

LA INSPIRACIÓN CLÁSICA DE LAS VANGUARDIAS.
SOBRE *L'ESPRIT NOUVEAU* DE APOLLINAIRE

Rosa Fernández Urtasun
Universidad de Navarra

En noviembre de 1917 Pierre Bertin, actor, encargado de la gestión cultural del Théâtre du Vieux-Colombier, pidió a Guillaume Apollinaire, considerado por entonces el mayor de los nuevos vanguardistas, una conferencia sobre poesía. Apollinaire accedió a escribir el texto, que tituló *L'Esprit nouveau*, con la condición de que fuera el mismo Bertin quien lo leyera, mientras él, tras los bastidores, observaba la reacción del público. La reflexión que planteaba en esta conferencia era desconcertante: pretendía demostrar el espíritu clásico que tienen las vanguardias. Como era de esperar, quienes acudieron a escuchar las propuestas revolucionarias del arte nuevo no llegaron a entender la propuesta. El tono razonable de la intervención hizo que fuera recibida con frialdad y que pasara bastante desapercibida en la prensa. También hoy dentro de la obra de Apollinaire son mucho más conocidas sus *Meditaciones estéticas* sobre los pintores cubistas que la aportación teórica en la que habla sobre su propio quehacer artístico, la poesía. Sin embargo, *L'Esprit nouveau* es un discurso clave dentro de su obra, en cuanto es una reflexión explícita sobre los temas estéticos que a propósito de la actualidad parisina iba describiendo de manera asistemática en sus artículos periodísticos.

Tampoco este escrito está estructurado con el rigor y el orden propios de lo académico, pero eso no impide que a lo largo de las páginas que componen la conferencia Apollinaire haga una revisión de temas tan importantes para la poesía contemporánea como son el experimentalismo, la ironía, la veracidad, la profecía, la imaginación o la relación entre arte y libertad. No hay espacio aquí para hacer una exposición de todos estos aspectos, por lo cual me fijaré sólo en aquellos que se refieren de manera explícita a la relación entre clasicismo y modernidad.

La conferencia comienza del siguiente modo:

L'esprit nouveau qui dominera le monde entier ne s'est fait jour dans la poésie nulle part comme en France. La forte discipline intellectuelle que se sont imposée

de tout temps les Français leur permet, à eux et à ceux qui leur appartiennent spirituellement, d'avoir une conception de la vie, des arts et des lettres qui, sans être la simple constatation de l'Antiquité, ne soit pas non plus un pendant du beau décor romantique» (943)¹.

≡ prescindir del tono nacionalista que la primera frase para centrarnos en esa característica de la cultura francesa que el poeta destaca: la disciplina². Apollinaire arranca con fuerza; no deja de resultar sorprendente que una conferencia sobre el arte de vanguardia, que defendía ardientemente la espontaneidad, comience hablando de disciplina. Sin embargo el poeta asegura que es precisamente esta cualidad la que impulsa el cambio en la poesía, ya que otorga al escritor la autonomía de mirar libremente tanto hacia la antigüedad como hacia el entonces moderno romanticismo sin atarse a ninguno de ellos: sólo es posible superar las normas cuando se conocen y se dominan. Con un espíritu abierto e integrador, el poeta se posiciona así, comenta Jauss, distanciándose definitivamente de la secular «querelle des anciens et des modernes», entendiéndolo que las vanguardias están marcadas por un profundo trasfondo clásico y defendiendo que su carácter aparentemente lúdico esconde una clara intención ética³.

Una vez abierto el camino, Apollinaire describe con precisión cuáles son en concreto aquellos aspectos en los que el arte nuevo, que implica y debe transmitir una manera moderna de ver el mundo, puede inspirarse en el clásico: «L'esprit nouveau qui s'annonce prétend avant tout hériter des classiques un solide bon sens, un esprit critique assuré, des vues d'ensemble sur l'univers et dans l'âme humaine, et le sens du devoir qui dépouille les sentiments et en limite ou plutôt

¹ Para simplificar la lectura del texto, en las citas de la conferencia marco entre paréntesis las páginas de referencia, que corresponden a la edición que aparece en las obras citadas. En el resto de los casos indico a pie de página el autor y la referencia de la cita.

² La acusación de nacionalismo fue una de las primeras críticas que se hicieron a esta conferencia. Frases como la citada se repiten con frecuencia a lo largo del texto: «D'après ce que l'on peut savoir, il n'y a guère de poètes aujourd'hui que de langue française. Toutes les autres langues semblent faire silence pour que l'univers puisse mieux écouter la voix des nouveaux poètes français. (...) Les Français portent la poésie à tous les peuples» (952). Influyen en este modo de hablar sin duda la fecha de redacción (durante la primera guerra mundial) y las circunstancias personales de Apollinaire (romano por nacimiento, polaco de origen y deseoso de conseguir la nacionalidad francesa); pero más allá de lo circunstancial hay que hacer notar la arraigada convicción del autor de que el nuevo espíritu es genuinamente francés.

³ Ver Jauss, 1988, p. 39.

en contient les manifestations» (943). Es importante reparar en que el poeta no enumera aquellas cualidades que se han considerado tópicas del clasicismo, como el orden y la armonía entendidos en su dimensión más superficial, sino el sentido común y el espíritu crítico, la visión de conjunto y el sentido del deber. Se trata de características que no aluden tanto a la estructura formal de los poemas como a un modo de ver el mundo, a la cosmovisión clásica.

Es más que probable que los desconcertados oyentes de la conferencia dudaran de la presencia de estos elementos en el arte de vanguardia. Pero Apollinaire contaba con ello y demuestra sus postulados insistiendo en que tales cualidades deben entenderse en su verdadera dimensión: deja ver que el sentido común hace referencia a la mirada directa a la realidad, una mirada no estetizante que trata de percibir la belleza esencial del ser de las cosas. Explica que el espíritu crítico está relacionado con la sorpresa, a la que aludirá en varias ocasiones como elemento de modernidad, y que la sorpresa a su vez surge de la verdad oculta tras la costumbre. Asimismo cuando el conferenciante se refiera a la visión de conjunto, nombrará los poemas simultáneos, que tratan de reflejar la multiplicidad de perspectivas propia de los textos modernos. Por último, el sentido del deber, tan ligado a la disciplina, nos muestra la cercanía de intenciones de las vanguardias con la posterior poesía pura, y apunta de manera indirecta a la técnica y la materia que se trabajarán en las primeras décadas del siglo en todos los ámbitos artísticos con esfuerzo casi ascético.

Casi inmediatamente Apollinaire explica qué será lo novedoso en la recuperación de estas cualidades clásicas: el nuevo espíritu es una tendencia que lleva tiempo formándose, «cependant, c'est la première fois qu'elle se présente consciente d'elle même» (943). Hace así alusión a una de las características más significativas de la modernidad: la autoconciencia, la progresiva reflexión de la literatura sobre sí misma, su origen, sus características y sus límites, no sólo en escritos contextuales, como el que aquí se comenta, sino dentro de las propias obras de arte⁴.

LA IMPORTANCIA DE LA EXPERIMENTACIÓN

Tras estas palabras iniciales la conferencia toma un derrotero diferente, de carácter histórico. Primero, para demostrar la eficacia de la disciplina en distintas épocas de la literatura francesa. Después, para poner delante de nuestros ojos cómo algunas de las técnicas más innovadoras de las vanguardias están relacionadas con recursos que ya utilizaban los clásicos griegos o responden a su

⁴ Ver Fernández Urtasun, 2004, pp. 140-141.

espíritu, pues Apollinaire justifica su aparición demostrando que son necesarias para conocer mejor la realidad⁵.

Por ejemplo, comenta que los primeros experimentos que se realizaron en poesía vanguardista fueron los juegos fonéticos y onomatopéyicos. Al referirse a ellos, el poeta comienza citando a Aristófanes, que utiliza en *Las ranas* sonidos imitativos como el «brekeké koax» que «n'est rien si on le sépare d'une oeuvre où il prend tout son sens comique et satirique», y lo compara con un autor contemporáneo, Francis Jammes, que con la repetición de «i i i» a lo largo de una línea trata de imitar el sonido de un pájaro. Ambos ejemplos, comenta, son eficaces en el poema en el que aparecen pero «sont d'une piètre harmonie imitative si on les détache d'un poème dont ils précisent toute la fantaisie» (947). Se trata de un tipo de evocación que en unas ocasiones tiene aliento lírico y en otras, no siempre eficaces, intención científica:

Quand un poète moderne note à plusieurs voix le vrombissement d'un avion, il faut y voir avant tout le désir du poète d'habituer son esprit à la réalité. Sa passion de la vérité le pousse à prendre des notes presque scientifiques qui, s'il veut les présenter comme poèmes, ont le tort d'être, pour ainsi dire, des trompe-oreilles auxquels la réalité sera toujours supérieure (947)⁶.

Otra de las características más novedosas de la nueva poesía hace relación al espacio visual. Según Apollinaire, la modernidad reclama la libertad de disponer de manera plástica en la hoja los versos del poema. Las razones que aporta son muy variadas. Es conocida su recuperación de los caligramas, también de tradición griega, que utilizan un doble código significativo, el textual y el visual. Junto a ellos, encontramos una gran utilización de todo tipo de artificios tipográficos, que «ont l'avantage de faire naître un lyrisme visuel qui était presque inconnu avant notre époque. Ces artifices peuvent aller très loin encore et consommer la synthèse des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature» (944).

⁵ Los artistas de vanguardia verdaderamente grandes tuvieron una sólida formación académica. Quizá uno de los ejemplos más claros sea el de Picasso, pero también el propio Apollinaire fue un lector insaciable (aunque desordenado); ver a este respecto Llorens, 2001, p. 92. En el epílogo de este libro (pp. 91 a 93) puede encontrarse una exposición breve de la relación entre modernidad, clasicismo y vanguardia en Apollinaire y Picasso.

⁶ Advierte Apollinaire que a veces resulta inevitable que los resultados no lleguen a ser tan acertados como se pretendía: «L'esprit nouveau admet donc les expériences littéraires même hasardeuses, et ces expériences sont parfois peu lyriques. (...) Mais leurs recherches seront utiles; elles constitueront les bases d'un nouveau réalisme qui ne sera peut-être pas inférieur à celui si poétique et si savant de la Grèce antique» (948).

Esa misma realidad sincrética del arte a la que hace referencia en términos de espacio toma más adelante un matiz conceptual:

La rapidité et la simplicité avec lesquelles les esprits se sont accoutumés à désigner d'un seul mot des êtres aussi complexes qu'une foule, qu'une nation, que l'univers n'avaient pas leur pendant moderne dans la poésie. Les poètes comblent cette lacune et leurs poèmes synthétiques créent de nouvelles entités qu'ont une valeur plastique aussi composée que des termes collectifs (945).

Ambos aspectos se reflejan en la escritura de Apollinaire. Él quiere con sus poemas hacer una experiencia polifónica, recoger las voces que escucha por las calles, unificar la inevitable duración de lo textual con la simultaneidad con la que los sentidos humanos reciben sus percepciones⁷. De este modo, los juegos tipográficos encuentran otra justificación cuando los versos tratan de temas distintos y son emitidos por voces diferentes. Algo similar ocurre, argumenta, con la prensa moderna, «qui traite dans une seule feuille des matières les plus diverses, parcourt des pays les plus éloignés» (945).

La utilización de estos recursos relacionados con el espacio visual favorecieron una lectura del poema en el que cada vez tenía más fuerza la percepción directa y la intuición. De este modo, la experimentación facilitó la creación de poemas más elaborados, de apariencia tradicional y contenido altamente vanguardista, como es el caso de *Lundi rue Christine*. Se trata de un ejemplo emblemático de «poema-conversación» en el que Apollinaire quiere representar un fragmento de vida, y en el que parecen integrarse frases oídas al pasar, imágenes, recuerdos que no se estructuran en el poema alrededor de ningún eje: no hay espacio, tiempo, ni sujeto. En este tipo de poemas podemos percibir otra actualización, netamente contemporánea, de un elemento que proviene de la tradición clásica: el interés por el dato inmediato de la sensación.

Con todas estas técnicas lo que los escritores buscan no es el hermetismo o la dificultad: si en una primera instancia son poemas difíciles para el lector, que no encuentra referencias que le ayuden a entender ese tipo de composición, tras repetidas lecturas acaban transmitiendo un conocimiento cierto del mundo que representan.

⁷ Ver Campa, 1996, pp. 57-61. Sobre estos «poemas simultáneos», que funcionan sin tener en cuenta las leyes de la lógica o de la estructura lineal, escribió Apollinaire en 1914 un pequeño artículo titulado «Simultaneisme-Librettisme» que puede leerse en sus *Obras Completas*.

REALIDAD Y NATURALEZA

Apollinaire insiste constantemente en la búsqueda de verdad que hay tras lo que nosotros llamamos hoy experimentos vanguardistas. Tras aportar estos ejemplos, se detiene en otro de los conceptos imprescindibles en toda crítica literaria: el de belleza en su relación con la verdad⁸. En su recorrido histórico, se acerca al romanticismo para explicar hasta que punto el espíritu moderno es revolucionario con respecto a sus más inmediatos antecesores. Los románticos, al proclamar la estética de lo feo, engrandecieron lo vulgar, distorsionando así su verdad. Sin embargo, el nuevo espíritu profundiza en la relación que existe entre verdad y belleza, ya que su fin no es engrandecer lo vulgar, sino ver su belleza precisamente en cuanto vulgar:

Les romantiques ont essayé de donner aux choses d'apparence grossière un sens horrible ou tragique. (...) L'esprit nouveau ne cherche pas à transformer le ridicule, il lui conserve un rôle qui n'est pas sans saveur. De même, il ne veut pas donner à l'horrible le sens du noble. Il le laisse horrible et n'abaisse pas le noble. Ce n'est pas un art décoratif, ce n'est pas non plus un art impressionniste. Il est tout étude de la nature extérieure et intérieure, il est tout ardeur pour la vérité (948-949).

En sus escritos sobre pintura lo había afirmado de manera todavía más explícita:

L'école moderne de peinture me paraît la plus audacieuse qui ait jamais été. Elle a posé la question du beau en soi. Elle veut se figurer le beau dégagé de la délectation que l'homme cause à l'homme, et depuis le commencement des temps historiques aucun artiste européen n'avait osé cela. Il faut aux nouveaux artistes une beauté idéale qui ne soit plus seulement l'expression orgueilleuse de l'espèce, mais l'expression de l'univers⁹.

En esta explicación la referencia a Nietzsche es tan explícita que podría entenderse casi como una cita. En el *Crepúsculo de los ídolos* el filósofo alemán afirma: «quien se imaginase [lo bello] desligado del placer del hombre por el hombre perdería en seguida el suelo y el terreno bajo sus pies. Lo "bello en sí" no es más que una palabra, no es ni siquiera un concepto»¹⁰. Apollinaire está

⁸ Sobre utilización de los trascendentales belleza y verdad en la crítica literaria véanse Spang, 2007, pp. 115-119 y 2003, pp. 941-948.

⁹ Apollinaire, 1991, p. 32.

¹⁰ Nietzsche, 1993, pp. 97 y 98. No está de más recordar que para este filósofo el mundo clásico fue una fundamental fuente de inspiración. Tampoco es baladí el título del libro que indudablemente Apollinaire tiene en la cabeza, en el que la palabra «ídolo» hace referencia a la verdad comúnmente admitida (ver p. 21, n.).

postulando, por tanto, una superación de los límites que Nietzsche denuncia. El hombre moderno quiere ser capaz de transformar la subjetividad tradicional de lo «bello en sí» en un concepto objetivo, y por lo tanto verdadero: «Les poètes ne sont pas seulement les hommes du Beau. Ils sont encore et surtout les hommes du vrai» (951)¹¹. De ahí que en muchas ocasiones uno de los elementos más eficaces de la poesía moderna sea la sorpresa que causa el desvelamiento de verdades que son contrarias a la opinión común¹².

En este mismo contexto hay que entender la relación de los vanguardistas con la naturaleza, a la que también hace referencia Apollinaire al mencionar a los románticos en el texto citado. Una de las características más llamativas de las primeras vanguardias es la fervorosa defensa que hacen de las máquinas y de la ciencia. Lo más sorprendente del imaginario vanguardista es precisamente lo artificial, lo mecánico, el aprecio por las creaciones de ingeniería frente a la sensibilidad clásica por la naturaleza y su búsqueda de una trascendencia mítica o religiosa.

Sin embargo, esta percepción superficial, quizá válida para el futurismo, es errónea si se aplica al vanguardismo en general. Apollinaire explica que la admiración de los nuevos poetas por los avances científicos no se centra en las máquinas en sí, sino en su capacidad instrumental para darnos a conocer aspectos de la realidad que no podemos alcanzar con nuestros sentidos. Le maravilla que a principios del siglo XX las máquinas hayan descubierto «le domaine des infiniment petits» (945), un mundo al que con sus solas cualidades físicas el ser humano hubiera sido incapaz de llegar. Hacerse con el mundo de lo infinitamente pequeño supone para el hombre un conocimiento exhaustivo de lo material. Una vez comprendido hasta el final el mundo físico, Apollinaire quiere que el poeta se enfrente a los «nouveaux domaines [que] s'ouvrent à l'activité de son imagination: celui de l'infiniment grand et celui de la prophétie» (945).

Lo infinitamente grande es lo cósmico, pero también «les synthèses les plus vastes et les plus insaisissables: foudres, nébuleuses, océans, nations» (951), elementos que pertenecen al imaginario que consideramos real: natural, histórico o racional. Para llegar al segundo campo, el de la profecía, el poeta tiene que

¹¹ Es muy interesante comparar estas ideas con las que se manejan en España en esta misma época. También a este lado de los Pirineos se define un nuevo concepto de belleza en el que está muy presente el conocimiento, pero acentuando con la misma fuerza la voluntad (ver Fernández Urtasun, 2004, pp. 137-140).

¹² Campa profundiza en la novedad de este concepto de sorpresa explicando que, de este modo, Apollinaire sobreentiende que el desvelamiento forma parte del orden de la creación, no tiene carácter emotivo o simbólico, como en el romanticismo o el simbolismo (ver p. 53).

trascender, ir más allá de lo que podemos observar por nuestros sentidos o comprender a través de la lógica; es necesario dejar paso a la imaginación.

IMAGINACIÓN Y PROFECÍA

La mirada profética del poeta es una puerta abierta al misterio que entronca con la dimensión mítica de los textos clásicos, a los que vuelve a remitir Apollinaire para defender la audaz utilización que hacen los vanguardistas de lo fantástico y lo irracional: «Tant que les avions ne peuplaient pas le ciel, la fable d'Icare n'était qu'une vérité supposée. Aujourd'hui ce n'est plus une fable» (950).

Los avances científicos y tecnológicos han sido tan rápidos y eficaces que han conseguido hacer realidad lo que en otros tiempos sólo los poetas se habían atrevido a imaginar. El papel del poeta moderno consiste en crear, inventar nuevas fábulas que marquen a la ciencia horizontes en los que investigar. Apollinaire pide a los nuevos poetas que la literatura contemporánea no se quede en las dimensiones limitadas de lo racional, ya que tiene la obligación de ir más allá. Hay un planteamiento de fondo en el que se revela fundamental el sentido. Son los poetas quienes pueden dar una razón de ser al mundo para así hacerlo habitable:

Ceux qui ont imaginé la fable d'Icare, si merveilleusement réalisée aujourd'hui, en trouveront d'autres. Ils vous entraîneront tout vivants et éveillés dans le monde nocturne et fermé des songes. Dans les univers qui palpitent ineffablement au-dessus de nos têtes. Dans ces univers plus proches et plus lointains de nous que gravitent au même point de l'infini que celui que nous portons en nous. (...) Les poètes enfin seront chargés de donner par les téléologies lytiques et les alchimies archilyriques un sens toujours plus pur à l'idée divine, qui est en nous si vivante et si vraie, qui est ce perpétuel renouvellement de nous-mêmes, cette création éternelle, cette poésie sans cesse renaissante dont nous vivons (952).

Los poetas son conscientes de que tanto la vida como la imaginación son mundos que superan al propio hombre. Aceptar esta limitación es el camino para encontrar su sentido, una vía mucho más adecuada que pretender reducir la vida a un argumento racional y cerrado. Por eso al hablar del nuevo espíritu Apollinaire se refiere a aspectos metafísicos e incluso religiosos¹³. Dentro de este contexto es

¹³ También se había referido a este aspecto de manera explícita al hablar de los pintores: «Les jeunes peintres (...) s'éloignent de plus en plus de l'ancien art des illusions d'optique et des proportions locales pour exprimer la grandeur des formes métaphysiques. C'est pourquoi l'art actuel, s'il n'est pas l'émanation

donde se entiende de manera plena la mirada de los poetas al mundo clásico. No se trata de tomar de él referencias eruditas, normas externas o elementos simbólicos, sino de recuperar la dimensión mítica del arte. Toda la vida y la obra de Apollinaire fueron un empeño, en palabras de Pierre Brunel, por lograr «la saisie du monde moderne et de la vie présente à la faveur des catégories du mythe» haciendo de ello «une manière d'habiter poétiquement le monde»¹⁴. En *L'Esprit nouveau* propone esta nueva mirada a todos los poetas modernos, reclamando para ellos un papel directriz en la configuración del mundo contemporáneo, sabiendo lo difícil que es que la sociedad atienda a los artistas y por tanto pidiéndole a Platón que no les arroje de la República sin haberlos escuchado antes (ver 952).

La conferencia acaba con una breve recapitulación, en la que Apollinaire vuelve a defender la necesidad de crear un lenguaje moderno, adaptado a los nuevos tiempos, y exige a los poetas luchar «pour le rétablissement de l'esprit d'initiative, pour la claire compréhension de son temps et pour ouvrir des vues nouvelles sur l'univers extérieur et intérieur» (954).

Quienes acudieron al Vieux-Colombier en 1917 se marcharon decepcionados: esperaban un espectáculo escandaloso y encontraron una reflexión crítica de tono casi académico. Eran una buena muestra del mundo en el que vivían; la sociedad de principios del siglo XX no estaba preparada para captar la renovación del espíritu clásico que latía tras las vanguardias. Pero tanto los grandes poetas como los grandes artistas plásticos miraron constante y explícitamente a las categorías que hicieron del mundo antiguo un referente ineludible de toda obra de arte. Querían con ello aprender a crear para el mundo contemporáneo una revolución similar a la que la civilización grecorromana supuso con respecto a los hombres de las culturas arcaicas. Era, por tanto, un nuevo homenaje y un intento de superación. No tenemos la perspectiva suficiente para saber si realmente consiguieron esto último, pero no cabe duda de que su intento fue uno de los mayores reconocimientos que la historia ha otorgado al mundo clásico.

directe de croyances religieuses déterminées, présente cependant plusieurs caractères du grand art, c'est-à-dire, de l'Art religieux» (Apollinaire, 1991, p. 32).

¹⁴ Brunel, 1997, p. 169. Para profundizar en la relación de Apollinaire con el mundo mítico remito a este magnífico estudio, en especial al capítulo titulado «Habiter lyriquement le monde» (pp. 163-172). En él defiende la misma tesis que había expuesto Jauss (ver 1988, p. 40): que la vuelta hacia lo clásico que Apollinaire propone no es de carácter histórico, como había sido habitual hasta entonces, sino mítico.

BIBLIOGRAFÍA

- Apollinaire, G., *Œuvres en prose complètes* (t. II), eds. P. Caizergues y M. Décaudin, Paris, Gallimard, 1991:
- *L'Esprit nouveau et les poètes*, pp. 943-954.
 - *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes*, pp. 3-52.
 - *Simultaneisme-Librettisme*, pp. 974-979.
- Brunel, P., *Apollinaire entre deux mondes. Mythocritique II*, Paris, PUF, 1997.
- Campa, L., *L'Esthétique d'Apollinaire*, Paris, SEDES, 1996.
- Fernández Urtasun, R., «Poéticas del modernismo español», *Revista de Literatura*, 131, 2004, pp. 131-148.
- Jauss, H.-R., «1912: Threshold to an Epoch. Apollinaire's Zone and *Lundi Rue Christine*», *Yale French Studies*, 74, 1988, pp. 39-66.
- Llorens Serra, T., *Nacimiento y desintegración del cubismo: Apollinaire y Picasso*, Pamplona, Eunsa, 2001.
- Nietzsche, F., *Crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza, 1993.
- Spang, K., «Críticar la crítica», *Pensamiento y cultura*, 10, 2007, pp. 103-122.
- «"Natura y cultura": una reconsideración de dos conceptos clásicos en su relación con la literatura», en *Urbs aeterna*, ed. C. Alonso del Real, P. García Ruiz, A. Sánchez-Ostiz y J. B. Torres, Pamplona, Eunsa, 2003, pp. 935-948.