vez simple y misterioso: *Alcools*. Digo baratillo porque ha venido a parar en este zaquizamí una balumba de objetos heteróclitos con algunas cosas valiosas entre ellos, ninguna de las cuales es el resultado del trabajo del vendedor. Esa es la característica del baratillero: revende; no fabrica. Por lo demás, en ocasiones revende curiosidades. Puede ocurrir que uno encuentre, en esos mostradores sucios, una piedra preciosa montada en una baratija. Todo ha sido traído de lejos, pero la piedra es agradable a la vista. El resto es un conjunto de



cuadros falsos, vestidos exóticos y remendados, refacciones para bicicleta e instrumentos de higiene íntima. Apenas si, por los agujeros de una casulla astrosa, se percibe la mirada irónica y cándida del vendedor, que recuerda al mismo tiempo al judío levantino, al sudamericano, al gentilhomme polaco y al *facchino*.³

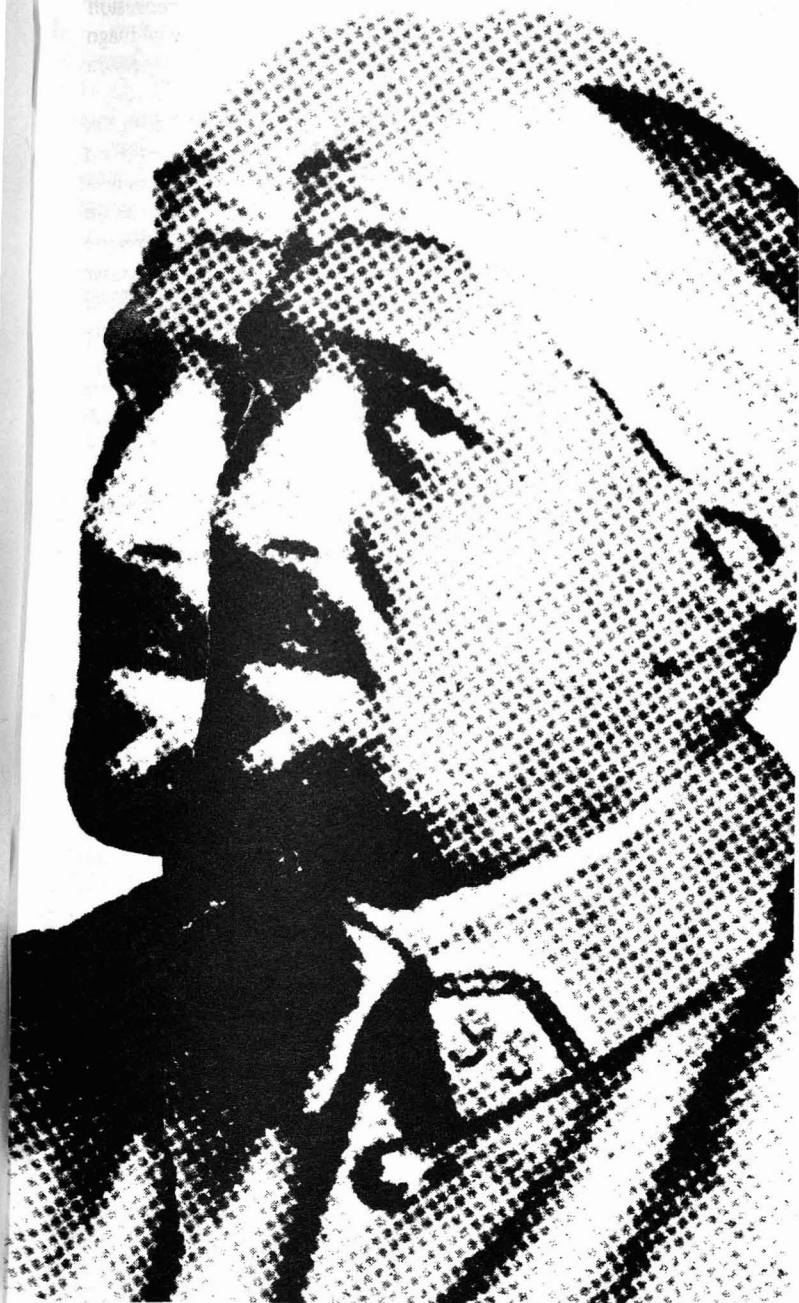
Esta alegoría terrorista no carece, sin embargo, de una buena intuición si se despoja a las palabras de la porción de desprecio que contienen. Ciertamente hay ausencia de puntuación, enumeración caótica, mezcla de estilos, violación frecuente de la sintaxis "normal", innovación en la estructura del poema y en el libro. . . Ciertamente se trata de un baratillo: que este baratillo sea el propio universo no lo hace menos fragmentario; tampoco menos apreciable. Importa menos mostrar la ineptitud e incomprensión de Duhamel, que verificar el hecho de que la formulación de la realidad en Apollinaire no tiene —no podía tener— otra expresión. Hace mucho que la poesía puede ser un baratillo en el que las personas encuentran una evocación de su propia identidad, de uno de los significados del mundo: Rabelais, Quevedo, Rimbaud, Whitman, Claudel, Rilke, Neruda, Paz, y tantos, tantos otros, ¿no han sabido ser espléndidos varilleros? De todos modos, la expresión poética de Apollinaire ha tenido una suerte más variada, infinitamente más rica, que la de asombrar.

El poema

Parece imposible no partir del debatido problema de la ausencia de puntuación. Suele justificar la supresión por un accidente tipográfico que habría convencido a Apollinaire, ya durante la corrección de las primeras pruebas, de la felicidad de la eliminación. Basta recordar, sin embargo, que *Soirées de Paris* había visto varias composiciones en que faltaba la puntuación para caer en la cuenta de que no hubo tal accidente. Más serios parecen los argumentos que relacionan la decisión del poeta —tomada en octubre o a principios de noviembre de 1912— con la influencia que ejercieron sobre él algunos poemas que Roualt había concebido sin puntuación alguna, o con ciertos trabajos de Marinetti aparecidos en el *Mercure de France*. Invocar el ejemplo de Mallarmé sería imprescindible. Inútil terciar en la discusión que propone una influencia seminal de *Pâques à New York* de Blaise Cendrars sobre "Zone".⁴

Unos meses después de la aparición de *Alcools*, en julio de 1913, Apollinaire escribe a Henri Martineau una carta que ha tenido el equívoco destino de la popularidad. "Por lo que se refiere a la puntuación —dice ahí el poeta— no la he suprimido sino porque me parece inútil y lo es en efecto; el ritmo y la división de los versos, he ahí la verdadera puntuación y no hay necesidad de ninguna otra."⁵

Parecería, pues, que el desechar la puntuación en *Alcools*





respondió a una decisión interna largamente meditada y relacionada con una teoría. “La ortografía, la etimología, el fonetismo —escribía en 1910— no tienen ninguna importancia. La lengua hablada debe estar antes que la lengua escrita.”

Lo indudable es que la ausencia de puntuación en *Alcools* procede con un fin mucho más ambicioso que la mera sorpresa; esto es (esto parece ser): la presentación simultánea del poema. “La supresión de la puntuación en *Alcools* —escribe memorablemente Michel Butor— además de tener la ventaja de permitir comunicar palabras que un análisis gramatical posterior podrá asignar a frases distintas y con ello hacer más sensibles sus relaciones locales, ya que su proximidad en la página se hace más importante para la entonación que la manera en que aparecen retrospectivamente sus relaciones lógicas; [además] de permitir a las palabras una polivalencia comparable a la que podrían tener en una pintura, haciendo notar, por eso mismo, su carácter visual, tiene la propiedad [la supresión de la puntuación] de simplificar considerablemente el aspecto del texto... Con esta supresión, Apollinaire obtiene un nuevo ‘color’ tipográfico y nos obliga a una lectura distinta que tiene en cuenta la individualidad del verso. El hecho, en particular, de que no estemos prevenidos del fin de la frase por un punto nos lleva a mantener en suspenso esa frase, mientras que en una lectura normal bajaríamos automáticamente la voz. Cada una de estas líneas, en lugar de sufrir la modulación de la frase francesa va a presentarse llanamente, tal como está impresa; los poemas estarán formados de facetas planas que se ajustarán según los diferentes ángulos de ‘sentido’. Se ve ya hasta qué punto esta decisión está ligada al cubismo.”⁶ (Previsiblemente, la dicción de Apollinaire al recitar sus versos concuerda con estas oscuras reflexiones de Butor: “Una dicción que aísla cada verso para destacar su unidad rítmica.” Así lo notaron los amigos que lo acompañaron durante la grabación que el poeta hizo para *Archives de la Parole*, en 1913; así se puede notar en la reproducción moderna de esa grabación en donde Apollinaire dice “Le Pont Mirabeau”).

¿Qué es, en última instancia, la presentación “simultánea” del poema o el “cubismo” de Apollinaire? Me parece claro —con la ayuda de Octavio Paz— que el “cubismo poético” de Apollinaire está situado en un lugar muy distinto que en el mero deseo de acercar la expresión verbal a la expresión plástica; es decir, está más allá de un craso experimento. La base de su “simultaneísmo” está, a mi juicio, no en suprimir la anécdota o el tema en la poesía, sino precisamente en destituir la función anecdótica o temática que, según el poeta, hace sustantivamente parecidas la prosa y la poesía. Es necesario, pues, fracturar la secuencia lógica que hace fluir al discurso. Apollinaire propone, asombrosamente, una nueva manera de formular la realidad: concebir-disponer la

materia poética en una serie de fragmentos que deben ser percibidos por el lector en un solo “golpe” de conciencia. El lazo entre estos fragmentos, dice el poeta, no es “la lógica gramatical sino una lógica ideográfica que va a culminar en un orden de disposición espacial totalmente opuesto a la yuxtaposición discursiva... Es lo opuesto a la narración; la narración es, de todas las formas literarias, la que requiere más de la lógica discursiva.”⁷ Es el camino de *Calligrammes* y a él se refiere específicamente este texto; *Alcools*, en donde la intención no es todavía muy clara, se beneficia sin embargo con el empleo de una serie de procedimientos encaminados a disponer los elementos del poema de tal manera que éste deba ser captado como una unidad orgánica a pesar de la fragmentación.

Sabemos que “Zone” fue incluido sólo en el último momento en *Alcools*, que reúne poemas escritos de 1898 hasta 1912. Sabemos también que se trata de la última composición escrita de toda la colección y que por eso está presente en ella de manera muy deliberada una teoría. Además de la puntuación, de la que carecen, a veces arbitrariamente, los demás poemas del libro, en “Zone” existen muchos elementos que llegan a faltar a menudo en el resto del libro: obligación de lectura destacando el valor rítmico de cada verso (lo cual sigue ocurriendo cuando se ha leído el poema más de una vez), dislocaciones sintácticas que dan a ciertas palabras esa polivalencia de Butor (principalmente los finales del verso encabalgados o las palabras que están en posición de ambigüedad: “Neuve et propre ←du soleil→ elle était le clairon”, p. ej.); fuerte prosaísmo que da un tono coloquial al poema; mezcla de estilos... Todo contribuye a la modificación de la ‘sensación’ del tiempo transcurrido: parecería, en efecto, que el trabajo del lector al recordar y ensamblar las distintas anécdotas del poema —que también contiene una violenta mezcla de alusiones a distintas épocas— afecta considerablemente la noción del tiempo que insueme la lectura. Al convocar en un solo bloque de planos lo que ocurre en el poema, el lector no ve los acontecimientos como vería lo que ocurre en un cuadro: es obligado a carecer de un orden narrativo para explicarse el transcurso de los hechos-tiempo.

Me estimulan los pensamientos de Octavio Paz en torno a “El músico de Saint-Merry”. Derivo algunas reflexiones que me parecen generalizables para el arte poética de Apollinaire. El poeta, dice Paz, parte de una anécdota que no borra: “la separa en fragmentos que enfrenta según un orden nuevo: el choque o confrontación es el poema —la realidad verdadera.”⁸ Por otra parte, continúa, en “El músico de Saint-Merry”, en “Zone” y en muchos otros poemas se confrontan dos tipos de realidades, unas espaciales y otras temporales, que el poeta quiere hacernos conocer simultáneamente. Ahora bien, “El *simultaneísmo* de Apollinaire no es algo que vemos, como la pintura, sino algo que convocamos... En el caso del poema el centro de atracción no son las relaciones



entre los objetos *sobre* una tela sino *en* la conciencia del poeta. Esa conciencia es temporal. Las cosas pasan no en un espacio neutro sino en la sensibilidad del autor. En verdad no vemos pasar a las cosas: vemos que las cosas pasan por el poeta —que también pasa”.⁹ De hecho todo poema contiene una invitación tácita a la percepción simultánea; aquí, el propósito de negar la expresión lógico-discursiva que sitúa en un concepto después de otro concede al poema la gracia de proporcionar una experiencia que se ofrece como un bloque luminoso por cualquiera de sus lados. Pero la poesía es palabras, no cosas; palabras semi condenadas a un escritura lineal, por lo menos en Occidente, por lo menos hasta ahora.

En esta linearidad “Zone” nos ofrece, pues, fragmentos. Fragmentos de una realidad que el lector está obligado a percibir en su totalidad; pedazos que nos obligan a reconocer la realidad fragmentada del poeta. Como “El músico de Saint-Merry”, “Zone” también “refleja el fluir de la conciencia del poeta asaltada por un espectáculo múltiple, interior y exterior, hecho de lo que ven sus ojos, recuerdan su piel y su alma, oyen sus oídos y presente su imaginación”.¹⁰ Sólo que aquí todo lo que es pasado inequívocamente invade el presente para formar la unidad vital del poeta-protagonista.

Algo que me sorprende en “Zone” es el hecho de que aun las enumeraciones caóticas y la acumulación de realidades disímboles, de distinto origen, parecen ir a dar a un solo plano espacial y temporal: *aquí y ahora*. Los recuerdos de infancia (vs. 25-30), los recuerdos del pasado inmediato (vs. 15-24: *He visto esta mañana...*), el pasado histórico (45-51), las confesiones íntimas (71-88), los recuerdos de viaje (89-112), van a dar al lago de una sola conciencia en un solo momento, y ello no solamente porque todas estas realidades están siempre evocadas en presente (*Estás... Es... Ahora...*), sino también por la proximidad en la página que termina por unir a Icaro con los *pihis* de China, los colibrís de América y con el propio protagonista que pasea por París con el corazón destrozado.

Ambiciosa y conmovedoramente el poeta realiza el esfuerzo de imitar a Dios: aprehender todas las posibilidades del universo, todas las posibilidades de su propio yo que puede mirarse a sí mismo desde fuera, desde lejos en el espacio y en el tiempo. Notoriamente, en el primer borrador de “Zone” todas las referencias al protagonista están escritas en primera persona.¹¹ Del mismo modo, todavía en la colección de pruebas Tristan Tzara se lee para “Zone”: v. 119, *Je n’ose*; v. 121, *Je regarde*; vs. 135-137, *Je suis... je prends... je suis...* Apollinaire convirtió todos estos casos a la segunda persona (*tu*) para la versión definitiva.

De 1975. Terminó esta nota algunos años después de haberla

iniciado. Estoy ahora mejor enterado de los fines que perseguía al traducir “Zone” y emprender un texto explicativo, y los juzgo vagamente espurios. No modifico nada entre otras razones porque me complace solitariamente saber que no lo volvería a escribir; también, porque no es del todo inútil por más que sea meramente baladí. Quise hacer la historia de “Zone” y conté una pura anécdota. Quise hablar ‘personalmente’ del poema y encuentro que copié las razones de otros.

De cuando en cuando me ha ocurrido pensar en este poema. Cuando leí su primera versión conservada en un cuaderno de notas de 1912 sufrí en principio una gran desilusión: se trata de una historia completa, enteramente guiada por la lógica discursiva y gramatical que Apollinaire odiaba; es decir, el poema no había sido concebido así, como puede leerse en el *Alcools* de 1913. Entiendo (conjeturo) que las razones del poeta para modificar tanto esa primera versión y convertirla en esta que ahora se presenta pueden ser dos.

La primera me fastidia y está relacionada con la pretensión de manifiesto estético que liga al poema con el cubismo y el futurismo y el orfismo... Obedece, creo, a esa propensión de Apollinaire a sentirse la vanguardia de la vanguardia; a la ambición de construir un nuevo sistema poético, un nuevo lenguaje, una nueva literatura. Ignoro si lo consiguió; sé que algunos de sus resultados me desagradan. Como Whitman, Apollinaire ejecuta un experimento. A diferencia de Whitman, que es inmediatamente tierno y vasto y poderoso, Apollinaire hace pasar su ternura, su vastedad y su poder a través de un colchón de borra informativa; a menudo sus sentimientos se quedan neutralizados entre el fárrago de pájaros míticos consignados en oscuras enciclopedias chinas, personajes femeninos de historia inaccesible, voladores bíblicos, nísperos japoneses... El disfrute de las *Hojas de hierba* supone el entusiasmo, el amor, sentimientos asequibles a todo ser humano; la comprensión de los *Caligramas* necesita de la posesión previa de una literatura, de varias literaturas quizá.

A riesgo de arbitrariedad, diría que no hay sino conceptos en la proximidad del Ave Roc y el avión, en la semejanza entre Cristo y el aviador, en los rebaños de puentes y las manadas de autobuses; conceptualidades ineptas para contener un ‘espíritu nuevo’ o siquiera una idea de modernidad. Quedan como humoradas entre nosotros que ni podemos asombrarnos por la existencia del jet o del napalm.

La otra razón de la poesía de Apollinaire me sigue pareciendo central y conmovedora. El poeta habría encontrado en “Zone” y en otros muchos poemas (pienso en “Cortege”, “Le voyageur”, “Le musicien de Saint-Merry”, “Lundi rue Christine”...), la expresión perfecta de una de sus características esenciales. Con ello habría alcanzado a formular “su” (la mía, la nuestra, la tuya) gran dificultad para vivir como hijo del siglo.



No estoy seguro de que la palabra *ambigüedad* convenga a la naturaleza de esta poesía. No puedo pensar en otra, sin embargo, y no soy el primero que la emplea en relación con Apollinaire. Lo cierto es que de alguna manera siento que la expresión de esta poesía es ambigua.¹² Me explico. Ciertos poemas de Apollinaire —“Zone” entre ellos— admiten diversas interpretaciones a la vez, pero también son confusos. Creo entrever una causa: la búsqueda de identidad obliga al poeta a tratar de encontrarse en las cosas, en los hechos que describe, en el propio lenguaje que emplea y, más ambiciosamente, en el mismísimo universo. Examinando la secuencia de varios poemas importantes puede notarse que el poeta se busca cada vez más fuera de sí mismo; como si su ser estuviera irradiado en el mundo de afuera y de ahí tuviera que recogerlo, apropiárselo mediante la operación de nombrar las cosas.

De padre desconocido, de madre polaca, de nacimiento italiano, de difícil nacionalidad francesa, Apollinaire tuvo que forjarse un original sentido de la continuidad histórica. Esa continuidad quiere estar mágica, infantilmente, poblada con todos los seres y objetos de todos los reinos que aparecen en el “Cortejo”. Fracasa, sin embargo. Evidentemente el hecho de mencionar las cosas —el hecho de mencionar vorazmente las cosas— no basta para ser, y esto él tuvo que sufrirlo más de una vez. Además, la nominación toca a tantas realidades a la vez que en ocasiones es polivalente y comprensible, legible; en otras, el nombre se contamina de irrealidad o es sencillamente un bodrio.

“La individualidad envuelve lo infinito”, había dicho Leibnitz con suaves palabras que imponen clandestinamente la noción de que una persona es capaz de contener un poco de infinito. A medida que el individualismo burgués se hizo más aberrante propuso una nueva fórmula: “La individualidad es la cárcel del infinito.” Y entonces nadie pudo comprenderse. Perversamente la conciencia individual exploró sus posibilidades y se cocinó en su propio fuego. Apollinaire es el reverso de esa conciencia: convencido de la inutilidad de la “búsqueda interior” de los seres que acababa de dejar en la esquina del siglo, se entregó a la “búsqueda exterior” para encontrar su propia naturaleza.

Un día

Un día me esperaba a mí mismo

Me decía Guillaume es tiempo de que vengas

Para que sepa al fin quién soy

Pero no es Guillaume el que aparece. Está el mundo entero, la historia del hombre, el hombre mismo, pero no está Guillaume. Guillaume quiere ser lo demás; los demás. Guillaume se va a la guerra cantando las bondades de los tanques y los obuses; quiere ser los tanques y los obuses así como antes ha querido ser los inmigrantes de la Gare Saint-Lazare y los judíos de la Rue Rosiers.

Guillaume es herido en la guerra, trepanado y licenciado. Guillaume muere dos días antes del Armisticio sin haberse comprendido demasiado.

Pero su busca me apasiona. Me parece que es todavía *nuestra* busca, así de actuante, así de absurda, así de dolorosa. Me apasiona y me conmueve precisamente eso que irritó tanto a Duhamel, hombre del siglo pasado: ver, entre casullas astrosas e instrumentos de higiene íntima, la cara alternativamente pícaro y abandonada no del protagonista, sino del mismo Apollinaire. Me enternece tal vez porque ahí puedo ver las caras de muchas personas que me son queridas, mi propia cara.

Notas

La versión es aproximadamente literal: la evidente torpeza me exime del anhelo de perfección. Alguna vez Octavio Paz me preguntó si mi traducción conservaría las rimas. Entonces me declaré incapaz; ahora también. Los juegos de palabras (v. 47: *voler/voleur*, esp.: *volar/robar*; v. 48: *voltiger/voltigeur*, esp.: *revolotear/malabarista*, por ejemplo) son intraducibles, para mí. He querido hacer una versión comprensible a través de la cual Apollinaire pudiera abrirse paso, ni más ni menos — que eso. El auxilio de Marie Claude Donis me impidió cometer errores que otros han cometido; no juzgo por ello mejor mi traducción que la de Agustí Bartra o la que alguien incluyó en un volumen de *Poesía francesa del siglo XX* editado en Buenos Aires en 1974.

1 Ver en *Alcools* el ciclo dedicado a la Santé. Más tarde esta mancha dificultaría su enrolamiento en el ejército y aun una condecoración.

2 En 1909 el editor Briffault invitó al poeta a dirigir una serie, “Les maitres de l’amour”, que se inició con textos de Sade y del Aretino y terminó, ocho años después, con la edición de *Les fleurs du mal*.

3 Puede leerse el texto completo de la reseña de Duhamel en Michel Décaudin, *Le dossier d’Alcools*, Ginebra-Paris, 1971.

4 Ignoro activamente la existencia de un libro que ayude más a la comprensión de *Alcools* que el mencionado de Michel Décaudin. Puede leerse ahí la minuciosa argumentación en torno a la polémica “Pâques”-“Zone”. Al presentar la “Prosa del Transiberiano” (*Plural*, 21, 1973) José de la Colina vuelve a la carga.

5 De nuevo Michel Décaudin. Pueden consultarse las notas de la *Oeuvres poétiques* de Apollinaire (Pléiade).

6 Prólogo a *Calligrammes*, Poésie/Gallimard, París, 1968.

7 Michel Décaudin.

8 *Revista de la Universidad de México*, octubre de 1965.

9 *Idem*.

10 *Idem*.

11 *Oeuvres poétiques*, notas a *Alcools*.

12 Roger Shattuck en su hermoso libro *The banquet years* al que este texto debe parte de su existencia. En 1971 Antonio Alatorre propuso a Siglo XXI la traducción de este libro que haríamos juntos. Entonces no era necesaria. Me pregunto si ahora lo sería.