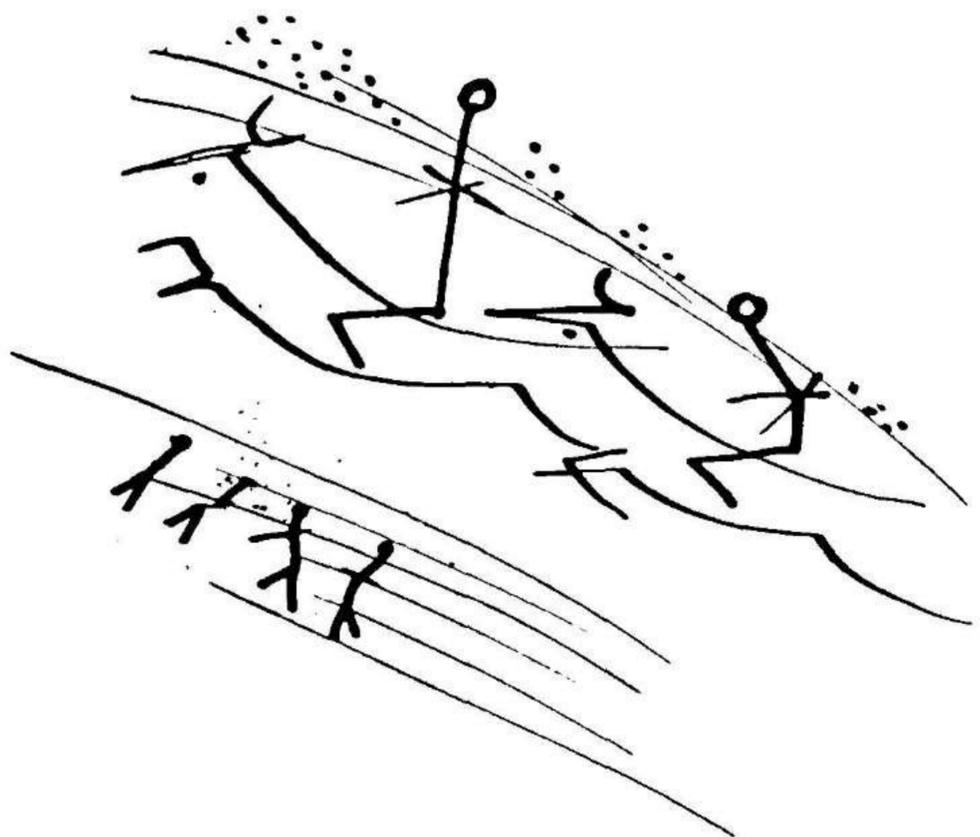


2-163

p o e s í a

REVISTA ILUSTRADA DE INFORMACION POETICA - N.º 2
AGOSTO-SEPTIEMBRE 1978





Dibujo de J. Moreno Villa.
Del libro *Jacinta la Pelirroja*.

p o e s í a

REVISTA ILUSTRADA DE INFORMACION POETICA - N.º 2

2

Agosto-septiembre 1978

DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL
MINISTERIO DE CULTURA



LÁMINAS: I-XXIV, EADWEARD MUYBRIDGE, de *The human figure in motion*, 1901.

JUAN LARREA

Versión terrestre

CÉSAR MORO

Poemas

(presentación y selección
de AMÉRICO FERRARI)

EDMOND JABÈS

El agua

(traducción de JOSÉ-MIGUEL ULLÁN)

JOSÉ ÁNGEL VALENTE

Nueve poemas

ANTONIO RAMOS ROSA

Poemas

(presentación, selección y traducción
de JOSÉ ANTONIO LLARDENT)

FRANCISCO NIEVA

Datos sobre una novela alquímica

Reproducción del N.º 1 de la revista
«POSTISMO»

EDUARDO CHICHARRO

El pájaro en la nieve

GUILLERMO CARNERO

Poesía de posguerra en lengua
castellana

JUSTO A. LEJOS

O ninguno

p o e s í a

REVISTA ILUSTRADA DE INFORMACION POETICA

N.º 2 / Publicación bimestral / Madrid, agosto-septiembre 1978

DIRECTOR:

Gonzalo Armero

DIRECTOR GRAFICO:

Diego Lara

EDITA:

Dirección General de Difusión Cultural

Editora Nacional

Ministerio de Cultura

REDACCION Y ADMINISTRACION:

Editora Nacional / Torregalindo, 10 / Madrid-16

IMPRIME:

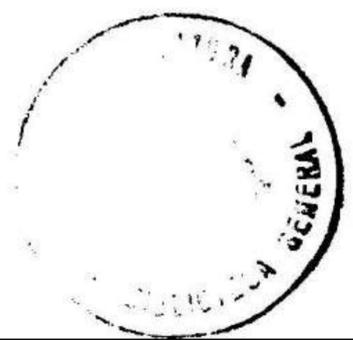
Julio Soto; Antigua carretera de Barcelona, Km. 22,600;
Torrejón de Ardoz (Madrid)

Printed and made in Spain

X

p o e s í a

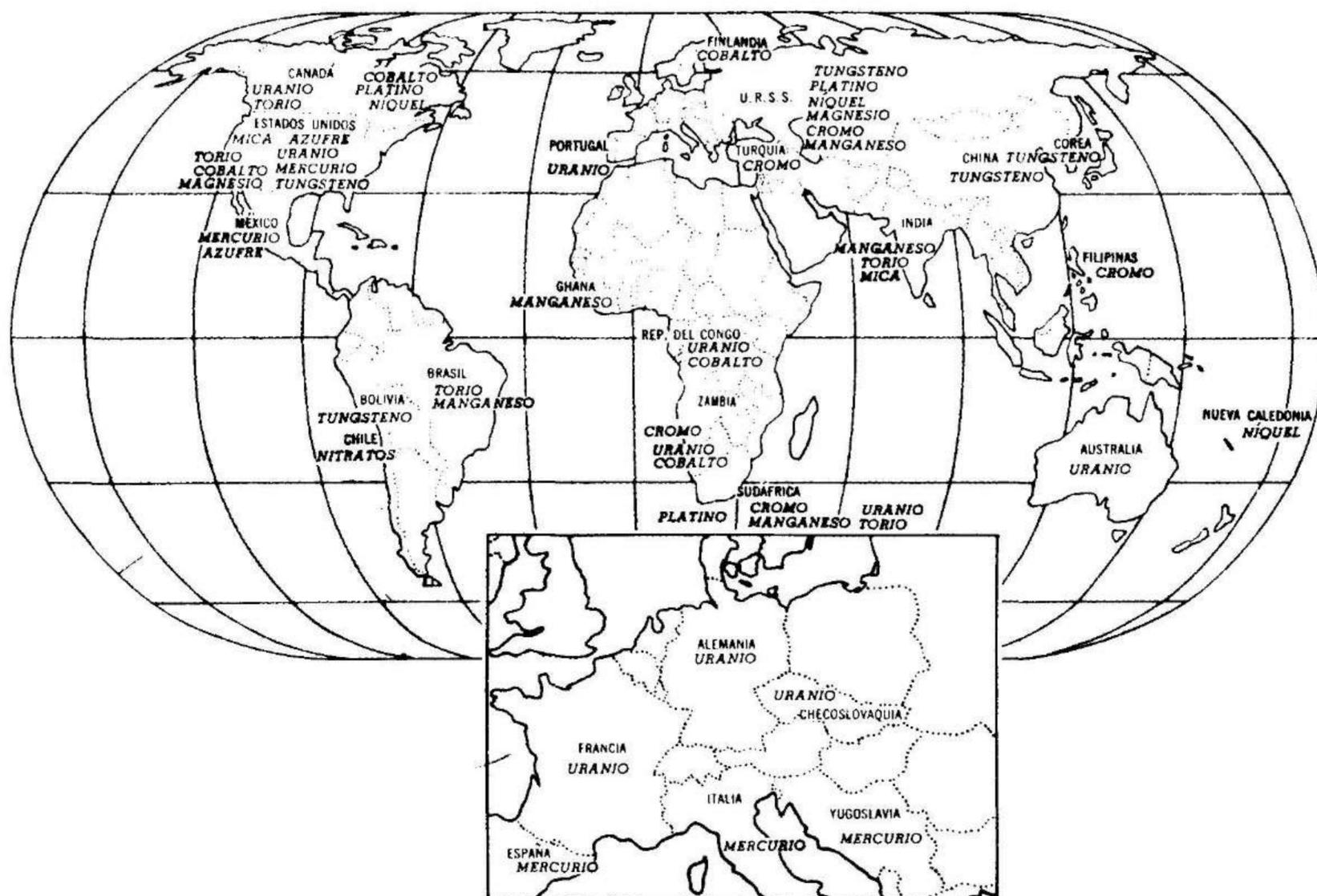
REVISTA ILUSTRADA DE INFORMACION POETICA - N.º 2



JUAN LARREA

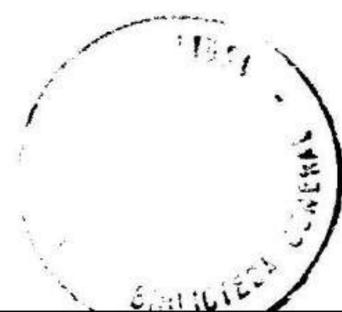
VERSIÓN TERRESTRE

Poesía-TEATRO-Destinos



(Nota de la Redacción.)

Juan Larrea escribió este texto para que fuese publicado en la nueva revista *Coturno*, de cercana aparición; José Benito Alique, director de dicha revista, ante retrasos imprevistos en su publicación, lo cedió amablemente a *Poesía*, en aras de que esta «palpitación de historia poética» (en palabras del propio Larrea en carta a J. B. A.) no se retrasara en su edición.



VERSION TERRESTRE
XX

Poesía --
~~Literatura~~ -- T E A T R O -- Destinos



ACTO PRIMERO
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

En Córdoba, Argentina, recibo inopinadamente el 13 de agosto de 1966, una carta de Berlín. Escrita en inglés, la firma un desconocido: Gudrun Ensslin, bajo el siguiente membrete:

studio neue literatur
avangarde / streitscheiften / wissenschaft

Este Gudrun Ensslin requiere mi asentimiento para traducir al alemán y publicar mis poemas juveniles, conocidos desde hace un tercio de siglo, más algunos inéditos si me prestara a facilitárselos. Dos años atrás, me dice, publicaron los versos creacionistas de Gerardo Diego.

Por su carácter intempestivo y hasta un tanto extravagante, el caso cosquillea mi imaginación. Me parece divertido que desde Alemania me propongan la posibilidad de que a mis 71 años se publique allí una edición bilingüe, si no trilingüe, de mis añejos lirismos, como si fuesen obra póstuma de un poeta desaparecido previamente a estas últimas guerras de los treinta años. Porque lo cierto es que desde julio de 1936 no había vuelto a ocuparme de tales escritos, encerrados en su carpeta. Siempre tendencia mía natural había sido rehuir su publicación. No porque los juzgase desprovistos de todo interés --aparte del indeseable de contaminar la atmósfera literaria--, sino porque el valor que poseyeran se subordinaba para mí al de los textos en prosa correspondientes a una fase complementaria de mi experiencia, más valiosa, a mi parecer, por más activamente revolucionarios en el orden de la mentalidad genérica. Esos lirismos eran, en mi sentir, testimonios fehacientes de los parajes de extrema enajenación que la conciencia del sujeto poético había tenido que afrontar y trasponer en su expedición al más allá por el rumbo de los símbolos imaginarios, para ser luego alcanzada por otros conceptos, imaginarios también pero menos subjetivamente personales y, por tanto, más propios de la trascendencia de la Vida.

Hube de recordar con tal motivo que cuando en 1935-36 una revista madrileña se empeñaba en tronzar mi vocación al anónimo editando mis composiciones líricas terminadas en 1932, impuse finalmente como requisito que diese a conocer simultáneamente otro texto en prosa, muy voluminoso, revuelto y confuso, titulado ORBE (Testimonio poético). El hecho de ser psíquicamente coetáneo a los poemas y elaborar en términos relativamente discursivos la substancia de la experiencia global, entreabriendo horizontes que consideraba inexplorados, legitimaba a mi juicio la publicación de los poemas que constituían algo así ^{como} el cuaderno emocional de la travesía.

Como la editora "Cruz y Raya", dirigida por José Bergamín, se plegó a mis condiciones, revisé en 1936 mis lirismos y los dispuse en un conjunto que, con miras a una edición bilingüe, pues que la mayoría estaban escritos en francés, bauticé con el nombre de VERSION CELESTE, idéntico, salvo la dislocación del acento, para ambos idiomas.

En el primer semestre de 1936 todo estaba resuelto y en marcha. En setiembre-octubre, tras el verano, los dos ~~libros~~ ^{libros}, publicitados ya por la editorial, debían entregarse a los tipógrafos. Por mi parte me había comprometido a redactar una introducción y a pasar en limpio un par de textos finales de ORBE. Me animaban estos propósitos cuando pasé la frontera el 7 de julio para reunirme con los míos sin sospechar que sólo once días después sobrevendría el chispazo que en España dio comienzo al tercer; ay! del drama apocalíptico.

Recordando todo ello con motivo de la carta de Berlín, pienso que mi compromiso interior con el silencio ha perdido con los años su justificación en cuanto que, aunque ORBE no haya visto la luz, sí lo han hecho varios libros posteriores y en especial Rendición de Espiritu, algunas de cuyas páginas ~~se~~ ^{se} nutrían con substancias de aquél.

No existe, pues, razón para que rechace ahora la travesura de dar a publicidad en suelo germano la obra de un autor desaparecido hace tres décadas, correspondiente, por tanto, a una generación anterior, y en un país e idiomas doblemente extranjeros. La idea me produce una sensación mental equívoca, como si yo mismo aterrizase de pronto en un personaje sólo a medias conocido y en un lugar de entretiempos. Además quizá la publicación no carezca de sentido en el estado actual de la poesía.

En consecuencia respondo el 13 de julio a Gudrun Ensslin y coliteratos berlineses, accediendo en principio a sus pretensiones y hasta rebasándolas.

Además de los poemas aparecidos en revistas y antologías, le ofrezco unos sesenta inéditos, en francés, para su publicación bilingüe, más los textos de mi plaquette Oscuro Dominio, prácticamente desconocidos. El conjunto formaría un librito titulado ~~VERSION CELESTE~~ Versión Celeste.

Secuencia 2
Nueva carta de Berlín, fechada el 8 de agosto, mas ahora firmada "(Gudrun Ensslin) Bernward Vesper Triangel". Este último acepta muy complacido mi propuesta y me solicita el pronto envío de los originales para iniciar su traducción inmediatamente.

Secuencia 3
Por notable coincidencia recibo entonces mismo, el 19 de agosto, carta de Vittorio Bodini, de Roma, el autor del libro Poeti Surrealisti Spagnoli. Me pide autorización para publicar una carta que le escribí el 1 de abril de 1964, a raíz de la aparición de este su libro, acompañándola con la traducción de los poemas dados a conocer por la Antología de Gerardo Diego. También me pregunta tímidamente, ya que no ignora mi actitud refractaria, si no pudiera facilitarle por añadidura algunos textos inéditos.

Secuencia 4
Asombrado por la coincidencia del eje Roma-Berlín, le cuento a Bodini el 20 de agosto el asunto de los alemanes. Y le digo que, como no es ahora cuestión de una antología, sino de un libro personal, y como no voy a tratarle como súbdito de una nación menos favorecida, le ofrezco el texto completo de ~~Version Celeste~~ Versión Celeste que estoy preparando, según se lo describo, para sus congéneres de allende el Rhin.

Secuencia 5
No me demoro en mi tarea de ~~preparar~~ ^{aprestar} los originales que mecanografío, y los despacho a Berlín en 24 de octubre.

Muy satisfecho, Vesper Triangel me acusa recibo del paquete que le ha llegado ese mismo día 27 en que me lo comunica. Me anuncia que de inmediato se entrega a la traducción de los poemas, y me anticipa que la West-Berlin Radio-Station dará lectura en enero a algunas de esas ^{mis} composiciones.

Secuencia 6
Como por su parte, Bodini me responde el 16 de noviembre aceptando gustoso mi ofrecimiento, a él también le envío los textos no mucho después, el 23 de noviembre. No tarda demasiado en acusar recibo de mis originales, el 24 de diciembre, y me informa de que la casa editora Einaudi, de Milán, ha dispuesto hacerse cargo de su publicación.

En efecto, el 2 de enero del 67 me llega carta de Giulio Einaudi manifestándose ufano de intervenir en la publicación de una obra como Versión Celeste.

Secuencia 7

Ha transcurrido más tiempo del previsible desde las últimas noticias de Vesper Triangel. Le escribo el 2 de marzo pidiéndole me dé razón de su silencio. ¿No le ha interesado el material que le envié? Puede devolvérmelo sin aprensión ni ceremonias.

Mas en vista de que ni aún así su silencio se conmueve, me dirijo el 23 de abril a su asociado y primer comunicante mío, Gudrun Ensslin, recordándole la situación y solicitando de él alguna señal de vida. Inexplicablemente, el mutismo germánico no se inmuta.

Secuencia 8

Firmo el contrato con Einaudi el 21 de marzo. Bodini me comunica que el 11 de junio emprendió la traducción, de la que me irá dando noticia. El 20 de noviembre me comunica haberla concluido, árduo trabajo pero gratificador "por la tan grande cantidad de poesía originalísima que ha encontrado".



ENTREACTO

Me induce a perplejidad la concatenación de los sucesos interpretables como factores causales de una serie aparentemente intencionada hacia una finalidad, según tantas veces he comprobado en mi experiencia. Merced a la intervención tan imprevisible e incitante de los berlineses, retirados enseguida por el foro, me decidí a acceder con hartas creces a los deseos de Bodini, ofreciéndole el conjunto de VERSION CELESTE, que ni él solicitaba ni estaba organizado con su motivo. Esta es cosa que, de otro modo, convencido estoy que no hubiese acontecido. Además, en virtud de los hados mi texto ha venido a dar en manos de una gran editorial italiana que es algo así como ganar el premio mayor sin jugar a la lotería. Quiere ello decir que la intervención de los alemanes parece, ante el punto de vista de mi experiencia poética, clave como "providencial" que actuó de cebo para sacar del pozo de su olvido a la fase primaveral de mi exorbitación, proyectándola de golpe a los proscenios de la conciencia literaria.

ACTO SEGUNDO
~~~~~

Por fin, en mayo de 1969, sin previo envío de pruebas de imprenta, me llegan los primeros ejemplares de mi libro, preciosamente editado. Ostenta en su pasta, de un blanco de pechera almidonada, un dibujo de Miró semejando una extraña caligrafía en azul, proveniente al parecer del lenguaje de una de sus galaxias predilectas.

Desdichadamente, el texto francés está plagado de errores. Yo había descuidado recomendarles que me enviaran las pruebas, convencido de que, tratándose de un texto en idioma extranjero y al cuidado de Bodini, lo primero que harían en Milán es vigilar la ortografía. El Sr. Inaudi a quien comunico el daño, me asegura, lamentándolo, que en la segunda edición se enmendarán los defectos. Nunca llegué a saber si ésta apareció realmente. Que poco tiempo después Bodini fue víctima de la desgracia irreparable que se registrará en su secuencia.

Pero antes, el siguiente mes de junio, Vittorio Bodini visita España en compañía de su colega Orestes Macrì, desde donde me envían sus recuerdos.

Secuencia 2  
~~~~~

22 de julio de 1969. Me llega carta del poeta español Luis Felipe Vivanco. Me informa que ha leído Versión Celeste luego de verse en Madrid con Bodini. Ha leído también algunos de mis libros en prosa y se manifiesta deseoso de llevar a cabo la traducción de mis versos.

En mi contestación del "25 de julio (;Santiago!)" le declaro mi asentimiento en principio. Mas también le expongo mi convicción de que antes de emprender la tarea se requiere contar con un editor de fuste que garantice su adecuada difusión, como sucedió en Italia. Entiendo, le digo, que en el presente caso, una edición confidencial no valdría la pena. Como ejemplos de editoras deseables le menciono Aguilar de Madrid y Seix Barral de Barcelona. Debe de todos modos informar del asunto a Gerardo Diego.

Secuencia 3
~~~~~

A los pocos días, el 7 de agosto, Vivanco me declara su completo acuerdo. Me sugiere la posibilidad de la Revista de Occidente, en cuyas páginas va a publicar un ensayo acompañando a algunos de mis poemas traducidos por él.

A mi vez le comunico el 5 de diciembre cierta noticia que por verdadera casualidad he leído en un recorte del diario "Informaciones" que por otro motivo me han enviado de Madrid. En él se dice que el poeta Gabriel Celaya ha solicitado autorización (no imagino a quien) para traducir Versión Celeste. A lo cual me contesta Vivanco el 15 de diciembre que ha cambiado im-

presiones con Celaya quien le ha hablado de una colección de libros de poesía, "Visor". De otra parte, <sup>este último</sup> ha renunciado a sus proyectos <sup>en</sup> favor de Luis Felipe.

#### Secuencia 4 wwwwwwwwwwwwww

Para entonces acaba de entrar en escena de improviso y siempre epistolariamente, un nuevo personaje del argumento. El 6 de diciembre recibo carta de "Barral Editores", de Barcelona. Me dicen, con fecha 27 de noviembre: "Estamos interesados en una publicación para nuestra colección de poesía en libros de bolsillo, de su libro 'Versión Celeste'". Lo han conocido en Milán por obsequio de Einaudi. Constaría la edición de 5 a 8 mil ejemplares. Y de convenir en ello, Carlos Barral "se ocuparía de hacer la introducción y traducción de los textos franceses, y el libro podría editarse en 1970".

Tras los intercambios epistolares con Vivanco y mi natural aceptación, se llega al general acuerdo de que, editado por Barral, abra al libro una introducción por Gerardo Diego, siendo sus textos franceses traducidos: los antiguos, efectuados ya, por Diego, y de los inéditos, unos por Luis Felipe Vivanco y otros por Carlos Barral.

#### Secuencia 5 wwwwwwwwwwwwww

Sucede así, en efecto. Versión Celeste saldrá de la imprenta casi un año después, en noviembre de 1970, tan excelentemente apadrinado, mas no sin que antes se celebrara en el Ateneo de Madrid, el 23 de abril, una sesión pública de presentación y de lectura de algunos de mis poemas, en la que intervinieron Gerardo Diego y Luis Felipe Vivanco.

Pronto me comunican de Barcelona y Madrid que el libro ha recibido acogida favorable entre los jóvenes.

Mas a Vittorio Bodini no le ha cabido el agrado de revisar la edición barcelonesa. Tras una rápida enfermedad, muere --llorémosle!-- a fines de diciembre de 1970, en Roma.





## ENTREACTO

Otra vez me es obligado detenerme un instante a reflexionar sobre el curioso itinerario de los acontecimientos --cuya exploración podría ahondarse hasta 1907 y sobre todo hasta 1918-19--, para llegar a este resultado impensable en cuanto a la introducción de mi obra poética en España. Sin la intervención, tan incomprensiblemente frustrada, de los alemanes y, en consecuencia, a la exitosísima de los italianos, lo seguro es que los poemas de Versión Celeste, con cuanto trajeron en pos de sí, hubieran continuado en invernación, al margen.



## ACTO TERCERO

De repente penetra en la intriga de esta madeja una persona tan inesperada como para mí incógnita. Mas ya no en aparición epistolar, sino en la carne y hueso de un profesor germánico. En el mes de setiembre de 1971 llega de visita a Córdoba y pronuncia una conferencia en nuestra ~~XXXXXXXXXX~~ Facultad el Profesor Gustavo Sibenmann, de la Universidad de Erlanger-Nürnberg. Suizo alemán de nacimiento, pasó algunos años de su niñez en Lima, por lo que se expresa en español como uno de los nuestros.

De charla en mi casa, sale a relucir el asunto de mis supuestos traductores berlineses, gracias al cual tenemos en nuestras manos los libros editados en Milán y Barcelona. Nada sabe de Bernward Vesper Triangel ni de Gudrun Ensslin. Mas no sin mostrarse escandalizado ante la conducta de sus coterráneos, muy amablemente el Prof. Sibenmann se ofrece a investigar el enigma y rescatar, de ser posible, los originales. Con tal objeto me pide y se lleva a Alemania la correspondencia cruzada con los aludidos.

## Secuencia 2

Al cabo de algunos meses, con fecha 23 de junio de 1972, el Prof. Sibenmann me comunica que sus gestiones han logrado por fin averiguar ~~XXXXXXXXXX~~ que el editor y "escritor Dr. ~~XXXXXXXX~~ Bernward Vesper Triangel ha muerto". No me dice cuándo.

En segundo lugar me informa que el dispersado Studio Neue Literatur estaba constituido por un grupo de jóvenes revolucionarios que se escudaban

tras la pantalla de introductores de poesía extranjera para disimular sus actividades subversivas.

Me dice también haber sabido recientemente que Gudrun Ensslin formaba parte del grupo de anarquistas que rodeaban nada menos que a Baader-Meinhof, y que hace un par de semanas cayó en las garras de la policía en Hamburgo.

### Secuencia 3 wwwwwwwwwwwwww

~~XXXXXXXX~~ Pasa algún tiempo. En abril de 1974 tengo la oportunidad de comentar sabrosamente el asunto con Luis Felipe Vivanco en México porque ambos hemos sido invitados al homenaje que se tributa allí a la memoria de León Felipe. En esa oportunidad conocí y conversé con Alejandro Finsterre acerca de la edición facsimilar de la revista España Peregrina y de la posible publicación en castellano de mi libro sobre el Guernica de Picasso aparecido en Nueva York más de treinta años antes.

De resultas de ese viaje a México y en el fondo también de Versión Celeste se publican después en España mis libros "Razón de Ser" y "César Vallejo y el Surrealismo".

Por mi parte, dedico mi tiempo disponible a la preparación de la edición de España Peregrina, acrecentada con su inédito nº 10, con los Índices y el texto "A manera de Epílogo", y de la del Guernica con sus adiciones.

### Secuencia 4 wwwwwwwwwwwwww

Como no hay quien inmovilice al calendario, pronto le llega el turno de entrar en funciones al año 1975.

Por el número del 2 de junio de Life Magazine que por mucha casualidad cae en mis manos, me doy cuenta de que en el famosísimo grupo anarquista llamado "Fracción del Ejército Rojo" y más comunmente, Grupo Baader-Meinhof, que por sus fechorías ha tenido a Alemania en vilo, figura entre sus cuatro individuos prominentes Gudrun Ensslin. Es uno de los cuatro inculpados que con precauciones infinitas --hasta a los jueces del tribunal se les ha adiestrado a disparar al blanco y de les ha provisto de sendas pistolas--, están sometidos a juicio en el sensacionalísimo de Stuttgart.

Son: Andreas Baader, de 32 años, estudiante en arte; Ulrike Meinhof, de 40, periodista; Gudrun Ensslin, de 34, docente, y Jan-Carl Raspe, de 30, sociólogo. Se los acusa de 5 asesinatos, de 54 intentos de delitos criminales y de múltiples asaltos de bancos, robos de automóviles, incendios, explosión de bombas, falsificaciones y grandes rapiñas. Han amenazado hacer objeto a la ciudad de Stuttgart, de disparos de cohetes, de ataques con lanza-llamas y mortíferos gases mostaza, al grado que, como han desapareci-

do algunos recipientes de los mismos, se ha instruido a la población sobre cómo defenderse y <sup>auxiliar</sup> ~~tratar~~ a los gasificados.

Luis Felipe Vivanco no podrá asombrarse de estos acontecimientos porque también él --llorémosle!-- ha muerto hace poco.

### Secuencia 5

Se aproxima, con el desenlace del argumento, la apoteosis de su Versión Terrestre cuando en octubre están ya a punto de aparecer España Peregrina y mi Guernica, que por este imprevisible camino entrarán en el conocimiento del público español.

A partir del sábado 15 de octubre la prensa internacional sigue con creciente alarma el secuestro de un avión alemán, Boeing 737, que despegó de Mallorca el día 13 con rumbo a Frankfurt con 86 pasajeros y cinco tripulantes a bordo. Se reaprovisionó en Roma, en Larnaca (Chipre) y en Adén antes de aterrizar en plena oscuridad el día 17 en Mogadiscio (Costa de los Somalis), donde arrojaron sobre la pista el cadáver del comandante del avión, Juergen Schuman. Amenazan los secuestradores dar muerte a todos sus rehenes si no se excarcelan en canje a los terroristas detenidos por el gobierno alemán <sup>exigen además el pago</sup> y el pago de quince millones de dólares.

Por intervención de un cuerpo de fuerzas alemanas especiales, el operativo guerrillero termina ese mismo día 17 de Octubre, con la muerte de los cuatro secuestradores, en total fracaso.

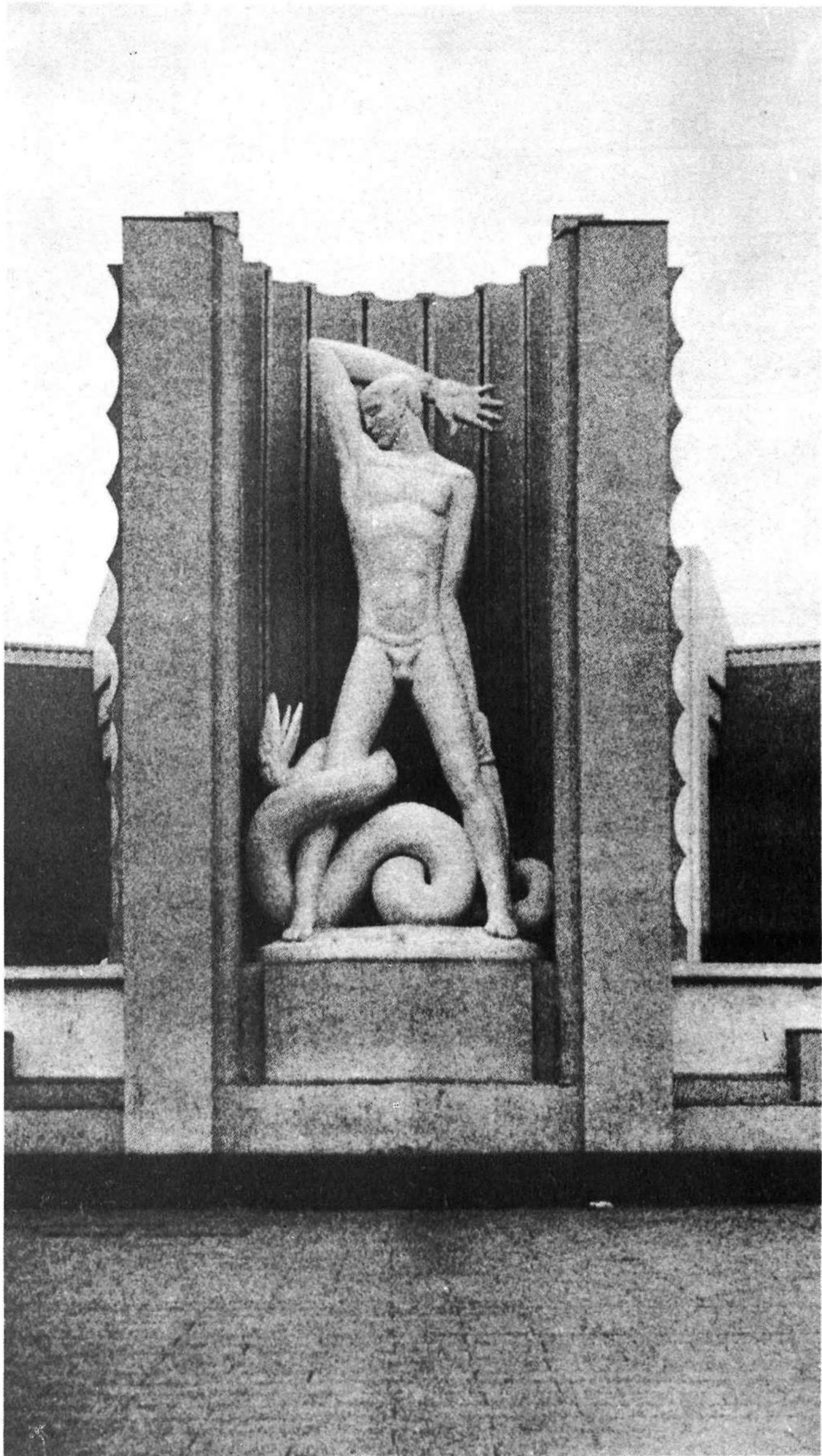
Al siguiente día, el 18, aparecen muertos en sus celdas de la prisión de Stuttgart, cada uno de un balazo, Andreas Baader y Jan-Carl Raspe. Ulrique María Meinhof, mujer, se había suicidado en la cárcel año y medio antes, el 9 de mayo de 1976.

Me entero entonces que Gudrun Ensslin era también <sup>amante de Baader</sup> mujer, e hija de un clérigo. Había aparecido muerta ese mismo día 18 colgada de la ventana de su celda mediante el cable de su grabador magnetofónico.

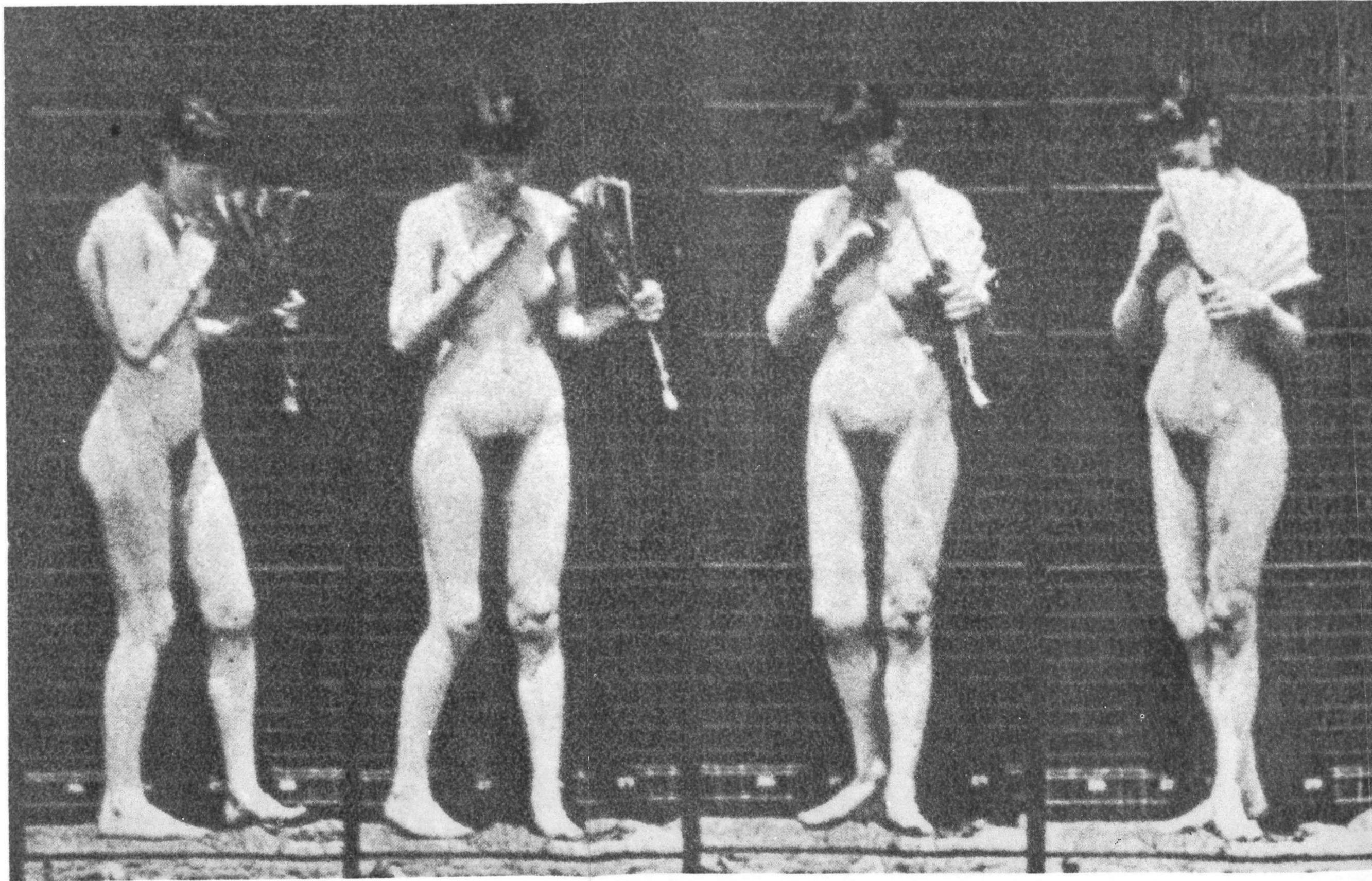
*Juan Larrea*  
Juan Larrea.



EADWEARD MUYBRIDGE, de *The human figure in motion*, 1901. ►







I

II

III

IV

# CÉSAR MORO

Introducción y selección de AMÉRICO FERRARI

## *Poemas*

Traducción de "Lettre d'Amour": EMILIO ADOLFO WESTPHALEN



# EDMOND JABÈS

## *El agua*

Versión castellana de JOSÉ-MIGUEL ULLÁN



# JOSÉ ÁNGEL VALENTE

## *Nueve poemas*



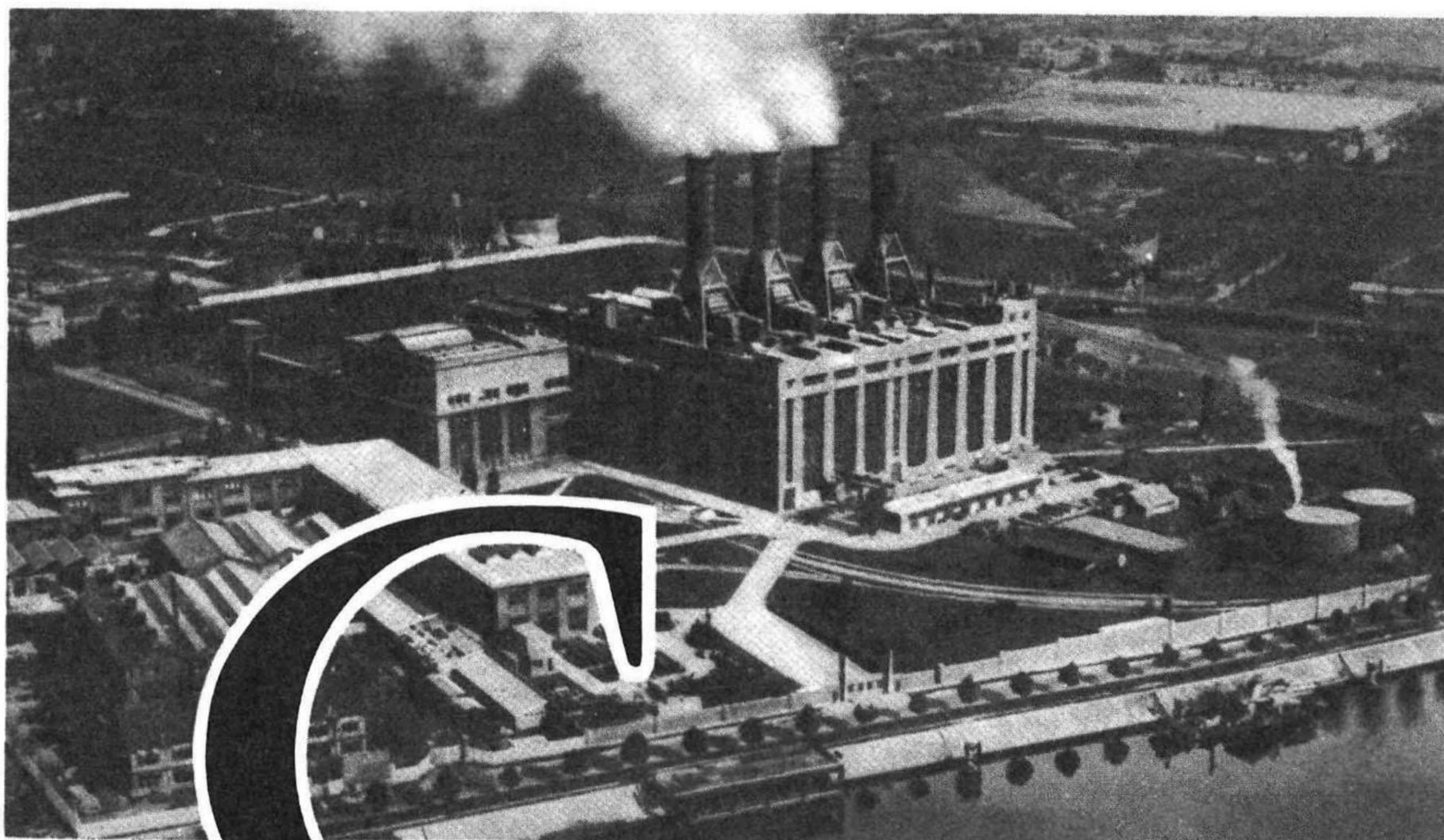
# ANTONIO RAMOS ROSA

## *Poemas*

Introducción, selección y versión de  
JOSÉ ANTONIO LLARDENT







# CÉSAR MORO

## CÉSAR MORO Y LA LIBERTAD DE LA PALABRA por AMÉRICO FERRARI

César Moro nació extranjero en Lima en 1903 y murió en Lima, extranjero, en 1956. La poesía lo exiló y murió fiel al exilio en aquella “aldehuela con humos de ciudad”, como decía Manuel González Prada, y adonde él siempre soñara con no volver. Nos es, pues, difícil presentar a Moro como a un poeta “peruano”, y, aunque escribió la mayor parte de su obra en francés, es evidente que no es tampoco un poeta francés. Es simplemente un poeta de otro país, y su poesía, poesía de otro horizonte, desatada de todo localismo, arraigada solamente en la palabra, en el aire y en la noche: “Oh Noche libre tuyo / para siempre oh palabra”.

Recordemos, antes de meternos sin lámpara en la noche del poeta, algunas etapas de la vida de un hombre que fue uno de los principales promotores del surrealismo en Hispanoamérica. En 1925 viaja a París, cuando todavía no ha escrito nada o casi nada, y encuentra en el grupo surrealista, por entonces recién formado, la amistad en la poesía.

Moro colaborará estrechamente con el grupo hasta 1944, año en que se aleja de Bretón y del surrealismo en tanto que cenáculo, sin dejar por eso de permanecer fiel hasta su muerte a lo que hay de esencial en la inspiración del movimiento, y sin romper tampoco totalmente sus vínculos personales con André Breton, quien en 1952 nos hablaba aún de Moro con el más profundo afecto. En 1933 el poeta regresa a Lima, después de ocho años de participación en las actividades del surrealismo francés, al lado de Breton, Péret, Eluard, etcétera. Irrumpe entonces en el Perú, por primera vez, una actividad poético-revolucionaria que trata de sacudir en sus cimientos a la soñolienta literatura vernácula: — “Por un arte que quite el sueño contra el arte adormidera”. César Moro organiza en 1935 la primera exposición surrealista en Lima, publica en 1936, con su amigo Emilio Adolfo Westphalen y el poeta Manuel Moreno Jimeno, cinco números clandestinos de *CADRE* (*Comité de Amigos de la República Española*) y, siempre en colaboración con Westphalen, saca, en 1939, la revista *El uso de la palabra*, de la cual no aparece sino un solo número, pero que en una época marcada por la sumisión a todos los imperialismos, define de una vez por todas la irrestricta libertad del poeta: “Contra los pájaros

negros del oscurantismo, los cuervos sombríos del imperialismo fascista, con su cerebro en descomposición, de los imperialismos democráticos de lengua de hormiguero y rabo de ratón, de la burocracia stalinista con un enjambre de moscas en cada ojo, nosotros oponemos nuestra confianza en el destino del hombre y en su próxima liberación". Luego Moro viaja a México, donde organiza con André Breton y W. Paalen la exposición internacional del superrealismo, y colabora en la revista *Dyn* dirigida por Paalen. Son los años que señalan su disidencia con el grupo superrealista de París. De vuelta a Lima, en 1948, afronta hasta su muerte, con singular valor, la barbarie del medio y la pobreza que lo obliga a trabajar como profesor de francés en el Colegio Militar "Leoncio Prado", descrito y denunciado por Vargas Llosa en *La ciudad y los perros*.

Mientras tanto, había ido apareciendo su obra poética: *Le château de grisou* (México, 1943), *Lettre d'amour* (México, 1944), *Trafalgar Square*, (Lima, 1954) y, póstumos, *L'amour à mort* (París, 1957), *Los anteojos de azufre* y *La tortuga ecuestre* (Lima, 1957), textos en español publicados por su fiel amigo André Coyné.

La poesía de César Moro se funda en una libre sumisión a la fascinación de la palabra. Esta sumisión implica, entre el poeta y la palabra, una relación erótica, un acto de amor. Al someterse a su encanto, le arranca el corsé del uso convencional, la libera de la función instrumental que la pone al servicio de ideologías e intereses ajenos a la poesía, la deja desnuda; desnuda quiere decir, para cada palabra, libre de su propio movimiento; así, en *Le château de grisou*, en *Trafalgar Square*, las palabras se enfrentan, se aproximan, se rechazan, se acoplan, en un movimiento vertiginoso que obedece a profundos mecanismos de atracción semántica o fonética: "Frente a frente el sueño y el arco iris desgarran vocablo por vocablo a la palabra" y "el éxtasis delirante de los movimientos desuella los muros del espacio". Este automatismo verbal revela un amor apasionado de la libertad cuya presencia esencial hace sangrar de luz toda esta selva de palabras poéticas: "estrella libre", "la luz de uñas libres", "la noche libre", "el devenir de una piedra libre", "libertad de los gestos": libertad. También fascinación de la muerte y "del silencio que resulta del gran grito del nacimiento" y que acecha y tienta al poeta desde el fondo de las palabras que son nada. "Apenas un grito / y todo vuelve a convertirse en ese gran silencio / Cadencioso y voraz / Marcado por heridas profundas".

El otro eje de esta poesía es la sensación visual que, interceptada por la palabra, se hace imagen. La mirada siempre recién nacida del poeta se abisma en



«César Moro», dibujo de Wolfgang Paalen, 1940.

el espectáculo delicioso del mundo; su poesía habla a los ojos, hace ver: "Huyo de los ciegos porque no podrán comprenderme/ Todo el drama sucede en el ojo y lejos del cerebro". La poesía de Moro, como la de Pierre Reverdy, a quien él tanto admiraba, es, por excelencia, eidética, pero este eidetismo está sostenido en vilo por un sentido hondamente dramático de la vida. El sueño, la muerte, la ausencia, el júbilo y la amargura juegan en un mundo maravilloso donde intervienen todos los elementos, seres y cosas de todos los reinos. En un ensayo que data de 1956, Carlos Germán Belli señala en la obra de Moro una "presencia zoológica ininterrumpida" que hace de esta obra un verdadero bestiario; y, en efecto, a lo largo de estos poemas asistimos a un desfile incesante de animales fabulosos o que adquieren, al toque de la poesía, dimensiones fabulosas: el gato, el tigre, el hipocampo, la medusa, la golondrina, el pájaro lira, la holoturia, el caballo, la tortuga, el búfalo, la hiena, el hipopótamo, el buey, el bisonte, el cisne, la leona, el búho, el unicornio, la alondra, la quimera... Pero la zoología superrealista de Moro no es sino un aspecto de un vasto universo natural, o supranatural, en que también el mundo vegetal y mineral, y el viento, y la lluvia, y la nieve, y la

alternancia misteriosa de la noche y el día, despliegan sus maravillas: — “Yo hablo a los tres reinos/ Al tigre sobre todo/ Más susceptible de oírme/ A la escoria de hierro en los escarbillos/ Al viento que no se sitúa en ninguno de los tres reinos/ Para la tierra habría que hablar un lenguaje de fango/ para el agua un lenguaje de ventosa/ Para el fuego apretar la poesía en un torno y destrozarse el cráneo atroz de las iglesias”. El poeta quisiera adaptar su lenguaje a la realidad de cada elemento, lo que le lleva a expresar un anhelo de identificación con el mundo vegetal y mineral, inmóvil y suntuoso: — “Yo quisiera ser un árbol, un grito, una piedra”. El árbol y la piedra donde mora el silencio son en *Le château de grisou* un verdadero centro de fascinación. Y también el mar, “la mar prístina/ nodriza del ojo”.

Este lenguaje móvil, multiforme, siempre insólito, se revela sobre todo —y en particular en *Trafalgar Square*— como un juego de palabras: el libre juego

de las palabras funda la libertad de la palabra. Para el poeta jugar con las palabras es dejar a las palabras jugar entre sí, lo que pone en evidencia un elemento también esencial de la poesía de Moro: el humor. Liberados de la seriedad forzada de las relaciones lógicas preestablecidas, los vocablos, burlones, se asocian inocente, gratuitamente y nos arrastran a insólitos planos de pensamiento que fusionan de manera inesperada y sorprendente: “La señora Dumont tiene dos tigres: Chrestienne la cocinera e Ingueborg la habitación azul. Chrestienne hace los incendios y prepara los lechos de justicia. Ingueborg hace las hienas y repara las tumbas...”.

Palabra libérrima la de César Moro, palabra que ondula en el tiempo pero arraiga en lo más esencial: en la eternidad de la noche, en la eternidad del amor:

En el trueno o en la lluvia  
La estrella arborescente  
Los vestidos cambiantes del tiempo  
Sometidos al porvenir del amor

A.F.



Dibujo de César Moro.

# La vida escandalosa de César Moro

Dispérsame en la lluvia o en la humareda de los torrentes que pasan  
Al margen de la noche en que nos vemos tras el correr de nubes  
Que se muestran a los ojos de los amantes que salen  
De sus poderosos castillos de torres de sangre y de hielo  
Teñir el hielo rasgar el salto de tardíos regresos  
Mi amigo el Rey me acerca al lado de su tumba real y real  
Donde Wagner hace la guardia a la puerta con la fidelidad  
Del can royendo el hueso de la gloria  
Mientras lluvias intermitentes y divinamente funestas  
Corroen el peinado de tranvía aéreo de los hipocampos relapsos  
Y homicidas transitando la terraza sublime de las apariciones  
En el bosque solemne carnívoro y bituminoso  
Donde los raros pasantes se embriagan los ojos abiertos  
Debajo de grandes catapultas y cabezas elefantinas de carneros  
Suspendidos según el gusto de Babilonia o del Trastévere  
El río que corona tu aparición terrestre saliendo de madre  
Se precipita furioso como un rayo sobre los vestigios del día  
Falaz hacinamiento de medallas de esponjas de arcabuces  
Un toro alado de significativa alegría muerde el seno o cúpula  
De un templo que emerge en la luz afrentosa del día o en medio de las ramas podridas y leves de la hecatombe  
forestal  
Dispérsame en el vuelo de los caballos migratorios  
En el aluvión de escorias coronando el volcán longevo del día  
En la visión aterradora que persigue al hombre al acercarse la hora entre todas pasmosa del mediodía  
Cuando las bailarinas hirvientes están a punto de ser decapitadas  
Y el hombre palidece en la sospecha pavorosa de la aparición definitiva trayendo entre los dientes el oráculo  
legible como sigue:

«Una navaja sobre el caldero atraviesa un cepillo de cerdas de dimensión ultrasensible; a la proximidad del día las cerdas se alargan hasta tocar el crepúsculo; cuando la noche se acerca las cerdas se transforman en una lechería de apariencia modesta y campesina. Sobre la navaja vuela un halcón devorando un enigma en forma de condensación de vapor; a veces es un cesto colmado de ojos de animales y de cartas de amor llenas con una sola letra; otras veces un perro laborioso devora una cabaña iluminada por dentro. La obscuridad envolvente puede interpretarse como una ausencia de pensamiento provocada por la proximidad invisible de un estanque subterráneo habitado por tortugas de primera magnitud.»

El viento se levanta sobre la tumba real  
Luis II de Baviera despierta entre los escombros del mundo  
Y sale a visitarme trayendo a través del bosque circundante  
Un tigre moribundo  
Los árboles vuelan a ser semillas y el bosque desaparece  
Y se cubre de niebla rastrera  
Miríadas de insectos ahora en libertad ensordecen el aire  
Al paso de los dos más hermosos tigres del mundo



Niza - Setiembre de 1929



César Moro, Niza, 1929.



Pienso en las holoturias angustiosas  
que a menudo nos rodeaban al acercarse el alba  
cuando tus pies más cálidos que nidos  
ardían en la noche  
con una luz azul y centelleante

Pienso en tu cuerpo que hacía del lecho el cielo y las montañas supremas  
de la única realidad  
con sus valles y sus sombras  
con la humedad y los mármoles y el agua negra reflejando todas las estrellas  
en cada ojo

¿No era tu sonrisa el bosque resonante de mi infancia  
no eras tú el manantial  
la piedra desde siglos escogida para reclinar mi cabeza?  
Pienso tu rostro  
inmóvil brasa de donde parten la vía láctea  
y ese pesar inmenso que me vuelve más loco que una araña encendida agitada sobre el mar

Intratable cuando te recuerdo la voz humana me es odiosa  
siempre el rumor vegetal de tus palabras me aísla en la noche total  
donde brillas con negrura más negra que la noche  
Toda idea de lo negro es débil para expresar la larga ululación de negro sobre negro resplandeciendo  
ardientemente

No olvidaré nunca  
Pero quién habla de olvido  
en la prisión en que tu ausencia me deja  
en la soledad en que este poema me abandona  
en el destierro en que cada hora me encuentra

No despertaré más  
No resistiré ya el asalto de las grandes olas  
que vienen del paisaje dichoso que tú habitas  
Afuera bajo el frío nocturno me paseo  
sobre aquella tabla tan alto colocada y de donde se cae de golpe

Je pense aux holoturies angoissantes qui sou-  
vent nous entouraient à l'approche de l'aube  
quand tes pieds plus chauds que des nids  
flambaient dans la nuit  
d'une lumière bleue et pailletée

Je pense à ton corps faisant du lit le ciel et les  
montagnes suprêmes  
de la seule réalité  
avec ses vallons et ses ombres  
avec l'humidité et les marbres et l'eau noire  
reflétant toutes les étoiles  
dans chaque œil

Ton sourire n'était-il pas le bois retentissant de  
mon enfance  
n'étais-tu pas la source  
la pierre pour des siècles choisie pour appuyer  
ma tête?

Je pense ton visage  
immobile brasa d'où partent la voile lactée  
et ce chagrin immense qui me rend plus fou  
qu'un lustre de toute beauté balancé dans  
la mer

Intratable à ton souvenir la voix humaine m'est  
odieuse  
toujours la rumeur végétale de tes mots m'isole  
dans la nuit totale  
où tu brilles d'une noirceur plus noire que la  
nuit  
Toute idée de noir est faible pour exprimer le  
long ululement du noir sur noir éclatant ar-  
demment

Je n'oublierai pas  
Mais qui parle d'oubli  
dans la prison où ton absence me laisse  
dans la solitude où ce poème m'abandonne  
dans l'exil où chaque heure me trouve

Je ne me réveillerai plus  
Je ne résisterai plus à l'assaut des grandes  
vagues  
venant du paysage heureux que tu habitas  
Resté dehors sous le froid nocturne je me pro-  
mène  
sur cette planche haut placée d'où l'on tombe  
net

Yerto bajo el terror de sueños sucesivos agitado en el viento  
de años de ensueño  
advertido de lo que termina por encontrarse muerto  
en el umbral de castillos desiertos  
en el sitio y a la hora convenidos pero inhallables  
en las llanuras fértiles del paroxismo  
y del objetivo único  
pongo toda mi destreza en deletrear  
aquel nombre adorado  
siguiendo sus transformaciones alucinantes  
Ya una espada atraviesa de lado a lado una bestia  
o bien una paloma cae ensangrentada a mis pies  
convertidos en roca de coral soporte de despojos  
de aves carnívoras

Un grito repetido en cada teatro vacío a la hora del espectáculo  
indescriptible  
Un hilo de agua danzando ante la cortina de terciopelo rojo  
frente a las llamas de las candilejas  
Desaparecidos los bancos de la platea  
acumulo tesoros de madera muerta y de hojas vivaces de plata corrosiva.  
Ya no se contentan con aplaudir aullando  
mil familias momificadas vuelven innoble el paso de una ardilla

Decoración amada donde veía equilibrarse una lluvia fina en rápida carrera hacia el armiño  
de una pelliza abandonada en el calor de un fuego de alba  
que intentaba hacer llegar al rey sus quejas  
así de par en par abro la ventana sobre las nubes vacías  
reclamando a las tinieblas que inunden mi rostro  
que borren la tinta indeleble  
el horror del sueño  
a través de patios abandonados a las pálidas vegetaciones maníacas.

En vano pido la sed al fuego  
en vano hiero las murallas  
a lo lejos caen los telones precarios del olvido  
exhaustos  
ante el paisaje que retuerce la tempestad.

Raidi sous l'effroi de rêves successifs et agité  
dans le vent  
d'années de songe  
averti de ce qui finit par se trouver mort  
au seuil des châteaux désertés  
au lieu et à l'heure dits mais introuvables  
aux plaines fertiles du paroxysme  
et de l'unique but  
ce nom naguère adoré  
je mets toute mon adresse à l'épeler  
suivant ses transformations hallucinatoires  
Tantôt une épée traverse de part en part un  
fauve  
ou bien une colombe ensanglantée tombe à mes  
pieds  
devenus rocher de corail support d'épaves  
d'oiseaux carnivores

Un cri répété dans chaque théâtre vide à l'heure  
du spectacle  
inéarrable  
Un fil d'eau dansant devant le rideau de velours  
rouge  
aux flammes de la rampe

Disparus les bancs du parterre  
j'amasse des trésors de bois mort et de feuilles  
vivaces en argent corrosif  
On ne se contente plus d'applaudir on hurle  
mille familles momifiées rendant ignoble le pas-  
sage d'un écureuil

Cher décor où je voyais s'équilibrer une pluie  
fine se dirigeant rapide sur l'hermine  
d'une pelisse abandonnée dans la chaleur d'un  
feu d'aube  
voulant adresser ses doléances au roi  
ainsi moi j'ouvre toute grande la fenêtre sur les  
nuages vides  
réclamant aux ténèbres d'inonder ma face  
d'en effacer l'encre indélébile  
l'horreur du songe  
à travers les cours abandonnées aux pâles vé-  
gétations maniaques

Vainement je demande au feu la soif  
vainement je blesse les murailles  
au loin tombent rideaux précaires de l'oubli  
à bout de forces  
devant le paysage tordu dans la tempête

# Oh furor el alba se desprende de tus labios

Vuelves en la nube y en el aliento

Sobre la ciudad dormida

Golpeas a mi ventana sobre el mar

A mi ventana sobre el sol y la luna

A mi ventana de nubes

A mi ventana de senos sobre frutos ácidos

Ventana de espuma y sombra

Ventana de oleaje

Sobre altas mareas tu frente y más lejos tu frente y la luna es tu frente y un barco sobre el mar y las adorables tortugas como soles poblando el mar y las algas nómadas y las que fijas soportan el oleaje y el galope de nubes persecutorias el ruido de las conchas las lágrimas eternas de los cocodrilos el paso de las ballenas la creciente del Nilo el polvo faraónico la acumulación de datos para calcular la velocidad del crecimiento de las uñas en los tigres jóvenes la preñez de la hembra del tigre el retozo de albor de los aligatores el veneno en copa de plata las primeras huellas humanas sobre el mundo tu rostro tu rostro tu rostro

Vuelven como el caparazón divino de la tortuga difunta envuelto en luz de nieve

El humo vuelve y se acumula para crear representaciones tangibles de tu presencia sin retorno

El pelo azota el pelo vuelve no se mueve el pelo golpea sobre un tambor finísimo de algas sobre un tambor de ráfaga de viento

Bajo el cielo inerme venciendo su distancia golpeas sin sonido

La fatalidad crece y escupe fuego y lava y sombra y humo de panoplias y espadas para impedir tu paso

Cierro los ojos y tu imagen y semejanza son el mundo

La noche se acuesta al lado mío y empieza el diálogo al que asistes como una lámpara votiva sin un murmullo parpadeando y abrasándome con una luz tristísima de olvido y de casa vacía bajo la tempestad nocturna

El día se levanta en vano

Yo pertenezco a la sombra y envuelto en sombra yazgo sobre un lecho de lumbre



# Batalla al borde de una catarata

Tener entre las manos largamente una sombra

De cara al sol

Tu recuerdo me persiga o me arrastre sin remedio

Sin salida sin freno sin refugio sin habla sin aire

El tiempo se transforma en casa de abandono

En cortes longitudinales de árboles donde tu imagen se disuelve en humo

El sabor más amargo que la historia del hombre conozca

El mortecino fulgor y la sombra

El abrir y cerrarse de puertas que conducen al dominio encantado de tu nombre

Donde todo parece

Un inmenso campo baldío de hierbas y de pedruscos interpretables

Una mano sobre una cabeza decapitada

Los pies

Tu frente

Tu espalda de diluvio

Tu vientre de aluvión un muslo de centellas

Una piedra que gira otra que se levanta y duerme en pie

Un caballo encantado un arbusto de piedra un lecho de piedra

Una boca de piedra y ese brillo que a veces me rodea

Para explicarme en letra muerta las prolongaciones misteriosas de tus manos que vuelven con el aspecto amenazante de un cuarto modesto con una cortina roja que se abre ante el infierno

Las sábanas el cielo de la noche

El sol el aire la lluvia el viento

Sólo el viento que trae tu nombre

## Garnacha

En el país de los tuertos el ciego es rey  
En el huerto de los cipreses la risa fúnebre  
En los países de muertos el trigo rojo  
En el ojo de los paisajes una piedra viva  
En los riñones en las enaguas de las reinas  
Los monogramas los panoramas  
Los anagramas los ciclogramas  
Las piernas al Este destruyen el Norte  
Las torres al Sur cambian de camisa  
El susto el gusto el busto el arbusto  
La linterna la poterna el arcabuz la alubia  
El rayo el gallo el caballo  
El cabestro el incesto el cesto  
El paraguas derruido come como un cerdo  
Los colores los olores los sabores  
Los relojes los manojos el área inmensa  
El rastrillo el castillo el anillo  
El camello de estrellas de cabello  
Devora el gusanillo de orejas de cebolla  
Al olor de árbol antiguo y al pliego nuevo  
Con las pestañas diurnas de los chacales  
Eternos pintadas como fresnos y lentejas  
De agua con el sol en las caderas  
De los papiros  
La regadera griega ciega los párpados

### CATÁLOGO DEL JARDÍN

### *Nombre vulgar*

|                              |                             |
|------------------------------|-----------------------------|
| I.—Japanisa Dolama.          | Japonesa duele más.         |
| II.—Altimbressia Mamou.      | Alta como tu mamá.          |
| III.—Focarium Altissima.     | Te pongo el foco bien alto. |
| IV.—Speculum ad' exemplar.   | Espejo en plato par.        |
| V.—Fioretti incarnatta vole. | Quiero florecitas de carne. |

## Libertad-Igualdad

El invierno recrudece la melancolía de la tortuga ecuestre  
El invierno la viste de armiño sangriento  
El invierno tiene pies de madera y ojos de zapato

La esmeralda puede resistir la presencia insólita del tigre  
Acoplado a la divina tortuga ecuestre  
Con el bramido de la selva llorando por el ojo fatal de la amatista  
La generación sublime por venir  
Desata las uñas de las orquídeas que se clavan en la cabeza de los angélicos ofidios

La divina tortuga asciende al cielo de la selva  
Seguida por el tigre alado que duerme reclinada la cabeza sobre una almohada viviente de tenuirrostrós

El invierno famélico se vuelve un castillo  
El invierno tiene orejas de escalera un peinado de cañón  
Tiene dientes en forma de sillas de agua  
Para que los soldados ecuestres de la tortuga  
Beban las sillas y suban las orejas  
Desbordantes de mensajes escritos en la nieve  
Como aquel que dice: «a su muy digno cargo elevado  
Como el viento participe en un % mínimo, me es grato  
Dirigir un alerta de silencio»

En vano los ojos se cansan de mirar  
La divina pareja embarcada en la cúpula  
Boga interminable entre las ramas de la noche  
De tiempo en tiempo un volcán estalla  
Con cada gemido de la diosa  
Bajo el tigre real

26 abril, 1940



Dibujo de César Moro.

## Lima la horrible, 24 de julio o agosto de 1949

... Contador en un Banco, aviador, dentista, cónsul, cura, profesor de secundaria, carpintero, astrónomo, caricaturista, explorador, administrador de un hotel, joyero... Supiera música, medicina, química, farmacia, aritmética, botánica, lenguas antiguas o muertas, lenguas modernas o vivas, instrucción militar, filosofía, bridge, box, filatelia, relojería, historia...

Me llamara Gertrudis Balmori, Eustaquio Rivera, Asunción Carlet, Remigio Balsa, Máximo Silva, Refugio Grados, Ramón Reyes, Roberto Villanueva, José Gálvez, Eleuterio Saldarriaga, Walter Casas, Pedro de Odar, Pablo Ayala, Alberto Alegría, Oscar Ferrecho, Aristides Rocha, Zenón del Valle, Ernesto Comar, Felipe Cossio, Cornelio Cañares, Aquiles Rendón, Eulogio Velasco, Lucinda Cavero, Herlinda Treviño, Consuelo Carpio, Rosa Argandoña, Clotilde Beleño, Genaro Caldero...

Tuviera trenes, aviones, conejos, palomas, perros, oficinas, jardines, libros, casas, papeles, perfumes, amigos, bocinas, mesas, hijos, macetas, zapatos, muletas, abrigos, corbatas, perlas, diamantes, lechugas, anteojos...

Fuera a Francia, Andalucía, Taxco, Arequipa, Londres, Maracay, Panamá, Santiago del Estero, Honduras, Coquimbo, Chillán, Tacuba, La Paz, Popotla, Barranco, Barranquilla, Quito, Asunción, Caracas, Bogotá, Tegucigalpa, Manila...

O quisiera correr, nadar, saltar, comer, oír, llorar, viajar, perder, oler, callar, ver, saber, tener, poder, ocultar, pensar, tejer, bailar, cazar, estornudar...

Siempre podría, querría, cabría, necesitaría, sabría, estaría, trataría, desearía...

Te diría buenas noches, buenas tardes, buenos días, cómo estás, adónde vas, cuál es, quién es, qué, por qué, no sé, tal vez, jamás, me dices, te vas, cómo es, se fue, volvió, nació, no sabe, responde, vuelve, sube, baja...

Y lloraría, y volvería, y me vestiría, y comería, y volaría, y rodaría...

Porque es difícil viajar, llorar, comer, correr, cantar, saltar, esconder, amar, pensar, robar, bajar, penar, estar, matar, creer, oír, domar, perder, poder, pastar, pintar, viajar...

### Bibliografía\*

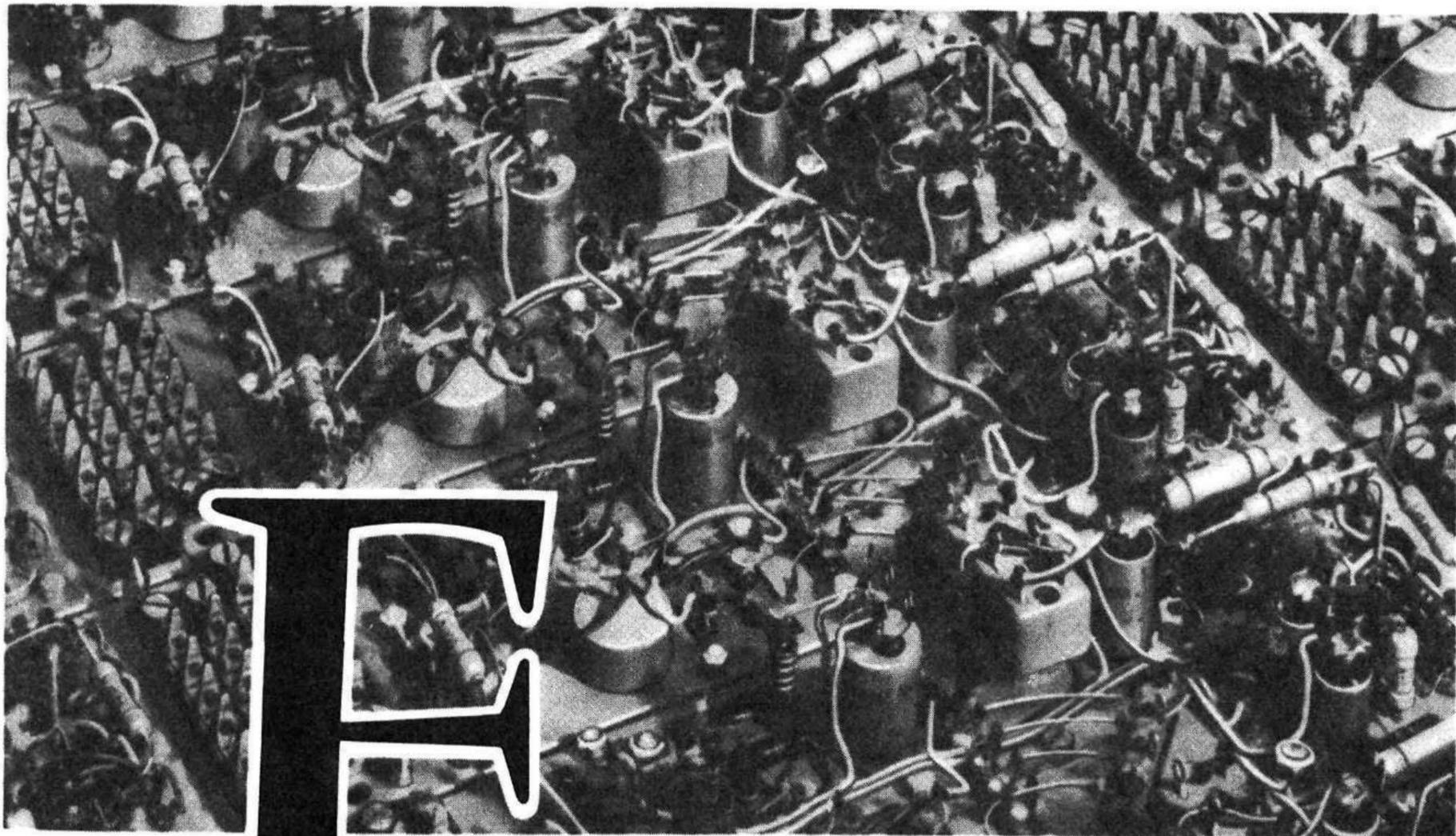
#### Obras de César Moro

- Le Château de Grisou, México, Editions Tigrodine, 1943.  
Lettre d'Amour, México, Editions DYN, 1944. (Traducido al español por Emilio Adolfo Westphalen en Las Moradas, Lima, N.º 5, 1948.)  
Trafalgar Square, Lima, Editions Tigrodine, 1954.  
Amour à Mort, Paris, Editions Le Cheval Marin, 1957. (Con una nota de André Coyné.)  
Los anteojos de azúfre, Lima, Editorial San Marcos, 1958. Prosas reunidas y presentadas por André Coyné.  
La tortuga ecuestre, Lima, 1957. (Edición preparada por André Coyné; consigna además poemas en español anteriores y posteriores a La tortuga...)  
La tortuga ecuestre y otros textos (edición de Julio Ortega), Monte Ávila Editores, Caracas, 1976.  
Derniers poèmes/Últimos poemas (1953-1955). Ed. bilingüe, traducción de Ricardo Silva Santisteban; ed. al cuidado de Carlos Zúñiga Segura, Lima, 1976.

#### Sobre César Moro

- Xavier Villaurrutia «César Moro. Le Château de Grisou», en El hijo pródigo, N.º 7, México, noviembre, 1943.  
André Coyné. César Moro, Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1956. (Texto ampliado de una charla pronunciada en el Instituto de Arte Contemporáneo el 21 de agosto de 1956, en la Exposición retrospectiva de la pintura de Moro.)  
Mario Vargas Llosa «Nota sobre César Moro», en Literatura, N.º 1, Lima, febrero, 1958.  
Emilio Adolfo Westphalen «Nota sobre César Moro», en Revista Peruana de Cultura, N.º 4, Lima, enero, 1965. (Nota a traducciones de Amour à Mort, presentadas con el título «De los últimos escritos de César Moro».)

\* Los poemas aquí publicados pertenecen a La tortuga ecuestre, a excepción de Lettre d'amour.



# E DMOND JABÈS

## El agua

Versión castellana de JOSÉ-MIGUEL ULLÁN

*ANTES, el agua.  
Después, el agua.  
duradera, sin cesar duradera.*

*—¿El agua del lago?  
—¿El agua del río?  
—¿El agua del mar?*

*Mas nunca el agua sobre el agua.  
Mas nunca el agua por el agua;  
sino el agua allí mismo donde no queda agua;  
sino el agua en la exangüe recordación del agua.*

*Vivir en viva muerte  
entre el recuerdo y el olvido del agua  
entre  
la sed y la sed.*

*EL agua entra.  
Ceremonia.  
El agua se afianza  
y fluye.  
Fertilidad.*

*Y, sin cesar, el agua por el agua.  
Y, sin cesar, el agua sobre el agua.  
Caudal.*

*(Fue mi tierra el desierto.  
El desierto es mi viaje  
y mi errar.)*

*Sin cesar, entre dos horizontes;  
entre horizonte y  
aldabonazos de horizontes.  
Allende la frontera.*

*BRILLA la arena como el agua  
en sed inextinguible.*

*Tormento que la noche adormece.*

*Nuestras pisadas hacen brotar la sed.  
Ausencia.*

*—¿El agua del lago?  
—¿El agua del río?  
—¿El agua del mar?*

*Pronto vendrá la lluvia  
para lavar el alma de los muertos.*



*DEJAD, dejad que pasen las sombras calcinadas,  
las mañanas de árboles sacrificados.*

*Humareda. Humareda.*

*(Gritos antaño en fruto,  
en flor  
y hojas,  
y, abiertos, sus largos brazos.)*

*A cada brazo, su horizonte.*

*A cada flor, a cada fruto,  
su estación.*

*A la hoja, su inclinación.*

*El cielo mira hacia la tierra.*

*Escribir supondría dejar a las palabras derramarse  
para irrigar el suelo.*

*Toda frase es de lluvia  
y de luz.*

*ESCRIBO yo el desierto.*

*Con luz tan poderosa,  
la lluvia se esfumó.*

*Sólo queda la arena  
por donde paso.*



# L'eau

(L'eau, R/R, Paris, 1978)

AVANT, il y a l'eau.  
Après, il y a l'eau.  
durant, toujours durant.

—L'eau du lac?  
—L'eau de la rivière?  
—L'eau de la mer?

Jamais l'eau sur l'eau.  
Jamais l'eau pour l'eau;  
mais l'eau où il n'y a plus d'eau;  
mais l'eau dans la mémoire morte de l'eau.

Vivre dans la mort vive  
entre le souvenir et l'oubli de l'eau  
entre  
la soif et la soif.

L'EAU entre.  
Cérémonie.  
L'eau s'installe  
et coule.  
Fertilité.

Toujours l'eau pour l'eau.  
Toujours l'eau sur l'eau.  
Abondance.

*(Le désert fut ma terre.  
Le désert est mon voyage,  
mon errance.)*

Toujours entre deux horizons;  
entre horizon et  
appels d'horizons.  
Outre-frontière.

LE sable brille comme l'eau  
dans la soif inextinguible.

Tourment que la nuit endort.

Nos pas font gicler la soif.  
Absence.

—L'eau du lac?  
—L'eau de la rivière?  
—L'eau de la mer?

Viendra, bientôt, la pluie  
pour laver l'âme des morts.

LAISSEZ passer les ombres brûlées,  
les matins aux arbres sacrifiés.  
Fumée. Fumée.

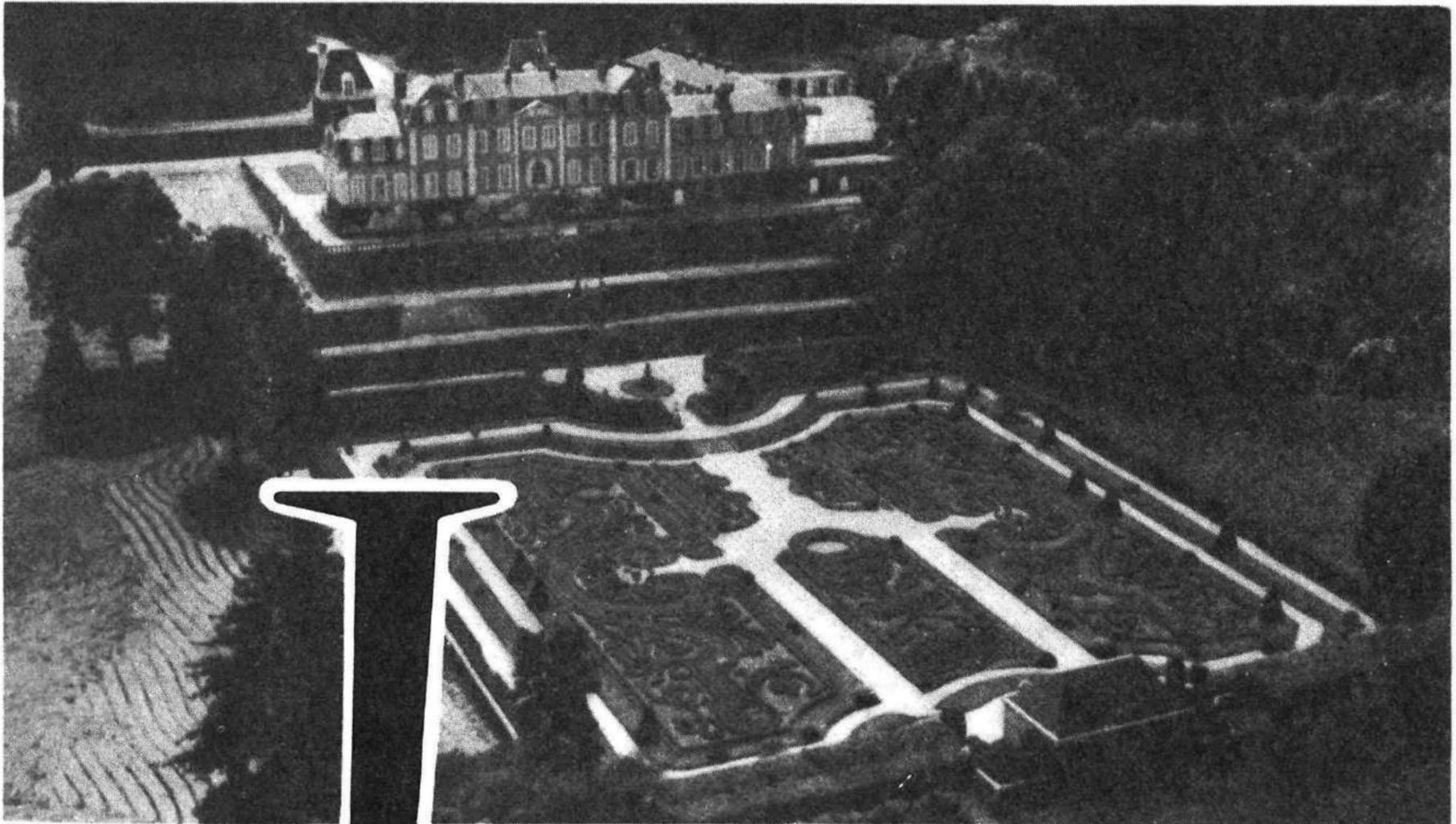
*(Cris jadis en fruits,  
en fleurs,  
en feuilles  
et leurs longs bras tendus.)*

A chaque bras, son horizon.  
A chaque fleur, à chaque fruit,  
leur saison.  
A la feuille, son inclinaison.

Le ciel regarde vers la terre.  
Ecrire serait laisser les mots se déverser  
pour irriguer le sol.  
Toute phrase est de pluie  
et de lumière.

J'ÉCRIS le désert.  
Si forte est la lumière  
que la pluie s'est volatilisée.

Il n'y a plus que le sable  
où je passe.



# JOSÉ ÁNGEL VALENTE

*Nueve poemas*

## Objetos de la noche.

Sombras.

Palabras

con el lomo animal mojado por la dura  
transpiración del sueño  
o de la muerte.

Dime

con qué rotas imágenes ahora  
recomponer el día venidero,  
trazar los signos,  
tender la red al fondo,  
vislumbrar en lo oscuro  
el poema o la piedra,  
el don de lo imposible.



**Bajaba como un gran animal** no visible el aire  
a abreviar lo celeste.

Y nosotros lo contemplábamos maravillados  
en las cabañas húmedas del miedo.

La noche recubrió nuestra miseria.

El aire abría  
la latitud total de la mañana  
y extendía la luz, y la caballería  
a vista de las aguas descendía.

### **El ángel**

Al amanecer,  
cuando la dureza del día es aún extraña,  
vuelvo a encontrarte en la precisa línea  
desde la que la noche retrocede.

Reconozco tu oscura transparencia,  
tu rostro no visible,  
el ala o filo con el que he luchado.

Estás o vuelves o reapareces  
en el extremo límite, señor  
de lo indistinto.

No separes  
la sombra de la luz que ella ha engendrado.



## Figura

Yo vi al funámbulo  
como instantánea luz,  
solo en la línea única.

Cruzó el abismo  
(sobre la vertical feroz del miedo,  
sobre el rencor oscuro de la ínfimo).

## Elegía

Expertos en la destrucción del amor  
construyeron distintas pequeñas destrucciones  
con residuos del aire y otras muertes. Izóse un  
cielo gris sobre las rotas alas. Un globo ardiente  
se extinguió en la tierra. Vayamos, corazón, al  
puente suburbano para saltar ya muertos, co-  
mo el cuerpo del pájaro que cae ya sólo es  
sorda sucesión de la sombra. O no vayamos o  
no salgas jamás. No salgas, ay, jamás paloma  
al campo.

## Tres devoraciones

I

Extendió los manteles  
de su avidez sobre mi mesa  
muerta y en nombre de su grande  
indestructible amor  
fue destruyéndome  
mientras contrito yo de mi lloraba  
un llanto tenue, azul y solitario  
bajo la sombra oscura  
de ningún otro amor.

II

El te devora a ti, tú  
me devoras, yo  
te devoraría a vosotros mientras  
un muerto inacabable nos devora  
que abre feliz autófagas sus fauces.

III

Y cuidadosamente puso  
sobre la flor sin fin de mi cadáver  
su inalterable luz  
— oh muerte,  
dónde está tu victoria.

---

## Hojas de la sibila

Con qué indiferencia la vieja mujer hablaba del destino. Decía palabras como dados echados en cuya red quedaban fragmentos de verdad. Decía y se volvía e interrogaba sin esperar contestación. Lo que hablaba por ella era su oficio, vieja mujer oscura, envilecida, sacra, y no su voz sino otra voz. Con qué indiferencia al súbito latido del corazón nombró al destino. Como niños, como infantes corrimos, como niños que buscan el pecho de la madre, a la feroz mandíbula del gran procreador. Con qué indiferencia dijo que había de encontrarme en las orillas o al borde de las aguas o en las Santas-Marías-de-la-Mar. — Vuelve, me dijo con ronca voz atenta a su dinero. Dije que no.





# A NTO- NIO RAMOS ROSA



ANTONIO Ramos Rosa nació en Faro (la ciudad más meridional de Portugal, en la costa del Algarve) el 17 de octubre de 1924. Cursados los estudios secundarios, trabajó en empresas comerciales al tiempo que profundizaba, como autodidacto, sus conocimientos de filología moderna. Más tarde alternó la dedicación a la enseñanza privada con las tareas de la traducción literaria, actividad a la que entrega todavía parte de su tiempo. La revelación como poeta —y casi simultáneamente como ensayista y crítico— no tuvo lugar hasta 1951, cumplidos los veintiséis años. Hoy es considerado como la voz más honda y singular de la poesía portuguesa actual.

La significación literaria de Ramos Rosa se enmarca en la cronología y la estructura artística de la Novísima Poesía Portuguesa, cuya primera ola irrumpe a comienzos de los 50. A lo largo de esta década participa en la orientación teórica de varias de las revistas claves del momento (*Arvore, Cassiopeia, Cadernos do Meio-Dia*), y hasta finales de los 60 o primera mitad de los 70 colabora asiduamente, como poeta y como crítico, en las revistas ya citadas y en otras muchas publicaciones periódicas y suplementos literarios portugueses y extranjeros (*Seara Nova, Ler, Vértice, O Tempo e o Modo, Poesía Experimental-I, Quinta-feira à tarde, Cultura e Arte, Artes e Letras, O Estado de São Paulo, Europa Letteraria, Esprit*). Su obra refleja desde un principio, y con mayor nitidez y coherencia que la de cualquier otro autor de la primera ola de novísimos, ciertos trazos que serán comunes a los mejores poetas del movimiento: rechazo de todo condicionamiento extraliterario de la literatura (frente al dogmatismo neorrealista dominante desde los finales de la Segunda Guerra Mundial), renuncia a la tentación de la poética pessoana como escuela (y renuncia también, a la vía *presencista*), integración en las corrientes estéticas europeas (incorporando, obviamente, la preocupación central por los problemas

del lenguaje, la primacía del signo específico sobre el discurso lógico, la autonomía radical del poema —«realidad que a sí misma se da el ser»—, etc.) En este sentido, la escritura poética de Ramos Rosa va excluyendo paulatinamente toda posibilidad significativa que no proceda de sí misma, que no empiece y termine en su propio espacio poético. El poeta, sabedor desde un principio de que debe impregnar la palabra con «algo más» que no existe antes de construir el poema, conoce ahora que tal re-creación entraña cierta autodestrucción. A partir de 1972 (aparición de *A Pedra Nua*) su poesía pasa, necesariamente, por un dramático proceso de transubstanciación que no se aniquila en su intrínseca imposibilidad —¿será necesario decir que de antemano conocida?—, sino que se convierte «en el rostro oscuro de otro poema» tras haber hecho su «prope néant pour se donner un être» (Georges Poulet).

Desde 1975 resulta perceptible una disminución de la actividad ensayística y crítica de Ramos Rosa, hasta el punto que su colaboración en las revistas literarias, antes tan frecuente, se encuentra en la actualidad reducida a las recensiones en *Colóquio/Letras*, el bimestral de la Fundación Gulbenkian. No obstante, desde esa misma fecha mantiene un ritmo sostenido —libro por año— en cuanto a la publicación de obra poética nueva. Es como si el poeta, replegado ahora sobre su condición esencial, quisiera agotar rápidamente la totalidad de sus posibilidades creadoras, temeroso quizá de la amenaza del tiempo o de los vértigos del silencio.

\* \* \*

Los poemas de Ramos Rosa, dispersos originariamente, como se ha indicado, en muy diversas publicaciones periódicas, se encuentran reunidos en los catorce libros siguientes: *O Grito Claro* (Faro, Col. A Palavra, 1958), *Viagem através duma Nebulosa* (Lisboa, Atica, 1960), *Voz Inicial* (Lisboa, Moraes, 1961), *Sobre o Rosto da Terra* (Covilhã, Col. Pedras Brancas, 1961), *Ocupação do Espaço* (Lisboa, Portugália, 1963), *Terrear* (edición numerada, ilustrada por Vespeira; Lisboa, Minotauro, 1964), *Estou Vivo e Escrevo Sol* (Lisboa, Ulisseia, 1966), *A construção do Corpo* (Lisboa, Portugália, 1969), *Nos Seus Olhos de Silêncio* (Lisboa, Dom Quixote, 1970), *A Pedra Nua* (Lisboa, Moraes, 1972), *Ciclo do Cavalo* (Porto, Limiar, 1975), *Boca Incompleta* (Lisboa, Arcádia, 1976), *A Imagem* (Porto, Inova, 1977), y, último hasta el momento, *A Nuvem sobre a Página* (Lisboa, Dom Quixote, 1978), donde se incluye uno de los más admirables poemas «comprometidos» —«Daqui deste deserto em que persisto...»— aparecidos en los últimos

años. Al margen de esta bibliografía de creación poética hay que reseñar un volumen de ensayos, *Poesia, Liberdade Livre* (Lisboa, Moraes, 1962), en el que reúne importantes escritos sobre teoría de la expresión literaria (entre otros, los titulados «Poesia e espontaneidade criadora», «A razão lógica e o sentido poético», «Estrutura e significação na poesia moderna», «A génese do poema») y lúcidas reflexiones críticas acerca de poetas contemporáneos portugueses (Casais Monteiro, Jorge de Sena, Natércia Freire, Alexandre O'Neill, Egito Gonçalves, Pedro Tamen, Herberto Helder, Gomes Ferreira) y de lengua francesa (Saint-John Perse, Paul Eluard, Henri Michaux, Pierre Reverdy, Jean Tortel, Jöe Bousquet, René Char, André Frénaud). De entre sus numerosas traducciones, siempre de excepcional calidad, es obligado dejar aquí constancia de una versión de Eluard, *Algumas das Palavras* (en colaboración con Luiza Neto Jorge; Lisboa, Dom Quixote, 1977 [2.ª ed.]), galardonada en Francia con el Prix Hautvilliers/76.

Parte de la obra poética de Ramos Rosa ha sido vertida al inglés (*Contemporary Portuguese Poetry*, 1968), al alemán (*Ich kann die Liebe nicht Vertragen*, 1969), al francés (*Anthologie de la Poésie Portugaise du XII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> Siècle*, 1971) y al castellano. Con relación a nuestra lengua conocemos las traducciones de Angel Crespo (*Antología de la Nueva Poesía Portuguesa*, Madrid, Adonais, 1961), excelentes pero limitadas a poemas de la primera época, y tenemos referencia de las de Rodolfo Alonso, de escasa difusión fuera del área geográfica latinoamericana.

La bibliografía crítica no es abundante —si excluimos de ella, como es el caso, los textos aparecidos en diarios, revistas o suplementos literarios—, pero cuenta con aportaciones valiosas. Así, para la ubicación de la obra de Ramos Rosa en el conjunto de la poesía actual puede consultarse el penetrante prólogo de M. A. Menéres y E. M. de Melo e Castro a la *Antología da Novíssima Poesia Portuguesa* (Lisboa, Moraes, 1971 [3.ª ed.]), y un buen estudio de Gastão Cruz, *A poesia portuguesa hoje* (Lisboa, Plátano, 1973). En cuanto a los trabajos monográficos, dos de los aparecidos en los últimos años son evidentemente destacables: el de Maria Alzira Seixo, «Os sonetos incompletos e excessivos de A.R.R.» (en *Discursos do texto*, Lisboa, Bertrand, 1977), válida introducción a los aspectos significativos de toda la escritura del poeta pese a ocuparse de un solo libro (*Ciclo do Cavalo*), y el de Eduardo Lourenço, «Poética a Poesia de R.R.» (en *Obra Poética: I, Não posso adiar o Coração*; Lisboa, Plátano, 1974), ensayo fundamental sobre el conjunto de una obra que el propio Lourenço califica como «la más exigente poesía de los últimos veinte años».

J. A. LL.

Donde el camino

*Donde el camino es un dorso  
arrugado  
sin el fuego del aire.*

*¡Qué difícil encender una hoja!*

*Formar el brazo  
y el pulso del camino*

*Entre las hierbas una piedra blanca.*

(De *a Nuvem sobre a Página*, 1978.)

En una frente ausente

*Tierra y noche,  
las manos excavan.  
Insisten y se deshacen  
en una frente ausente.*

*En la cabeza subsisten  
algunas palabras inútiles*

*La mano despacio traza  
—va a trazar—  
una red de señales de que dependo.  
La luz descubre el cuerpo.*

*Algunas palabras de más desaparecen.  
En este instante  
La piedra está desnuda.*

(De *A Pedra Nua*, 1972.)

¿Qué signo encender?  
¿La mano en la tierra sin el fuego,  
el soporte inicial? ¿La boca unánime?

La mano en la hoja busca la grieta.  
Desesperados insectos sobre el pulso.  
¿Dónde vive el deseo? ¿En estos residuos tenues?

Dónde. Suena la piedra. Recuerda la piedra.  
O la sombra del cuerpo. La leve  
circunferencia en torno a la desnudez.

Un nombre de aire y tierra, un nombre solo,  
ahora en el centro desolado. ¿Despierta un nombre?  
Un flanco blanco<sup>1</sup>  
en el desolado centro.

Oh atinada tangencia de los dedos sobre la cima  
de un cuerpo en gestación.

Qué nombre  
eres tú,  
qué nombre o nombres  
donde y dónde  
y boca u hoja  
y no sólo los residuos bajo la sombra.

Donde tocarse el cuerpo. Donde el cuerpo.

(De *A Nuvem sobre a Página*, 1978.)

<sup>1</sup> Port. *alvo* tiene, además del significado de 'albo, blanco', el —igualmente frecuente— de 'blanco, diana, objetivo'.

*El arco, y en seguida la hoja alta,  
el día. El espacio,  
el silencio, un bloque transparente.  
La casa vive lo que escribo  
y el margen blanco (intransponible)  
es el cuerpo que no sé,  
vivo en la claridad.*

*Un cuerpo, digo, no un cristal.  
Que permanece aunque yo dude  
o yerre o recomience. Y extendidamente  
se abre en el día el arco y la mano que lo pierde.*

*Sólo una distancia, o el deseo, lo quiere.  
Mas, ¿dónde y cuándo, en cuanto existe?  
La vulnerada hoja no lo rasga.  
En el horizonte el cuerpo dura, intacto.*

(De *A Pedra Nua*, 1972.)

En torno un espacio

*En torno un espacio  
—¿y ya la noche o la sombra  
de esta mano?  
Un espacio. Un espacio  
de equilibrio.*

*Ausente siempre.  
¿Existe o no existe?  
¿Qué me importa? Un espacio  
lo cerca. Un equilibrio.*

*¿Dónde se encuentra? ¿Cómo  
saber si en él tropiezo o lo deshago?  
De verlo, ¿cómo lo diría?*

*Diré que es nada. Nada.  
¿Qué digo? Que es nada  
o tan sólo el muro que lo tapa.  
Humo de palabras. Nada,  
la rabia torpe, lo negro  
inútil de estas líneas.*

*Y aun así, el espacio,  
el equilibrio,  
el equilibrio del espacio.*

*Como, como si,  
un soplo sumergido,  
un haz de succiones,  
un nuevo cuerpo  
en un espacio de equilibrio.*

*(¿Desde siempre efímero?  
¿Irreductible?  
¿La palabra lo recoge  
mas no lo dice?  
Y yo, ¿qué digo ahora?  
¿Digo apenas que existe?)*

*Un espacio. Un equilibrio.  
Un espacio  
de equilibrio.  
En torno a lo que  
a veces llamo árbol  
o tronco.*

(De *A Pedra Nua*, 1972.)

Hasta donde o desde donde el mirar se pierde

*Inesperada y lenta  
como sin esfuerzo, lenta  
la hoja en su espacio  
sin más que la luz, y verde,*

---

*a sí se limita y, se repite  
en ramos negros.  
En medio el tronco, mas  
la savia no se vierte (ni se siente).*

*Un poco más distante es la ola del ramaje,  
más que las hojas, y no un verde espacio  
sino un volumen denso y leve  
que nada dice aún  
y viene y va  
ajeno y próximo, y más ajeno  
que próximo.*

*O son palabras tremolando  
o el visible silencio  
en el último mirar que no se dice.*

*Mas si ni próximas ni ajenas son  
en ese vaivén tan lento  
algo más que la soledad de su silencio  
serán. Casi. Inminentes  
en la lentitud.*

*¿Una hoja? No.  
Ni su espacio ni  
su contorno nítido.  
Tan sólo el volumen verde oscuro  
sin forma casi  
y sin distancia u horizonte.*

*Demasiado cerca o lejos.  
¿Un murmullo de amenaza?  
¿Qué decir? ¿Cómo  
cambiar el espacio del mirar?*

*Digo: la sombra verde.  
¿Será silencio o puro ruido?  
No hay espacio ni mirar.*

*Un ramaje ajeno, oscuro,  
y su sombra de amenaza.*

Un fuego verde —¿un tigre?  
¿Qué animal me llama?  
Es de esta sombra próxima, lejana,  
que el lenguaje surge. Y mi mirar.  
El cuerpo se abre sobre la boca oscura.  
No sé dónde. Mas  
si el lenguaje surge, ¿es esta  
casa, este día, este cuerpo  
el que os habla? ¿Este el lugar?

Contra el silencio y el rumor  
en sus límites el ramaje  
se tornó árbol, no visto pero viéndose.  
¿O tal vez apenas un temblor estremece?

Si el lenguaje surge el árbol vive,  
mirar y espacio se reúnen,  
si veo el árbol vivo  
el lenguaje surge,  
¿o sólo vive el lenguaje,  
sólo vive el temblor de estas palabras,  
sólo este espacio tiembla?

¿O el espacio se abre y soy yo el que tiembla  
de un esplendor columbrado?  
¿O el vacío audible?  
¿Dónde estoy? ¿Sólo el temblor  
del deseo y yo?

(De *A Pedra Nua*, 1972.)

*No que dance, la hoja  
que dirías contra  
la noche. No que la fiebre  
un incendio por el pulso extienda  
hasta la tierra oscura. Nada,  
esta levedad simple, estas palabras  
nadie las grita. Espero que  
la sombra de otro cuerpo al mío  
las dé. Un canto  
que no sé si  
las mueve, otro espacio  
mas sólo la sombra  
de ellas.*

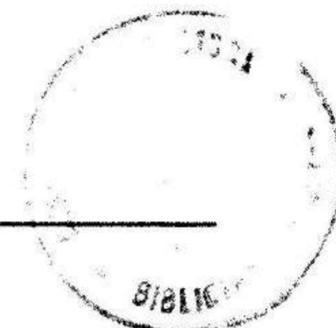
*Antes, después, ya,  
cuando, una vibración afortunada  
las traza, el nudo  
desata, otras mías  
en el intervalo que abren  
cesan,  
cuando, y sin porqué.*

(De *A Pedra Nua*, 1972.)

Entre el silencio y el espacio

*Tal vez dude, o no, al dibujarse  
un confuso color,  
corola u hoja.*

*Suspensa está la casa:  
al abrir el espacio  
abolió la sombra,  
el temblor de la mano.*



*En la armonía del desierto  
el cuerpo se recorta  
cual cono luminoso  
entre el silencio y el espacio.*

*Tal vez dude —o no se abra  
o discurra entre señales al viento—,  
sólo la raya igual  
de un mástil errante  
en el blanco sin estrellas.  
O elástico, sin la presión  
rígida,  
sus hombros cedan  
sin vértigo  
hasta el espacio exacto  
de una casa  
o de una hoja abierta: y enseguida  
exista.*

*Es ya el árbol la mano  
que lo dice. Sería  
el pulso contra la boca,  
el pozo.  
O el sollozo.  
Súbitamente se hizo palma  
en el espacio del silencio.  
Y sus venas se leen  
extendiendo  
la mano feliz  
que lo escribe.*

(De *A Pedra Nua*, 1972.)

Sin que yo las presienta

*Sin que yo las presienta,  
mas ya en la fiebre y el deseo,  
sinuosas señales, intermitentes grietas,  
interrumpen la sombra, niegan mi silencio.*

*Afluyen, mas son láminas y trazos*

---

*que la mano inscribe. No el liso  
curso que amanece. Un intervalo  
en la luz. En sucesivos  
arranques los miembros se reúnen  
o dispersan.*

*Mas si noche y luz reúnen  
hiriendo por sorpresa  
niegan el muro que levantan  
el muro mismo que son  
y que atraviesan.  
Nada se diluye, pues todo recomienza.*

(De *A Pedra Nua*, 1972.)

En la lentitud

*La lentitud animal.  
La casa intensa: nube clara, espesa.*

*Prolongado retorno  
al lugar que retiene el sueño  
del espacio vivo.*

*Aquí se forma un cuerpo:  
sus límites tiemblan.*

*Un árbol duerme.  
Un nombre de aire se abre  
hacia el cuerpo, hacia su campo claro<sup>2</sup>.*

*El brazo entrego a la lenta  
rueda blanca.  
Regreso de un regreso  
al solitario suelo.*

(De *A Nuvem sobre a Página*, 1978.)

<sup>2</sup> No acertamos a mantener en la versión la polisemia del verso original, donde *para* tiene simultáneamente el valor de 'para' y 'hacia'.

Imaginar la forma  
de otro ser. En la lengua  
proferir su deseo  
El toque entero

No existir

Si lo digo enciendo el filamento  
de esta nocturna lámpara  
La piedra toco del silencio densa  
Las vetas de una sangre oscura  
Un muro vivo prendido a mil raíces

Mas no el vino límpido  
de un cuerpo  
La lucidez de la tierra  
Y si respiro la boca no alcanza  
la desnudez una  
donde comienzo

Era con el sol. Y era  
un cuerpo

Donde ahora la mano se pierde  
Y era el espacio

Donde no es

¿Qué queda del cuerpo?  
¿Materia negra y fría?  
¿Un sorbo de deseo  
retiene aún el calor de una sílaba?

Las palabras zozobran junto al muro  
La tierra sopla otros vocablos desnudos  
Entre los huesos y las hierbas  
otra mano tenue  
rehace el rostro oscuro  
de otro poema

Onde o caminho

Onde o caminho é um dorso  
enrugado  
sem o fogo do ar.

Que difícil acender uma folha!

Formar o braço  
e o pulso do caminho.

Entre as ervas uma pedra branca.

Que sinal acender?

Que sinal acender?  
A mão na terra sem o fogo,  
o soporte inicial? A boca unânime?

A mão na folha procura a fenda.  
Desesperados insectos sobre o pulso.  
Onde vive o desejo? Nestes resíduos ténues?

Onde. Soa a pedra. Recorda a pedra.  
Ou a sombra do corpo. A leve  
circunferência em torno da nudez.

Um nome de ar e terra, um nome só,  
agora no centro desolado. Um nome acorda?  
Um flanco alvo  
no desolado centro.

O' tangência feliz dos dedos sobre o cimo  
de um corpo em gestação.  
Que nome

és tu,  
que nome ou nomes  
onde e onde  
e boca ou folha

e não só os resíduos sob a sombra.

Onde tocasse o corpo. Onde o corpo.

Numa frente ausente

Terra e noite,  
as mãos escavam.  
Insistem e desfazem-se  
numa frente ausente.

Na cabeça subsistem  
algumas palavras inúteis.

A mão devagar traça  
—vai traçar—  
uma rede de sinais de que dependo.  
A luz descobre o corpo.

Algumas palavras a mais desaparecem.  
Neste instante  
a pedra é nua.

O arco, e logo, a folha alta

O arco, e logo, a folha alta,  
o dia. O espaço,  
o silêncio, um bloco transparente.  
A casa vive o que eu escrevo,  
e a margem branca (intransponível)  
é o corpo que não sei,  
vivo na claridade.

Um corpo, digo, não um cristal.  
Que permanece, ainda que eu hesite  
ou falhe ou recomece. E longamente  
se abre, no dia, o arco, e a mão que o perde.

Só uma distancia, ou o desejo, o quer.  
Mas onde e quando, enquanto existe?  
A vulnerada folha não o rasga.  
O corpo, no horizonte, dura, intacto.

Em torno um espaço

Em torno um espaço  
—e já a noite ou a sombra  
desta mão?  
Um espaço. Um espaço  
de equilíbrio.

Ausente sempre.  
Existe ou não existe?  
Que me importa? Um espaço  
o cerca. Um equilíbrio.

Onde se encontra? Como  
saber se nele tropeço, ou o desfaço?  
Se o visse, como o diria?

Direi que é nada. Nada.  
Que digo eu? Que é nada  
ou só o muro que o tapa.  
Fumo de palavras. Nada,  
a raiva torpe, o negro  
inútil destas linhas.

E todavia o espaço,  
o equilíbrio,  
o equilíbrio do espaço.

*Como, como se*  
um sopro submerso,  
um feixe de haustos,  
um novo corpo  
num espaço de equilíbrio.

(Efêmero desde sempre?  
Irredutível?

A palavra o recolhe  
mas não o diz?  
E que digo eu agora?  
Apenas que ele existe?)

Um espaço. Um equilíbrio.  
Um espaço  
de equilíbrio.  
Em torno ao que  
às vezes chamo árvore  
ou tronco.

*Ate' onde ou de onde o olhar se perde*

Inesperada e lenta  
como sem esforço, lenta  
a folha no seu espaço  
sem mais que a luz, e verde,  
se limita, própria, e se repete  
em ramos negros.  
No meio o tronco, mas  
a seiva não se verte (nem se sente).

Um pouco mais distante é a onda da folhagem,  
mais do que as folhas e não um verde espaço,  
mas um volume denso e leve,  
que nada diz ainda  
e vem e vai,  
alheio e próximo, e mais alheio  
que próximo.

Ou são palavras que tremulam,  
ou o visível silêncio  
no extremo olhar que não se diz.

Mas se nem próximas nem alheias são  
nesse vai-vem tão lento  
mais do que a solidão do seu silêncio  
algo serão. Quase. Iminentes  
na lentidão.

Uma folha? Não.  
Nem o seu espaço, nem  
o seu contorno nítido.  
Só o volume verde escuro,  
sem forma quase  
e sem distância ou horizonte.

Demasiado perto ou longe.  
Um murmúrio de ameaça?  
O que dizer? Como  
mudar o espaço do olhar?

Digo: a sombra verde.  
Será silêncio ou puro ruído?  
Não há espaço nem olhar.

Uma folhagem alheia, escura  
e sua sombra de ameaça.

Um fogo verde —um tigre?  
Que animal me chama?  
E' desta sombra próxima, longínqua,  
que a linguagem surge. E o meu olhar.  
O corpo se abre sobre a boca escura.

Eu não sei onde. Mas  
se a linguagem surge, é esta  
casa, este dia, este corpo  
que vos fala? Este o lugar?

Contra o silêncio e o rumor,  
nos seus limites a folhagem  
tornou-se a árvore, não vista mas a ver-se.  
Ou talvez apenas um tremor estremece?

Se a linguagem surge, a árvore vive,  
olhar e espaço se reúnem,  
se eu vejo a árvore viva  
a linguagem surge,  
ou só vive a linguagem,  
só vive o tremor destas palavras,  
só este espaço treme?

Ou o espaço se abre e sou eu que tremo  
de um esplendor entrevisto?  
Ou o vácuo audível?  
Onde estou? Só o tremor  
do desejo e eu?

Não que dance, a folha

Não que dance, a folha  
que dirias contra  
a noite. Não que a febre  
um incêndio pelo pulso alastre  
até à terra obscura. Nada,  
esta ligeireza simples, estas palavras  
ninguém as grita. Espero que  
a sombra de outro corpo ao meu  
as dei. Um canto  
que eu não sei se  
as move, ou outro espaço  
mas só a sombra  
delas.

Antes, depois, já,  
quando, um frémito feliz  
as traça, o nó  
desata, outras minhas  
no intervalo que abrem  
cessam,  
quando, e sem porquê.

Entre o silêncio e o espaço

Talvez hesite, ou não, ao desenhar-se  
uma confusa cor,  
corola ou folha.

A casa suspendeu-se:  
abrindo o espaço  
aboliu a sombra,  
o tremor da mão.

Na harmonia do deserto  
o corpo se recorta  
num cone luminoso  
entre o silêncio e o espaço.

Talvez hesite —ou não se abre  
ou perpassa entre os sinais ao vento—,  
só o risco igual  
de um mastro errante  
no branco sem estrelas.  
Ou elástico, sem a pressão  
rígida,  
as suas espáduas cedem  
sem vertigem  
até ao espaço exacto  
de uma casa  
ou folha aberta: e logo  
existe.

E' já a árvore, a mão  
que o diz. Seria  
o pulso contra a boca,  
o poço.  
Ou o soluço.  
De súbito fez-se palma  
no espaço do silêncio.  
E suas veias lêem-se  
expandindo  
a mão feliz  
que a escreve.

Sem eu as pressentir

Sem eu as pressentir,  
mas já na febre e no desejo,  
sinuosos sinais, frechas intermitentes,  
interrompem a sombra, negam o meu silêncio.

Afluem, mas são lâminas e traços  
que a mão inscreve. Não o liso  
curso que amanhece. Um intervalo  
na luz. Em sucessivos  
arranques, os membros se reúnem  
ou dispersam.

Mas se noite e luz reúnem  
ferindo de surpresa  
negam o muro que erguem  
o próprio muro que são  
e que atravessam.  
Nada se dilui, pois tudo recomeça.

Na lentidão

A lentidão animal.  
A casa intensa: nuvem clara, espessa.

Prolongado retorno  
ao lugar que retém o sono  
do espaço vivo.

Aqui se forma um corpo:  
os seus limites tremem.

Uma árvore dorme.  
Um nome de ar se abre  
para o corpo, para o seu campo claro.

O braço entregue à lenta  
roda branca.  
Regresso de um regresso  
ao solitário solo.

Imaginar a forma  
doutro ser. Na língua  
proferir o seu desejo  
O toque inteiro

Não existir

Se o digo acendo os filamentos  
desta nocturna lâmpada  
A pedra toco do silêncio densa  
Os veios de um sangue escuro  
Um muro vivo preso a mil raízes

Mas não o vinho límpido  
de um corpo  
A lucidez da terra  
E se respiro a boca não atinge  
a nudez una  
onde começo

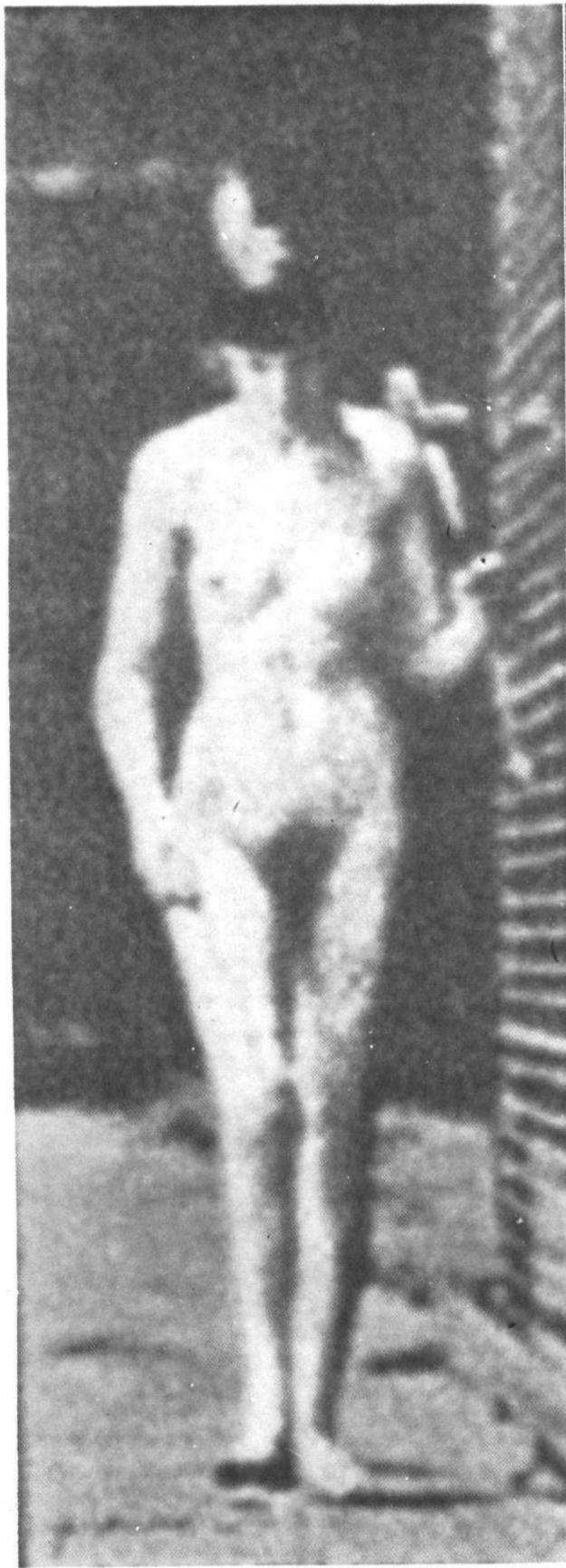
Era com o sol. E era  
um corpo

Onde agora a mão se perde  
E era o espaço

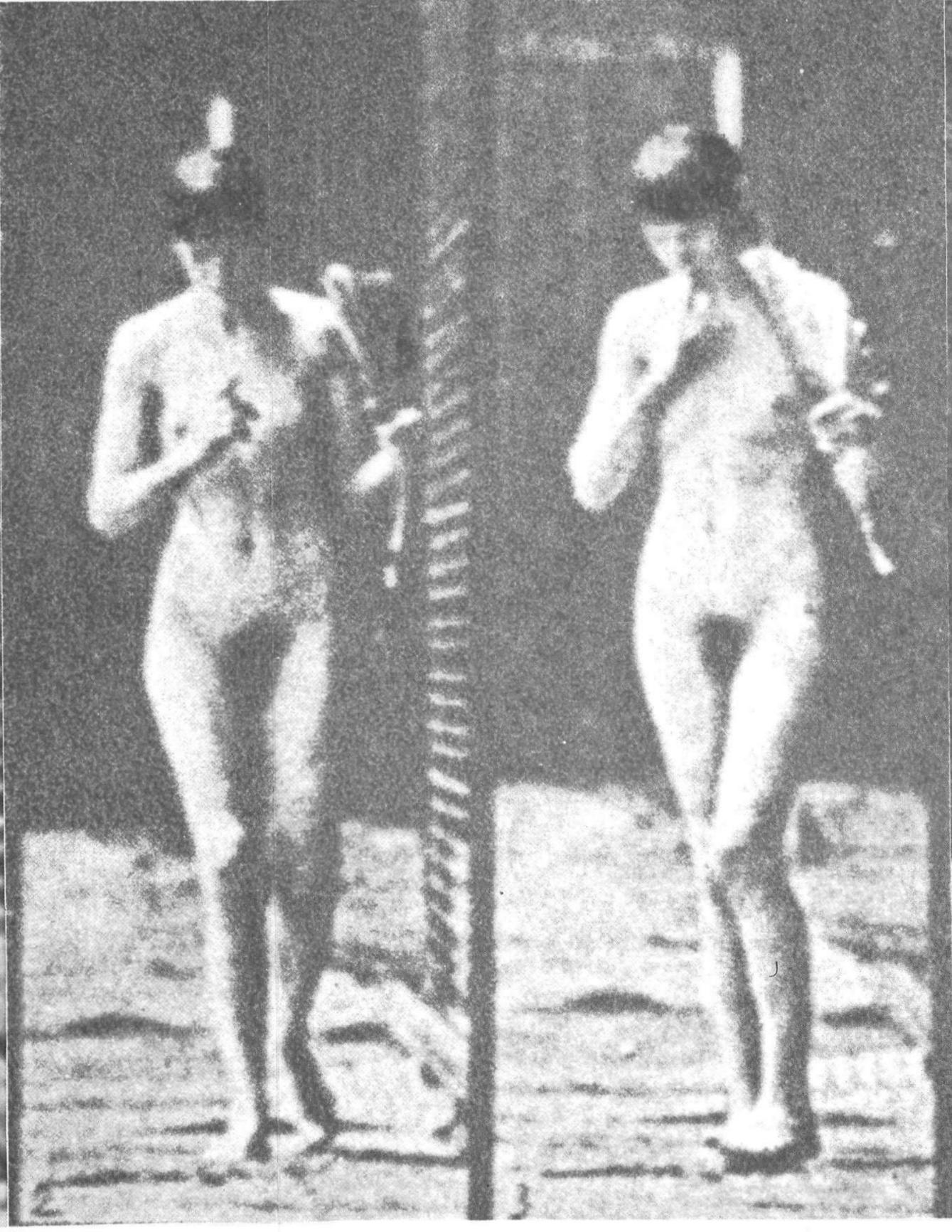
Onde não é

O que resta do corpo?  
Uma matéria negra e fria?  
Um hausto de desejo  
retém ainda o calor de uma sílaba?

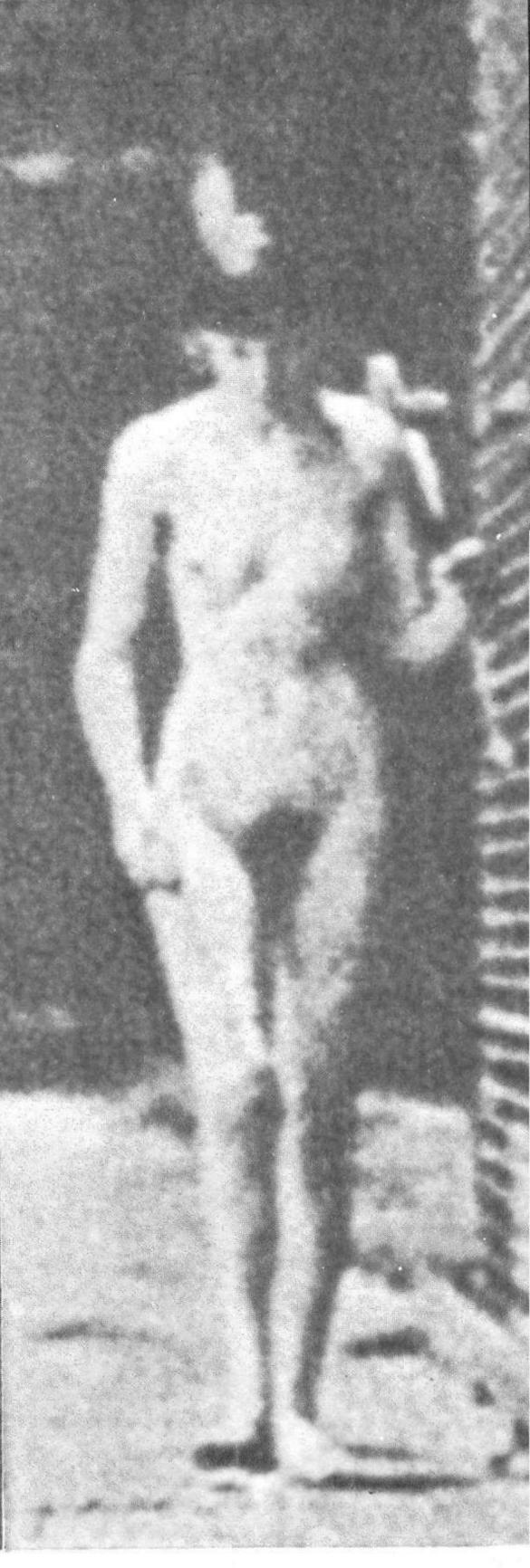
As palavras soçobram rente ao muro  
A terra sopra outros vocábulos nus  
Entre os ossos e as ervas  
uma outra mão ténue  
refaz o rosto escuro  
doutro poema



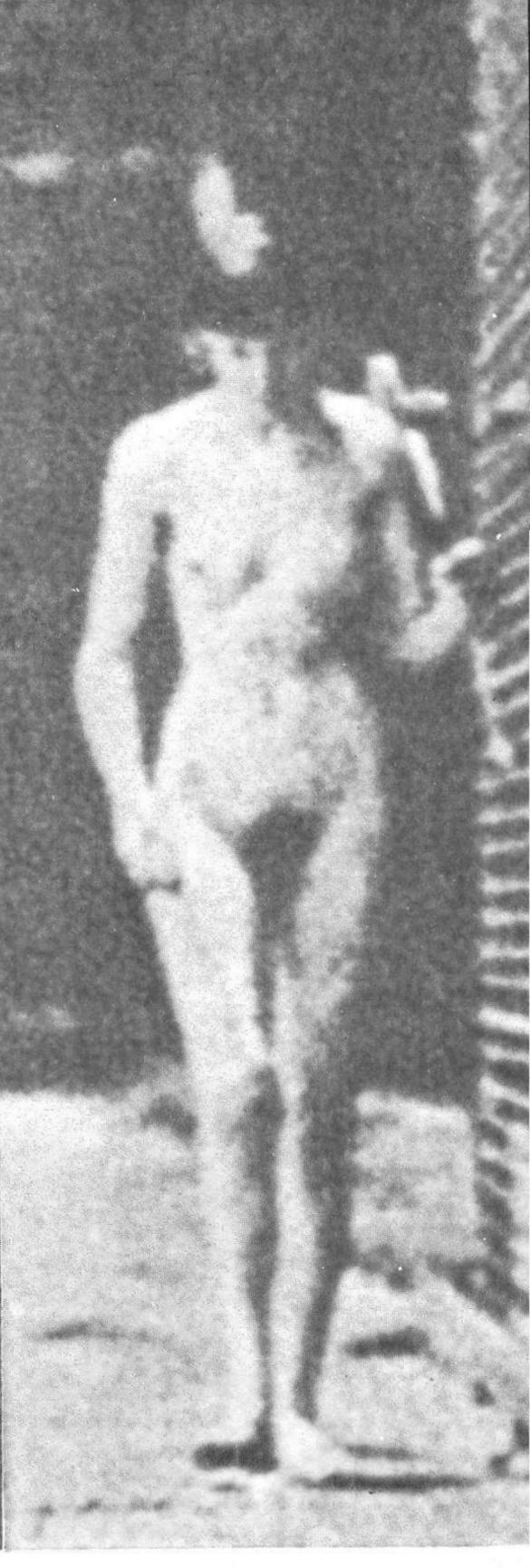
IX



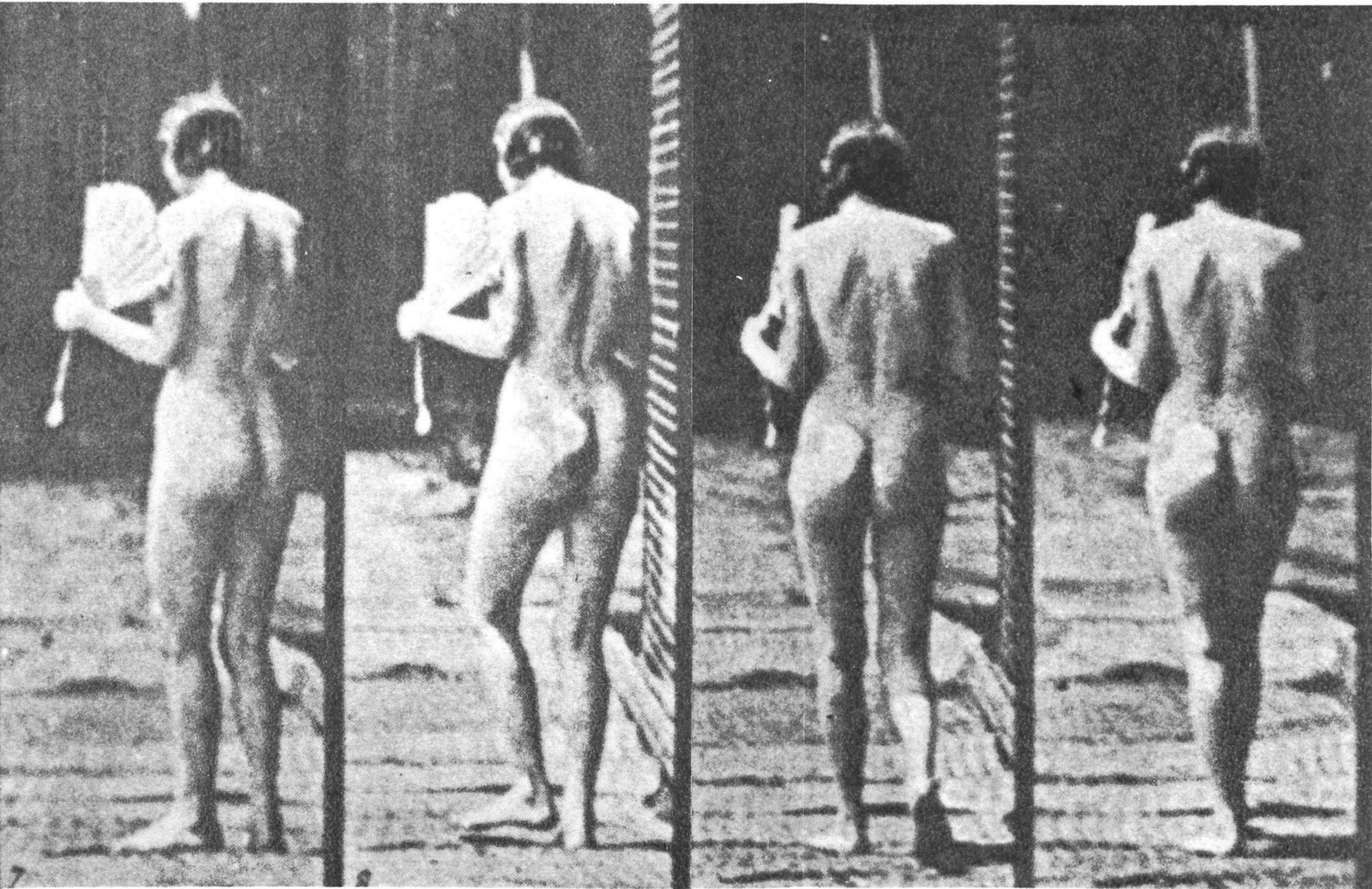
X



XI



XII



XIII

XIV

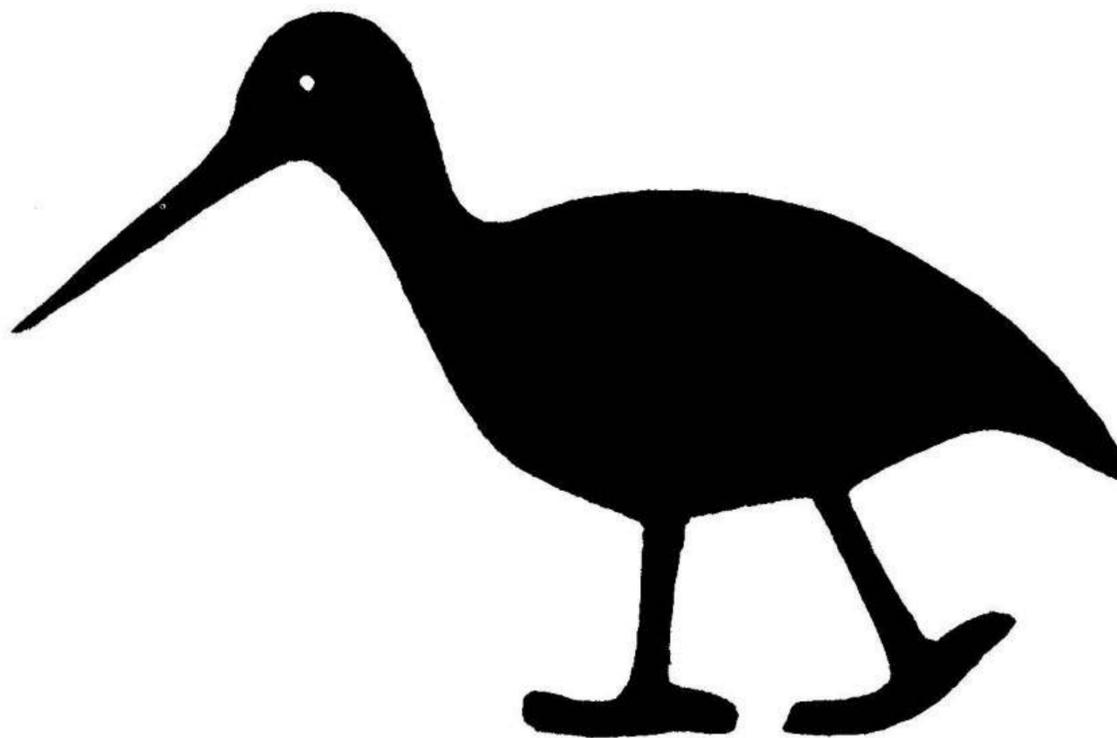
XV

XVI

## DATOS SOBRE UNA NOVELA ALQUIMICA

por *Francisco Nieva*

(Pág. 58)



## EL PAJARO EN LA NIEVE

Un gran libro de nuestro tiempo

por

# EDUARDO CHICHARRO

(Pág. 67)

**PORTISMO**  
estética enero 1945

(Separata)

*Para que pueda mejor el lector  
reconstruir la calidad y circunstancias  
que ampararon la gestación de El pájaro en la nieve,  
se han reunido aquí diversos materiales:  
en primer lugar,  
la amplia explicación que, desde el hoy,  
hace uno de sus protagonistas, Francisco Nieva,  
de aquella singular aventura, junto a la  
reproducción reducida (el original tiene un formato de 21,5 × 15,5 cms.)  
de un buen número de las páginas de su Libro-clave,  
sobre el que Chicharro escribiera El pájaro en la nieve;  
a continuación,  
a manera de separata y también en formato reducido (original: 33 × 25 cms.),  
se reproduce el único y primer número de Portismo,  
revista que fundaran, en 1945, Eduardo Chicharro, Carlos Edmundo de Ory y Silvano Sernesi;  
y, por último,  
se publica un capítulo completo de El pájaro en la nieve,  
novela hasta la fecha inédita en su totalidad.*

## Francisco Nieva

### DATOS SOBRE UNA NOVELA ALQUIMICA

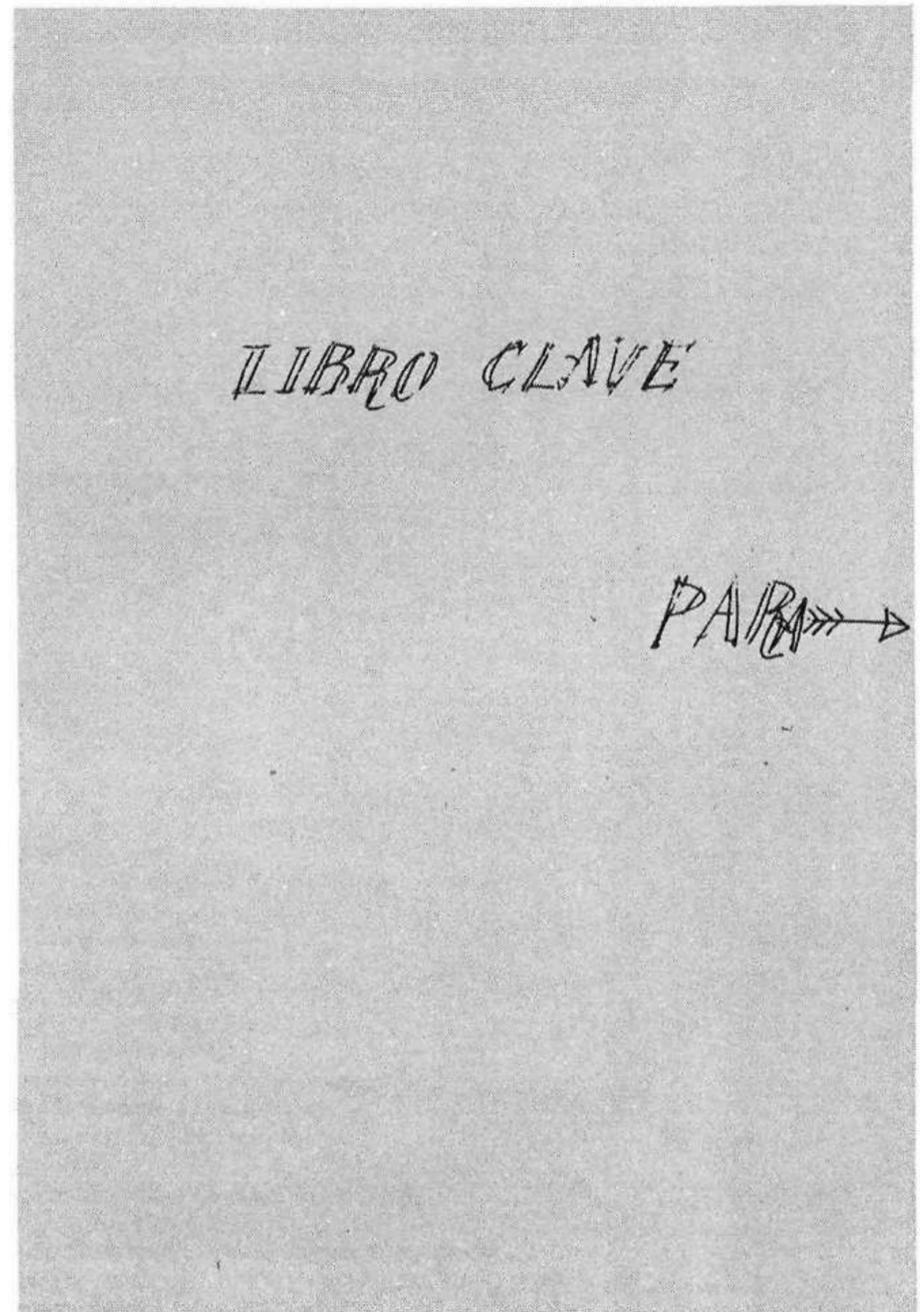
España es un sorprendente país cuya primordial condición estriba en sorprender grandemente a sus propios habitantes. Raro e intenso país que procura a ciertas personas una sensación de “sobrevida”. Hace poco, en el escenario del Teatro Martín, un personaje de Arrabal pregonaba las excelencias hispánicas y nos decía inventores del expresionismo, el cubismo, el “postismo”... No sé si recuerdo bien cómo se formulaba el pregón. Lo que sí sé es que la palabra postismo me hizo comprender que yo era el “sobreviviente” de algo bastante interesante. Pero que mi sobrevida era como un regalo fabuloso, un regalo de consciencia y actividad hecho a una persona que hace años hubiera debido realmente desaparecer. Y la misma sensación he tenido poco después recibiendo una antología de la poesía de Carlos Edmundo de Ory, en cuyo prefacio también se habla del lejano postismo. Me observo, me siento... ¿soy yo aquel amigo de Chicharro y de Ory, el mismo que vivió una extraña y riquísima experiencia intelectual, una franca y atrevida experiencia, un reto a la oficialidad de la cultura franquista de posguerra y un romántico fracaso mil veces más deseable que uno de esos éxitos rebajantes que equivalen a una aniquilación? Hay unos hechos muy concretos —que acto seguido quisiera enumerar— que contribuyen a producirme esta sensación de irrealidad, de ingravidez y sobrevida. Adoptando un cierto método expositivo voy a notar primero algunos efectos para después declarar las causas y hacer más accesible y comprensivo el problema en cuestión.

Al parecer, Arrabal —que, por lo que yo sepa, solo rozó muy tangencialmente el postismo— no ha dejado de recordarlo como un estímulo interesante en sus inicios de escritor. Arrabal, un exiliado, es hoy un dramaturgo ampliamente conocido. Carlos Edmundo de Ory, otro exiliado por voluntad, es, como poeta, un atrayente y un tanto arcano personaje cuya obra y personalidad mantienen un gran prestigio entre los jóvenes. En este caso, Ory es uno de los inventores del postismo. Yo, que sólo he podido estrenar mi teatro tras la nominal permuta de dictadura a democracia, me siento como un “renacido” tras un lapso —un grandísimo lapso— de confusión y de silencio. El fruto que yo hube de sacar al postismo y a la estrecha amistad con Chicharro y Ory sólo yo lo sé. El caso es que, aparentemente, nadie es hoy capaz de relacionar en modo alguno a Arrabal, Ory y Nieva, que parecen surgidos a gran distancia unos de otros y, en realidad, expuestos a la curiosidad de un público en fechas muy recientes. Hemos nacido ayer, como quien dice. Y, aparentemente, ningún nexo nos une. ¿Cuáles son las causas de estos efectos?

No hay como España para unirse en la negación encarnizada de algunos movimientos o iniciativas de carácter intelectual o artístico. La sola vanguardia española —legítimamente no-oficial— surgida del año cuarenta hasta hoy padeció la más unánime y sañuda negación hasta el punto de producir estos efectos de extrañeza y desconexión



Eduardo Chicharro



entre unos escritores hoy vivos y no desde hace mucho tiempo instalados en su madurez. Parece que hemos surgido espontáneamente sin dejar nada atrás. Y, sin embargo, a causa de una voluntad mayoritaria y durante cuarenta años de dictadura, nosotros podemos presumir de ser los resucitados de un pasado muerto. Y por eso me pregunto: ¿fuimos nosotros, nosotros mismos, los que aquello vivieron? La opinión se dispone hoy a aceptarnos o combatinos — ¡menos mal! — como hombres y nombres relativamente recientes. De eso no hay duda. Personalmente, me siento bien en esta “sobrevida”. Aunque me digo: ¿qué caprichosa interpretación darán un día los comentaristas a nuestra existencia de escritores o artistas? ¿Atinarán con la verdad? Porque es difícil atinar con la verdad si se han enterrado o perdido casi todos los datos.

Entre los datos hoy disponibles sólo cuenta uno que, por lo menos, no deja de ser significativo: quienes de forma más o menos intensa o declarada estuvimos cerca del postismo optamos por el éxodo. No puedo por menos de recordar a un ferviente seguidor postista, Angel Crespo, que, al igual que Ory, todavía vive fuera de España y mantiene poca relación con nuestro medio literario. Hoy, al sen-

tarnos personalmente más o menos “realizados”, identificados, no podemos por menos de extrañarnos de ser, en realidad, la consecuencia de un perfecto ostracismo. Tan perfecto que no se sabe ni siquiera que lo hayamos padecido. Somos los evadidos de una cárcel invisible. El caso, como muchos fenómenos españoles, es sorprendente. Entre 1945 y 1970, aproximadamente, nuestras vidas se han ido fundando, arraigando, en un terreno sembrado de sal o de azufre. Un terreno misterioso dedicado a la “infecundidad”. Nuestro *terrain vague*, nuestro asolado solar. Y, aún así, somos los hijos de esa “nada”. Todo lo que nace “comienza”. Es un extraño caso de rejuvenecimiento esta sensación de comienzo mucho después de haber nacido. Es la sensación de “sobrevida” de la que yo hablo. ¿Qué significa y para qué cuenta en nosotros un pasado práctica y oficialmente inexistente? Aquella vanguardia se produjo en el no-reconocimiento como vanguardia. Lo fue sin serlo porque nadie, entonces, la aceptó. Nadie le dio la menor beligerancia. No es de extrañar que quienes se ocupen de nuestra cultura —del estado actual de nuestra cultura— silencien lo que no tuvo ninguna voz. Sus explicaciones serán plausibles, pero para nosotros, los

OTROS POSIBLES TITULOS

LOS MISMOS EN TODAS PARTES

LAS NARICES DE SU ALTEZA

UNA PIEDRA EN LA BOTA

ENSAYO DE INDEPENDENCIA

EL CANON Y EL LIBRO

*Siempre es preferible hablar de lo que se conoce. Para el caso de la acción, castellanismo lequetero o moderno.*

*No dice ser un libro surrealista. Si detalles, nuevas lecturas hay, deben hablarse como camuflados por una lógica de género policíaco. Aunque no se lligue (si no se genera) a una situación concreta, al menos el lector debe creer en ella. (Como en el cuento del estanco)*

*El placer de justificar lo misterioso es también un placer de pura literatura. Cuando una cosa con apariciones inquietantes revela un fondo cotidiano y vulgar, es un mismo interés que lo cotidiano y vulgar con fondo inquietante. De la justificación de una cosa y de otra se desliga el interés literario; mientras de los “simples” sólo puede extraerse lo “inefable poético” más difícil de aproximar. No temer — de ninguna manera — caer en la mayor prolijidad, sin que prolijidad sea repetición.*

*Mucha gramática y poca retórica.*

*Balzac, Gorki, Dostoievski, Proust, Poe*

*— los apariciones —*

(Este libro es obligatorio publicarlo.)

EL PAJARO EN LA NIEVE

UN GRAN LIBRO DE NUESTRO TIEMPO

POR:



OBLIGATORIO:

DESCRIPCION DE LOS GRABADOS  
ON SUS MENORES DETALLES  
ARQUITECTURA Y ESTILO  
VESTIDOS Y SU MISMO MATERIAL DE CONFECCION  
MUEBLES Y DETALLES DE MUEBLES

*Capítulos muy densos, de la extensión de un cuento algo largo. Cada capítulo lleva uno o dos grabados para su descripción y como fondo de la anécdota.*

*Las inquietudes literarias pueden repetirse muchas veces.*

interesados, serán inconsecuentes. Forzosamente inconsecuentes. Y nada podremos hacer por remediarlo. Nuestra historia y nuestra idiosincrasia como país lo ha querido así y ni los propios comentaristas querrán admitir nuestro tardío testimonio. Y menos hoy, en el estado actual de nuestra política, cuando todo se quiere que comience. Nada más fácil que negar un pasado negado, un pasado que nominalmente no existió. Es aterrador y es apasionante. Aun más si pensamos que quienes van a decidir el "comienzo de todo" serán sin la menor duda una gran parte de aquellos que una vez decidieron que nada comenzase entonces. Son ellos, quienes entonces y ahora tienen y tuvieron una existencia real, encadenada y consecuente, los que van a decidir bajo qué características o apelativos hemos de ser nosotros, Ory, Arrabal, Chicharro, Crespo, yo... y algunos más. Seremos los productos de un primer conocimiento y no los sujetos de un "reconocimiento". Es decir, que de forma muy material, habremos nacido y comenzado a partir de su propio juicio. En el terreno de la estética entraremos ortodoxamente —demasiado ortodoxamente— en el conocimiento del público como si no fuésemos consecuencia de nuestra anterior heterodoxia. Tal fue el rigor de aquellos tiempos, y tal fue con nosotros, que nuestra heterodoxia no fue nominada ni reconocida como tal. Fue perfectísimamente negada. ¡Qué magnífica robustez para el rechazo! ¡Qué voluntad de forma! Todo cuenta en ello: la posición y la oposición, la izquierda y la derecha de nuestro arte y nuestra literatura. Todo y todos. Muy poco crearon ni política ni intelectualmente aquellos soñadores, utopistas de la posición y de la oposición, pero su existencia es mucho más real que la nuestra, pues en sus manos está lo que nosotros mismos hemos de ser de ahora en adelante. Seremos los nacidos de su opinión. Y, ahora, cualquiera sabe qué carácter ha de tener esa opinión. ¿Habremos necesariamente de "reconocernos" en ella? ¿Llegaremos a pensar que nuestra vida real y verdadera estriba y se funda en su opinión? Este "¿qué seremos?" es lo que hoy me procura esta sensación de haber vivido dos veces, nacido dos veces. Y muerto una vez. Es muy singular esta subjetiva experiencia producto de una situación histórica.

No hablemos ya de incultura, dictadura o barbarie. Esos son tópicos. El problema es mucho más ambiguo y polivalente. España es un país de fastas y de funestas tensiones ideológicas, fuerte o sutilmente fanáticas, dogmáticas, programáticas... ante las que "la realidad" aparece muchas veces como "inadmisible". Es curioso, apasionante, un país que logra muchas de sus realidades negando las más

evidentes y accesibles. No hay duda, con relación, por ejemplo, al postismo que, en una Europa devastada por la guerra, el movimiento vanguardista enunciado por el postismo se adelanta en unos cuantos años a una postura que, más tarde, será entronizada sin mayores violencias en la evolución estética de los países occidentales. Para mí, que poseo el manuscrito, está demasiado claro que en la inacabada comedia comenzada por Eduardo Chicharro y Silvano Sernesi, titulada *La lámpara*, está todo el sistema del llamado "teatro del absurdo" mucho antes que se diesen a conocer Ionesco y otros escritores centroeuropeos que contribuyeron a formar ese concepto de "absurdo escénico". Antes de Italo Calvino o García Márquez, *El pájaro en la nieve* es realismo fantástico, con una profundidad que, yo así lo creo, sobrepasa esta misma definición provisional. Pero así son las cosas. No vale afirmar que se haya estado en América antes de Colón. Hace ya siglos —en crisis crónica— que nuestra cultura esacrónica, lo que vale para decir que muchos de sus efectos son anacrónicos. A estos efectos nos lleva el épico malestar de nuestra historia más reciente, nuestra ideal voluntad de forma en la que toda realidad imprevista —pero real, más que todos los sueños— se niega por considerarla un obstáculo a los propios designios. El arte, que es siempre una reacción ante la realidad, su más fiel reflejo, arroja una suma y producto verdadero. Arroja, como en el caso del postismo, una muy estimable reacción sincrónica con aquello que será muy poco más tarde una realidad estética en otros lugares. Pero esa suma "imprevista" por la mayoría opinante y activa —es curioso— no se la estima como "dato", como "síntoma" de una realidad hasta entonces no revelada. Se la toma por una excrecencia monstruosa, acaso vergonzosa. No se la admite. Posición y oposición se sienten alarmadas por una inefable amenaza contra su voluntad fanatizada de formalidad dogmática. Si, en resumidas cuentas, no somos un país culto ¿no será porque la cultura es sólo una muestra de "sensibilidad-debilidad" ante la natural transformación "imprevista" de la realidad y del mundo? Esta nuestra proclividad a la acción y a la reacción dogmáticas y programadas nos esteriliza y paraliza. Las individualidades sana y naturalmente heterodoxas —a caso en evolución sincrónica con la evolución general en germen— son violentamente emasculadas. Luego puede producirse esta ridícula y plañidera situación de rescate tardío, cuando ya en otros lugares esa realidad, que también fue la nuestra, se afirmó e, incluso, se superó. No nos valen esos rescates o repescas. Han pasado a ser pequeña historia cuando pudieron ser definitiva historia. Lo

EL CAPULLO DEL DIA DE SAN MARCOS,

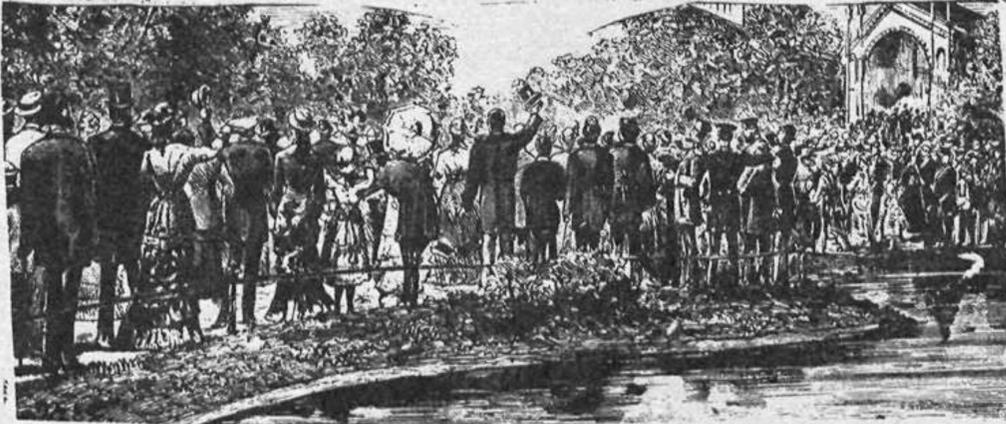
Si el duende es femenino, ¿cómo se ha de llamar? La duende, con permiso de la Academia. Porque la verídica historia que vamos á referir, acaecida en el pueblo de ... tiene por protagonista un duende del sexo bello. —Duendes y tragos en el siglo XIX! ¡Estupendo anacronismo y aventura inverosímil!—dirá escandalizado algun espíritu fuerte, de esos que no creen en el diablo meé?...

Paciencia, lector caro, que hasta el fin nadie es dichoso. La historia tiene sus fueros y debemos respetar los fueros de la historia.

- ¿Ves, marido, qué portentó? ¡aguas fosfóricas! —Arderán los bañistas! Zoa siguió: «Su temperatura en escala centígrada, varía de 12 á 50 grados, y á ellas acuden, todos los años, 40,000 bañistas, para los cuales hay un médico.» —¿Nada más que uno?

Sólo se ven algunos infelices con levitilla de verano. Confiaban en la fuerza de la costumbre y en la inflexibilidad del almanaque; creían que aún había de durar quince ó veinte días la placidez de la atmósfera y la suavidad de la temperatura.

Se han visto de repente sorprendidos, á traicion, á mansalva, contra todos los principios beligerantes. Y han dicho para sus adentros:



Al presente, el estudio de las lesiones del lenguaje es uno de los capítulos más cultivados y mejor conocidos de la patología cerebral. Verdad es que estos hechos no siempre ocurren tan limpios, tan libres de toda complicación, tan aislados como los hemos presentado; pero aun así descritos, no sólo son posibles, sino reales, y nosotros hemos presenciado infinidad de casos así como algunas de las cómicas escenas que naturalmente han de originar estos caprichos del lenguaje.

Tenemos pues: un individuo que no sabe articular las palabras, pero que mentalmente se las representa. Se llama esto en la ciencia afasia atáxica ó mejor afasia motriz, lo que significa que no habla porque no articula.

- Muchas gracias en nombre de mi difunto. —¿Tiene picolines? —¿Cómo piculines, caballero?

¡Yo lo ví! ¡yo lo ví! Cuando regresaba del ensayo le precedía un criado que entraba en la casa gritando: —¡Mucho cuidado! ¡Fuera todo el mundo! ¡Cerrad los balcones, que viene el tenor! La dueña gritaba: —¡Las yemas de huevo! ¡la tila! ¡la zarzaparrilla! ¡el caldo! corriendo.

A la mujer en su otoño se la llama jamaña; es una comida que únicamente apetece el paladar de los niños y el paladar de los estragados. En su invierno se la llama simplemente vieja; si por desgracia tiene resabios de mejores tiempos, se la llama vieja loca. Contra la vejez que pára en la tumba y en la tumba se aniquila, no se conoce sino es un preservativo, el de la virtud, que renace en el cielo y desde allí perfuma hasta los restos que contienen los sepulcros.



II

LA LECCION DE GEOGRAFÍA,

Gira la Tierra, giran Vénus y Marte, y los demás planetas, y sus satélites con ellos alrededor del Sol; pues este conjunto astronómico, estas moléculas del espacio, estos átomos de lo infinito, son para la Mecánica algo como una combinación química de las esferas.

La escala en el espacio, al pasar de una reacción química á un sistema solar, ha variado: es enorme para nosotros. Ha variado la escala en el tiempo, es enorme también para nuestra duración terrena. Pero él no podía correr.

Sentía que el mugido del río era de momento en momento más atronador. El aguacero en vez de disminuir aumentaba en cantidad y en furia. La brillantez de los relámpagos era insoportable. El intenso fulgor eléctrico le cegaba. En el azulado foco de aquellas exhalaciones había como una luz de luz.

LOS 3 NIÑOS

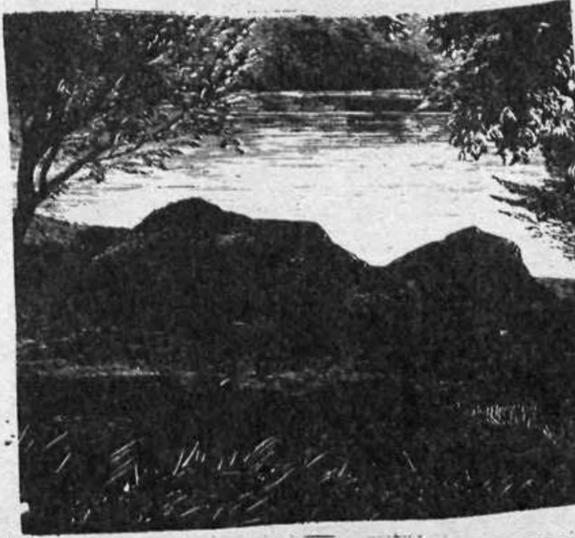


Dichos de estos tres hombres, venia algo rezago do vito, que oia tambien que trascendia!

Un grano de almizcle perfuma años y años una habitación y no pierde nada de su peso.

III

LOS OJOS DE CERA



Este lago es amarillo

Pasó la primavera y con ella la época en que las tiernas palmipedas no se atrevían aún á separarse del caliente abrigo que les ofrecían las alas de su madre: llegó por fin el suspirado estío, y en sus primeros días favorables; con qué placer no alardea la pollada de grata independencia! ¡con qué fruición surca el agua ensayando por primera vez sus fuerzas, ó agita en tierra las casi desnudas alas en demostración de victoria! Tanto más seguros pueden entregarse los patitos á sus inocentes juegos y ensayos de emancipación cuanto que lo agreste y escondido del lugar les preserva de las acometidas de alguna alimaña, aunque andando el tiempo tal vez no les libre del plomo de algun empedernido cazador que los haga pasar del agua á su zurrón sin tener en cuenta su condición inofensiva.

De esta mezcólanza de impresiones pueden resultar curiosos contrasentidos. Las personas entusiastas llegarán á no entenderse. —¡Qué hermoso debe ser el puente de Sesqueros!— dirá uno. —¿Cómo de Sesqueros?— contestará otro. —¡Querrás decir el puente de Brooklin en Nueva York! Lo he visto precisamente anoche. Pasan dos trenes por él en sentido opuesto; y por debajo cruza una embarcación á la vista del público....

La avenida, engrosada por los barrancos superiores, y por las corrientes de los montes en un espacio de algunas leguas, no había tenido aún tiempo de acumularse. Pero era indudable que debía sobrevenir aunque en aquel mismo punto cesara la tempestad.

UNA ESTOCADA A LA JARNAC.

Cuentan antiguas crónicas francesas que Gui de Chabot, señor de Jarnac y favorito de Enrique II, batiéndose en presencia de la corte, con Francisco de Vivonne, señor de Chataigneraye, infirió á éste una estocada en la pantorrilla, es decir, donde ménos podía esperarse. Desde entónces todas las heridas de arma blanca causadas en paraje del cuerpo generalmente seguro, se dice que son hechas por estocadas á la Jarnac.

Atad el freno á la curiosidad desbocada. Pisad sigilosamente las losas de mármol del palacio de la marquesa Celia. No importa que aplasteis los soberbios tulipanes, que, sobre jarrones japoneses, adornan las galerías. Seguid impassibles, sin protestar, la ola de taciturno bullicio que se agita por la gran casa. El mundo de satélites, escuderos y cortesanos que danza alrededor de todo magnate, pónense allí en movimiento esta noche. Los balcones blasonados dejan ver por entre sus maderas entornadas el relampagueo de luces corriendo de una sala á otra. Al doblar una esquina de aquellos muros adamascados, se detienen dos transcuntes y se dirigen una pregunta:—¿Cómo está la niña?—Esta misma interrogacion se oye repetir en todos los ángulos, bajo todos los techos artesonados del aristocrático edificio. Hasta en la cocina subterránea, iluminada por la roja llama de la chimenea, entre el vaho de las cacerolas, junto al macizo mobiliario de nogal avellanado, el indocto colegio de los marmitones salmodia soñoliento esta frase: ¿Cómo está la niña?

Hoy han cambiado las cosas. Cuando uno se asoma á un balcon desea verio todo, flores, árboles, carruajes y peatones transitando por la calle.... todo, ménos gozar la perspectiva de los cementerios.

Los aficionados á los objetos artísticos, lo mismo que los pintores, están de pésame.



Uno de los mortales que más envidio en este picaro mundo es el obispo de las codornices de la isla de Caprea. Qué feliz sería yo si se me concediera en un rincón de España lo que se le concede al buen prelado en el golfo de Nápoles! Cuando llegara la semana de San Marcos, vulgo semana codornicera, echaria las campanas á vuelo y reuniendo á mis queridos feligreses, les diria:—Amados católicos: vosotros teneis la obligacion de darme como tributo todos los años cien codornices por cabeza ó en su equivalencia quince julios de plata, que es lo mismo que si dijéramos en Castilla, treinta reales.

—Pues, si no quiere comer, que no coma; pero eso no es obstáculo para que ocupe su puesto. Ya sabeis que me exaspera la más pequeña falta en mis costumbres, y como todos los días la veo, no me aprovechará la comida si no viene. Anda, llámala; ve á buscarla; corre.

Pasaron algunas noches sin novedad. Llegó una, oscura como boca de lobo. A las doce en punto hirieron los oídos de Tomás ruido lúgubre de cadenas, ayes lastimeros y ladridos alarmantes.



Cap. VII

EL EXPOSITO.



No es posible explicarse la impresion que este recibiria. Fijos los ojos en el hueso, comenzó á andar de espaldas.

BODAS DE GUILLERMO

Las estrellas no pestañeaban, aunque se lamentaban los aires de andar sueltos por los campos. Niebla densa entenebrecia á Carabanchel. Sonaron las doce, No se oyó la voz del armonium: se oyó el ladrido de Zar.





4.º Que se rieguen las calles con agua de Colonia, para hacer frente á los malos olores.

Los habitantes de [redacted] no tienen el gusto de los antiguos, que celebraban banquetes en presencia de los restos de la familia.

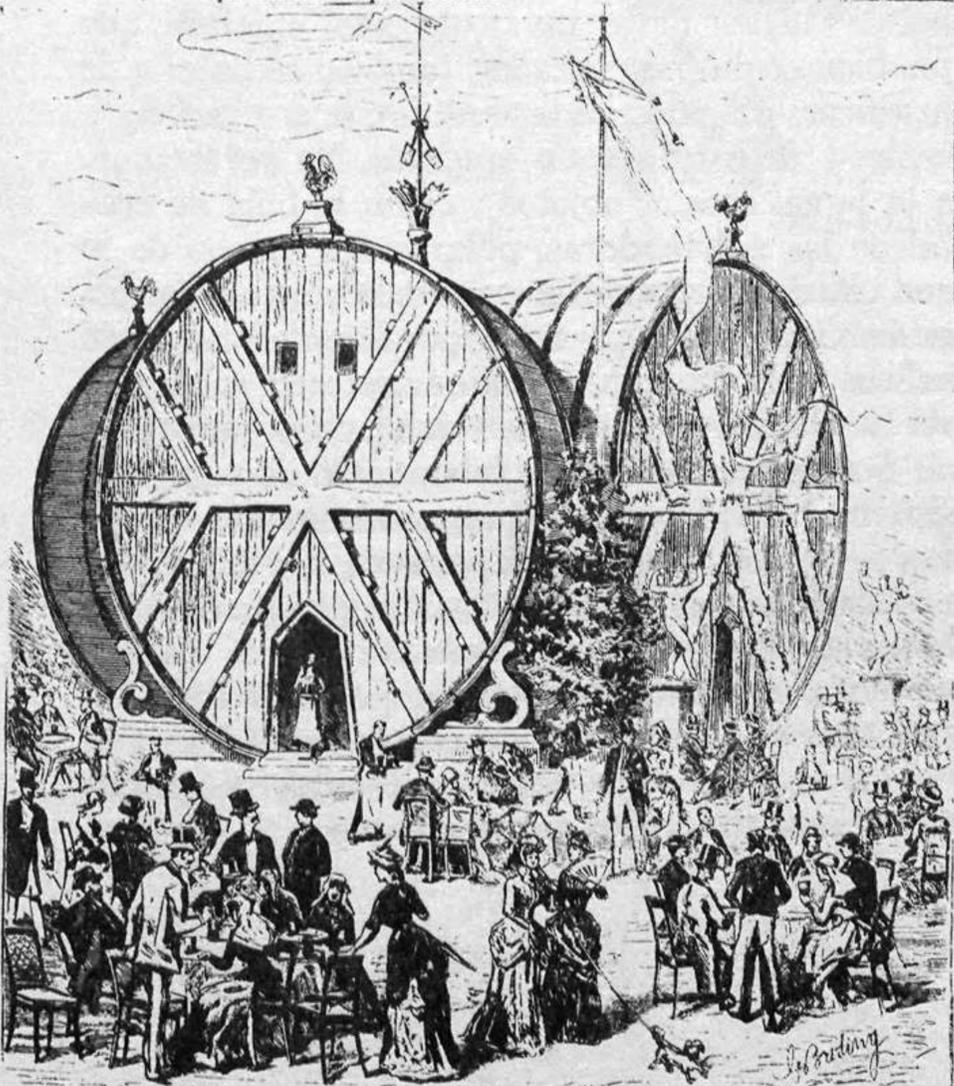
Es cosa difícil ser individuo del Ayuntamiento.

un sujeto se acuesta sabiendo tal vez media docena de idiomas y se levanta por la mañana sin saber dar los buenos días en ninguno.

XI

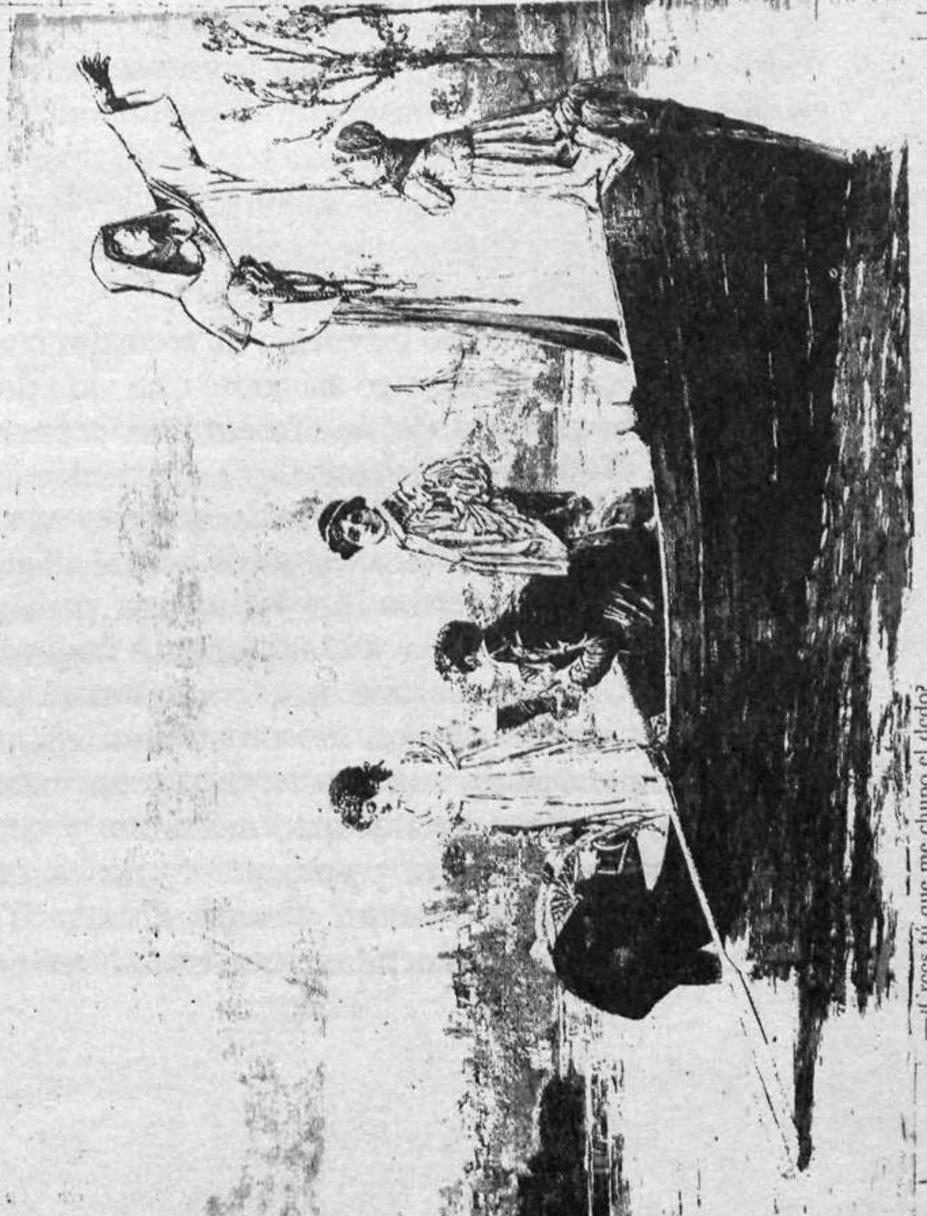
LA DECLARACION.

Hay momentos de la vida en que el hombre vende aquellos sentimientos que más cuidadosamente oculta á la persona que los inspira. Estos momentos los determina casi siempre lo imprevisto; la hora, el sitio, la soledad, la influencia de un sol abrasador ó de una bruma pesada, algo que nos conduce insensiblemente, que nos arrastra, que nos anima, que nos arroja, digámoslo así, contra el escollo que hubiéramos querido evitar.



VI

LAS CODORNICES



—¿Crees tú que me clupo el dedo?  
—¿Cuánto te apuestas á que sí?

más fácil y natural es que lleguen intemporalmente, desarmadas, habiendo perdido una gran parte de su eficaz sorpresa. La fecunda improvisación de la que se nutre la verdadera evolución, la verdadera cultura.

Se me hace cuesta arriba —por sentimiento de anacronismo— volver a machacar sobre la evolución del arte o la poesía, sacando a colación —de nuevo— automatismo, irracionalidad, libertad simbolizante, nuevo conceptismo, nueva semántica. ¡Qué cansancio! Quiero evitarme el desaire de machacar sobre lo machacado en un medio que nos exige machacar y perseverar más de lo debido. Es inhumano y va contra la dinamicidad natural del espíritu. También esa perseverancia tendría un regusto de muerte. Aborrezco la obstinación mesiánica y ¡sálvese quien quiera y pueda! Quien se detiene a predicar no anda. Quien lleva instalado más de la mitad de su vida en una obligada marginalidad ¿qué extraña revulsión debe de sentir en su ánimo para dedicarse a catequizar a la misma opinión que le confinó, cuando se hubiera querido un entendimiento más armónico y oportuno? ¡Bah! ¡Al diablo con todo! En verdad, no me conmueve demasiado este fino sentimiento de melancolía. No es lacerante. Casi me gusta. En ello cuenta la extraña y victoriosa idea de haber vivido, muerto y, luego, haber nacido de un légamo misterioso e ignorado. Ser el producto de un pasado irreconocible por prohibido, negado, inhabilitado. Tiene su gracia. Toda la gracia de sentirse vivo, nuevo y recién llegado, también por obra y gracia de una peripecia histórica tan extrañamente cruel y “sorprendente” como han sido estos largos, larguísimos años, de resistencia dictatorial, grandiosa o miserablemente asoladora. No sé. Este desarrollo o evolución patológica, que sólo ha dejado olvido tras de sí, tiene tan morbosa grandeza que no es inexplicable la dejadez, la postración o el agobio que hoy mostramos todos con el mejor aspecto de convalecientes.

Tengo el maravilloso privilegio de recordar cosas de una vida sin entidad, algo así como una vida de la muerte o sin partida de nacimiento ni carta de naturaleza. Y sin resentimiento. ¿Qué resentimiento voy a tener cuando veo lo que son y serán nuestros partidos políticos, nuestra actual dispersión, nuestra desorientación y nuestra postura blandamente expectativa y blandamente medrosa? Ninguno. El pasado es una negación pero el presente es un arcano que no me procura suficientes materiales para sentirme excesivamente optimista. Acaso nuevas generaciones más animosas y esperanzadas nos descubran, pero ¿qué vamos a salir ganando vitalmente con eso? Nosotros, nada. Tan poco como el mismo Chicharro, que está muerto.

Pero, he aquí lo que son las cosas: yo recuerdo con gratitud los detalles de aquella existencia fantasmal. Porque actuábamos como si no fuésemos fantasmas, política y policialmente destinados a la fantasmagoría. Sin duda, ahora sabemos que no debíamos tener esperanza, pero acaso todavía la teníamos. Si no, no se explica nuestro ánimo, nuestra osadía...

Recuerdo que, a lo último, *El pájaro en la nieve* surgió de un anuncio de desesperanza por parte de Chicharro —acaso ya premonitor de su muerte— contra el que yo reaccioné proponiéndole nuestra más curiosa aventura. Sí, es posible que Chicharro se sintiese, por una razón de edad, mucho más vencido que nosotros. Pero aún así picó el anzuelo.

— Ya no escribe usted. (Siempre, por juguetona ironía, nos llamábamos de usted).

— No vale la pena.

— ¿Por qué no? Usted ha escrito mucho, pero ahora le falta escribir su gran novela. Tiene que ser un libro sibilino. Tan postista que no sea ni antiguo ni moderno. Un libro denso y laberíntico, en el que uno se pueda perder.

— No siento ningún deseo, ningún estímulo...

— Escriba por obligación.

— Me aburriría.

— Yo haré que no se aburra. Escribiré por obligación sobre una serie de escenas plásticas que yo iré recolectando de un viejo libro de estampas que hay en mi casa. Deformaré las escenas, no para darles un aspecto llamativamente fantástico, sino de modo que se pueda realizar sobre ellas algo así como una racionalización novelesca. Será preciso “justificarlas”. No serán, como es natural, “ilustraciones”, sino —al contrario— pies forzados con un sentido utilitario. Para nada deben figurar en el texto. Pueden llevar un título o un epígrafe, que también serán pies forzados, también se habrán de justificar. Así pues, cada capítulo, una o varias escenas y un título y un epígrafe. Ya verá como, a la larga, esos... “objetos”, como la bola de cristal de las adivinatoras, polarizarán mucho de lo que usted todavía no ha expresado y, sin embargo, está sintiendo, aunque nada, por lo pronto, sirva de suficiente estímulo para que se exprese y se organice. En el fondo, Raymond Roussel, en *Locus solus* y en *Las impresiones de Africa*, debió de seguir un sistema muy parecido. Eran, posiblemente, imágenes o escenas mentales. A pesar de tan detalladas explicaciones en *Cómo he escrito algunos de mis libros*, Roussel parece que fantasea además sobre lo ya fantaseado. No está muy claro cómo lo hizo. En este caso el sistema es mucho más sencillo y también más percutente. Hay que escribir necesariamente sobre imágenes propuestas por otro. Ese otro

seré yo. Pero el libro será de usted porque yo seré la parte de “naturaleza” que se le va a imponer como estímulo y como obligación.

(Es curioso que mi incredulidad hacia lo que Roussel explicaba como sistema fuera compartida más tarde por Michel Foucault, el cual sospechó en las explicaciones una sofisticación más del propio método. Una nueva mistificación. Aunque la duda sigue en pie.)

— Me divierte la idea. Si es usted capaz de hacerlo, yo me siento capaz de escribirlo.

— No hace falta mucha capacidad para eso. No pienso hacer una obra de arte. Ya le he dicho que esas estampas o escenas cumplirán algo funcional.

nando lo que había de ser el tono general del libro. Fui recolectando imágenes, títulos y epígrafes. Muchos eran frases cortadas aleatoriamente. De una de estas frases debió de salir el propio título: *El pájaro en la nieve*. En muchos casos no era necesario hacer un verdadero “collage”. La estampa por sí misma era enigmática. En unión del título y del epígrafe lo era más aún. La principal condición era la de escribir con la mayor exactitud, a cada capítulo, la escena que le tocara en suerte, incorporando al texto la frase que le servía de epígrafe, aceptando, como era de rigor, el título. Mediante justificación, claro está.

Mi estupor fue comprobar que Chicharro escri-



*Eduardo Chicharro en Roma, hacia 1923*

El “motivo” debe quedar entre usted y yo. No hay tanto artificio en la cosa como se puede creer en un principio. Bajo cualquier pie forzado, la realidad interior se abre paso sin la menor dificultad. De aquí a unos días tendrá usted ese cuaderno y no tendrá más remedio que ponerse a escribir.

Es curioso, pero ya metido en faena, mientras recortaba y pegaba, pensaba en el estilo irónicamente circunspecto de Chicharro, en la puntillosa gramaticalidad de sus períodos, en ese algo tan finamente chusco de academismo en persona que había jugado tan inconsideradamente con los vocablos y su sentido. Pero estaba, en efecto, adivi-

bía alentadamente sobre el sibilino cuadernillo aquella sibilina novela de dimensiones verdaderamente espectaculares. No me engañaba. La impresión que daba el libro de ser algo planeado por una legítima necesidad expresiva era verdaderamente chocante. Comprobé que mi cálculo no había fallado. Las imágenes eran como un embudo hacia el que se canalizaban muchas experiencias vividas, plenamente sentidas por su autor. Polarización o cristalización, es el caso que todo aparecía repleto de sentido. Un profundo y misterioso sentido jalonado de sorpresas. Aquella novela “novelizadora” adquiriría un sabroso volumen, mantenida por la incógnita

de cada una de las racionalizaciones. ¿Qué va a pasar? Esto mismo nos preguntábamos el autor del estímulo y el autor de la novela. Novela vivida tan entrañablemente como vivimos los pies forzados de una realidad que se nos desvela en el tiempo. Novela del tiempo y del espacio ineludibles. La mejor apuesta que se puede hacer un novelista. La extrema consecuencia a la que puede llegar la capacidad novelable, que es, primordialmente, la capacidad de asumir literariamente el espacio y el tiempo al tiempo mismo en que se describen. Novela "verité" en el más profundo sentido del concepto. Inquietante novela abierta a un destino cerrado. Novela del destino inapelable puesto que al aceptar las reglas del juego, se había aceptado el misterioso destino del juego y su, todavía, desconocida finalidad. El destino del destino.

Finalmente, me pregunto, ¿qué nos estimulaba a todos a obrar tan extraña o fantásticamente? ¿No era, incluso, esa sensación de marginalidad y de asedio, esa paz átona y sorda, esos días, meses y años "previstos" por la invulnerable dictadura? ¿No encontrábamos en todo esto un inconfesable y morboso refugio? No iba a ser fácil que yo estrenase mi teatro y muy dudoso que Chicharro publicase su novela, pero Franco, con su sombra de esfinge, unas veces temerosa y otras grotesca, velaba sobre nuestra estupenda libertad irresponsable y casi angélica. El régimen nos apartaba, socialmente nos aniquilaba, pero, a su vez, y a pesar de todo, fecundaba la parte más inaccesible de nuestro espíritu. No nos sentíamos deudores de nada. Ni siquiera del arte por el arte, incapaz de serenar nuestras ansias de libertad interior. Y por eso, a pesar de que aquel pasado, aun reciente, está históricamente muerto o moribundo, no dudo en afirmar que produjo en el secreto obras de una singularísima entidad. Que, como era de esperar, naturalmente, el tiempo no quiso identificar. ¿Las identifica el presente? ¿Las identificará el futuro? Por lo pronto creo que no. Acaso habremos de morir "mucho más" de lo que civilmente morimos entonces. Acaso habremos de re-morir para resucitar un poco cuando nuestro país se renueve efectivamente tras este lapso indeterminado de postración convaleciente y desmemoriada. Estas obras nacidas en el tiempo amnésico, incomparable reacción de rebeldía, están tan ligadas a su circunstancia, la definen tan bien — muchas veces de forma tan "positiva" — que probablemente, en momentos de una mayor serenidad activa, haya que recurrir a ellas para identificarlas y situarlas del modo que el tiempo y la circunstancia se negaron a identificar oportunamente. No me parece tan tópico que el arte sea producto y sublimación de los instintos en esclavitud. Para nuestro bien, más nos

valía no tener público en absoluto que tenerlo retador y desafiante ante nosotros, exigiéndonos que le adivinemos las cosquillas en su burlona y desconfiada pasividad. Quiénes somos no lo saben, no les interesa. Una capa de silencio y de rutina nos cubrió a todos. Y por eso habrá que saber primeramente quiénes somos todos estos desconocidos en estupefacta convivencia. Esta ronda de amnésicos. Ha llegado la libertad para no ver siquiera a los que, con los más divertidos ardidés, se la tomaron cuando no era posible gozarla. Fuimos unos vivos y alegres difuntos exploradores y zapadores de la imaginación. En la esclavitud intelectual vivimos la demasía intelectual con todas sus consecuencias e inconsecuencias. Vivimos un renacimiento secreto, cuyo valor, en verdad, solo nosotros conocemos.

No, ninguna pretensión de ejemplaridad. Pero fuimos e hicimos lo poco que se podía ser y hacer no siendo "nadie". No ser nadie confiere el más sereno atrevimiento. Ese atrevimiento que, a fin de cuentas, alimenta a la cultura en evolución; el que alimenta al arte, al pensamiento, al juicio y al juego.

Aún no se ha publicado esta curiosísima novela. Si algún día se publica, tengamos presente sus fechas, su medio ambiente. Miremos con atención si, en tantísimos aspectos, no se incorpora con instinto precursor a muchas cosas que hoy gozan una nombradía casi epigonal. No sería la primera vez que esto nos ocurre, ocurre en el área de nuestra cultura, si consideramos un caso como el de Valle Inclán sobre el que se ha puesto más énfasis partidario de lo necesario para destacarlo.

Tampoco sería la única o última vez que la muerte genera vida. Esto de haber salido casi indemnes de una placenta podrida es un caso extraño, singular, de significados muy ambiguos y polivalentes. Pone definitivamente sobre el tapete la cuestión de si, sometidos a una asoladora dictadura, es posible una fermentación subterránea que prolongue y active, a despecho de todo, una evolución incontenible, la material venganza de la inmaterial y prófuga imaginación.

F.N.

Madrid, junio, 1978.





## EL PAJARO EN LA NIEVE

por EDUARDO CHICHARRO

### Capítulo Primero

#### EL CAPULLO DEL DÍA DE SAN MARCOS

**S**

I el duende es femenino, ¿cómo se ha de llamar? La duende, con permiso de la Academia.

Y ello merece particular entendimiento, porque la historia que vamos a referir, acaecida en el pueblo de M..., tiene por

protagonista precisamente a un duende del sexo bello.

— ¡Duendes y trasgos en el siglo XIX! ¡Estupendo anacronismo y aventura inverosímil! — dirá escandalizado algún espíritu fuerte, de esos que no creen en el diablo.

Paciencia, amado lector, que hasta el fin nadie es dichoso. La historia tiene sus fueros y debemos respetar los fueros de la historia.

Ya estaban casados. Habían transcurrido unas semanas y aún eran felices. Por lo menos Zoa le hacía feliz. Pompilio la estimaba dichosa a ella. ¿Pasar su luna de miel?... No sabemos si a ello han ido, pero se encuentran en la estación termal de Ch... Oigamos lo que hablan.

— ¿Ves, marido, qué portento? ¡Aguas fosfóricas!

— ¡Arderán los bañistas!

Zoa siguió:

— Su temperatura en escala centígrada varía de 12 a 50 grados, y a ellas acuden todos los años 40.000 bañistas, para los cuales hay un médico.

— ¿Nada más que uno?...

Se habían sentado junto a la puerta del templo. La iglesia hallábase poco más allá, chiquita, especie de capilla románica, sólo que moderna; ambos edificios, en las inmediaciones de las aguas. El templo, también moderno, era de corte neoclásico, en parte marmóreo y en parte de mampostería, pintado el paramento de rosa. El mal gusto del adorno quedaba compensado por el aspecto macizo que ofrecía su planta, redonda con cúpula, así como por un sabor exótico de dudosa calificación. El lugar era uno de los paseos menos frecuentados por los agüistas, a pesar de resultar muy sugestivo. Todo alrededor de la glorieta agolpábase un denso bosque. Entre las ramas más próximas jugueteaba la luz. Superpuestas unas a otras, urdían éstas con su fronda pálida vaporoso y al propio tiempo compacto encaje de verdura. También en lo cerrado del bosquecillo penetraba el sol y quedaba allí aprisionado, sus múltiples y tamizadas estrías componiendo una jaula de tenues, dulces fulguraciones en cuya red se movían insectos y cruzaban diversos pajarillos de irisada pluma.

— Tres millones de eritrocitos se renuevan cada segundo — pensaba Zoa —, y doscientos mil millones de reticulocitos, cada veinticuatro.

Sentados los dos jóvenes en uno de los seis rústicos bancos de la plazoleta, tenían las manos enlazadas, de tal suerte que cualquiera habría comprendido que se amaban tiernamente. Zoa, con el chal abandonado en el respaldo y recostada encima, prendida la mirada en los árboles, se demoró algo en contestar. Hablaban del balneario, porque todo les admiraba en esos primeros días. ¿Y no es acaso maravilloso no tener nada en que pensar sino en amarse?... Explicaba Zoa a su marido aquellas cosas de que había podido enterarse, y contestaba a las preguntas que él, algo incrédulo, le dirigía. Desasí sus manos de las de Pompilio.

— Sí, no hay más que un médico — dijo reanudando la conversación —, pero aseguran que es excelente, una eminencia, y al parecer da abasto para todos. Además, aquí no se pone malo nadie. Cuanto tiene que hacer el profesor Orloff es pura rutina, pues lleva la administración *manu militare*. Creo que tiene tablas numéricas en las que todo se anota, de manera que a cada cual se le asigna automáticamente el tratamiento que requiere...

— Sin embargo, me parece asombroso que con los medios de que dispone el balneario no cuenten por lo menos con una docena de médicos. ¿Cuántos agüistas hay?

— En este momento no menos de seis o siete mil... Antes, según me han referido, eran varios los médicos, pero el profesor los ha ido eliminando; se los ha quitado de encima con diferentes pretextos. Por lo visto el director transigía y el propio ayuntamiento no ha sabido oponerse. Los colocaba ante la disyuntiva: O Melchinojov o yo. O se quedan con Tannenebaum o conmigo.

— De todos modos no comprendo cómo pueda atender anualmente a 40.000 clientes.

— Ah, es que tiene a sus órdenes un verdadero ejército de enfermeros y enfermeras. El profesor Orloff los vigila a todos. Ellos se encargan del trabajo como en un gran centro experimental. Te gustaría entrar en las oficinas... Además, como no hay lo que se dice enfermos, al doctor le basta con pasar revista a sus clientes y cada día ve a unos doscientos o más. Esta mañana he estado presenciando la visita durante un rato. Mañana es preciso que lo veas.

Se levantó del banco, recogió el chal y arrastró suavemente a su esposo hacia uno de los bosquecillos, en los que se abrían senderos bajo los árboles.

— Metámonos por aquí, ¿quieres?

Y se internaron en la espesura, marchando del lado por donde venía el sol. Ojos redondos de luz les ascendían, mientras caminaban, por la ropa y el rostro.

Cuando media hora más tarde regresaban Zoa y Pompilio, se detuvieron ante el gran estanque.

— ¿No es maravilloso...? — exclamó ella colgándose del brazo.

Miró Pompilio su superficie, la cual, como tenían el sol de cara, brillaba con cegador destello. Y de repente vio el agua tornarse oscura y plomiza, cubriéndose de hojas muertas, maceradas. Concibió el estanque como tantas veces contemplara en su niñez charcas grandes por el campo, ya que luego nunca más había vuelto a fijarse en ninguna, o muy raramente y de manera incidental. También el paisaje a lo alrededor había cambiado. En lugar del bosquecillo ralo, veíanse grandes árboles macizos, de tintes rojizos, en espejo cúmulo, todo ello dorado por cima, como sumido en una atmósfera de púrpura. La lejana algarabía del balneario habíase acallado, y el silencio se oía como sólo late en el campo, en los bosques, y mejor todavía en los estanques...

Le arrancó de su sueño Zoa:

— ¿No es en verdad hermoso?

Al instante volvió a cintilar el agua, se eclipsaron los corpudos árboles y el aire se hizo más transparente, las tonalidades más leves, finas, azuladas. Miró Pompilio a su mujer, pero entonces tendía ella la vista a la opuesta margen, donde multitud de gente se apiñaba. Habría su buen millar de personas. Del conjunto, elegante y abigarrado, desprendíanse risas, bullicio. Era rumor manso y tupido de colmena, aunque con un tono social exquisitamente grato... Encamináronse hacia la aglomeración. Se veían uniformes, hombres con sombrero de copa, sombrillas, pequeños entre los que destacaban las niñas por el colorido gayo de sus vestidos. No todo era gente del balneario, tenía que haber bastantes forasteros.

— Creo que se inaugura un quiosco para la música — señaló Pompilio —. Intervendrá el gobernador...

La gente aparecía expectante, si bien no agitada. La inmensa mayoría se mantenía en pie, quieta. Otros divagaban solitarios, o en pequeños grupos, charlando, deteniéndose, saludándose al pasar. A lo largo del estanque y entre los bancos se habían dispuesto filas de sillas, ocupadas casi en su totalidad por damas y pequeñuelos. Ristras de banderas y gallardetes tendíanse entre los árboles o las farolas.

Pocos eran en ese momento los que, como Zoa y Pompilio, deambulaban a lo largo del estanque, por sus soleadas orillas. Cuando ya en la explanada se acercaron los primeros grupos, recibieron de ese mundo cosmopolita una sensación de compostura, estilo, calidad...

— Sólo se ven algunos infelices con levitilla de verano. Confiaban en la fuerza de la costumbre y en la inflexibilidad del almanaque; creían que aún había de durar quince o veinte días la placidez de la atmósfera y la suavidad de la temperatura. De repente se han visto sorprendidos, a traición, a mansalva, contra todos los principios beligerantes. Y han dicho para sus adentros...

— ¿En qué piensas, Pompilio?

—No sé. Cosas muy tontas... Se me representaba en este preciso instante que todas esas personas eran mendigos, y me imaginaba una historietita. Los veía friolentos y desencajados...

—¡Qué gracioso! ¿Cómo se te ocurren semejantes fantasías? —exclamó ella mirándole con arrebato.

—Es que cuando vinimos a salir frente al estanque y me hiciste mirar hacia acá, sólo me fijé en el agua. Reviví entonces impresiones mías de chiquillo... Luego, he vuelto a ver cada cosa cual en realidad es y he reparado en toda esta gente, hasta que, ahora mismo, me ha vuelto a ocurrir algo parecido. He imaginado que eran cantidad de pordioseros que se calentaban al sol.

Dijo Zoa, casi hablando consigo misma:

—A veces eres como un niño, aunque precoz. —Luego agregó risueña: —¿Y quiénes son esos pobretones tuyos, qué hacen?

Acortaron el paso, próximos a la concurrencia.

—Pues nada. Se me ha ocurrido de pronto que podía haber habido aquí una reunión de mendigos, y casi he conseguido verlos, acaso resucitando palabras que pude haber leído en algún sitio. —Se detuvo. —Míralos. ¿No lograrías tú figurártelo?

Entornó ella los ojos, tendiendo una mirada a través del arco que formaba la orilla.

—Suponte que esos menesterosos —seguida Pompilio— no están exactamente ahí. Sitúalos en las afueras de la ciudad, en un arrabal miserable, ínfimo. Dan vueltas y más vueltas, al sol, porque el otoño se acaba... ¿No haría aproximadamente lo mismo que esa gente?

—Puede que una cosa no luciesen —contestó Zoa pensativa—. Posiblemente no hablasen tanto.

Detúvose en lo que decía, porque se oyó una voz lejana alzarse en son de discurso, mientras que un movimiento concorde se propagaba a través del mundano auditorio para manifestarse luego en tibios aplausos. Procurando amortiguar el crujido de sus pisadas en la fina arena que cubría el suelo, Zoa y Pompilio se sumaron a los últimos grupos. En la lejanía, ora se formaban pausas y ora parecía elevarse la voz del orador; palabras entrecortadas de las que sólo alguna que otra podía captarse inteligentemente.

Como es de suponer, los recién llegados tendían el oído, fingían escuchar, igual que el resto de la concurrencia, y aun pretendían hacerse con algo. Mas de pronto creyó Zoa percibir que alguien, situado a sus espaldas, *leta* en voz queda. Lo dedujo del tono y de cierta monotonía, impropia de una conversación. Impulsada por la curiosidad, volvió la cabeza: un sombrero de copa, patillas rubias, lentes de oro; para una voz de barítono. El caballero en cuestión leía unas cuartillas a otro, también de chistera y levita, que le escuchaba con la cabeza baja mientras la punta de su bastón jugueteaba trazando líneas en la arena. Al caballero no se le escaparía el indiscreto movimiento, mas no por esto interrumpió su lectura; antes bien elevó ligeramente la voz, y tras brevísima pausa siguió diciendo:

“Al presente, el estudio de las lesiones del lenguaje es uno de los capítulos más cultivados y mejor conocidos de la patología cerebral. Verdad es que estos hechos no siempre ocurren tan limpios, tan libres de toda complicación, tan aislados como los presentamos aquí; pero aun así descritos, no sólo son posibles, sino reales, y nosotros hemos presenciado infinidad de casos, como algunas de las cómicas escenas que naturalmente han de originar estos caprichos del lenguaje. Tenemos, pues: un individuo que no sabe articular las palabras, pero que mentalmente se las representa. Se llama esto en la ciencia *afasia atáxica* o mejor *afasia motriz*, lo que significa que no habla porque no articula.”

En el instante en que Zoa rozaba el codo de Pompilio la voz callaba como por ensalmo; igual que un grillo cuando andamos tras él, o como se cortan en su croar las ranas al aproximarse de intrusos. Coincidieron los dos en volver la cabeza, y afortunadamente, dentro de lo embarazoso de la coyuntura, vio Zoa cuán lejos estaba de ser la causa del repentino silencio, sino muy al contrario la caída de los áureos lentes del lector, sujetos por fina cadenilla. Hallábase éste recogidos de entre los papeles, y el insignificante percance hubiera bastado para entretener a los dos caballeros, cuando he aquí que también deslizábase al suelo el bastón, sin duda en un movimiento de su dueño al ver perder los lentes al amigo, lo cual podía justificar algo más la actitud del joven matrimonio. A punto estaba Pompilio de recobrar la por un momento olvidada compostura, cuando cierta singular expresión de su esposa, más un fulgor que pareció cruzarle el ala del sombrero, hicieron que llegase a

tiempo de ver curvarse a los dos hombres y hasta contemplar cómo entrechocaban las chisteras, se tambaleaba una y rodaba a sus pies la otra. Por si no bastase, al agacharse Pompilio hizo caer la sombrilla de Zoa y los cuatro, dama incluida, halláronse de consuno inclinados a levantar quién una cosa, quién otra, ya que, además de desparramarse algunas cuartillas, vino inesperadamente una pelota a mezclar sus chillones colores con los objetos diseminados por el suelo. Zoa, tras suspender a medias su primer impulso, siguió la iniciada inclinación y, doblando con extremada gracia la rodilla más que el talle, ceñido por ajustado corsé, recogió la pelota.

Alguien de por allí cerca se había puesto a mirar; apenas por encima del hombro, que no otra cosa consentían las circunstancias, pues aun cuando del discurso nada o poco se oyese —raras palabras traídas por el viento y como envueltas en algodón en rama—, la más elemental cordura imponía el concierto de que todos atendían y escuchaban. Timidamente se adelantó una niña vestida de rosa, con abundante melena que le caía por espalda y hombros, y recibió, acompañándose de gentil cortesía, la pelota que le entregaba Zoa mientras los dos caballeros se apartaban deferentes. Hizo la niña una segunda reverencia, pie atrás y ahuecando el halda, y en un revuelo de sus larguísima enaguas se dirigió al referido grupo, formado por dos señoras y un oficial. Sonrieron las damas en dirección al de Zoa y el militar se llevó la punta de los dedos a la visera en tanto que juntaba los talones. Al saludo correspondieron los dos caballeros levantando sus chisteras de ocho reflejos y Pompilio la suya gris topo.

¿Qué podía hacerse después del cambio de pleitesías que habían enfrentado un grupo al otro y conferido cierta homogeneidad, si bien circunstancial, al nuestro? No hay por qué añadir que la situación adquiría aspectos inusitados. Poco faltó para que la allanase Zoa diciendo: “Estaban ustedes en una lectura apasionante”, pero se contuvo. De todos modos cerró el episodio con una sonrisa coquetona, a la que en seguida respondieron dos nuevos chisterazos y, a éstos, otro de Pompilio. Simultáneamente llegaban de lejos unos aplausos que fueron extendiéndose como soplo de brisa hasta los últimos concurrentes. Zoa y Pompilio, y a sus espaldas los dos caballeros, se sumaron, con mesura, a la manifestación de entusiasmo.

—¿Qué mirabas, dibujado en la arena? —preguntó Pompilio cuando regresaban hacia el pabellón.

—¿Cómo lo sabes? —inquirió Zoa sorprendida.

—Porque vi algo trazado en la arena y pensé que habrías reparado en ello. Como en todo te fijas...

—Habían pintado una mariposa —dijo con tono pensativo—. Seguramente el señor del bastón.

—Una mariposa... —repitió Pompilio tras dar unos pasos— ¿Sabes, pues así me lo pareció, lo que creí que revoloteaba entre los papeles del señor pelirrojo? ¿Una mariposa! Curioso, ¿no?

Se le quedó mirando Zoa.

—¿Qué fue lo que te dije? —preguntó de pronto.

—¿Qué ibas a decirme! Pues una mariposa. Por eso he recordado mi sensación al ver salir los lentes de entre las cuartillas.

Dijo Zoa:

—Lo que yo vi, si no estoy equivocada, eran unos *anteojos*. No sé cómo me confundiría, querido.

Se daban de estos casos en Zoa. Presentimientos, intuiciones, extraños equívocos... Entre ambos esposos, los fenómenos que vulgarmente constituyen el cuadro de las corazonadas, la coincidencia de pensamiento, las asociaciones reveladoras, eran frecuentes, pero muchísimo más en la joven.

Mientras se dirigían al pabellón caminaban trabados de la mano. Pompilio percibía el calor de la de Zoa a través del guante de encaje. Sentir así su mano se le antojaba aún más efectivo que cuando el contacto era directo y, sin saber por qué, pensó en la muerte.

La mano de Zoa le parecía más maciza, más carnosa. Y más suya; *de ella*. Bajo la impresión de una indecible nostalgia, pensó Pompilio en lo mucho que la había amado, que la amaba. En realidad, que la *había amado*. Porque toda la historia de las luchas sostenidas hasta conseguirla se le representaban en la memoria sucintamente, cuajada de desazones no menos que de aferrada dulzura. Antojábasele en esos instantes notar en la suya la mano de una niña, pero también de una mujer llena de fortaleza y aplomo.

Le miró Zoa con peculiar expresión, le apretó los dedos. ¿Adivinaría lo que iba pensando? El pudor que Pompilio

experimentaba en presencia de su esposa se acentuaba en circunstancias similares. Verse desnudar el pensamiento le resultaba a veces bastante más conturbador que lo hubiese sido la propia desnudez corporal.

Otras personas se les habían adelantado en el comedor; no muchas, por lo que aún se hablaba bajo y sólo se oía el discreto entrechocar de los cubiertos. Cantaban los canarios, eso sí. En los dos comedores de ese pabellón, contiguos, cada hueco de ventana albergaba una jaula, aunque no todas de canarios. Había petirrojos, jilgueros, pardillos... También había orquesta, que en esos momentos aún no tocaba. El estrado se hallaba en un doble palco, por encima de la escalera, de tal forma que servía para ambos comedores. La orquesta, representada por un cuarteto, no interpretaba sino música clásica y poco menos que en *pianissimo*. Sólo se tocaban composiciones de Mozart, Heiden, Donizetti, Pergolesi, Bellini, Cherubini, Palestrina, Scarlatti, Vivaldi, Cimarosa, Paganini, Perosi, Corelli, Frescobaldi, Bocherini, Albinoni, Tartini, Monteverdi... En realidad todos italianos excepto Mozart y Heiden. Para el profesor Orloff, Bach por ejemplo, compositor suyo predilecto, el *divino*, no podía de ningún modo interpretarse en los comedores, por muy selecto que fuese el auditorio, ya que la música de Bach, según opinión del eminente clínico, resultaba deprimente para muchos enfermos, y enervante para la mayoría. Aun en personas sanas sus efectos pueden ser perniciosos, solía decir.

La presencia de música en los comedores no debe inducirnos a suponer que las termas estuviesen montadas con un lujo excesivo. Puesto que los pabellones eran varios, éstos se hallaban divididos en categorías, de acuerdo con el confort que pudiese exigir el cliente y lo que pretendiese gastar. Las aguas termales, dicho sea de paso, brotaban de veintitrés manantiales distintos, y su composición salina, aun manteniéndose dentro de un tipo bastante uniforme, presentaba determinados elementos en variada proporción y ora faltaba alguno y ora cierto manantial contaba con uno que los demás no tenían. También había entre las fuentes diferencias de temperatura bastante notables. Los componentes minerales de estas aguas solían ser el litio, el calcio, el magnesio, el antimonio, el bario, el estroncio, el flúor, el ozono y algunos silicatos, metavanadatos y aurotiosulfatos. De éstos entendía mucho Zoa, quien durante el almuerzo tiempo tenía para explicárselo minuciosamente a Pompilio. Y la verdad es que Zoa estaba enterada de muchas cosas. Asombraba oír hablar lo mismo de termas que de herboristería, de política que de industria pesada o economía agropecuaria. Tal vez por eso se interesara de súbito en la lectura del desconocido con patillas.

Al parecer, en la localidad había hasta cuatro grandes balnearios de primer orden, más media docena de segunda categoría y uno que poseía el Ayuntamiento, de tipo popular, abierto a todo el mundo y dotado de un modesto consultorio médico. Sin embargo, y pese al nombre de consultorio, allí no había médicos, como tampoco en los demás balnearios. Sólo el doctor Orloff, constituido en autoridad autóctona, verdadero “autócrata de todas las termas”, imperaba en la localidad.

—Cierto que hay otros médicos —explicaba Zoa a su marido, quien la escuchaba atónito y, no obstante, interesado—, mas no para las aguas. Aquí hay, como en cualquier sitio, unos cuantos médicos que atienden a la población aborigen o estable. Son de medicina general y, algunos, inclusive especialistas: cardiólogos, urólogos, radiólogos, analistas y demás. Pero, o bien dependen del doctor Orloff, o bien han de abstenerse, en absoluto, de diagnosticar y recetar en materia de aguas y baños. Más de uno, según me han contado, tuvo que abandonar la plaza por infringir esas condiciones. Además, entre el cúmulo de auxiliares a las órdenes del profesor Sergio Orloff, no pocos de ellos ostentan su título de medicina, y sólo en calidad de *enfermeros* o *practicantes* se les permite ejercer aquí. Pero están satisfechos, porque se les paga espléndidamente.

—Aun así, me parece algo monstruoso, Zoa, e incomprendible para la época en que vivimos —observaba Pompilio—. ¿Cómo ha podido llegarse a una situación tan anómala? Por mucha fama y mucha ciencia que tenga el tal Orloff no se comprende cómo haya podido meterse en el bolsillo a toda esta gente.

—Pues así es. Tiene un contrato con todos los balnearios de aquí. Respetado y apoyado por el propio Ayuntamiento, ni el Colegio de Médicos ni el Ministerio de la Gobernación han podido hacer nada. Además los enfermos están encantados con este tipo de administración. Entre los varios millares que acuden anualmente a las aguas, jamás se ha

dado arriba del 0,25 por 100 de quejas formalmente tramitadas. De las que pueden salir de comadreo, las estadísticas no dejan constancia. *N'est-ce pas?*

- De todos modos...

- Pues que, *en tout cas*, el fenómeno a mí me parece apasionante. Mañana si quieres asistiremos a una de las consultas. Dentro de unos años verás cómo a estas consultas se las llama "masivas".

Ni por un momento, ni nunca entonces, antes o más tarde, abrumábase a Pompilio la eficiencia de su mujer. Era en realidad un caso único, pero a él no se le representaba así precisamente. Para sentirlo hubiera tenido que no amarla como la amaba. El juzgar a su mujer como un ser exclusivo resultaba para Pompilio totalmente incompatible con el de considerar ser exclusivo al objeto amado, material y socialmente. Acontecía ello, por un lado, porque tal era la calidad del amor que le inspiraba su esposa y, por otro, porque Zoa era un *duende*, no lo olvidemos.

A las diez en punto comenzaba su consulta el doctor Orloff. Tenía lugar en el gran salón del pabellón número tres, en la planta baja, y ventanas y puertas estaban abarrotadas de curiosos, pues no se admitía en el interior más que a los *aguietas* comprendidos en el lote correspondiente al día. Esto se llevaba por riguroso orden alfabético, si bien igualmente se atendían peticiones especiales de personas unidas a participantes en el lote o para aquellas que pudiesen necesitar una visita fuera de su turno, y unos y otros debían inscribirse en el lote diario previa solicitud en las oficinas. En un sentido opuesto, nadie se veía eximido de pasar por lo menos una revista quincenal. Los recién llegados a las termas quedaban asimismo incluidos en la primera consulta colectiva que hubiese. Mucha gente, por otra parte, buscaba pretextos para figurar en las listas, ya que el espectáculo atraía a propios y extraños.

Los pensionistas reunidos en el gran salón hablaban sin cesar, y allí reinaba un magno y confuso rumor. Algunos retrasados se apresuraban. Agolpábanse ante la única puerta de acceso fijada para la consulta, puerta que estaba guardada por dos fornidos enfermeros armados de sendas listas. De las personas congregadas en el interior, unas hallábanse sentadas, las menos, y otras de pie. Ninguna de esas personas parecía hallarse enferma y, en realidad, la mayoría tampoco podía decirse que lo estuviese. Mucha gente acudía a las termas más bien por gusto; quienes por curiosidad, quienes por cambiar de ambiente y, no pocos, en fin, por negocios u otras miras, como codearse con la buena sociedad, trabar conocimientos, acompañar a un pariente, vivir un idilio, perseguir una aventura, encontrar novio. Los verdaderos enfermos, si lo solicitaban, acudían a consultas especiales, de todos modos colectivas, ya que el Doctor no visitaba individualmente sino a pacientes que guardasen cama o en casos señaláramos.

- ¿Cómo es posible eso? - preguntaba uno de los caballeros de la víspera, el del bastón, a su amigo el rubicundo. - ¿Quién "señala" esos casos?

- Verá usted, querido Zambrini; por lo visto se da aquí esta curiosa serie de circunstancias gracias a una organización realmente milagrosa. El cuerpo de enfermeros y enfermeras cumple sus varios cometidos de manera ejemplar, con sentido matemático. Cada cual tiene su misión y todos ellos están divididos en secciones a las órdenes de jefes y subjefes. La distinción de sexos es aquí efectiva. Los hombres realizan unos trabajos y las mujeres otros. Desde hace un par de años, un eminente psicólogo francés, especializado en psicotécnica y ergología, viene estudiando esta organización por lo que respecta al concurso femenino en cierta clase de trabajos; bastante más eficaz y exacto por cierto que el del hombre. El cuerpo sanitario comprende en su totalidad unos trescientos individuos, a muchos de los cuales ni se los ve, pues están adscritos a los ficheros y a los laboratorios.

- Ya me figuraba yo que tenía que ser cosa de ficheros - intercaló el del bastón.

- Exactamente. A cada enfermo se le hace una ficha completa; mejor expresado, un expediente que es una maravilla de ingeniosidad. Para ello no se necesita en la mayoría de los casos el concurso de Orloff. Se procede automáticamente. La organización, o *Sistema Orloff*, sigue un procedimiento simplemente clasificatorio. Es muy sutil, ya verá. El sistema dispone de un código de indicaciones o índices convencionales, aptos para designar los más increíbles y minuciosos datos. Estos datos, en parte clínicos, del síndrome y las más nimias anomalías, disfunciones, etc., y en parte idiosincrásicos, o sea antropológicos, psicológicos, y

hasta puede que éticos, etológicos y etnológicos, se expresan mediante letras y números. Las letras vienen a representar lo más genérico, las cifras lo específico. Se consideran, pues, datos raciales, hereditarios, antropométricos (pigmentación, ojos, cabello...), sueños, hábitos, secreciones, reflejos, tensión, grupo sanguíneo... Todo. Mediante especiales *tablas de aproximación*, y otras de *exclusión*, que se manejan con logaritmos, dese usted cuenta, se clasifica rápidamente al sujeto y, lo que es aún más curioso, se descubre en seguida cualquier discordancia de datos, por lo que se advierte si por ejemplo el paciente se halla deficientemente clasificado, o bien si alguna de sus notas presenta dificultades, pues mucha de esta información, al ser facilitada por el propio interesado, puede no ofrecer suficiente garantía, ya que o bien son cosas que presupone o altera él mismo, o bien proceden de anteriores diagnósticos posiblemente erróneos. El número extragrande de experiencias acumuladas y escrupulosamente anotadas, con miles y miles de enfermos a la vuelta de unos cuantos años, permite además un constante cotejo, de suerte que los índices y sus coordenadas alcanzan una extraordinaria aproximación. Si por ejemplo tuviésemos, hipotéticamente, dos expedientes clasificatorios exactamente iguales (lo cual de por sí resulta inadmisibile), bastaría con que uno de los titulares tuviese los ojos azules y el otro oscuros, para que no pudiesen ya ser idénticas las fichas, y el error se agazaría por algún sitio. Tales discrepancias se detectarían entonces partiendo precisamente de la coloración del iris, cuyos grupos irían extendiéndose a pigmentación, raza, herencia, etc.

- Realmente asombroso, admirable - no pudo a menos de exclamar, durante la pausa que su interlocutor se tomaba, el del bastón, acodado con su amigo al alféizar de una ventana.

- Pues verá - siguió el de los lentes -; resulta, de esta manera, que un simple enfermero, sentado ante una mesa y consultando fichas, sabe lo que padece determinado paciente sin conocerle ni de vista. Puede no tener la menor noción de medicina, pero ha de hallarse familiarizado con el sistema. Los índices numéricos, tratados e interpretados de acuerdo con tablas generales y códigos especiales de coordinación, resuelven su cometido. Algunos de estos enfermeros especializados, y para esto suelen tener más vista las mujeres, son capaces a la primera ojeada de "sentir", con sólo mirar por encima letras y números, que una ficha no está bien... Pero callémonos, que entra el Doctor.

En el salón habían cesado las conversaciones y todo el mundo estaba de pie. Se advirtieron entonces unos cuantos enfermeros que antes quedaban disimulados entre la gente, cada uno de ellos ocupando su sitio prefijado. Al Doctor apenas se le distinguía allá al fondo del salón. Mejor le veían Zoa y Pompilio, situados en la primera ventana de la derecha. Avanzaba pausadamente, seguido de una veintena entre enfermeras y enfermeros. Los más propincuos llevaban en la mano libretas y lápices. Dos enfermeras taquígrafas pisaban los talones a Orloff. Recorría éste los grupos allí reunidos, observando rostro por rostro, aspecto por aspecto; continente, figura, expresión. Y ciertamente hacía imperceptibles indicaciones a sus subalternos, pues de cuando en cuando algunos se destacaban del grupo para separar a un pensionista, mientras que otros de los que iban con el Doctor tomaban notas en sus libretas. Conviene advertir que cada pensionista llevaba un escapulario con un número, lo mismo por delante que por detrás. A algunos de ellos los llamaba Orloff con un gesto, los dejaba aproximarse y los miraba de cerca; ora la conjuntiva del ojo, ora la boca, ora las manos. También hacían esto los enfermeros tras indicación del Doctor, o les tomaban el pulso, los auscultaban, les hacían sacar la lengua, mientras un compañero o una enfermera efectuaba breves anotaciones. El propio Doctor cambiaba de cuando en cuando unas palabras con dos auxiliares que nunca se separaban de él, o bien se aproximaban éstos a su hombro para susurrarle algo al oído. Todos consultaban tablillas que llevaban consigo y que miraban tras comprobar el número de un paciente. Así, uno por uno, iban éstos retirándose hacia la salida, ayudados o dirigidos por enfermeras que sólo se ocupaban de ir despejando la sala.

Como la mayoría ya habían asistido desde fuera a consultas, sabían cómo comportarse. Sin embargo, entre cuantos tuviesen que acudir a una consulta, se repartían previamente folletos con instrucciones detalladas. De tal modo nunca se les hubiera ocurrido dirigir la palabra al Doctor, hablar entre sí, sentarse sin licencia de los enfer-

meros, demorarse en la consulta innecesariamente o perturbar sea como fuere el curso de la misma. Cuando el doctor Orloff hubo dado la vuelta al salón, de las quinientas personas allí reunidas al principio, apenas si quedaban más de quince o veinte, sentadas en un rincón. Tomó entonces asiento también el gran médico, tras una mesa, y una por una fueron desfilando por delante de él. A su lado ocupaban sus respectivos sitios las dos taquígrafas y los dos auxiliares, médicos a no dudarlo, como asimismo tendrían que serlo las señoritas taquígrafas. Observaba el Doctor, dirigía alguna que otra pregunta, bien al enfermo directamente, bien a los que le asistían, daba breves indicaciones y, febrilmente, con método, la media docena de sus asistentes tomaba nota en las libretas, cuyas hojas se hallaban divididas convenientemente en columnas y casillas. Alguno de los enfermos dirigía al Doctor observaciones, señalándose quién el hombro y quién los riñones, quién la rodilla y quién el plexo solar, la garganta o el oído.

Cuando hubo desfilado el último paciente, el doctor Orloff quedó aún unos minutos resolviendo dificultades que le planteaban sus subalternos. Entre tanto, habían llevado una bandeja y el gran clínico apuró un par de copas de un vino generoso, a lo mejor oportuno, a lo mejor jerez o también souterne. Otros días tomaba a esa hora champán, o dos dedos de whisky. Los curiosos se habían ido retirando discretamente de las puertas y ventanas, pero varios grupos estacionábanse al exterior para ver al médico instalarse en su potente y novísimo Ford de unos cuarenta HP y la vertiginosa velocidad de otros tantos kilómetros. No lo dejaba ni aun dentro del balneario.

Vivía Tomás en una casa antiquísima, lindante con la parroquia. Antaño formaron las dos una sola. El dormitorio del joven estaba precedido de una sala extensa adornada con muebles viejos, sillas contemporáneas de Godoy, una escopeta medio rota, un cuadro de San Antonio asaltado por tentadoras visiones y un armonium en el que la difunta tocó más de una vez *El último pensamiento*. El joven viudo, aunque tenía cerca a su encantadora Pepa, no la veía. Ni balcón, ni ventana, ni orificio alguno ponía en comunicación a los vecinos. La vecindad hacía así más triste la soledad del joven.

Adviértase a todo esto que Pompilio, a pesar de llamarse Pompilio, hasta entonces se había llamado Tomás; y que Zoa se había llamado, hasta entonces, Josefa, o sea Pepita. Es ésta una aclaración que ha de hacerse ahora para el recto entendimiento de cuanto sigue. Pompilio y Zoa se habían conocido en una fiesta de sociedad. O mejor dicho, allí se habían encontrado y se habían hablado después de haberla perdido él de vista durante interminables días...

"Muchas gracias en nombre de mi difunto."

"¿Tiene piculines?"

"¿Cómo piculines, caballero?"

Por eso se volvió Pompilio, intrigadísimo. Y por eso también... las anteriores advertencias de la casa en que vivía, de llamarse Tomás y de ser viudo. Porque exactamente esas tres batutas de diálogo él ya las había escuchado en aquella fiesta de sociedad en que le presentaron a Zoa. E igualmente se había vuelto entonces, aunque ni con mucho poseído de la sorpresa que experimentaba a la sazón. Igual que entonces, vio que quienes hablaban eran una dama y un caballero, para él perfectamente desconocidos. No podía recordar cómo eran aquellos otros, ya que entonces puso menos interés, mas no creyó reconocerlos en éstos.

Sentíase deprimido. Buscó con los ojos a Zoa y la vio sentada en un banco del jardín, casi oculta por los dos caballeros de la lectura junto al estanque. Tanto le sorprendió verlos conversando con su mujer, que por un momento olvidó el extraordinario diálogo. Se distrajo y no logró enterarse de qué eran los *piculines* y los *piculines*.

Levemente contrariado comenzó a caminar hacia donde se hallaba su esposa, mas a los pocos pasos se detuvo y volvió el rostro para fijar en la memoria a los protagonistas del diálogo, por si se los encontraba de nuevo. Tenía ella un aspecto vulgar, pese a la *robe* color heliotropo que llevaba, obra sin duda de alguna *couturière* de postín. Llevaba un sombrero grande, también liliáceo, o poco menos, con cintas colgándole por detrás, de un morado carminoso, como los adornos del vestido, y grandes pensamientos en la copa y el ala. El caballero era alto, enjuto, cabello gris, guantes amarillos y un sombrero hongo en la mano. Según estaba, no podía vérselo el rostro.

Advertiendo Zoa el aproximarse de su esposo, le envió un saludo con la mano, casi pidiéndole auxilio. Los dos

hombres, al percatarse del ademán, hiciéronse a un lado, para despejar la visual entre marido y mujer. Presentó ella a Pompilio, que era el que llegaba, y luego a los dos caballeros. Tras esto se levantó del banco y los cuatro siguieron la conversación mientras paseaban, cuyo tema era el sistema Orloff. Pompilio iba pensando en otra cosa. Con disimulo condujo al grupo hacia la pareja de marras y en acercándose pudo verlos a placer. El tenía una barbata puntiaguda y bigote. Ella, aún más gruesa de lo que le había parecido antes, era guapetona, aunque ya madurita, del tipo carnoso y fresco que suele gustar a algunos hombres. Pensó Pompilio que esa mujer coqueteaba y que no debía de resultar indiferente al individuo que le daba palique. Se le vinieron a la memoria unas palabras, que en modo alguno hubiera sabido de dónde procedían. He aquí lo que, interiormente, musitaba Pompilio:

"A la mujer en su otoño la llaman jamona; es una pitanza únicamente apetecida por el paladar de los niños y de los estragados. En su invierno se la llama simplemente vieja; si por desgracia tiene resabios de viejos tiempos, se la llama vieja loca. Contra la vejez, que para en la tumba y en la tumba se aniquila, no se conoce si no es un preservativo, el de la virtud, que renace en el cielo y desde allí perfuma hasta los restos que contienen los sepulcros."

Eran éstas las palabras, más o menos su sentido; las pudo reconstruir luego poco a poco. También recordó haber pensado la antevíspera en la muerte.

Nada de todo esto dijo a Zoa cuando se hallaron a solas en su habitación. Pero a la mañana siguiente la oyó exclamar, mientras aún se hallaba él acostado:

— O sea, que describes en rima lo que por ahí llaman "jamona"...

Estaba ante el escritorio y tenía en la mano unas cuartillas. Pompilio, pese a su temperamento más que dulce, se sintió despechado. En la voz de la esposa vibraba una punta irónica. También le fastidiaba haberse descuidado la noche anterior de guardar o destruir esos inocentes versos. Había ensayado estrofas y más estrofas hasta dar por buena esta especie de letrilla:

*La mujer que en sus abríles  
se adelanta a los agostos,  
con picar en flor los mostos  
alto pica,  
y en llegando a los pernilles  
paga en chufas y a sus costos  
lo que aún alguien magnífica.*

— Y no está mal el epigrama. ¡Pero yo no sabía que eras poeta, Pompilio!

Quiso éste echarlo a chacota, mientras Zoa no dejaba de repasar para sí las intenciones previas para el verso y elogiar lo ocurrente de algunas. En tanto él se vestía y desayunaban luego los dos en el cuarto, platicaron de su vocación poética. Rememoró Pompilio tiempos pasados. Rememoró su casa; luego la de su tía Clotilde, y la joven no sabía si ciertos pormenores, para ella totalmente inéditos de la vida de su marido, los refundía éste con alguna que otra incursión por el reino de la fantasía. Llegó con una cariñosa sonrisa a hacérselo comprender así, mas el poeta anónimo pareció dolerse de ello. Promediada la narración de ciertos episodios pertenecientes a la existencia de su segundo tío, llegó a exclamar con calor:

— ¡Yo lo vi! ¡Yo lo vi!... Cuando regresaba del ensayo, un servidor le precedía gritando a voz en cuello: "¡Mucho cuidado! ¡Fuera todo el mundo! ¡Cerrad los balcones, que viene el tenor!" Y la dueña gritaba: "¡Las yernas de huevo! ¡La tila, la zarzaparrilla, el caldo! ¡Aprisa!"... ¿O es que no me crees? — preguntaba Pompilio —. Después de todo no veo qué puedas encontrar de particular en esto.

— Oh, nada, nada. Ignoraba a este tío tuyo tenor y me figuraba que te hallarías en plena euforia creativa.

No se volvió a mencionar el asunto, sólo que al día siguiente...

Había dejado Pompilio en el comedor a su mujer conversando con Zambrini y su amigo el patillado pelirrojo, porque le pareció ver pasar a la pareja de los "picolines".

Sin embargo, no logró toparse con ellos entre la muchísima gente que ya llenaba el jardín. Cuando tras unas cuantas vueltas regresó al comedor allí no estaban ni Zoa ni sus acompañantes. Se le acercó un botones y le dijo:

— La señorita ha dejado para el señor el recado de que tenía una visita aguardándola y que el señor tuviese la bondad de esperarla aquí o en su cuarto. O en el jardín frente a esta misma puerta.

— Está bien, gracias. ¿Y dónde tiene la visita mi esposa?

— No sabría decirle, no lo mencionó. La visita vi que se la anunciaba una doncella.

No tardó mucho Tomás en averiguarlo y se proponía alcanzar a Zoa, cuando, pensándolo mejor, resolvió aguardarla allá donde le indicara el botones. Se sentó en un banco a la sombra y se sumió en la lectura del periódico matutino. A Zoa alguien la había requerido en la sacristía de la ermita y supuso él que serían cosas de la pequeña parroquia.



No precisamente en la sacristía, como se le había informado a su esposa, aguardaban a Zoa, sino en una especie de antecala. En uno de los dos bancos de madera, junto a la caja para las limosnas, hallábase pacientemente sentados tres aldeanos; se los hubiera tomado por bretones u holandeses, aunque más parecían esto último. Eran dos mujeres y un hombre, sin duda de la clase campesina. Tenían ellas cofias blancas y delantal. Una sujetaba un gran paraguas de tela verde. El hombre vestía casaca de paño rojo, debajo de un guardapolvo pardo, chaleco negro y pantalón verde oscuro. No llevaban zuecos, sino botas, y las llevaban los tres. El hombre, que era el más próximo a la puerta, tenía junto a sí en el banco su sombrero de copa alta, con los guantes dentro, y un libro forrado de piel.

Cuando entró Zoa ni se movieron. Posiblemente no la oírían. Se fijó en las botas del hombre, que llevaba atadas con gruesas cintas amarillas. Tenía los brazos cruzados y una pierna sobre la otra, el mentón hundido en el pecho, la mirada perdida frente a sí y semblante preocupado. No era joven, a pesar del cabello totalmente negro. Tenía la boca sumida y la distancia entre nariz y barbilla muy corta, como ocurre cuando se han perdido los dientes. La mujer sentada a su lado, muy pegada a él, también miraba distraída, pero debía de ver poco y sin duda era tuerta. Tenía la boca caída de un lado y la nariz roja y sumamente remangada. La otra mujer, separada de ellos por el bulto del paraguas verde, llevaba un chal o mantón con flores bordadas en la lana y acababa de quitarse uno de sus guantes negros para tomar

de una cajita un pellizco de rapé. Ambas señoras, si eran más jóvenes que el hombre, debían de serlo de muy poco... Entonces, y sólo entonces, reparó Zoa en que un enorme perro de Terranova estaba tumbado sobre las rodillas de las dos primeras figuras, más bien hacia el lado del hombre, quien apoyaba los codos en el lomo y cabeza del can.

Se había detenido Zoa un momento ante el umbral de la puerta, preguntándose si sería ésa la visita. Tras la rápida inspección que hizo de su aspecto e indumentaria, se percató de que, acaso sólo en ese instante, la estaba mirando la mujer tuerta. También la miraba el perro, aunque sin molestarse en levantar la cabeza, aplastado el hocico en las patas traseras. La miraba amodorrado y perezoso.

Ahora recordaba. No eran bretones, sino aldeanos holan-

deses. Los conoció en circunstancias singulares, hacía ya tiempo. No se figuraba cómo pudiesen hallarse en las termas. Para ella eran LOS TRES PADRES.

Por razones también bastante especiales, aun cuando el hombre no viviese maritalmente más que con la tuerta, esas tres personas formaban un único matrimonio, y tenían tres hijos, varones, de los que con el tiempo habrá que hablar. Todo esto lo sabía Zoa, y lo sabía todo el mundo en la aldea en que vivía el doble y morganático matrimonio, y también las autoridades, siendo así que o bien se cerraba un ojo ante el hecho consumado o bien la situación era legal, por uno de esos accidentes frente a los que la ley se ve con las manos atadas.

Lo que no sabía Zoa era cómo se enterarían de que estaba allí. La cara de esos tres no presagiaba cosa buena. Y en esto nada podía la ciencia de Zoa. Tampoco la nuestra, ya que la visita debía permanecer ignorada de Pompilio. Así es que cuando la joven regresó junto a su esposo no le explicó de dónde venía. Al advertirlo, como ella le hablara de otras cosas, inquirió Tomás:

— ¿Deseaba verte el vicario?

— No, querido. He tenido una visita, gente de fuera.

— Pues nadie sabe que estamos aquí.

— Estos por lo menos lo sabían.

— ¿Y quiénes son éstos?

— Mira, querido, cuando yo misma no te aclaro una cosa, ¿por qué insistir? Son conocidos míos de Holanda, y hoy mismo prosiguen su viaje. Yo los llamo "los tres padres".

— Ah, son religiosos...

— No, amor mío, no son ni curas ni pastores, y no tienes por qué preocuparte. Tal vez te hable algún día de estas personas.

— De todos modos me parece mal que siendo forasteros y hallándose aquí de paso, como dices, no los hayas invitado a almorzar.

— Te juro que no se me había ocurrido. Pero aún estamos a tiempo; dicen que se iban a dar una vuelta por el balneario. Únicamente he de prevenirte que no hablan más que el neerlandés, o sea *dutch*, como ellos lo llaman, y algo de inglés.

No fue difícil localizarlos merced a su pintoresca indumentaria y al perro. Almorzaron con el matrimonio en un reservado, para no suscitar demasiado la curiosidad. Durante la comida se cruzaron muy pocas palabras y Zoa tuvo que hacer de intérprete. Sin embargo, se adivinaba que esa gente agradecía muy mucho la atención de que se hubiese pensado en invitarlos.

Por algo que Pompilio no alcanzaba a explicarse, tuvo la impresión de que Zoa no le había presentado como su esposo. Además observó que no llevaba al dedo la alianza. Nada le preguntó de esto, ni a la sazón ni después.

Habían regresado a Madrid. Era el otoño.

Seguían viviendo en casa de Tomás, o sea de Pompilio. Tía Clotilde, después de la muerte de su segundo esposo, el gran tenor Torquato Tancredi, había recogido definitivamente a su sobrino en aquella mansión amueblada a la antigua, con colgaduras por todas partes y oscuros rincones, alcobas de gabinete, comedor con muebles monumentales, llamados uno trincherero y uno aparador. No sólo; tras la boda de Pompilio con Zoa había dejado a la pareja de tórtolos aquel enorme piso de la calle del L., reservándose para sí nada más que dos o tres habitaciones y una cocina.

Tía Clotilde les pasaba además una renta con la que, si no con lujo y caprichos, podían vivir los dos; por lo menos en tanto no tuviesen descendencia. Zoa había aportado al matrimonio una cuantiosa dote, aunque vinculada a condiciones especiales. La dote no podía tocarse hasta que naciese el primer hijo, o en el caso de enviudar ella. Como réplica a esas restricciones, tía Clotilde había otorgado testamento de manera que únicamente dispondría Tomás de la casa y las rentas del capital; esto, mientras viviese Pepita. En el caso de fallecer, sólo los hijos del matrimonio disfrutarían el dinero. Caso de fallecer Tomás sin descendencia, el piso le quedaría en propiedad a la viuda, pero la fortuna iría a parar a un asilo.

Tía Clotilde era una mujer perfectamente normal, sin manías ni extravagancias y su proceder había de entenderse como represalia por lo de la dote de Zoa. Zoa no tenía padres, sino un viejo tutor, también tío suyo, hombre de sólida posición económica pero chinchorrero y cascarrabias. Este tío no había acogido con excesivo entusiasmo el matrimonio de Zoa, rica heredera, con un hombre educado y de buena familia pero sin profesión ni fortuna propia. Ella en cambio, tía Clotilde, se mostró complacida, y no tanto por lo que le agradase Zoa, sino porque veía en perspectiva para su sobrino una buena situación. Precisamente por esa radical disparidad de reacciones ante este matrimonio, los tíos actuaron también de modo muy diferente, y cada cual resolvió la papeleta de acuerdo con lo que juzgaba los intereses de su pupilo.

Ninguno de los dos confiaba lo bastante en su prohiado, por lo que, además de satisfacer íntimamente disimulados rencores, ponía trabas a posibles despilfarros. El viaje de novios lo costeaba el tío de Zoa, con generosidad, si bien abriendo para ello una cuenta titulada sólo a nombre de la joven. Semejante disposición le había sentado como un tiro a tía Clotilde, sin medios para oponerse a ello, ya que su sobrino lo había tolerado. Lo único que se le ocurrió fue abrir también ella un crédito a nombre de Tomás, aunque sin declararle la importancia del mismo y dándole a entender veladamente que le desagradaría se viese obligado a tocar ese depósito. Pompilio así lo interpretó, convencido además de que el crédito no sería magnánimo, y resolvió no contribuir a los gastos del viaje. Sin embargo, como deseaba no esconderle nada a su mujer, encontró una solución honorable. Exigió al banco un talonario también a nombre de Zoa y se lo entregó.

— Ya conoces a tía Clotilde. Se ha picado por el regalo de boda de tu tío y ha dispuesto un crédito para nosotros, cuyo límite ni me ha comunicado ni yo he querido conocer;

conque ahí tienes el talonario. Prefiero que desde ahora empieces tú misma a llevar la "caja", como suele decirse, y que te encargues tú de todo.

No replicó Zoa, acaso intuyendo las razones de semejante determinación, y decidió hacerse cargo de cuanto se le encomendaba, aun cuando optase por no contar en absoluto, para dicha administración, más que con el crédito propio.

Ciertas razones para la desconfianza de don Fermín hacia su sobrina se debían a una locura mayúscula, cometida por ella tiempo atrás y también una vez sentada la cabeza, a la de contraer matrimonio con un hombre como Pompilio, sin carrera ni empleo, y viudo por añadidura. Además le resultaba Pompilio un joven en demasía extraño. No ya que conociese a fondo sus defectos, pero el carácter, la manera suya de ser le habían llamado la atención. Por otra parte, en cuanto afectaba a su sobrina, aunque ni de lejos fuese don Fermín a compartir nuestra opinión sobre la real naturaleza de Zoa, no dejaba de advertir en la joven particulares conductas y raras capacidades.

Las dudas de tía Clotilde, acaso más fundadas, no se basaban únicamente en "demostraciones de insensatez". Referente a casamientos, Tomás ya había ofrecido una clarísima, pues se unió a una joven totalmente desahuciada y, además, sin una triste peseta. Menos mal que, según decir de doña Clotilde, la pobre chica se había muerto "a tiempo". ¿A tiempo de qué? Pues de no dejar en el mundo alguna criatura tarada y con un padre como Tomás, que en el concepto de doña Clotilde era el ser más inútil del universo. Sin el apoyo moral y material de su tía, sin alguien que le dirigiese en lo por venir, ¿qué hubiera sido de él? Por eso mismo le había gustado Zoa a doña Clotilde. La veía decidida, despejada, inteligente...

Y, sin embargo, por muy "particular" que juzgasen ambos tíos, el ajeno y la suya, a Tomás, ninguno de los dos hubiera podido jactarse de conocerle, so pena de equivocarse de medio a medio. No era Tomás un apático, un indolente, un desdioso, como se figuraban, sobre todo doña Clotilde. Tomás era uno de esos seres cuya sensibilidad, alma y espíritu vibran tan por cima del nivel medio que indefectiblemente sucumben, que se ven desplazados en la época que les toca vivir, sea la que sea, lo cual no deja de constituir una de las peores desdichas.

Un hombre así, digamos un joven, había hallado su finalidad de existencia uniéndose a una muchacha extremadamente necesitada de apoyo. Mas una vez que la hubo perdido, después de ese fracaso y convencido de su propia debilidad, no es extraño que creyese haber encontrado por fin, en una criatura amadísima y amantísima, cual lo era para él Zoa, si no la persona a quien proteger, sí por lo menos la que pudiese auxiliarle a él, y en el amor una especie de razón máxima, suficiente para allanar cualquier tipo de dificultades. Pero eso ¿quién podría ofrecérselo, sino un puro fantasma?...

Habrá que ir recordando ahora acontecimientos anteriores y ver cómo llegó Tomás a su segundo matrimonio. En realidad será ésta la historia que llenará la mayor parte de los capítulos que siguen.

Después de la muerte de Amalia, su primera esposa, una gran desorientación depresiva se había apoderado del joven. Durante esos primeros tiempos recordaba haber vagado sin rumbo, en la materialidad concreta de las calles, de los campos y en la del alma vacía. No paraba en ningún sitio, se le pasaban semanas sin ir por su casa. Había adoptado una vida por completo irregular. Tal disposición de conciencia, al no verse dirigida por ningún hábito, deber, necesidad, le impulsaba a buscar en una existencia anárquica cambios profundos y el engañoso aliciente de lo imprevisto. No podía darse cuenta porque su razón se hallaba mutilada en más de un aspecto; hubiera comprendido entonces lo lejos que está el hombre ciudadano, el ser rutinario y trivial, de las experiencias que puede ofrecer la vida sin horas del bohemio, del andariego, del sin hogar fijo, del que pernoca hoy aquí y mañana allá, come en cualquier figón, charla con el primer desconocido, a nadie ha de dar explicaciones ni su nombre dirá nada a nadie.

Pompilio ni siquiera esto advertía en los primeros días de su vagabundeo. Porque a ninguna parte le apetecía ir, sino que de todas escapaba. Se escapaba porque no podía evaporarse, dejar de existir o dejar de ser él. Alguna vez percibía ramalazos de un mundo cuyos sabores ignoraba; así como también remansos de ausencia, de vacío neblinoso. Semejantes impresiones transcurrían prácticamente íntegras, sin que le fuese dado reproducirlas luego a su antojo. Hay sin embargo un medio: extrañarse, hundirse en la vida

del espíritu. También existen los paraísos o limbos artificiales, y el más al alcance de la mano es la taberna. Por eso Pompilio, a quien el campo enervaba en esa época, que no soportaba los parques públicos, la luz, el espectáculo de la vida bulliciosa en los demás, se dejaba caer por las tabernas. No iba a beber, aunque algo bebiese de todos modos; iba a sentarse. En el campo, en los jardines, no pueden ir a sentarse en solitario sino los espíritus dotados de gran equilibrio, o porque realmente superiores o porque vacuos. En la taberna podía meterse en un rincón y dejar fluir el tiempo. Se encontraba allí con otros bebedores que iban casi a lo mismo. En verdad, exactamente a lo mismo. Pero condición inexcusable, junto al sentarse y al beber, es la de que tales cosas se practiquen en compañía o, por expresarlo de una manera menos expuesta a tergiversaciones, se cumplan como un rito individual pero codo con codo con otros que hacen lo mismo; cosas que se llevan a cabo en una intimidad colectiva, dentro de una actividad sin dudarle social. Y sería inconcebible impropiedad el sentarse y beber en una taberna desierta, en la que ni un mal garzón de tabernero se viese tras el banco. Asimismo dióse Pompilio a guarecerse en las iglesias, pequeñas iglesias de beatas y ancianos, al atardecer, mejor ya anochecido, cuando no hay más luz natural que la de los cirios. Mejor aún lejos de los actos del culto. O cuando uno puede quedarse en la penumbra mientras gente modesta y primitiva canta, reza el rosario, escucha el sermón.

Más le gustaba la taberna. En las tabernas podía meterse a cualquier hora y recorrer varias cada día. No es despreciable una taberna de mañana, aun muy de mañana. Y es cosa grata entrar a esas horas en una taberna sólo conocida en las nocturnas y crepusculares; en aquella misma taberna en la que acaso se estuvo la víspera. No se enfada el tabernero, que puede estar durmiendo en la trastienda o en el piso de arriba. No suele estar más que el chico... Como no sea en uno de esos locales próximos a los puertos, las estaciones de ferrocarril, las fábricas, las minas. En éstos se sirven desayunos, se preparan pitanzas para llevar, se depositan y recogen paquetes, se dejan cestas, cartas, recados. En la ciudad de Madrid, que es donde a la sazón se halla Tomás, no hay puerto como en otros sitios, ni tampoco minas; pero hay estaciones de ferrocarril, y hay industrias, fábricas, barriadas en construcción. Y hay grandes mercados de abastos, y hay basureros, vertederos, zonas en las que se vuelcan carros tirados por borriquillos y se procede a la selección: la trapería, el papel, la chatarra, el vidrio, los desperdicios vegetales para la pocilga. Y cerca hay tabernas frecuentadas a toda hora, en proximidad o no lejos de los vertederos. Hay tabernas y cafetines de mala muerte, y los había en aquellos tiempos tan confusos para Tomás en los que se figuraba no buscar más que la huida.

— ¿Por qué...? ¿Qué se celebra en esta barriada? — preguntó a unas chiquillas que andaban todas pintarrajeadas y con botinas de tacón pescadas Dios sabe dónde.

— Es el Capullo — gritaron en coro —. Denos usted unas perras.

Había entrado en curiosidad y sintió que una gran timidez le invadía. Miraba a las pequeñas alejarse, pesaroso de no haberles preguntado qué era el Capullo y qué ocurría con ese capullo.

Mustio en sí y aun dolido por la alegría ajena que en ruidosa abundancia le rodeaba, miraba a todos lados en su caminar sin dirección. Buscaba el particular signo que le indicase a quien pedir esclarecimientos. Mucha gente entraba y se estacionaba a la puerta de una iglesia toda enfarolada y enguinaldada, pero pensó que aunque allí posiblemente radicase la razón del enigma, tal vez no era ése el momento más apropiado para hacer preguntas. Automáticamente desvió la vista en dirección contraria y vio una taberna. Entró y se sentó. Pidió de beber. Pagó tan pronto como le sirvieron, agregó una propina y preguntó tras corto titubeo:

— ¿Qué se celebra?

No le entendía el mozo.

— ¿Qué fiesta hay por aquí?

Se ensanchó la mofletuda cara del muchacho en una sonrisa de satisfacción, tanto por haber entendido cuanto por el gusto de aleccionar a un forastero sobre la fiesta de su barrio.

— Es el Capullo. El Capullo del Día de San Marcos. — Y Tomás notó que lo decía así, con la palabra "día" como principal objeto del genitivo—. Entre usted en la iglesia y verá lo que es bueno. Dentro de nada empezará la función.

Parecía haber dicho todo lo que tenía que decir, conque Tomás volvió a sus preguntas.

— ¿Y qué capullo es ése? ¿Por qué lo llaman el Capullo del día de San Marcos?

— La verdad, eso sí que no sabría decirle. Nada, que los novios tienen que regalarle un capullo a la novia, y también a su madre. Vamos, los que tienen madre solamente.

— O sea, que los novios regalan un capullo a su propia madre y otro a la novia.

— No, señor. Uno a la novia, y si no, a la madre, a la de cada cual. Si la tiene.

— Ya, es verdad. ¡Si la tiene! — replicó Tomás—. Pero... ¿qué tienen que ver esos capullos o ese capullo con el día de San Marcos?... ¿Y de qué son, de rosa?

— Pues de lo que sea, lo mismo da. Y tiene que ver porque ésa es la iglesia de San Marcos y allí es donde se entrega el capullo...

Comprendiendo que nada más sacaría en limpio, Tomás le dio las gracias y el chico se marchó, que ya le llamaba la tabernera.

Un hombre que se hallaba en la mesa más próxima con otros dos endomingados bebedores y había oído el diálogo agregó alguna aclaración, pero al parecer ni él ni los otros sabían mucho más que el mozo.

Salió Tomás de la taberna para cruzar la plaza y entrar en el templo. En seguida creyó percibir que aquella era función diferente de las demás. Se sentía en el aire la personalidad de la fiesta, y le resultaba cosa extraña, impenetrable. Todos los fieles se hallaban de pie. Veía Tomás las espaldas y las cabezas. No había unción, no rezo, no mortificación de ánimo... Dios no estaba presente. No como se le advierte en otros actos. Lo estaba el sacerdote, al fondo, ante el altar. Las velas y los cirios ardían también al fondo, como una aureola triangular de amarillas luces. Las nuca, los velos, las figuras de los feligreses aparecían oscuras. Sólo los cuellos de las camisas se destacaban con un blanco azulado. Esto le hizo notar que en la iglesia abundaban las parejas, y que los novios se mantenían juntos. El hombre sujetaba con la diestra la mano izquierda de su prometida. Algún joven tenía junto a sí a una mujer de edad, seguramente la madre. Sin embargo no todos eran parejas. Se veían hombres solos. También veíanse, exteriormente a los bancos, otros fieles de ambos sexos, y niños. El sacerdote oraba ante el altar. Sin duda atendería algún rito que Tomás no había seguido, pues la condición y actitud de los fieles le tenían absorto. De súbito se escuchó el órgano. Interrumpió aquel silencio sólo salpicado a intervalos de cortos golpes de tos. Rompió a tocar con un ronquido grave, vibrante y poderoso. Y luego el canto de las gargantas; cálido, sobrecogedoramente humano. Nada podrá evocar mejor la sustancia angélica de los espíritus celestiales. A continuación se hizo otra vez el silencio. Después comenzó el salmodiar llano y monótono, pero inigualable en hermosura de las letanías marianas, con tantas flores como a María se le dedican en sus varios títulos de la más exuberante gracia: Rosa mística, Turris ebúrnea, Fidelis arca, Stella matutina, Refugium peccatorum, Consolatrix afflictorum... Concluida la letanía, el sacerdote se había aproximado a una mesa situada al pie de las gradas, cubierta con blanco mantel y llena de capullos de rosa. Tomado de manos del monaguillo el hisopo, los bendecía rociándolos repetidamente, tras lo cual, en tanto se arrodillaba la concurrencia, también la bendecía cubriéndola con el signo de la cruz.

Tomás, que poco a poco se había ido adelantando hasta la reja del transepto, veía al público de fieles frente a sí, casi todos jóvenes, y se complacía en comprobar cómo se tenían asidos de las manos. Sin embargo, esos novios no se miraban; miraban al sacerdote, y sus expresiones reflejaban serenidad. Cuando hubo concluido la bendición, comenzaron a acudir a la mesa. Iban desfilando por parejas y tomando una de las flores. Allí mismo el hombre se la entregaba a la chica, y se besaban. Por último, seguían unos jóvenes que iban solos, los cuales retiraban su capullo y se lo llevaban; algunos para entregárselo acto seguido a la madre. Otros volvían a su sitio en espera de que la función concluyese. El sacerdote dirigió la palabra a los feligreses en términos que Tomás escuchaba distraído. Una pareja, situada a alguna distancia, atraía su atención. Eran una joven y un caballero de edad madura. Aunque ocupaban un asiento en los bancos, no habían acudido como los demás a recoger la floral ofrenda.

Cuando Tomás abandonó el templo adquirió dos capullos, pues por cuanto le afectaba, como no tenía madre ni novia podía asignarse a sí mismo dos capullos. Luego echó a andar.

Pensaba en un donativo simbólico. ¿Para quién? Llevaba la intención y el deseo, algo se le ocurriría.

El primer capullo no se demoró mucho en sus manos. Fue para una anciana que recogiendo papeles del suelo iba metiéndolos en un saco. La siguió Tomás hasta que la viejuca se sentó en el umbral de una puerta. Se le acercó y le dijo:

— Señora: ¿me permitirá que le ofrezca el capullo del día de San Marcos? — y se lo tendió. Había hablado temeroso y no muy seguro de formular debidamente las palabras.

Miró con desconfianza la vieja. Miró primero a la flor, luego a Tomás. Por último, mientras se encogía de hombros y guiñaba los ojos porque le daba el sol en la cara, dijo a su vez:

— No te entiendo, hijo. ¿Qué quieres?

Iba a llamarla madre, pero se abstuvo. Procurando hablar claro y con lentitud, así se lo explicó:

— Abuela, es hoy el día del santo evangelista, patrón y protector de esta barriada. Yo no tengo madre y usted acaso no tenga cerca de usted a un hijo, conque me gustaría poder ofrecerle este capullo de rosa.

— Llévaselo a tu novia, dáselo a una chica guapa, que mejor le irá. Yo no sé de esos santos, no soy de por aquí. — Y viendo que Tomás seguía con el brazo tendido hacia ella, se echó a reír como una tonta. — ¡Qué bonito es! Se lo pondré a la Virgen...

Tomó el capullo sin dejar de reírse, lo cobijó entre las dos manos y lo olió. Tomás, que no había pensado en oler los capullos, percibió entonces, nítido, un delicado perfume de rosas. Recordó que siendo niño le subyugaba el olor de las azucenas, pero aún más el de los lirios, que oían a primavera y cuyo penetrante aroma le hacía sentir como si la cabeza se le agrandase y achicase mientras la vista se nublaba...

El segundo capullo lo llevó consigo bastante tiempo, sin saber a quién dárselo. Alcanzó el linde del arrabal; comenzaba allí la campiña. Se había cruzado con chiquillas, muchachuelas, jóvenes con trazas de miseria, aspecto equívoco. Las había mirado a la cara, había calculado qué tal les caería la simbólica ofrenda suya. Algunas le habían devuelto la mirada, habían advertido también el capullo entre sus manos y acaso adivinado la intención... Mas no se decidía. Temía un desdén, una repulsa acompañada de palabras y expresiones que no podía ni presumir. Temía sobre todo malgastar su dádiva, encontrar más tarde la persona a la que de veras hubiese querido ofrecérsela.

Llegó a un vertedero en el que se demoraban unas chiquillas, tres, de una edad difícil de presumir por lo absurdo de su atuendo, lo ateizado, negro, sucio de los rostros, manos, piernas, la escualidez y retraso de su complexión. Llevaban consigo una cabra, que engullía mondas, yerbas, papeles, y un p. rillo de indescifrable color e incalificable grado de bastardía. Se les aproximó Tomás sin esforzarse en tomar una decisión, tan impersonales parecían, tan cosa del propio lugar, dobladas las tres sobre el suelo. Casi tuvo que pisarles las manos para que le mirasen. Removían basuras con sendos ganchos e iban seleccionando en unos sacos y una lata lo que encontraban. Una por una fueron enderezando el espinazo. Con ojo crítico juzgaron a Tomás: no era un policía. Advirtieron luego el capullo de rosa y, casi a un tiempo, exclamaron dos de ellas:

— ¿Me lo da a mí? ¿Me da el Capullo?

Convencido de que entre las tres chicas quedaría el capullo, no se apresuraba a contestar. Pregustaba ampliamente su gozo, mientras ya iba perfilándosele el a quién. Vinieron en su ayuda ellas mismas; el estribillo de "para mí" se trocó en este otro:

— Denos unas perrillas... ¡Dame a mí un real!

Dijo Tomás-Pompilio:

— Escuchadme. Sois tres y sólo tengo un Capullo de San Marcos. Para una jovencita como vosotras lo traía. Para una será el capullo y a las otras os daré una peseteja. ¿Quién quiere el capullo y quién quiere la peseta?

Das se adelantaron, saltaron casi con la mano extendida y los ojos chispeantes.

— ¡A mí la peseta! ¡Yo la peseta!

La tercera quedó rezagada, con su gancho en la mano. Más que indecisa parecía confusa, asustada de su propia elección al preferir el capullo a la moneda de plata. Se le aproximó entonces Tomás, luego de entregar a las otras la peseta prometida, y, con el continente de un vencedor que se

dirige a su dama para ofrecerle el trofeo o recibir de ella un galardón, lleno de seriedad levantó la mano que la chiquilla dejaba inerte y le colocó entre los dedos el capullo de rosa. Acto seguido tomó delicadamente su cabeza, despeinada y hedionda, y besó a la zarrapastrosa criatura en ambas mejillas.

Con su moneda bien apretada, asistían a la escena las otras dos, llenas de asombro y casi de respeto, hasta que prorrumpieron en risas que parecían cosa entre chillido y relincho, mientras los señalaban con el dedo:

— ¡Son novios, son novios! ¡La Micaela tiene novio!

Tanto reían que tenían que doblarse, apretándose los hijares y pateando el suelo. Se separó de ellas como pesaroso de marcharse. Cuando trecho por medio volvió la cabeza a los ladridos del can, las dos seguían riéndose y mofándose y la llamada Micaela les repartía patadas y coscorrones a mansalva. Pensó Tomás en el pobre capullo, pero se dijo que, conjuntamente, había deslizado una moneda entre los dedos de la chiquilla.

Abandonaba aquellos lugares con pesar. Había vivido momentos muy intensos esa mañana. Su ánimo, confuso y atribulado, ya sabemos cómo por entonces vagaba a la deriva en un mundo que sin llegar a serle hostil y extraño no podía reservarle sino escasas sorpresas. No sabía Tomás si algo andaba buscando, pero de todos modos no era, concretamente, lo que la casualidad acababa de depararle bajo forma de sensaciones nuevas para él. Aun así, se sintió de súbito ligado a esos desmontes y vertederos, a esos parajes despoblados, una tierra de nadie, suelo duro y desollado cuyas extensiones abiertas calcinaba el sol, azotadas sin piedad por lluvias y ventiscas en el invierno, *interland* al que, desmenuzándose en casuchas, chabolas y covachuelas, se asomaban los arrabales de la gran urbe, como aquel del Evangelista, por darle un nombre cualquiera. Caminaba Tomás ante sí por una línea paralela al Manzanares, no lejos del "aprendiz de río", el mismo que en cambio celebró Manzoni con sólo mentarlo juntamente con el Reno. No deseaba alejarse demasiado, pero tampoco alcanzar el casco urbano tan pronto. Iba caminando y, de paso, removiendo en la memoria y la fantasía imágenes contrapuestas, unidas entre sí sólo por libres asociaciones. El pasado remoto y el inmediato, el propio presente y cualquier contingencia de lo por venir, se entremezclaban en su percepción interior. Se volvió todavía una vez para mirar atrás. Apenas si podía reconocer a lo lejos los desmontes. A las chiquillas ya no había posibilidad de distinguirías.

¡El Capullo del día de San Marcos! Habría que enterarse si se festejaba en ese día el onomástico del Evangelista. Tendría que mirar, al volver por su casa, en los *Hechos de los Apóstoles*. También buscaría en los Evangelios. Tenía que tener su origen la tradición, génesis lejana, posiblemente en la corte ducal de la Serenísima República, la de Venecia, con sus góndolas y sus canales. ¡El Capullo de San Marcos!... No recordaba Tomás que el evangelista, el del león alado, tuviese nada que ver con rosas ni pimpollos. Ignoraba si en Bandello o dónde, pero le parecía haber leído de una ofrenda semejante. Cosa muy italiana en verdad, muy veneciana. Entreveía capullos y rosas primorosamente bordados en casullas y dalmáticas, tejidos en ricos brocados con hilo de oro y plata, estofados en finos terciopelos rojos. Y recordaba, como también leídos en Matteo Bandello... ¡no, en Hoffmann!, aquellos versos de

Con lo sposo del mare  
andare sul mare  
non può consolare...<sup>1</sup>

Veía Tomás a la joven hermosa, por circunstancias nupcialmente unida al Dogo; en el barquichuelo, desamparada y mustia, henchida de hondos suspiros, la mirada fija en el Lido o en la isla de La Salute. Y volvía a pensar en las dalmáticas y en la no lejana costa dálmata, mientras en su imaginación apareaba una cosa con otra como palabras de un mismo tronco, y todo se le antojaba concomitancias, razones, misterios que su ignorancia no sabía aligerar del velo tupido en que se envolvían. Vagamente avizoraba que

<sup>1</sup> "Con el esposo del mar [el Dogo] / navegar por el mar / no es consuelo suficiente."

en esas cosas podían esconderse respuestas a su ingente desasosiego. Intuía que la *sposa del mare* no era un mito, no sólo flor de leyenda, sino el trasunto esencial de todas las jóvenes que languidecen en el cautiverio de una fidelidad honrosa; que gimen como Isolda, como Julieta, o como la reina Ginebra, en una ventana de ojiva. Y sentía sus más castos anhelos, tensos y fervorosos, dirigirse hacia esas criaturas cuyas almas se debaten en zozobra, cual frágil barquilla. Trasladaba su deseo irrazonado hacia atrás en el tiempo, y en el camino recorrido esa mañana, para tornar en indagación retrospectiva a la anciana señora de los papeles; qué había sido de su edad moza, y aun de su tierna infancia; qué sintiera entonces, si le era dado aún rememorarle, si siquiera alcanzaría a representárselo en tan exhausta razón, si no llegaba a la paz de la senilidad sin un caudal de recuerdos; si no era cierto — como él lo presumía y había oído decir en más de una ocasión — que el alma reverdece, que tornan a florecer en los viejos corazones y en los cansados miembros temblores de juventud, sueños, aspiraciones marchitas aun antes de madurar, humildes anhelos, evocaciones dulcemente dolorosas y resignadas. Sobre todo, vahos, espíritus volátiles de abnegación... ¿Hacia quién? Sed de dedicaciones y de sacrificio cuyo objeto es a veces tan indefinido... Hubiera querido también alcanzar a la chiquilla aquella del capullo, retornar en su busca a inquirir. Sondar, bucear, en su recóndito, volar con ella, si esto les fuere dado a los dos, ¡máxime a ella! Volar con su espíritu hacia el futuro. Como para la vieja, hubiera aspirado a volver sobre su pasado... Ambas cosas. Porque, en verdad, ¿dónde está nuestra vida, nuestra intimidad más palpitante sino en los sueños? ¿Hacia dónde se distiende nuestra posibilidad de conjunción, de contactos, de arrimo?

Ya de regreso, había subido por el Parque del Oeste y seguía dejándose llevar de sus pensamientos.

Creía en el San Marcos con su capullo como en una súbita revelación, como en la clave enigmática de un rescate, de una puerta ya abierta de antemano sobre una aurora luminosa, puede que hasta llameante de insólitos fulgores. Lo sentía próximo a desvelarse, con una propinuidad que sin embargo le hacía padecer, de deseo y de pavores. Temía el espejismo, al señuelo que detrás oculta la caída total. Demasiado escondido se sentía... Pero su esperanza, si bien no proclamada interiormente, cuando menos vociferada al exterior, le suministraba ardores. Caminar, caminar; ya no huir, sino marchar en busca. Ver rostros nuevos y rozarse con almas en delirio, o en calvarios silenciosos. Llamar a las puertas de la humanidad doliente y anhelante, ya que no sabía él golpear a las de la fe. Empero, ¿por qué su instinto le conducía derechamente, si bien ni él mismo se lo formulase, hacia la mitad femenina del consorcio humano? ¿No se había dicho él una y mil veces, pese a su inexperiencia, que era al otro lado donde podía hallarse la paz y la vida del espíritu? Pues porque con toda evidencia su alma hallábase aprisionada. En el fondo, sedienta de madre. De madre como los ríos que buscan cauce y holladero, y de otras maternidades, que no conoció por su orfandad temprana. Y ese ojete, ese *ollao* mínimo por el que atravesar al otro lado de su inquietud, era la búsqueda de la hembra. Femenidad pura de compañera, si conviniese decirlo así, si bien con el encumbramiento debido, al que piden los resortes más sutiles de la querencia. Añoraba Tomás los ratos pasados junto a Amalia, cuya imagen pugnaba por venirse a los ojos por más que él la rechazase; y añoraba asimismo los capullos de aquellos momentos matutinales ya lejanos, si bien aún no cerrase el día. Dolíase de no haber tenido consigo más pimpollos, más capullos que ofrecer. Sin ellos sentíase, en medio del ocaso de oro, como un pájaro caído en la nieve. En la iglesia de San Marcos había visto a una mujer joven cuyos ojos parecían mendigar uno de esos capullos. Tan diáfananamente lo había sentido Tomás que volvió la vista a la mesa y advirtió que aún quedaba allí uno, circunstancia por demás extraña, ya que, según se le daba a entender, cada florcilla tenía un anónimo propietario que en la mesa la depositara para la bendición. No se lo propuso mentalmente pero el impulso estaba en él: llegarse hasta el altar por la flor y llevársela luego a aquellas manos vacías apoyadas en el reclinatorio. Pero bien mirado, ¿no hubiese sido insensatez? Por más detalles, un caballero se hallaba junto a la joven y en aquel momento casi le hablaba al oído, o si no, discretamente inclinado sobre su hombro. Recordaba Tomás la escena como recordaba los rasgos y expresión de esos dos rostros cubiertos de singular palidez. También había creído descubrir en la joven una mirada dirigida a él, sostenida.

Lejos conducíanle tantas elucubraciones, cuando acertó a pasar ante una taberna. Era ya noche. Había gente bebiendo, acodada a las mesas, echándose hacia atrás con los taburetes para reír o levantar la voz, o adelantando el busto para dar a sus palabras particular énfasis. Pidió permiso Pompilio, pues no veía rincón libre, y se sentó con otros dos parroquianos, taciturnos éstos. Durante buen espacio ni se habló ni pareció interesarse ninguno por los otros, hasta que uno de ellos, que era albañil, preguntó la hora a su oponente, que no la sabía, y se la dijo Pompilio. Pagó el albañil y salió. Se entabló luego conversación entre Tomás y el otro, porque el mozo recogió del suelo un atillo y, farfullando, se lo llevó hacia un estante.

— Siempre olvida algo — dijo el bebedor —. Verá que pronto manda a la mujer o a un chico. Lo que debía es alejarse de la taberna. Se deja aquí uno los cuartos y el tiempo. Claro que a veces hay quien lo necesita. ¿Fuma?

Tomás rechazó amablemente la petaca, pero sacó un *Vuelta abajo* de los cortos y se lo alargó al viejo. En realidad no era viejo, ni siquiera lo aparentaba. Se sorprendió Tomás al oírle decir:

— Tengo cincuenta y ocho años y van ya quince que vengo aquí todas las tardes. Raras veces falto. Pero es que yo no estoy casado; mi casa es ésta. Vivir en un cuartucho alquilado no es tener casa. — Había encendido el purito tras chuparlo mucho y darle muchas vueltas. — ¿Y no fuma usted?

— No por ahora.

— Hay quien necesita esto. Si no, ¿qué sería la vida? Se trabaja para poder comer y dormir, y que sobren dos reales en el bolsillo. Si no son un cigarro y un vaso de vino, ¿qué queda? — Dijo ¿qué queda? y volvió a repetirlo, encarándose y esperando de veras que se le contestase.

— Puede que lleve razón. Yo he empezado hace poco, y acaso voy a necesitarlo. Tampoco tengo yo mucho más. Lo tenía.

— Se quedó viudo — contestó el desconocido sorprendiéndole de nuevo. Demasiada agudeza para un hombre de su aspecto.

No pudo reprimirse Tomás y preguntó entonces:

— ¿Y usted en qué trabaja?

— Pues yo soy corrector de pruebas, me paso el día leyendo de todo. Más que nada novelas y cosas por el estilo.

— Debe de ser un quehacer agradable.

— Ni agradable ni bien pagado, no se figure — dijo modificando el tópico —. Gana uno poco para lo que eso representa. Y si lo que quiere manifestar es si lo llevo a gusto, le contestaré que a medias nada más. Es una labor monótona. En una editorial de tipo fundamentalmente literario y científico como la nuestra, tiene uno que pasar por muchas cosas. Cada día se escribe peor y se vuelven más susceptibles los autores. Cuando yo era joven y no sabía la décima parte de lo que sé ahora, nadie se enfadaba si se le enmendaba la plana, que de ahí o por ahí viene el dicho. Hoy, en los trabajos literarios, he de limitarme a nuestras propias erratas, y a algún gazapo de los garrafales. Gramática y sintaxis andan manga por hombro, como sea. ¿Qué hacerle? Las presentaciones, que las escribimos nosotros casi siempre, no valen mucho más. El director dice que no me meta en eso. Es una pena. De seguir así, acabaremos por no escribir en castellano... Me desquito con las obras de carácter científico, porque me las dejan corregir a mi gusto; y eso que hoy, todo lo que va empeorando el escritor profesional, lo va ganando el profano. Hay gente de medicina, economía y demás con una prosa muy suelta.

Se veía que al bueno del corrector le gustaba despacharse a modo. No encontraría en la taberna muchos con quien hablar de sus cuitas y los problemas del oficio. Conque dijo Tomás, a quien no desplacía el tema:

— Y usted, ¿escribe?...

— Nada, cosillas insustanciales. Se me pasó el tiempo de crearme un genio incomprendido. Por lo menos, no tengo el prurito de publicar. ¿Y usted, qué hace, si no soy indiscreto?

Le entró a Tomás un gran bochorno. Nunca se había planteado la cosa mirándola desde lo exterior, y más en un lugar como éste, en el que había bebedores y trabajadores, y aun bebedores trabajadores. Se le antojó repentinamente considerar que la casta del bebedor existía de hecho y representaba un estamento social. El no era ni trabajador ni bebedor, ninguna de las dos cosas. Hubiera deseado eludir la respuesta; si acaso hallar una contestación un poco satisfactoria, pues el corrector le hablaba con cordialidad, y optó por no hacerlo.

— Yo no hago nada. Hoy por hoy no soy más que lo que

usted ha adivinado no sé cómo, merced a estas prendas negras que tan poco explican. Soy un viudo, un hombre que tiene que vivir esa situación.

Poco le importaba a Tomás que se hablase ni que no se hablase de sus asuntos particulares. Le interesaba en cambio, crecientemente, entrar en la vida de su interlocutor. Con todo, regresando de momento sobre sí mismo, y a pesar de hallarse ya lejos de la mañana y los lugares que había recorrido, agregó tras un corto silencio:

— Hablando de todo un poco, usted que tiene que haber leído lo suyo, ¿no sabría darme algún detalle sobre cierto *Capullo del día de San Marcos*?

Le miró de reojo el bebedor y exclamó:

— No me vendrá a decir que acaba de regalar un capullo de rosa a una chica con aires de naufragio... ¿qué? Porque le confieso que así lo hice yo mismo hace tiempo.

Nuevamente con el sofoco hasta las pestañas, sintió Tomás que se quedaba como chico al que le descubren en una pillería. Pero acabó por sonreír y contó lo que le había ocurrido. Lo narró escuetamente, sin detalles ni apreciaciones sentimentales. Le escuchó el corrector y pidió otra media botella.

— Tampoco yo sé nada del capullo ése — dijo, y a continuación explicó lo que a su entender era el mundo —. Estamos aquí sentados, bebiendo, y no sabemos el uno con respecto al otro ni cómo nos llamamos. Pero tenemos una ventaja sobre dos viejos conocidos: la de que podemos aún conocernos. Esa es la humanidad. Y tabaco. Y vino. Mujeres, no. Nada de mujeres. Nada de familia tampoco... Fíjese en lo que le digo: yo sólo lamento que mis padres no me hayan enseñado a tocar algún instrumento... Salvo esas tres cosas, de las que tengo dos, lo único que me interesa es aprender. Leer, ver, saber algo de los demás. Acaso para enterarme de cómo se los podría ayudar a vivir. Lo otro, son simplezas, vanidades, espejismos tontos que no conducen a nada.

Como parecía que había concluido el discurso, se le escapó a Tomás decir con frase huera:

— Usted, amigo mío, es un filósofo.

El hombre pacífico que tenía delante levantó el índice:

— Usted no sabe lo que dice. ¿Filósofo yo? Aborrezco la filosofía, la detesto. He leído a los filósofos y los conozco bastante. Admiro a los antiguos, transijo hasta con Kant, Berkeley, Hume, Hegel... No puedo con los de ahora, no resisto a los poetas. ¿Qué son Kierkegaard, Emerson, el mismo Nietzsche...? ¿Y qué es esta gente que entra aquí — hizo un amplio gesto con la mano — si se pone a filosofar gratuitamente? El vulgo filosofante, ¡habrás visto! No, por favor. No me incluya, no me llame filósofo si quiere que seamos amigos. Le hablo de mi experiencia, hago simple y llana introspección. Nada pretendo enseñarle que usted no sepa ya. Si le hablo es seguramente con la esperanza de que me contradiga, de que me pruebe que hay otros mundos válidos. Y porque fiel a mi pobre credo me intereso por usted; pero porque es nuevo aquí, por externo y diferente, porque veo que no ha llegado por el vino, sino para sentarse y aguardar. Para demostrarse a sí mismo que no tiene casa...

— Marcó una pausa, corta. — ¿Cree que no me gustaría seguirle ahora y que me condujese hasta ese hogar que no tiene, y que me lo enseñase, y me enseñase cajones y libros, muebles y rincones, su lecho, todo, hasta el interior de su alma? Y asimismo, ¿cree por ventura que no sé que apetecería usted lo mismo de mí, aun no teniendo yo más que un cuartucho en una casa con patrona? Está aún verde, mi joven amigo, pero si sigue por la ruta en que le veo hoy, dé por sentado que un día llamará a mi puerta, y a la de éste y a la de aquél. En una palabra, que se interesará por los demás. Pero ocurrirá ello si antes no le envuelve la hembra, no se envuelve usted mismo.

Se detuvo, apartando la vista como si ya no le inspirase nada su cofrade neófito, o como para dar lugar a que éste recapacitase y tuviese algo que decir. Puesto que no hablaba, siguió él:

— La pregunta suya sobre el capullo de San Marcos, y cuanto le ocurrió esta mañana..., con esos otros datos que haya querido omitir... — e hizo un ademán ambiguo —, me dicen que está próximo a materializar ese capullo, a transformarlo en enigma al que dará vida y consistencia...

Vacilaba el ánimo de Tomás, le brillaban las pupilas.

— Usted presume... — Aunque no; iba a expresarse como si consultase a un adivino. — Basta. Prometo volver a verle. Si sucede algo de lo que dice, se lo contaré. Y, si no, vendré a charlar con usted de todos modos.

Le tendió una mano tal vez demasiado efusiva y salió a la calle.

Deseando permanecer fieles a la verdad, aun después de tanto tiempo, diremos que Tomás apreciaba muy a la ligera los acontecimientos de aquella mañana. Si la presencia de cierta joven quedaba registrada en él bajo forma de una imagen borrosa, semejante a algún viejo daguerrotipo, la existencia material de la misma comenzaba en cambio a cuajar y a adquirir particular relieve en los estratos más profundos de su conciencia. Sin que alcanzase a sospecharlo, iban estableciéndose crecientes nexos entre esa joven y la "sposa del mare".

No sabemos por eso, bastantes días más tarde, cuál fuerza de instinto o qué casualidad le harían entrar un atardecer en determinada iglesia. En medio de un intenso olor a flores e incienso, el hallazgo produjo en su corazón una sacudida. Luego se sintió tan confuso que llegó a preguntarse si no serían las mismas personas. La particularidad de que el encuentro —el hecho, en cierto modo— se reprodujese en una iglesia, en vez de confirmar unas probabilidades más que grandes, despertaba en él motivos de desconfianza. Los veía por detrás, si bien atinase a distinguir sesgadamente sus perfiles. Hallábase muy cerca, casi pegado a sus espaldas. En actitud de piadoso recogimiento, la tez pálida, el cabello canoso y ralo, orejas prominentes, translúcidas, el hombre, de elevada estatura, mantenía con la cabeza baja. Parecía ajeno a toda posibilidad de que se le estuviese observando... Tenía ella levantados los ojos y, por indicios, se veía que rezaba. El velo no conseguía ocultar la hermosura suave y un tanto añorada de sus facciones. Su atuendo, por demás sobrio, y el desarrollo corporal desmentían una primera apariencia de tierna juventud, quince o dieciséis años a lo sumo. No tan recogida como su compañero, debía de vibrar en un palpito de vitalidad exuberante... Tomás experimentaba la sensación de que de súbito podía presentarle detrás de ella. Acaso por ese mismo temor, no exento de cierta seducción morbosa, se adelantó al cabo de un rato y fue a colocarse a su altura en la otra fila de bancos. Volvió ella la cabeza y Tomás sintió, al tiempo como de una inefable, enervante, deliciosa y abrasadora caricia, que nada podría definir, la percepción de que le había reconocido. Lo creyó, hubiera dicho, por un sobresalto fugaz, aunque los labios automáticamente siguiesen murmurando el rezo. Luego de esto, ya no volvió a mirarle.

Cuando abandonaron la iglesia los siguió recatadamente y pudo verlos entrar en un portal entre callejas oscuras.

Tuvo la nítida sensación de que el portal se la tragaba, y luego mil locas ideas: que ella no tenía derecho... que no podía desaparecer así, que le pertenecía ya, que hubiera debido hablar con su acompañante y decirse todo ella misma. Y no sabía cómo apartarse de allí. No le hubiera importado esperar, aguardar a que surgiese el alba. De pronto se encontró ya lejos. ¿Qué le había ocurrido? ¿Por qué no había vuelto a pensar en ella desde el día de San Marcos y repentinamente al volver a verla le había sucedido una cosa tan inexplicable? No lograba el pobre Tomás reconocerse. ¿Si hasta entonces no la había visto más que una vez! ¿Si ni siquiera estaba seguro al principio de que fuese ella!... Se encontró en casa de tía Clotilde sin saber cómo había llegado. No comprendía, no se daba cuenta de nada. Lo único que veía claro era su rostro, que no se le quitaba nunca de delante...

Todo ello dio lugar a que Tomás frecuentase la iglesia en días sucesivos, y una tarde volvió a encontrárselos allí. No obstante, tras sosegar impulsos y nuevas vacilaciones, resolvió ocultarle a la joven su presencia. Y le dolía hacerlo. La veía como aislada, envuelta en un nimbo de luz espiritual, de tal guisa que ese resplandor se la aproximaba a través de los bancos y él lograba aspirar su perfume singular de criatura humana, y era de nuevo como si le perteneciese, como si fuese sólo suya y pudiese concederse la facultad de alargar extensamente el brazo y cefirla, mientras le parecía que su deber era colocarse a su lado —¡si por lo menos conociese su nombre!—, decirle que estaba con ella, o aunque no fuese más que levantar la voz y llamarla. ¿Cómo? Pues Amor, Angel... Porque no veía más que su figura, la silueta, y aun así sabía que era ella y que le aguardaba. ¿Tenía el derecho de ocultarse? ¿Iba acaso a dejarla marchar con la idea de que transcurría un día más sin que se viesen? Pero él no podía hacer nada. Una aprensión incomprensible, un pusilánime sentido de culpabilidad le mantenían circunspecto, inmóvil. Era como si gozase haciéndola sufrir.

Además, cualquiera que fuese la fascinación que sobre él ejercía la joven —y aclaremos que el propio Tomás lo ignoraba—, se daba cuenta de que no debía enturbiarla ninguno de sus aspectos. Se limitó, pues, a seguirlos como la vez anterior, y cerciorarse de que entraban en el mismo portal.

Transcurrieron cinco semanas sin que volviese a verla. Cinco semanas de agobio, edificación y alternativo derrumbamiento de ilusiones, noches de insomnio entre las mismas paredes que habían amortajado, por decirlo así, el cuerpo de la finada Amalia, su esposa.

A poco de sufrir los efectos de esta grande y nueva pasión, Tomás empezó a apartarse de la existencia bohemia que llevaba y, cuando menos, pernoctaba en su domicilio, o sea, en casa de tía Clotilde. No menos que si la vida hubiese adquirido de pronto un sentido, como si una inesperada finalidad alentase en él, la quimera del callejeo y lo imprevisto iba decayendo. Además, todo hay que decirlo, los recursos económicos con que contaba gracias a tía Clotilde menguaban sensiblemente así como el joven se alejaba de su casa. Bien es verdad que la buena mujer, después de que su sobrino enviudara, le estimulaba a distraerse, a no permanecer encerrado e inactivo, y para nada intervenía en si se ausentaba durante semanas enteras. La gente de edad nunca se acomoda a los gustos de la juventud y, por ende, tampoco a sus necesidades. Por lo mismo doña Clotilde, para no entorpecerle, y no verse en el trance de amparar precisamente ella las no muy explicables ausencias del joven, ni le pedía cuentas del empleo de su tiempo ni tanto menos de la mensualidad que le pasaba. En realidad, aun cuando Pompilio volviese a vivir en casa, tía y sobrino raramente se veían. Ello no era obstáculo para que el contento de doña Clotilde se manifestase a través de peculiares cuidados, como flores en la mesa, platos especiales, dulces de preparación doméstica y todas aquellas atenciones femeninas que indican como la saetilla de un barómetro estados de ánimo: bonanza, variable, seco y frío... que también prueban las dosis de imaginación que puede alcanzar la inventiva hogareña al expresarse por símbolos, en un campo tan reducido para la sensibilidad de un hombre y sin embargo tan principal. Porque por más que tía Clotilde tuviese a su servicio además del cochero dos muchachas, no se necesitaba ser lince para percatarse de que allá donde no intervenían las manos de la señora estaba encima su ojo vigilante y experto. ¿Cómo no darse cuenta de que a esos lápices, perfectamente alineados, no pudo sacarles punta sino una mujer ducha en un sin fin de habilidades y poniendo en ello su más amorosa atención? ¿Cómo no saber que cuando aparece un libro en la mesilla de noche es una respetuosa sugerencia, también la manera de establecer un diálogo silencioso y jamás inoportuno para el hombre?... Llegaba tía Clotilde a introducir entre las páginas de esas novelas y obritas de teatro alguna que otra alusión al texto: "Fíjate en esto de la derecha, que me parece admirable..." "¿No te recuerda mucho a Carlos Arniches el estilo..." "¿A que parece cosa de tío Torcuato..."

Tomás, que sabía apreciar ese mundo de menudencias, sentía a veces la contricción de no pasar de cuando en cuando a charlar con su tía, llevarla al teatro o acompañarla a pasear en coche por el Retiro. Aún más le pesaba callarle que estaba enamorado. ¿Y cómo hablarle de una joven con la que no había cruzado una sola palabra, de la que ignoraba incluso si era casada o no? Además el desconcierto en que había caído no resultaba la situación más alentadora para las confidencias. Una cosa así jamás hubiera podido concebirla tía Clotilde. El mismo se tambaleaba.

Dentro de sus propios conflictos, una cosa que le intrigaba era la fe religiosa de esa pareja. Puede que purgasen culpas; como también pudiera ser que se hubiesen juntado dos personas traspasadas por un mismo tipo de fanatismo. Vistos por separado, el en un aspecto y ella vuelta hacia fines suyos particulares, aun cuando el frecuentar iglesias tuviese para ambos un origen común, a Tomás no se le escondía que el hombre debía de ser un caballero fundamentalmente beato, tal vez de esos que pecan con plena conciencia de que lo hacen, sin rebelarse nunca, dentro de un fatalismo muy español, y muy religioso, mas luego se humillan ante el ojo de Dios que los ha visto arrastrarse en la culpa; y ella una mujer débil, subyugada, que aprovecha el hallarse junto a las imágenes de un templo para implorar concesiones.

En esas cinco semanas había perdido Tomás cualquier esperanza de encontrarse con la joven, pues aunque lo tuviese en la mente, se resistía a apostarse en proximidad del

portal con árimos de sorprenderla. Más de una vez le habían conducido hasta allí sus pasos, y a lo sumo volvía a miras atrás en el acto de doblar la esquina. A la iglesia, a esa precisamente, no dejó de acudir a diario. La de San Marcos la visitó en alguna ocasión, así como otras diseminadas por los barrios de aquella parte de la ciudad. Y he aquí por donde, cuando menos podía esperárselo, se dio con ella de mano a boca.

La vio al entrar, pues ya estaban en la taberna cuando él llegó. El encuentro le dejó anonadado. El hecho de verla fuera de cualquier otro sitio que no fuese la iglesia sobrepasaba al de hallarla en un lugar de tan baja categoría. Si no le hubiese mirado ella, habría tardado en reconocer en esa chica con un vaso delante a aquella otra por la que se había interesado con tan inexplicable empeño. Pero sus miradas se cruzaron como si entre los dos hubiese de existir un común entendimiento. La manera de hacerle ella, bajando luego los ojos, era un darse por aludida, un darle a entender que le reconocía y que se percataba de lo que el joven sentía a sus respectivos. En realidad era la primera vez que le brindaba una muestra de comprensión, aun siendo también muy cierto que era la tercera vez que le veía. Los ojos no habían, pero intentan decir cosas. Los de ella podían haber murmurado durante esos instantes en que sostuvo la mirada de Tomás: "¿Qué ha sido de ti? ¿Cómo no has hecho nada para buscarme?" Los de Tomás, menos elocuentes, acaso no expresasen sino una infinita alegría...

Cuando luego siguió a la pareja, ya no lo hizo con tantos miramientos (en la taberna se había sentado de forma que el hombre no reparase en él). Muy al contrario se las arregló para que la joven advirtiese que la seguía hasta el portal de su casa.

Ese entendimiento, secreto y solapado, tuvo plena confirmación dos o tres noches después. Hallándose Tomás en la taberna desde muy pronto, cuando tras angustiada espera los vio comparecer y luego sentarse, observó algo que al principio no había logrado advertir: la joven llevaba prendido en el pecho un capullo de rosa... Y nos preguntaremos nosotros hasta dónde puede llegar la coquetería femenina. O a cuáles ardidés no ha de recurrir la inventiva cuando se traduce en una desesperada petición de auxilio.

Permítasenos ahora el ahorrarnos explicaciones sin duda reiterativas, como suelen ser estas cosas de amor. Sépase únicamente que tras haberlos acompañado (seguido) hasta su misma puerta, dejó ella caer al suelo, y con ademán que pretendía ser explícito, el capullo de rosa. Si en aquel acto podía no encerrarse alusión alguna al encuentro de San Marcos, lo que sí se aclaraba era que la joven le brindaba, sin dar la cara del todo, una prueba inequívoca de aquiescencia.



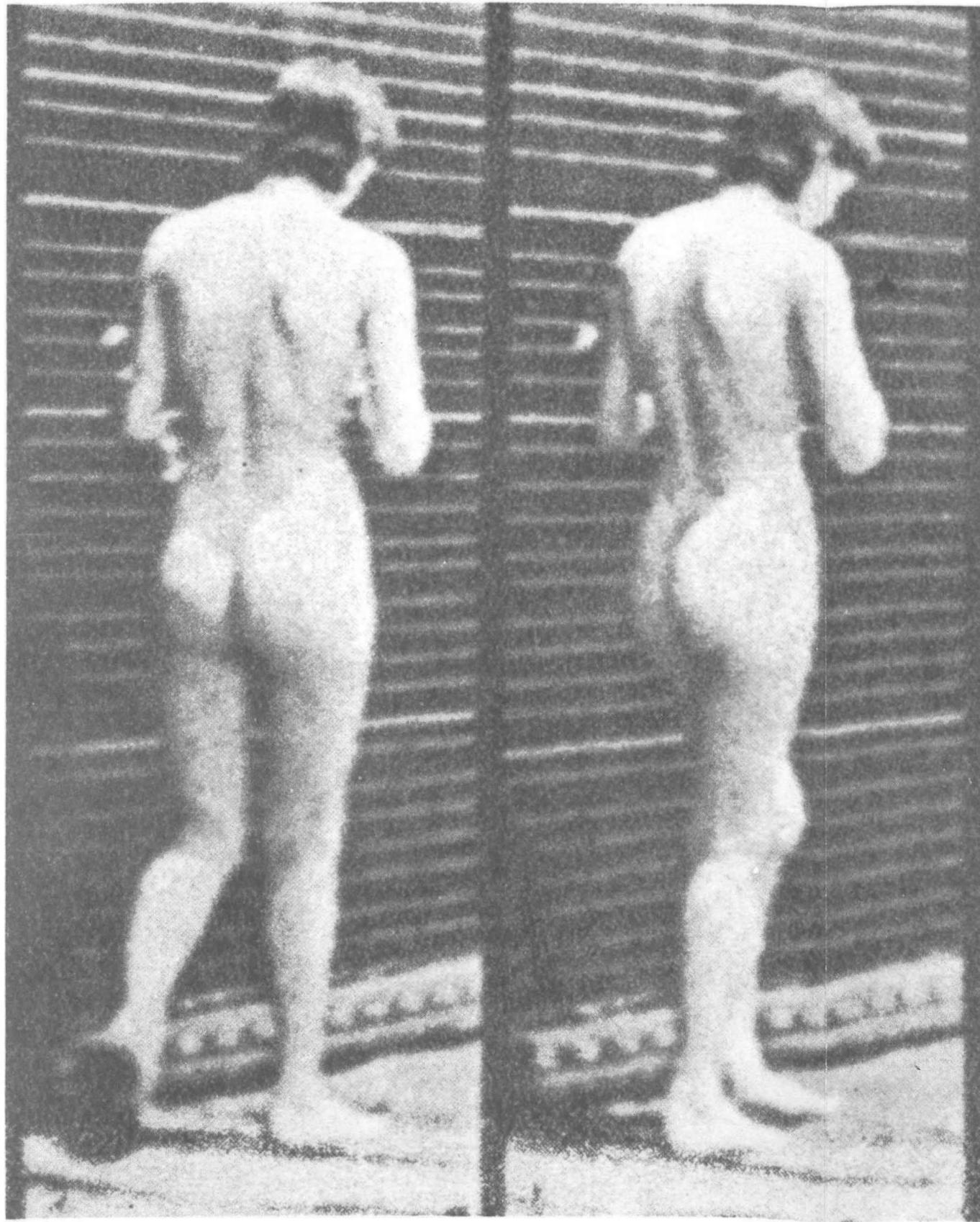
# FIN

DEL

CAPITULO PRIMERO

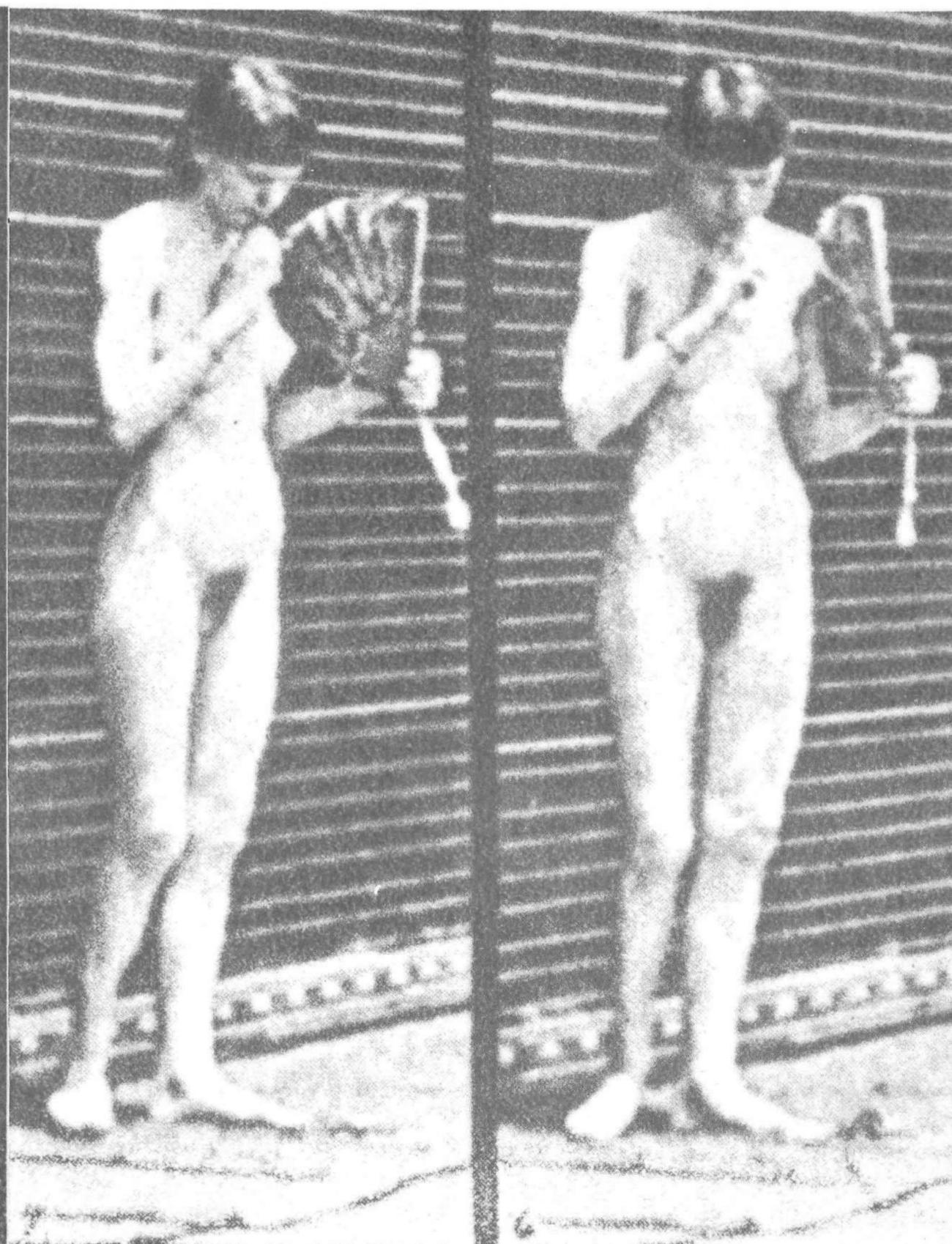
DE

EL PAJARO EN LA NIEVE



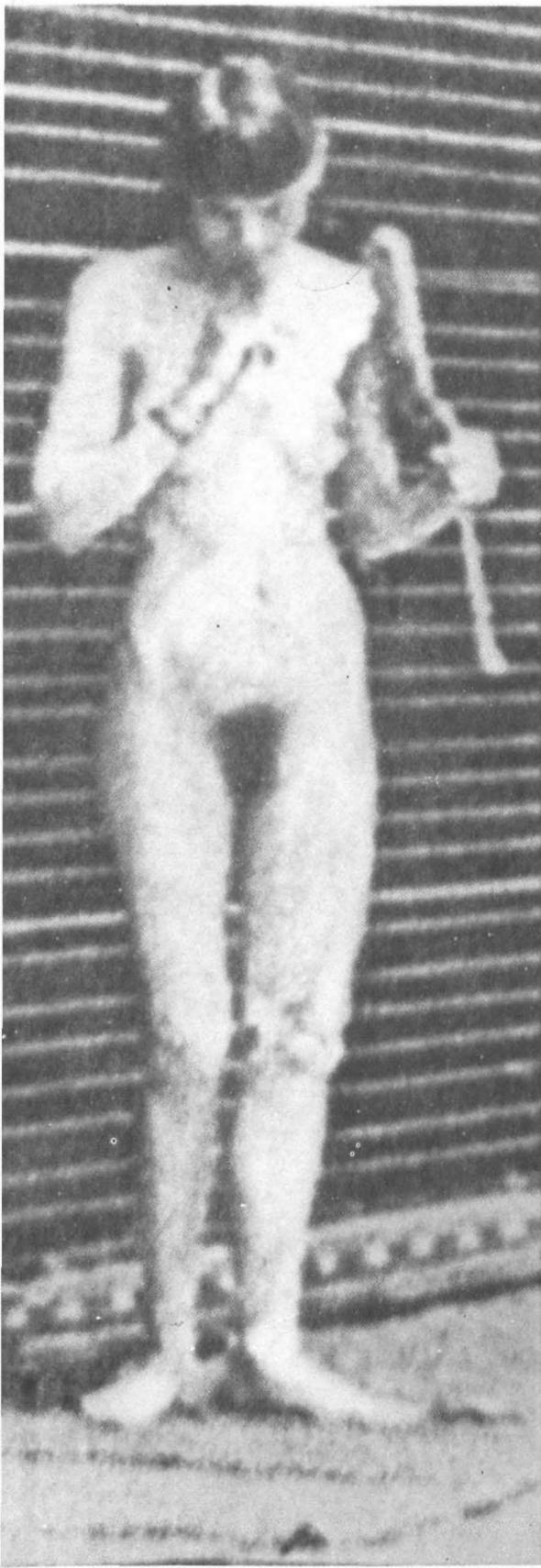
XVII

XVIII

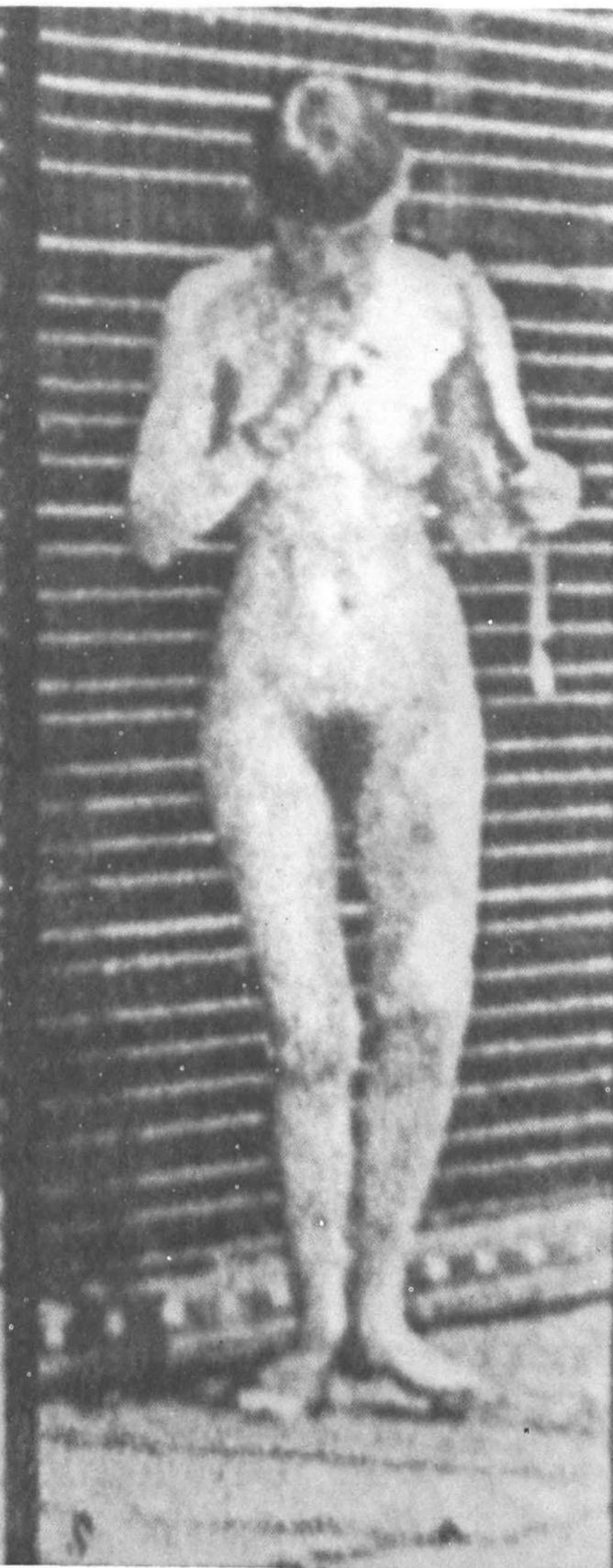


XIX

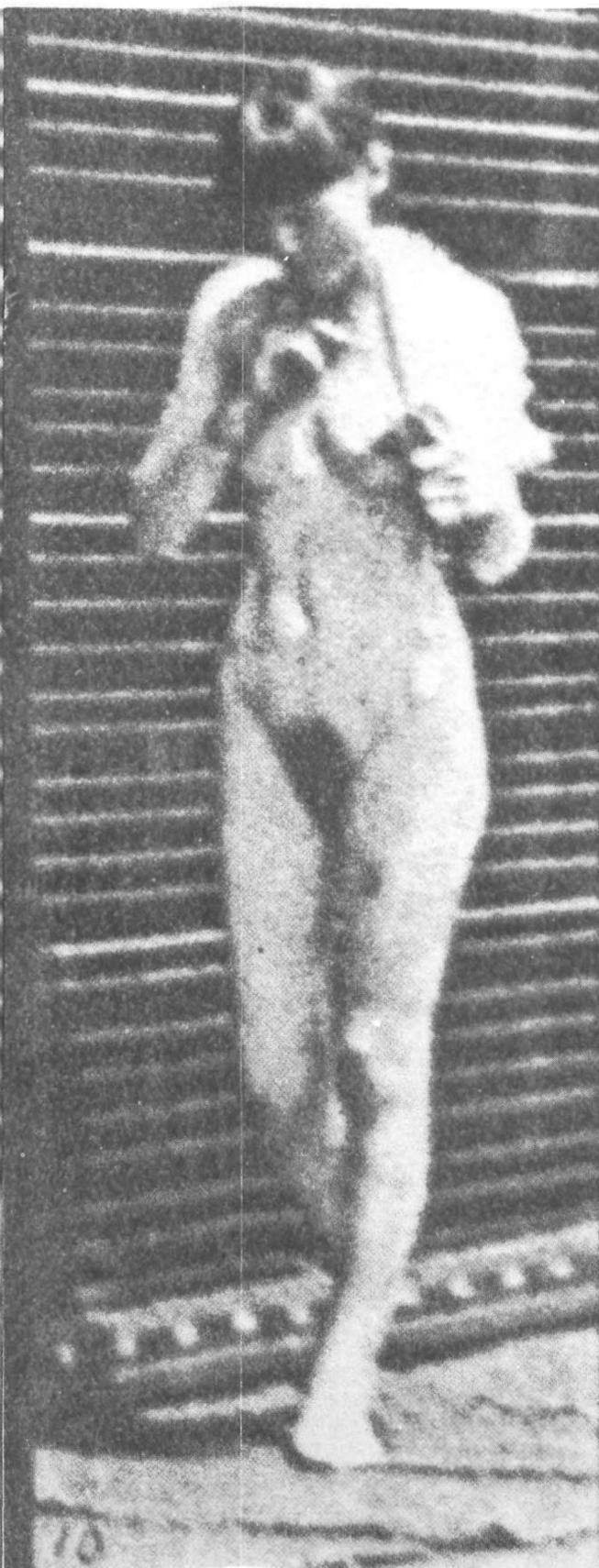
XX



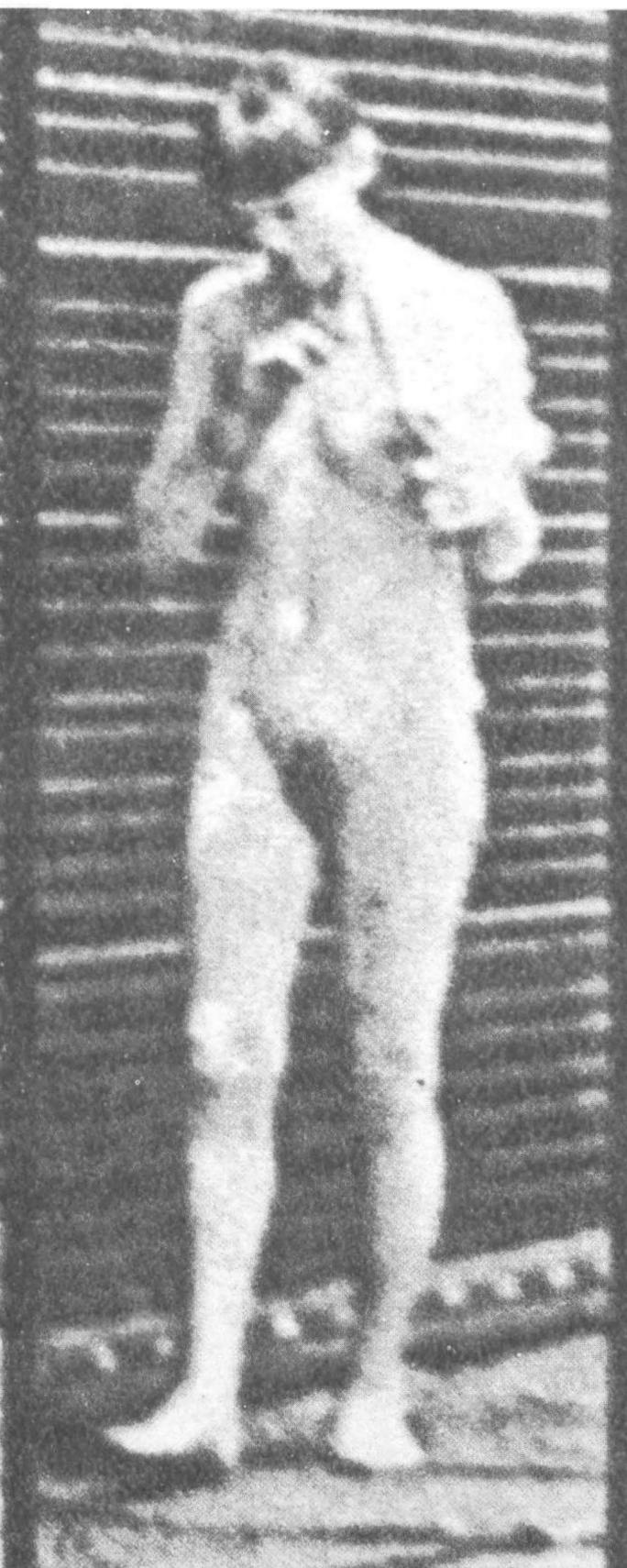
XXI



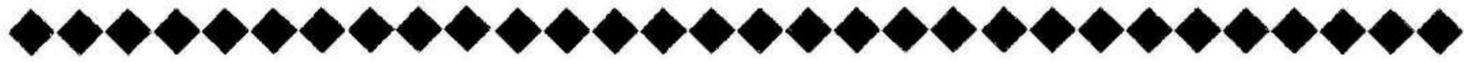
XXII



XXIII



XXIV



*Guillermo Carnero*

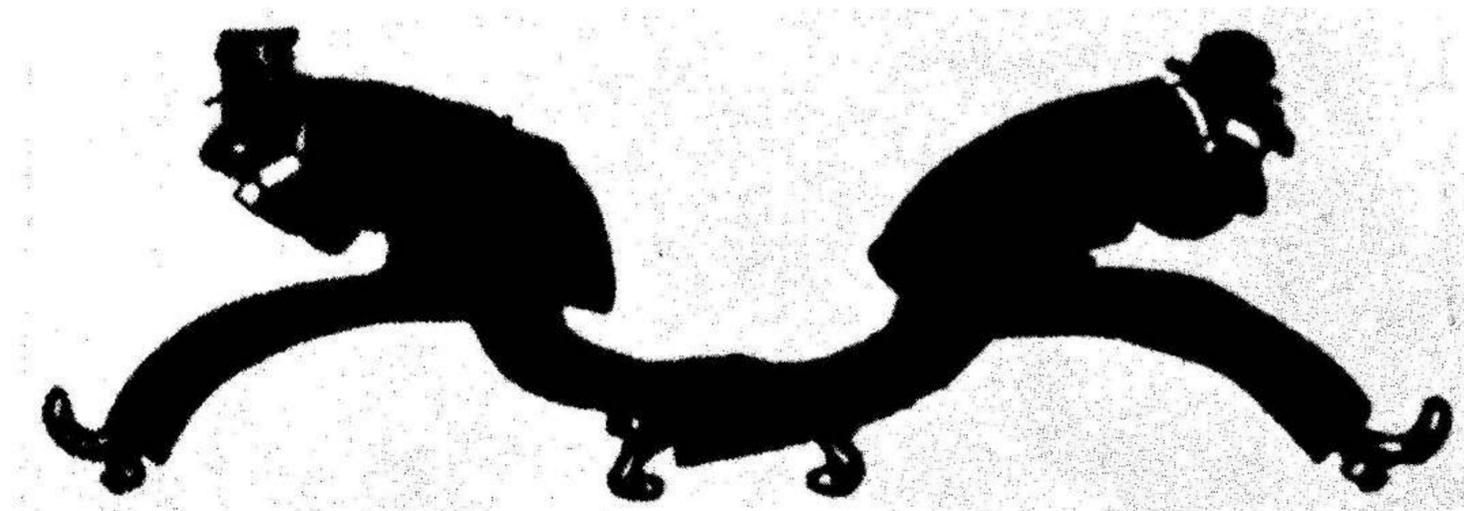
Poesía de posguerra  
en lengua castellana

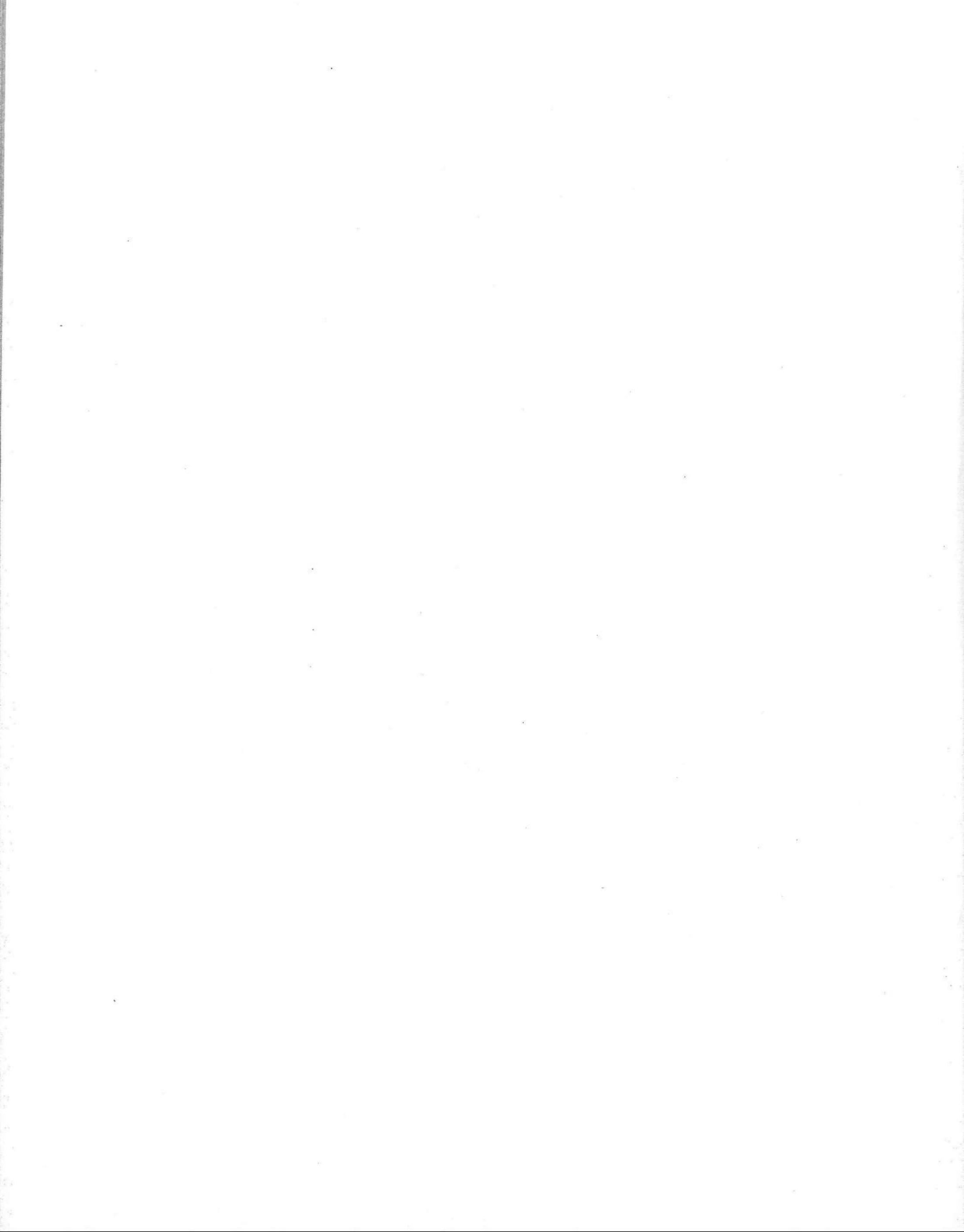
(Pág. 77)

*Justo A. Lejos*

O n i n g u n o

(Pág. 91)





Guillermo Carnero

## Poesía de posguerra en lengua castellana



### Introducción

**E**L tema es uno de los más problemáticos que pueden encontrarse en la historia de nuestra literatura, por dos razones fundamentales. En primer lugar, los fenómenos a estudiar están demasiado cerca de nosotros como para que podamos verlos en su integridad. Lo cual ha de ser entendido como algo más que una metáfora óptica, porque significa la existencia de importantes carencias y obstáculos de cara al estudioso o al investigador: falta de una bibliografía sistemática amplia, ya que, salvo algunos estudios globales (que en ocasiones no pasan de ser una mera yuxtaposición de consideraciones parciales y no sintetizadas del problema), no se suele disponer más que de textos cuyo nivel no supera el de la crítica periodística, lastrados por ello de falta de rigor y método, y también de falta de sinceridad, porque es de héroes decir la amarga verdad a propósito de los vivos.

En segundo lugar, los fenómenos en cuestión están demasiado lejos como para que sus documentos se hallen al alcance de la mano. Y como esos fenómenos no han accedido todavía a la categoría de clásicos, disponer de los documentos precisos supera las posibilidades del investigador, que haría magra cosecha en bibliotecas y archivos, no teniendo más remedio que recurrir en la medida de lo posible a las colecciones privadas.

En cuanto a la sistematización de la poesía de posguerra, quien se haya asomado a la literatura que sobre ella existe habrá comprobado la existencia de un auténtico marasmo metodológico. Porque los poetas siguen vivos y sus constantes publicaciones van anulando periódicamente las etiquetas clasificatorias que sobre ellos se depositan. Y porque el tradicional método de las generaciones revela claramente su inoperancia al intentárselo aplicar a la poesía de posguerra. Unos pocos ejemplos lo demos-

trarán. Dámaso Alonso, clasificado oficialmente en la Generación del 27, animador por su erudición y sensibilidad de la sabiduría poética del grupo, no tiene en su seno un primordial papel de poeta, mientras sí, y muy relevante, dentro de la primera promoción de posguerra.

Está claro que notables diferencias expresivas separan a los poetas del 27 de los de la llamada "generación del 36", y sin embargo algunos de éstos tienen sólo unos años menos que Cernuda, como Pedro García Cabrera o Juan Gil Albert. No digamos lo vacío de sentido que es el mismo concepto de "generación del 36" si, por razones cronológicas, ha de englobar a poetas tan irreconciliables como Miguel Hernández y José García Nieto.

Por otra parte, hay que utilizar mucho la cronología para distinguir en función de ella a los del 36 de la "primera promoción de posguerra", cuando la práctica literaria los distingue en términos generales. O tampoco: porque si es lícito señalar diferencias entre "Juventud creadora" y Blas de Otero, un poeta de la promoción de Blas como Carlos Bousoño colaboró sin problemas en *Escorial* y *Garcilaso*. Dice Lechner (*Compromiso*, II, p. 3): "Tampoco existe mucha claridad ni consenso en cuanto a la división de los poetas de la posguerra en generaciones, grupos, hornadas, promociones o comoquiera que se llamen". Su conclusión es: "no nos ocuparemos de desenmarañar generaciones dentro del conjunto de poetas que han publicado en la posguerra española". Esto parece lo más juicioso, prescindir de la obsesión generacional e intentar compartimentar la poesía de posguerra según un criterio que atienda más que al factor cronológico, a la práctica literaria, a los temas recurrentes, al uso del lenguaje y a la actitud de los poetas ante su propio oficio, esquema que permitirá ir "peinando" la historia de los últimos 40 años de poesía de modo que resulte inteligible.

Desde ese doble punto de vista (que tiene en cuenta la sucesión y sustitución de fenómenos literarios y la índole de esos fenómenos mismos) pueden delimitarse, provisionalmente y sin que ello niegue la posibilidad de mayores matizaciones, los siguientes momentos:

A) Hasta 1950, grosso modo:

1.º la poesía de guerra, escrita durante la misma.

2.º la primera escuela literaria de posguerra, cuyas manifestaciones fundamentales son las revistas *Escorial* y *Garcilaso*.

3.º la llamada "rehumanización de posguerra", que incluye el "neorromanticismo", el "existencialismo" de signo mayoritariamente religioso, y el inicio de la "poesía social", y cuyas más destacadas manifestaciones serían la obra poética de Dámaso Alonso a partir de 1944 y la revista *Espadaña*.

4.º la pervivencia marginal de la herencia surrealista de la generación del 27.

5.º dos grupos de poetas a los que podría aplicarse el calificativo de "independientes": los Postistas y el grupo *Cántico* de Córdoba.

B) Desde 1950 a 1965:

6.º la tendencia mayoritaria llamada "poesía social".

7.º quienes se evaden de ella, los poetas de la "promoción de 1960" y alguno de promociones anteriores.

C) A partir de 1965:

8.º los llamados "Poetas Novísimos".

9.º las manifestaciones poéticas posteriores a 1970.

Intentaré ahora calificar y delimitar cada uno de estos nueve momentos. No hay aquí espacio para mencionar todos los nombres que deberían serlo, ni estas páginas pretenden ser un recuento de personas sino un esquema de tendencias. Mencionaré ocasionalmente poetas y obras con finalidad aclaratoria, sin que ello implique ningún juicio de valor más allá de su aptitud para ilustrar la exposición o mis preferencias personales.

## I. Poesía de guerra

**E**N 1936 ofrecía España un panorama poético de gran riqueza. Junto a maestros como Unamuno, los Machado, y Juan Ramón, se hallaba en su apogeo la generación del 27, y empezaba a despuntar un grupo de jóvenes de la edad de Bleiberg y Rosales, cuyas primeras publicaciones aparecen al filo del estallido de la guerra.

La guerra civil produjo un torrente de mala literatura, en todos los géneros. Aunque los trabajos de Mainer y García de la Concha han lanzado algo de luz sobre la poesía de esos años, estamos muy lejos de tener de ella una idea completa.

En el invierno de 1936 la Delegación de Prensa y Propaganda lanza en Pamplona el primer número de *Jerarquía*, revista que en cada una de sus apariciones repite el célebre soneto imperial de Acuña y refleja una nostalgia de imperio romanista entre cuyos inspiradores podrían estar D'Ors, Basterra o Giménez Caballero. *Vértice*, revista de FET y de las JONS, nace en 1937. En ambas publicaciones brujulea y manda el llamado "grupo de Rosales", cuya evolución conducirá, una vez depuestas las armas, al relativo aperturismo de *Escorial*.

Las obras de mayor envergadura producidas en el terreno de la poesía por el derecho militante son el *Poema de la Bestia* y el *Angel* de Pemán (1.ª ed., Ediciones Jerarquía, 1938), la *Antología Poética del Alzamiento* (Cádiz, Lib.ª Cervantes, 1939) y la *Corona de sonetos en honor de José Antonio*. Junto a ellas se extiende toda una infraliteratura cuyo valor documental es, con todo, enorme, precisamente porque la falta de calidad exhibe con más inmediatez los mitos en que está sustentada.

El *Poema de la Bestia* y el *Angel*, con el nombre en letras de oro de Franco, Calvo Sotelo, José Antonio, Sanjurjo y Mola en primera página, lamenta en su prólogo en prosa: "Hemos vivido unos tiempos de incomunicación de la Vida y el Arte". Una poesía estéril y "pura". Lo que Pemán ofrece es otra cosa: poesía surgida directamente de la vida, de la vida militar. El poeta juega con las palabras: la suya, dice, es "poesía de vanguardia en el más directo y militar sentido del vocablo". De las alianzas



José María Pemán



Ernesto Giménez Caballero



"Vértice", marzo de 1939

disfrutadas por Franco extrae Pemán uno de los mitos de la poesía del momento: "Roma y Germania (sic), los dos componentes integrantes de Europa, tornaban a fundirse en el crisol de España. Sonreían Alfonso el Sabio y el Emperador Don Carlos, soñadores del Sacro romano imperio germánico". El poema de Pemán está sustentado en un rígido maniqueísmo: por un lado, la vileza, la sed de sangre, la carencia de espíritu (la Bestia); por otro, la gallardía y la virtud (el Ángel). La España angélica, sigue diciendo el prólogo, derribaba la cabeza y decía: "He aquí la esclava del Señor".

La poesía desde Mallarmé le parece a Pemán haberse vuelto de espaldas a la vida, haber querido llegar al conocimiento sin pasar por la realidad. Un pecado similar al de los ángeles rebeldes. Eso es la "poesía pura, deshumanizada y creacionista". Y gracias a la guerra los poetas han comprendido el error y la vacuidad de sus anteriores ejercicios. Detectemos aquí una acusación contra la generación del 27, que volveremos a encontrar en la posguerra en boca de los "rehumanizadores".

En la *Antología del Alzamiento* aparecieron poemas de Alvaro Cunqueiro, Rafael Duyós, Agustín de Foxá, Manuel Machado, Eduardo Marquina, Eugenio D'Ors, Pemán, Luis Rosales, Federico de Urrutia entre otros. Romance y soneto son las estrofas preferidas, y sonetos son los ofrendados a la memoria de José Antonio en la *Corona* de 1939 (Ediciones Jerarquía) por Cunqueiro, Gerardo Diego, Manuel Machado, Marquina, D'Ors, Leopoldo Panero, Pemán, Ridruejo, Rosales, Adriano del Valle o Vivanco.

En cuanto a la participación de los poetas en la lucha republicana, basta revisar las colecciones de *Hora de España* o *El Mono Azul*. El Ministerio de Instrucción Pública confió a Emilio Prados, en 1937, la recolección de un *Romancero general*, y Alberti publicó uno más completo en Buenos Aires, 1944. Escribieron poemas de guerra por el lado republicano Miguel Hernández, Moreno Villa, Prados, José Herrera Petere, Alberti, Garfias, Bergamín, Rafael Dieste, Alexandre, Altolaguirre, Machado. A lo que se me alcanza, los poetas republicanos prefirieron abrumadoramente el romance, aunque Machado escribía sonetos como

"Todo vendido" y "A Lister", Altolaguirre verso libre y Alberti y Miguel Hernández cuartetos.

## II. La primera escuela literaria de la posguerra

**E**L cenáculo más claro de los primeros años de la posguerra es el constituido por Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Dionisio Ridruejo y Leopoldo Panero, lo que nos lleva directamente a plantear el problema de la llamada "generación del 36". La importancia de la fecha en la Historia de España se presta a utilizarla como hito literario. Al parecer el primero en usar la etiqueta generacional fue Pedro de Lorenzo en su manifiesto "La creación como patriotismo", publicado en *Arriba* en febrero del 43. Gerardo Diego se opone en *Hoja del Lunes* del siguiente marzo: en los años 40 sigue vigente como generación —dice— la del 27. Pedro de Lorenzo insiste en *Juventud* del mes de abril, dando la siguiente nómina: Vivanco, Rosales, los hermanos Juan y Leopoldo Panero, Ridruejo, Enrique Azcoaga, José Luis Cano, García Nieto y Jesús Juan Garcés. Todos ellos presididos por José Antonio Primo de Rivera. En 1945 publica Homero Serís, en *Books Abroad*, su estudio titulado "La generación española de 1936", aceptando como de Lorenzo la importancia generacional de la guerra, y dando otra nómina, presidida por Miguel Hernández. Guillermo de Torre la impugnó en la revista bonaerense *Cabalgata* de octubre del mismo año 1945. Torrente Ballester, en la segunda edición de su *Panorama*, reconcilia a unos y otros, y en su misma línea está Ricardo Gullón en el número monográfico de *Insula* sobre la generación, 1965. Señala Gullón que la gestación de la generación estuvo jalonada por una serie de revistas: *Nueva Revista*, 1929, de Maravall y Leopoldo Panero; *Literatura*, 1934, del mismo Gullón e Idefonso Manuel Gil; *Hoja Literaria*, 1935, de Azcoaga, Sánchez Barbudo y Arturo Serrano Plaja. En el simposio celebrado en 1968 por la Universidad de Syracuse, Valverde y Aranguren se esfuerzan en solucionar el embrollo que supone la divergencia ideológica y literaria en el seno



Dionisio Ridruejo



Luis Felipe Vivanco



Leopoldo Panero



Enrique Azcoaga



Luis Rosales

de un conjunto de poetas nacidos en la misma zona de fechas. En *Elogio de la Retórica*, Pedro de Lorenzo abdica de sus posiciones de 1943 y acepta las razones de su entonces adversario Gerardo Diego, en el sentido de incluir la supuesta generación en la órbita del 27. No es pues extraño que Víctor García de la Concha, en su *La poesía española de posguerra*, uno de los más recientes y abarcadores estudios sobre el tema, concluya que la práctica poética de los poetas de la llamada generación del 36 es demasiado varia y compleja como para poderla incluir en un molde generacional. Un argumento más en abono del método ordenador o compartimentador que aquí utilizamos.

De la actitud ante la literatura del grupo de Rosales surgirán las dos grandes revistas de los años 40: *Escorial* y *Garcilaso*. Según García de la Concha, *Escorial* es, como realidad literaria, indefinible por la sola referencia a Rosales y su grupo, aunque ellos la animaron y redactaron textos que tienen valor de manifiesto de las pretensiones de la revista. Pero sucede que *Escorial* fue una revista ecléctica y aperturista, programáticamente, y ello impide considerarla vehículo expresivo de una escuela. Apertura frente al 98: Azorín, Baroja, Menéndez Pidal, Unamuno y Machado "rescatados" respectivamente por Vivanco y Ridruejo. Un monográfico se dedica a San Juan de la Cruz, de acuerdo con la revitalización de la poesía religiosa, y sobre todo sacra, que presencia el país en esos primeros años de la década de los 40. Y aparecen voces de nuevas promociones (Hidalgo, Valverde, Bousoño, Nora, Otero) junto a los poetas del 27 que habían quedado en el país: Alejandro, Gerardo Diego, Dámaso Alonso. Si los poetas del grupo Rosales se iniciaron en *Vértice* y *Jerarquía*, a mediados de la década se produce su apartamiento de la literatura "oficial" y la tendencia hacia la interiorización y la investigación existencial, como resortes de creación poética. Fenómeno que ha sido considerado resultado de una decepción política ante la "traición" del franquismo a los ideales de la Falange.

En *Literatura y pequeña burguesía en España*, Mainer ha dedicado un importante estudio a *Escorial*, donde señala, junto al aperturismo de la revista, su papel en la

resurrección y divulgación de la poesía del Siglo de Oro, tanto en forma de antologías como de estudios. Esta mitificación de la literatura Aúrea sería una de las características fundamentales del periodo de que nos vamos ocupando, interpretado frecuentemente por la crítica como resultado del deseo y la voluntad de escapismo ante la sórdida realidad de la posguerra. Una voluntad que encarnaría paradigmáticamente la revista *Garcilaso*.

El interés por *Garcilaso* existía ya antes de la guerra. Comparte con Bécquer el entusiasmo suscitado por el centenario en 1935; en la posguerra se vuelve uno de los hitos de la nostalgia imperial revelada en la *Antología de poesía heroica* de Rosales y Vivanco, publicada en 1940, el mismo año que la de *Poesía sacra* de Pemán. La revista aparece en 1943, y su antecedente más remoto hay que buscarlo, siguiendo a García de la Concha, en la tertulia de Jesús Juan Garcés, Jesús Revuelta, García Nieto y José Luis Prado Nogueira durante la guerra. "Juventud creadora" resultó ser un golpe propagandístico de Juan Aparicio, responsable de Prensa y Propaganda a la caída de Serrano Súñer, que buscaba liberar al Régimen de la tacha de antiintelectual. "Juventud" fue lanzada desde las páginas de *El Español* en abril del 43, de la mano de Pedro de Lorenzo. Al mes siguiente aparece la revista *Garcilaso*, en la que figuran como fundadores de Lorenzo, García Nieto, Garcés y Revuelta. El grupo se presenta como antídoto de la generación del 27 y de la "impureza" preconizada por *Caballo Verde*, negada explícitamente en la presentación del número 1. También como resultado del deseo de entroncar con la poesía del XVI.

La revista estuvo, como *Escorial*, abierta a los poetas del 27 residentes en el país y a otros más jóvenes que se suelen etiquetar como "neorrománticos". *Garcilaso* revivió el cancionero popularista, la idealización tópica y no experiencial del sentimiento amoroso y de la mujer. Al desaparecer en 1946 toma de algún modo su relevo *Acanto*, fundada en 1947, editada como suplemento de los *Cuadernos de Literatura* de Entrambasaguas.

La crítica ha sido durísima con *Garcilaso*, revista que por su nómina abierta de colaboradores y por el vacío que llenaba en los



José García Nieto



Vicente Gaos

años en que apareció merece algo más que ser simplemente identificada con los *Sonetos amorosos* de Bleiberg. Félix Grande ha dicho (*Apuntes sobre poesía española de posguerra*) que la preferencia por las formas clásicas significaba “rechazo del riesgo expresivo” y “serenidad a priori”. Castellet es más tajante, en *Un cuarto de siglo de poesía española: poesía irrealista y formal, sin contenido de ninguna clase, artificiosidad de carton piedra y de evasión*. Para Lechner, en la poesía de *Garcilaso* “el hombre como ser viviente auténtico apenas si asoma, y cuando asoma, sólo lo hace en forma de abstracción estilizada de una posible faceta del hombre, es decir, de su capacidad de experimentar sentimientos de felicidad”. El vocabulario de la revista —sigue Lechner— “da testimonio de un gozoso bienestar” en medio de una España en ruinas, y la publicación fue fundada comprometida con el mundo de los que acababan de ganar la guerra, aunque no preconice explícitamente ninguna causa, sino sólo un optimismo bienpensante y enmascarador.

década de los 40 la llamada “primera promoción de posguerra”, es decir, poetas como Blas de Otero, Gaos, Rafael Morales, Bousoño y los espadañistas. A lo sumo, el rótulo que permite una dialéctica en dos tiempos se podría aplicar a “Juventud creadora” estrictamente, ni siquiera a *Garcilaso*, ya que en la revista encontramos, junto a la búsqueda de la perfección formal que la crítica viene llamando “neoclásica”, poesía amorosa intimista, poesía existencialista religiosa y poesía sobre el tema de España. Por su parte, el grupo de Rosales evoluciona igualmente hacia la interiorización y el intimismo en la década de los 40.

El otro tópico que hay que olvidar es el que afirma que la “rehumanización” fue obra de los poetas de posguerra que en ello reaccionaban contra la generación del 27; tópico que procede de una lectura no circunstanciada de *La deshumanización del arte* de Ortega. Debicki y Cano Ballesta se han ocupado en sendos volúmenes de poner en claro la “humanización” de la generación del 27 en la anteguerra. Rehumanización que se iniciaría, por dos razo-



### III. La “rehumanización” de posguerra

**P**ARECE fuera de duda la invalidez del simplista esquema que rotularía a la generación del 36 como propugnadora de una poesía deshumanizada, a la que reaccionaría a mediados de la

nes, hacia 1929-30: porque los problemas técnicos que los del 27 se plantearon están en esa fecha resueltos y la etapa de experimentación militante puede darse por terminada: porque se sienten vitalmente integrados en la experiencia republicana. Una u otra razón, cuando no las dos juntas, explican libros como *Sobre los ángeles* de Alberti, *Poeta en Nueva York*, de García Lorca, *La destrucción o el amor*, de Aleixandre,

*La voz a ti debida*, de Salinas. En cuanto a la humanización de corte religioso, la tenemos en la anteguerra en Unamuno o León Felipe. Sin olvidar que Machado es el poeta que más profunda huella marcó en la poesía rehumanizada de la posguerra.

En 1933, se produce la quiebra de la adhesión de los poetas del 27 a Juan Ramón, el cual se defiende desde las páginas de *El Sol*; en 1935 las generaciones del 27 y del 36 se agrupan en torno a Neruda en los *Cantos materiales de Residencia en la tierra*, y aparece *Caballo Verde*. En 1935 se celebra el centenario de Bécquer, a quien Cernuda dedica un conocido artículo en *Cruz y Raya*.

En cuanto a la rehumanización de tipo político, tiene hitos bien claros en la década de los 30: *Consignas* de Alberti y su misma revista *Octubre*, *Calendario incompleto del pan y del pescado*, de Prados, *Destierro infinito*, de Serrano Plaja. García de la Concha resume: desde 1929 aparece la corriente de rehumanización: como emanación neorromántica en el seno de la experiencia surrealista; como la "impureza" predicada por Neruda; como poesía política.

Acaso la razón fundamental de la divergencia (en cuanto a "humanidad") entre el grupo de Rosales y "Juventud creadora" sea la huella de Bergamín sobre el primero, manifiesta en la tendencia metafísica y la religiosidad interiorizada de *Tiempo de dolor*, (1940) de Vivanco o *Versos del Guadarrama*, (1943) de Leopoldo Panero. Por otro lado, la influencia de Miguel Hernández, poeta "humano" si los hay, llega hasta Rafael Morales, cuyos *Poemas del toro* abren la colección Adonais en 1943. Observemos la existencia de una continua corriente de poesía humanizada, vigente en la preguerra y existente en la posguerra antes, y al mismo tiempo, que se funde la revista *Garcilaso*. Y no deja de ser significativo el hecho de que esta revista nace en 1943, el mismo año que la colección Adonais, cauce por excelencia de las corrientes de la humanización que se llama neorromántica. Y en 1944 se producen los dos hitos mayores de la rehumanización de posguerra: la aparición de *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso y la fundación de la revista *Espadaña*. No olvidemos la relevancia, en el mismo sentido, de *Sombra del paraíso*, de

Aleixandre, aunque este libro no encaje en el tono que caracterizó al "humanismo" de posguerra.

*Espadaña*, surgida en una tertulia leonesa a la que acudían Antonio G. de Lama, Eugenio de Nora y Victoriano Crémer, se presenta en sus primeras declaraciones programáticas como una contestación a *Garcilaso* que enlaza con el 98, especialmente Machado. En sus páginas aparecieron las "Nanas de la cebolla" de Miguel Hernández, y colaboraron Blas de Otero, Bousoño, Valverde, Hidalgo, Hierro, Celaya, poetas que no deben confundirse con los espadañistas. Porque hay que delimitar en aquellos años una corriente poética, sin carácter de grupo ni escuela, cuyas preocupaciones son el tema del hombre en su angustiado vivir, la muerte, el diálogo conflictivo con Dios. Me refiero a Vicente Gaos, Carlos Bousoño, el primer Blas de Otero, Valverde, Hidalgo, Hierro y Julio Maruri, con cuyas aspiraciones hay que relacionar el discurso de ingreso de Vicente Aleixandre en la Real Academia Española: "Otros poetas se dirigen a lo permanente del hombre. No a lo que refinadamente diferencia, sino a lo que esencialmente une. Estos poetas son poetas radicales y hablan a lo primario, a lo elemental humano. No pueden sentirse poetas de minorías. Entre ellos me cuento". Lo cual concordaba con el programa de *Espadaña*, de todos modos.

#### IV. Pervivencia del surrealismo

**R**ASGO común de todas las escuelas poéticas de la posguerra es el rechazo de lo que se consideraba poesía retórica; con ello se quiere aludir tanto al Modernismo como a la generación del 27. Todas las escuelas poéticas de posguerra hasta 1960, se presentaron como luchadoras contra el dragón maligno de la retórica, lo cual, en muchos casos, es sumamente peregrino: véase a qué retórica condujo la campaña de *Garcilaso* contra la "retórica de la impureza". El surrealismo, que tan altos frutos había dado en manos de la generación del 27, sufrió general postergación, por obra tanto de los poetas que preconizaban serenidad y equilibrio como



Victoriano Crémer



José María Valverde



Rafael Morales



José Hierro



José Luis Hidalgo



Miguel Labordeta



Juan Eduardo Cirlot

de los que desde la esperpéntica izquierda poética reclamaban una atención directa a la problemática humana y exhibían una voluntad de estilo dirigido "a la inmensa mayoría". Desatendiendo la excelsa humanidad de la obra surrealista aleixandrina, incluso los poetas etiquetados como "neorrománticos" huyen del surrealismo. El caso más palpable es Dámaso Alonso en *Hijos de la ira*. A pesar de ello, el surrealismo no se extingue en la posguerra española, aunque vive de modo vergonzante y subterráneo. Habrá que esperar a que, hacia 1965, irrumpa en la escena poética española el grupo conocido como "Novísimos" para que el surrealismo vuelva a ser admitido con rango de magisterio.

Existe una corriente surrealista en la España de posguerra dentro de la cual *Sombra del Paraíso* da el tono mayor. En 1952 la revista alicantina *Verbo* lanza un número triple que pretende dar cuenta y razón del surrealismo español, distinguiendo dos momentos, antes y después del 36. En lo que al segundo respecta, los nombres escogidos son: Gerardo Diego, Luis Rosales, Alvaro Cunqueiro, Cela, Juan-Eduardo Cirlot, Miguel Labordeta, Eduardo Chicharro, Carlos Edmundo de Ory, Jesús Juan Garcés, entre otros. Junto a nombres irrelevantes hay otros sorprendentes, a pesar del concepto sumamente laxo del surrealismo que se declara aceptar en el prólogo. Y salta a la vista de inmediato la importante omisión de José Luis Hidalgo.

*Los muertos* es el libro más conocido de Hidalgo; de tono contenido y tendencia clasicista. No es esta obra la que autoriza a colocar a su autor bajo el pabellón surrealista, sino los poemas escritos con anterioridad a *Raíz* y este mismo libro, publicado en 1944. En *Raíz* un sombrío concepto de la existencia presidida por la muerte lleva a la adopción de un lenguaje cargado de dinamismo, que se vuelve plenamente irracionalista.

Gracias a la reciente edición de la *Obra Completa* de Hidalgo, por María de Gracia Ifach (Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1976) disponemos de un corpus de poemas inéditos anteriores a *Raíz*, que nos demuestran la raigambre profundamente surrealista de Hidalgo; especialmente dos colecciones inéditas, *Las luces asesinadas* y *Mensaje hasta el aire*. El surrea-

lismo fue para Hidalgo una escuela asumida desde sus inicios de poeta, autocensurada posteriormente de acuerdo con la tendencia general en la década de los 40.

Otro poeta desconocido hasta hace muy poco es el aragonés Miguel Labordeta, cuyos primeros libros (*Sumido 25*, 1948; *Violento idílico*, 1949; *Transeúnte central*, 1950) podrían ser calificados de "surrealismo existencialista", en abierto desacuerdo con la retórica del tremendismo religioso desde la cual exponían sus zozobras casi todos los poetas angustiados de la posguerra.

De "contagio surrealista" habló Leopoldo Panero al prólogar *Pisando la dudosa luz del día* (1945) de Camilo José Cela, libro donde prima la incoherencia verbal sobre cualquier otro rasgo, y cuyo autor transvasó pronto su angustiada conciencia a otro género literario en el que se ha movido con mayor éxito.

Quizá el mejor poeta de estirpe surrealista en la alta posguerra española sea Juan-Eduardo Cirlot, desconocido hoy, autor de una obra abundantísima publicada casi toda en ediciones de escasísima tirada y fuera de comercio. En *la llama* (1945) usa un lenguaje fuertemente irracionalista para expresar el temario habitual en los poetas existencialistas y "agónicos" de aquellos años; lo mismo puede decirse de *Canto de la vida muerta* y *Cordero del abismo*, ambos de 1946. La originalidad de Cirlot está en que no niega el repertorio temático de la poesía de los años 40, pero da de él una formulación más original, negando el consenso que a su alrededor parece existir en cuanto a la necesidad de expresar emociones cotidianas en un lenguaje cotidiano y vuelto de espaldas a la enseñanza lingüística de la poesía de anteguerra.

## V. El Postismo y el Grupo Cántico de Córdoba

**E**STOS dos relevantes fenómenos literarios de nuestra posguerra han sido desatendidos e ignorados hasta que llamaron la atención Félix Grande sobre el primero (en su edición de la obra de Carlos Edmundo de Ory, 1970) y yo



García Baena y Julio Aumente



Eduardo Chicharro



Carlos Edmundo de Ory

mismo (en el estudio sobre la revista *Cántico* y sus poetas, 1976).

Podría incluirse en el apartado anterior al *Postismo*, pero aconseja ponerlo aparte el verdadero carácter de grupo cerrado y combativo que tuvo: realizó reuniones, dispuso de órganos de expresión, redactó manifiestos. En el "Primer manifiesto del Postismo" (1945) se declara en dependencia con respecto al Surrealismo, negando con todo que el Postismo sea una resurrección del surrealismo francés. Los postistas alcanzan una alta cota de irracionalismo en su uso del lenguaje, a pesar de que negaron la escritura automática ("un poema se hace con el delirio controlado", dijo Ory). Ese irracionalismo es con frecuencia de carácter humorístico. Los postistas ironizaron contra las grandes corrientes humanizadas de la poesía de posguerra poniendo en ridículo alguno de sus motivos más queridos, como el amor conyugal tan cantado por el grupo de Rosales, o el silencio de Dios de los poetas del existencialismo religioso. Es el Postismo un cuerpo extraño en el contexto de la poesía española de posguerra, una prolongación tardía de la literatura de vanguardia, más relacionable con los vanguardismos iniciales que con la obra de los poetas del 27.

Los fundadores del Postismo fueron Carlos Edmundo de Ory, Eduardo Chicharro y Silvano Sernesi. Publicaron dos revistas en número único, *Postismo* y *La Cerbatana*, ambas en 1945. Hoy, con la suficiente perspectiva, el movimiento parece la más alta reivindicación de la imaginación (dejando al margen a Aleixandre) que presencia la alta posguerra española, y una contestación tanto de "Juventud Creadora" como de *Espadaña* e *Hijos de la ira*.

El grupo *Cántico* empieza a tomar consistencia en la Córdoba de 1941, y puede darse por constituido hacia 1943, con Juan Bernier, Pablo García Baena, Ricardo Molina, Julio Aumente, y Mario López. La revista tiene dos épocas: 1947-49 y 1954-57. La primera es mucho más interesante que la segunda, y se presenta como órgano de expresión de un grupo cerrado y excluyente, anclado en firmes convicciones estéticas que van en contra de las tendencias predominantes en el momento. El número 1 de la revista sale a la calle en octubre del 1947, y en la crítica de *Alegría* de José Hierro están

ya declaradas algunas de las bases teóricas de la estética del grupo: especialmente el rechazo de la retórica tremendista. *Cántico* aparece por voluntad consciente de sus fundadores como una réplica tanto a la insulsez de *Garcilaso* como al tremendismo de *Espadaña*; una réplica cuyo principal ingrediente positivo es el deseo de enlazar con la generación del 27 y realizar una lectura de la poesía clásica española más profunda y verdadera de la que hiciera "Juventud creadora".

*Cántico* presenta un conjunto de características que individualizan al grupo en el contexto poético de los años 40: intimismo culturalista, heredado del modernismo y la generación del 27; refinamiento formal y riqueza léxica neobarroca; tratamiento vitalista del tema amoroso en clara continuidad con el 27 y lejos del impersonalismo garcilasista, del agonismo religioso o existencial de los poetas llamados neorrománticos o del conyugalismo del grupo de Rosales. En las páginas finales de algunos números de la revista se encuentran breves textos en prosa escritos por Ricardo Molina, que pueden considerarse declaraciones de principios en lo que a la actitud de la revista se refiere. En ellos se defiende al verso libre tan magistralmente manejado por el 27, en contra de la obsesión estrófica; se denuncia el ingrediente de retórica e inautenticidad que hay en el predominio de los temas existenciales y agónicos; se niega el realismo de brocha gorda y se define el "realismo mágico"; se condena el tremendismo; se alaba a Juan Ramón. El Congreso de Poesía de Santiago de Compostela, 1954, es responsable de que el grupo pierda su carácter excluyente y agresivo; así la segunda época de la revista resulta menos individualizada y más ecléctica.



Ricardo Molina, Del Morral, García Baena, Pepe de Miguel y Bernier hacia 1950.



Gabriel Celaya

## VI. La poesía social

**D**EL estado de la poesía española hacia 1950 es un excelente testimonio la *Antología consultada* que Francisco Ribes prepara, y edita en Valencia en 1952. Los poetas seleccionados son: Boussoño, Celaya, Crémer, Gaos, Hierro, Morales, Nora, Otero, Valverde.

Estamos en el momento en que la llamada "poesía social" empieza a manifestarse como la tendencia predominante en la poesía de posguerra. El movimiento tiene precedentes diversos: Machado, León Felipe, el Alberti poeta de guerra, Serrano Plaja, *Espadaña*. Su vigencia se mantendrá hasta aproximadamente 1960 ó 1965, aunque en esos años 1950-65 no logrará englobar a una nómina de poetas importantes, como Boussoño, Claudio Rodríguez, Canales o Brines. La pugna entre sociales e independientes se manifiesta a las claras en las Poéticas de la *Consultada*.

Boussoño alude a la poesía social cuando dice: "Sé poeta de hoy, ma non troppo. Quien quiera ser muy de hoy estará en grave peligro de no ser poeta mañana". Y en otro párrafo más claro rechaza el lenguaje cotidiano y el prurito realista; toda poesía —dice— es realista porque el poeta transmite siempre el contenido real de su espíritu, y no debe aspirar a otra cosa. El contraste con la poética de Celaya no puede ser más claro. Este se declara poeta "temporalista", uno de aquellos para quienes la poesía ha de ser testimonio inseparable de un aquí y un ahora concretos, en abierto desdén de los "perfectistas", que "estiman en cada obra poética su mayor o menor aproximación a un valor absoluto e inmóvil que llaman Belleza". La poesía, sigue Celaya, es "un instrumento para transformar el mundo"; en ella debe haber de todo, hasta política. La poesía pasa a través de los poemas como una corriente, y consiste precisamente en transmitir ideas a otro: "El cortocircuito quema y deja en nada la materia verbal". Poesía, pues, instrumental, cuyo lenguaje no puede pretender ser autónomo, poesía que se agota en instrumentalizar la comunicación. Exactamente lo contrario de las tesis de Praga.

Victoriano Crémer dice que hacer bella poesía mientras el hombre trabaja y sufre es

un "delito". José Hierro matiza las dos posiciones que en la antología se advierten. El poeta ha de vibrar con su tiempo, pero





Blas de Otero

ello no quiere decir "que han de emplearse los vocabularios de moda, tratar los asuntos del día". Existen también "los que no saben decir", animados de buenas intenciones pero faltos de intensidad, y "los que no tienen nada que decir", los inauténticos "versificadores de escalafón". Recomienda no confundir engolamiento y desmelenamiento con angustia y sinceridad. Eugenio de Nora escribe: "cuanto más se ha preocupado o se preocupa un poeta por la belleza, por la forma, por la poesía en sí, más suele apartarse de lo esencial humano, de la vida, individual y social".

La actitud de Bousoño es minoritaria, refiriéndonos a los poetas de su edad, entre 1950 y 1965, años en los que prima la "poesía social" pontificada por Celaya y representada, al más alto nivel de calidad que la escuela ha dado, por Blas de Otero. Félix Grande la ha definido como "aquella que toma la decisión de constituirse en testimonio, fundamentalmente, sobre realidades colectivas". La poesía social —sigue Grande— soportó en su mismo seno la tensión entre la "urgencia" que la originaba y la serenidad que le exigía la ambición de una eficacia duradera. Primando la urgencia, se convirtió en un "inconmesurable bodrio" (sic) que de todos modos refleja la existencia de los conflictos que sacudían el subsuelo de la amordazada sociedad española.

Lechner, el crítico más autorizado que se ha ocupado de la poesía social, señala como sus características fundamentales: el recuerdo de los horrores y violencias de la guerra (en contraste con la actitud evasiva de "Juventud creadora"); el compromiso consciente y explícitamente asumido con la sociedad española no vencedora que padeció la posguerra; el recuerdo de la España vencida y ausente (por la muerte, como García Lorca y Hernández, o por el exilio); el tema del paisaje de España visto de modo realista y simbólico; el tema de la ciudad como lugar natural de las injusticias que caracterizan a la sociedad contemporánea; las figuras proletarias (campesino, obrero, servidor).

Distingue el mismo Lechner varios tipos de poesía social o "comprometida": 1.º, la verdaderamente imprecatoria, que por razones de censura sólo se encuentra en libros publicados fuera del país; 2.º, la ele-

giaca; 3.º, la satírica; 4.º, la aparentemente objetiva que revela su compromiso en la selección de sus temas.

Han sido los propios poetas sociales (aquellos dotados de mayor capacidad e inteligencia) quienes han hecho la autocrítica de su escuela. El fenómeno es muy vivible en la *Antología de la Poesía Social* de Leopoldo de Luis, cuya primera edición apareció en 1965, justo el año que marca el punto de inflexión del predominio de la escuela. José Hierro reconoce el absoluto descrédito que tiene entre los jóvenes, debido quizá al predominio de malos poetas que en ella militaron. Y señala algunos de sus errores de programa: la poesía social, dice, "nunca fue popular". Ha sido un producto de endoconsumo para la clase intelectual, y por ello ha fracasado: "los poetas hablaron del pueblo, pero no hablaron al pueblo". Y eso fue porque lo desconocían y tenían de él un concepto tópico, lo mismo que de sus necesidades culturales: "Se hizo una poesía conceptual, de brocha gorda, creyendo que el pueblo era incapaz de captar los matices más delicados. Se le subvaloró por desconocimiento. El poeta, en un rasgo de generosa renunciación, hablaba para débiles mentales". La poesía fue degenerada en nombre de la urgencia, y por eso perdió toda funcionalidad, incluso aquella para la que había sido programada. Por su parte, dice José Ángel Valente: "No es difícil que una promoción de escritores caiga en el bache que Lukacs acusaba en 1936 con respecto a ciertas manifestaciones deficitarias del realismo, en las que la idea histórica y socialmente justa no alcanza una expresión literaria convincente".

La poesía social fue resultado del despertar de la clase intelectual española ante las condiciones sociales y políticas en que vivió la sociedad de posguerra. Fue una experiencia fallida por haber adoptado como uno de sus dogmas el deterioro del lenguaje en nombre de la urgencia del contenido, urgencia que no puede menos que parecernos exagerada habida cuenta de su escasa difusión fuera del ghetto intelectual, y del hecho de que la toma de conciencia del proletariado español se realizaba, afortunadamente, en el seno de organizaciones clandestinas que iban más allá del populismo burgués que los poetas sociales exhibieron.

## VII. La poesía no social entre 1950 y 1965

**E**XISTE una larga nómina de poetas que coexistieron con los sociales a lo largo de su pontificado, manteniéndose independientes de sus exigencias. No podemos hablar de generación ni siquiera de grupo, ya que ni las edades de esos poetas ni sus formas expresivas autorizan a ello. Por ejemplo, Carlos Bousoño, cuyo testimonio de independencia hemos visto en la *Consultada*, publica ya en *Escorial*, mientras el primer libro de Francisco Brines aparece en 1960. En todo caso, lo mismo que antes de 1950 hubo independientes (Postismo, *Cántico*) en el seno de una poesía dominada por el garcilasismo y el tremendismo religioso y neorromántico, los hay después de 1950 en el seno de la poesía social dominante y antes de que irrumpa en la escena literaria española el grupo de poetas nacidos hacia 1945.

El libro de José Olivio Jiménez *Diez años de poesía española* estudia los fenómenos más importantes a que nos vamos a referir aquí. Señala la existencia de una conciencia crítica contra las pretensiones limitadoras de la poesía social en la obra de una serie de poetas a los que propone llamar "promoción del 60", porque alrededor de ese año se publican aquellos de sus libros que son reveladores de la crisis del realismo: *Conjurios* (1958) de Claudio Rodríguez, *Poemas a Lázaro* (1960) de José Angel Valente, *Metropolitano* (1957) de Carlos Barral, *Compañeros de viaje* (1959) de Jaime Gil de Biedma, *Las brasas* (1960) de Francisco Brines. En cuyo cambio de gusto y orientación están asimismo presentes poetas de promociones anteriores: Carlos Bousoño, con *Invasión de la realidad* (1962), José Hierro con *Libro de las alucinaciones* (1964).

El estado de la poesía en la época acotada puede pulsarse mediante dos antologías: *Poesía última* de Francisco Ribes, 1963, y *Antología de la nueva poesía española* de José Batlló, 1968.

Los poetas de la primera son Eladio Cabanero, Angel González, Claudio Rodrí-

guez, Carlos Sahagún y Valente. El criterio del antólogo dejó fuera de consideración a poetas importantes que ya estaban en ejercicio: Gil de Biedma, Barral y Brines. En todos ellos se proclama la liberación de la poesía del compromiso impuesto como una mediatización de la experiencia expresable y del uso de la palabra. Característica común: escribir una poesía moral pero no moralista, desde un acercamiento personal a la problemática humana, para cuya explicitación e investigación psicológica se exige un lenguaje dotado de todos los recursos de la expresividad, incluso de aquellos que profetizaba condenados al fracaso, por ser de naturaleza "simbolista", el Castellet de *Veinte años de poesía española*, 1959.

Es igualmente característico de esta promoción el hecho de que, si cultivan en algún momento la poesía social (Angel González, Gil de Biedma, Valente, Félix Grande), lo harán desde una exigencia crítica que les exime de caer en los defectos mayores de la escuela, y de acuerdo con las reservas cautelares algunos de cuyos ejemplos teóricos pueden verse en las citadas poéticas de Hierro y Valente en la Antología de Leopoldo de Luis. El caso máximo de autocrítica nos lo proporciona Jaime Gil de Biedma, el tema de cuya poesía "social" más destacable es la problemática del burgués desclasado que, estando y no estando a la vez con el proletariado, conjura sus demonios escribiendo poesía social: no en vano se llama uno de sus libros *Compañeros de viaje*. Otro rasgo de estos poetas es la reivindicación del olvidado Cernuda, en lo que se les adelantó el grupo *Cántico*, que dedicó un número homenaje al gran poeta exiliado: el de agosto-noviembre de 1955.

La presencia en la antología de Batlló de 1968 de los nombres de Gimferrer y Vázquez Montalbán indica la revelación de una nueva promoción de poetas, la última hasta ahora que ha aparecido dotada de personalidad en el ámbito poético en castellano. En esta antología se aprecia un gran cambio en lo que a magisterios se refiere: decae el de Antonio Machado y asciende el de dos grandes poetas del 27: Cernuda y Alexandre. Signo inequívoco de que algo ha cambiado, y profundamente, en la poesía española.



Carlos Bousoño



José Angel Valente



Claudio Rodríguez



Jaime Gil de Biedma



Francisco Brines



Angel González



Carlos Barral

## VIII. Los "novísimos"

**E**N sus *Apuntes sobre poesía española de posguerra* dice Félix Grande: "Un fantasma recorre la poesía española", refiriéndose a la antología de José María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles*, 1970. Constata Grande la ola de polémicas por ella levantada debido a la personalidad del antólogo (antaño alférez del realismo y profeta de la desaparición de todo lo que no fuera realismo en la poesía española, y ahora patrocinador de un grupo de jóvenes poetas que sin tapujos manifiestan su más radical rechazo de toda servidumbre realista y social en nombre de la primacía del lenguaje) y a la de los poetas mismos: el libro, dice Grande, "rara vez es leído con serenidad". Tres son para él las características de la antología: 1.<sup>a</sup>, que sus poetas no son un grupo generacional, por haber entre ellos diferencia de edad que condiciona una diferencia ideológica: si Gimferrer aparece como poeta apolítico por completo, apenas hay un texto de Vázquez Montalbán que no esté vinculado a la realidad política. (Recordemos, cosa que no hace Grande, la presencia de Vázquez Montalbán en la *Antología* de Leopoldo de Luis); 2.<sup>a</sup>, que dichos poetas están empezando a escribir y es prematuro pronunciarse sobre ellos; 3.<sup>a</sup>, que demuestran una esencial preocupación por la elaboración de un lenguaje tan rico y abarcador como sea posible.

José Olivio Jiménez, en el libro citado, considera a los Novísimos como un caso de auténtica ruptura frente al pasado inmediato. Si la "promoción del 60" podía ser definida en términos de eticismo, y la anterior de "realismo", esta promoción exige términos como esteticismo, culturalismo, experimentación, voluntad lúdica. Puede definirse por su recuperación del Modernismo, de los valores irracionales del lenguaje y del magisterio de la generación del 27; por su desvío a las promociones poéticas de posguerra anteriores, su atención a lecturas extranjeras e hispanoamericanas, su voluntad de sorpresa, de invención, de obscuridad, de alejamiento de la expresión directa de la experiencia "humana" que tanto habían exaltado las promociones de posguerra desde 1944 a 1965.

En su prólogo, Castellet explica el porqué



de la nueva antología. Ha aparecido —dice— una nueva promoción de poetas cuya existencia y radical diferencia con respecto a las anteriores se le ha hecho patente a la hora de revisar, para una supuesta actualización, la anterior antología *Un cuarto de siglo de poesía española*, que a su vez actualizó *Veinte años...* Estos nuevos poetas no son homologables con los anteriores, y por esa razón les ha dado cabida en una nueva. La poesía española de posguerra —sigue— había demostrado, a través de modas y estilos sucesivos, una cierta coherencia derivada de la presencia en los poetas, a lo largo de 25 años, del trauma de la guerra civil; trauma que en los Novísimos no ha actuado. Estos poetas representan una voluntad de ruptura con la poesía de todas las anteriores promociones de posguerra, y en función de ese factor han sido seleccionados. "Con toda la ironía posible" —dice Castellet— ha de confesar que sus anteriores profecías (hemos de entender las referidas a la caducidad del "simbolismo" y el futuro del "realismo") no se han cumplido.

Hacia 1962 los postulados del realismo se han vuelto insostenibles para los mismos que los predicaban (aunque no lo dice Castellet, recordemos las Poéticas, citadas en el epígrafe "Poesía social", de algunos de los colaboradores de la *Antología* de Leopoldo de Luis) y el país presencia una apertura cultural: como Castellet cita a modo de síntoma la Ley de Prensa de 1966, hemos de pensar que se está refiriendo a la "primavera de Fraga". Otros síntomas: la voluntad de recuperar una parte de la historia literaria desatendida por las promociones anteriores (el Modernismo, el Surrealismo) y la mentalidad "camp" definida por Susan Sontag. Los novísimos propugnan la autonomía del arte y del lenguaje.

En cuanto a la práctica literaria propiamente dicha, señala el antólogo: la despreocupación hacia las formas estróficas en favor del verso libre y de la prosa poética; el uso de la escritura automática y el collage (textos literarios, letras de canciones); la introducción de elementos culturalistas, exóticos, resultado de la cantidad y variedad de lecturas.



## IX. Después de los novísimos

**L**OS poetas reunidos por Castellet representan, hasta ahora, a la última promoción surgida con entidad propia en el seno de la poesía española posterior a la guerra civil. El éxito de la antología de 1970 hizo posible la aparición de otras posteriores, que pueden darnos algo de información con la que matizar el significado de *Nueve novísimos poetas españoles*, y suplir sus omisiones.

Castellet exageró la voluntad de ruptura que atribuyó a sus elegidos. Es evidente que la ruptura la habían preparado los poetas que nosotros hemos llamado independientes en el período 1950-65; en ellos se produce, o bien una actitud crítica hacia las pretensiones de la poesía social, o bien una reivindicación de la primacía del lenguaje poético por encima de cualesquiera exigencias contenidistas. Así lo comprendió Florencio Martínez Ruiz, imprimiendo en 1971 su antología *La nueva poesía española*, en la que encontramos juntos a los poetas de la promoción del 60 y a los Novísimos: Angel González, Carlos Barral, Valente, Gil de Biedma, Francisco Brines, Vázquez Montalbán, Gimferrer, Carnero; aunque no sea muy afortunado el rótulo de "segunda generación de posguerra 1955-70" que el antólogo propone para el conjunto de ellos.

El mismo año 1971 aparece una *Antología de poesía española última* titulada también *Espejo del amor y de la muerte*, intento de recuperación de algunos jóvenes poetas no tenidos en cuenta por Castellet, los cuales voluntariamente extreman algunos de los rasgos propios de los Novísimos. Los más valiosos de ellos han demostrado ser Luis Alberto de Cuenca y Luis Antonio de Villena.

También en 1971 aparece una antología titulada *Teoría y poemas a cargo del llamado "Equipo Claraboya"* de León, cuyo más destacado representante es Agustín Delgado. El grupo asume su vinculación histórica a *España*, califica a los poetas reunidos por Castellet de producto de la burguesía catalana neocapitalista, y, adornando sus argumentaciones con un marxismo de secano, propone como camino para la poesía reasumir los programas de la

escuela social (atención a la realidad colectiva y política, erradicación de lo meramente subjetivo) mejorando, en contrapartida, su uso del lenguaje y recuperando una mayor amplitud expresiva.

La antología *Poetas españoles poscontemporáneos* que José Batlló publica en 1974 supone, dentro de una orientación marcada por los Novísimos, la incorporación de poetas más jóvenes o no, que se mueven dentro de esa misma línea. Lo mismo puede decirse de *Nueve poetas del resurgimiento* de Víctor Pozanco, 1976, que incluye entre otros a dos poetas ya suficientemente revelados con anterioridad: Antonio Colinas y Jaime Siles.

La poesía española de hoy aparece indeleblemente marcada por la ruptura característica de los poetas reunidos por Castellet y de otros homologables con ellos. La gran juventud de todos hace que sea prematuro pronunciarse. Algunos han publicado ya varios libros, en los que puede advertirse una ampliación de la zona de intereses que mostraban en 1970, sin contradecir las orientaciones señaladas por Castellet. Se advierte un acercamiento al mundo temático y experiencial de los poetas de la promoción de 1960, debido más a su maduración como seres humanos que a un programa literario alguno. En tal situación nos hallamos pues en 1978: predomina abrumadoramente esa "promoción de ruptura", de cuyos iniciales puntos de partida se ha mantenido sobre todo uno, el fundamental: la reivindicación de la autonomía del lenguaje poético.

Y que bufe el eunuco.

G. C.



## Bibliografía Fundamental

Dada la índole del tema, se ha prescindido de tener en cuenta toda clase de estudios monográficos sobre poetas concretos, fijando la atención en aquellas obras que iluminan la marcha general de la poesía de posguerra, o en aquellas monografías que, a pesar de serlo, arrojan luz sobre el contexto.

- VILLEN, Jorge: *Antología poética del Alzamiento*. Cádiz, Cerón y Cervantes, 1939.
- PUCCINI, Dario: *Romancero de la Résistance espagnole*. Paris, Maspero, 1967, 2 vols.
- *Romancero de la Guerra Civil*. Madrid, Hispamérica, 1977.
- *Poetas de la España leal*. Id., 1976.
- JIMÉNEZ MARTOS, Luis: *La generación poética de 1936* (Antología). Barcelona, Plaza Janés, 1972.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco: *La generación de 1936. Antología Poética*. Madrid, Taurus, 1976.
- RIBES, Francisco: *Antología consultada de la Joven Poesía Española*. Valencia, 1952.
- *Poesía última*. Madrid, Taurus, 1963.
- LUIS, Leopoldo de: *Antología de la Poesía Social (1939-68)*. Madrid, Alfaguara, 1969, 2.ª ed.
- CASTELLET, José María: *Un cuarto de siglo de poesía española*. Barcelona, Seix Barral, 1973.
- *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona, Barral, 1970.
- MARTÍNEZ RUIZ, Florencio: *La nueva poesía española*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1971.
- PRIETO, Antonio: *Espejo del Amor y de la Muerte*. Madrid, Bezoar, 1971.
- BATLLO, José: *Poetas españoles poscontemporáneos*. Barcelona, El Bardo, 1974.
- "CLARABOYA", Equipo: *Teoría y Poemas*. Barcelona, El Bardo, 1971.
- POZANCO, Víctor: *Nueve poetas del resurgimiento*. Barcelona, Ambito, 1976.
- ALARCOS LLORACH, Emilio: *La poesía de Blas de Otero*. Salamanca, Anaya, 1966.
- ALONSO, Dámaso: *Poetas españoles contemporáneos*. 3.ª ed., Madrid, Gredos, 1969, pp. 315-62.
- ALLER, César: *La poesía personal de Leopoldo Panero*. Pamplona, EUNSA, 1976.
- AUB, Max: *Poesía española contemporánea*. Méjico, Era, 1969, pp. 109 y ss.
- CANO, José Luis: *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra*. Madrid, Guadarrama, 1974.
- CANO BALLESTA, Juan: *La poesía española entre pureza y revolución*. Madrid, Gredos, 1972.
- *La poesía de Miguel Hernández*. Madrid, Gredos, 1971.
- CARNERO, Guillermo: *El grupo "Cántico" de Córdoba*. Madrid, Editora Nacional, 1976.
- CHICHARRO, Eduardo: *Música celestial y otros poemas*, edición de Gonzalo Armero. Madrid, Trece de Nieve, 1974.
- DEBICKI, Andrew: *Estudio sobre poesía española contemporánea*. Madrid, Gredos, 1968.
- GAOS, Vicente: *Claves de literatura española*, vol. II. Madrid, Guadarrama, 1971, pp. 303 y ss.
- GARCÍA CANTALAPIEDRA, Aurelio: *Tiempo y vida de José Luis Hidalgo*. Madrid, Taurus, 1975.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor: *La poesía española de posguerra*. Madrid, Prensa Española, 1973.
- GONZÁLEZ MUELA, Joaquín: *La nueva poesía española*. Madrid, Alcalá, 1973.
- *Gramática de la poesía*. Barcelona, Planeta, 1976.
- GRANDE, Félix: *Apuntes sobre poesía española de posguerra*. Madrid, Taurus, 1970.
- GULLÓN, Ricardo: *La invención del 98 y otros ensayos*. Madrid, Gredos, 1969, pp. 162 y ss.
- JIMÉNEZ, José Olivio: *Cinco poetas del tiempo*. Madrid, Insula, 1964.
- *Diez años de poesía española*. Madrid, Insula, 1972.
- LECHNER, J.: *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, vol. II. Leiden, Editorial Universitaria, 1975.
- MAINER, José Carlos: *Falange y Literatura*. Barcelona, Labor, 1971.
- *Literatura y pequeña burguesía en España*. Madrid, Edicusa, 1972, pp. 213 y ss.
- MARCO, Joaquín: *Nueva literatura en España y América*. Barcelona, Lumen, 1972, pp. 175-217.
- ORY, Carlos Edmundo de: *Poesía 1945-1969*, edición de Félix Grande. Barcelona, EDHASA, 1970.
- RAFUCCI, Alicia: *Cuatro poetas de la generación del 36*. Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1974.
- ROSALES, Luis: *Lírica española*. Madrid, Editora Nacional, 1972, pp. 263 y ss.
- VIVANCO, Luis Felipe: *Introducción a la poesía española contemporánea*, vol. II. Madrid, Guadarrama, 1974, pp. 81 y ss.
- ZARDOYA, Concha: *Poesía española del siglo XX*, vol. IV. Madrid, Gredos, 1974.



# ninguno

(ODA EN PROSA)

por JUSTO A. LEJOS

"NADA decorazona tanto a un ORADOR como el empezar un discurso con la persuasión de que ha de ser inútil cuanto diga y que sus PALABRAS LAS HA DE LLEVAR EL VIENTO"

("Obras amenas" del P. Víctor Van Trich de la Cía. de Jesús. — El Mensajero del Corazón de Jesús. Bilbao, 1921.)

## 1. Son aire y van al aire

NADA DA tanta TEATRALIDAD al introito que sirve de mote a estas líneas como comprobar que el descorazonamiento de las primeras PALABRAS no impide al finisecular padre jesuita perORAR — por espacio de casi 60 páginas de lata conferencia (cir-conferencia) — en torno a la pernicioso pasión del juego. Ellas pueden servirnos (LAS PALABRAS) de FÁCIL ILUSTRACIÓN sobre las inacabables posibilidades del discurso hablado o escrito; sobre la INMENSIDAD OCEANICA DEL LENGUAJE y EL OCASIONAL OLEAJE DE HABLAS Y HABLAS: polimorfa reconversión tantas veces (voces) resuelta en ESPUMAS Y ESTRUENDOS; VIENTO QUE NO CESA.

Por otra parte, nada mejor en nuestro caso y tema que SEMBRAR LAS PALABRAS EN EL VIENTO, pues que tal SON en el origen: AIRE, ANÓNIMO CAUDAL INNUMERABLE, modelado después en otros sonidos y sentidos

### ECOS DE OTROS ECOS.

Lavandería y olvido. Divisando el AZAR (INNUMERABLE) se "EX-presaba" así Tristán: je parle de qui parle qui parle... HABLAR POR HABLAR. Es decir: NADIE.

Quede constancia así de que no escribimos pretenciosos ni descorazonados, que escribimos — SOLAMENTE UNAS PALABRAS — tomando de prestado un poco de ese GRAN CAUDAL, con la inocente ILUSIÓN de que palpiten suAVEMENTE en la misma CIR-CUNFERENCIA: LA MAS ELEMENTAL DE LOS REDONDOS VIEN-TOS. Que estos últimos la lleven el LOOR DE LA CANTIDAD que son los gentiles poetas sin olímpicos encumbramientos, los no llamados a las acrópolis sofisticadas de la cultura, los excluidos del festín privilegiado de "LOS DIOSES" y de los próximos aduladores y adoradores de TANTA Y TAN EXCLUSIVA FAMA Y GLORIA.

Por lo mismo, para HABLAR DE LOS POETAS CUALESQUIERA no hace falta



# 92

proveerse de ilustrísimas letras de oro, de mármoles o cinceles rituales, ni de las **acendradas piedras de los Césares**. Para **HABLAR** de esos hombres (y mujeres) humanos, humosos y cotidianos, bastaría acaso aquella menudencia pobre y **quERIDA** de Cesar Vallejo: **una cerilla, un clavo, un papelito**.

César escribió **SIN CESAR**, de modo cualesquiera, como le vienen las palabras; ingente e indigente hasta siempre jamás: él y sus símbolos. Otros hicieron y hacen **Capital** de su hambruna milenaria, de su polvo de siglos cenicientos, de la **HECATOMBE** de **GRAN HUMANIDAD** que **EN EL SE OYE**.

**LOS POETAS CUALESQUIERA SON CUALQUIER POETA. TODOS. Y SIN EMBARGO SOLOS: DE VIENTO Y CUERDA**. Así son **ELLOS**. Y en **ELLOS** vamos ligeramente —**VANOS TODOS**— **COMO HUMO DEHISCENTE POR LAS LADE-RAS DE UNA GRAN TRASHUMANCIA: GENTE ENTRE LA GENTE. ANÁBISIS DE INMENSOS. SAINT-JOHN-PERSES DE LA COSTUMBRE Y LA URDIMBRE**. Así son **ELLOS**.

Después de **TODO**, las pretensiones de ser **EMPERADORES O NABABS DE LA CULTURA**, dan al fin en el vano fingimiento de la mismíSIMA **IMPOSIBLE SOLEDAD**. **SOLEDAD (SONORA)** retratada tantas veces por los vencidos poetas portugueses, de cuyas claríSIMAS **SOMBRAS** tampoco queremos olvidarnos al hablar de los otros cualesquiera: **ANTONIO NObre, FerNando Pessoa, Mario de SA Carneiro...** de **próXIMIDAD ELOCUENTE**. Vidas e historias haciéndose en la Historia. Amplia **Experiencia Común** reflejada en el acontecer individual con determinados fulgores o estilos. El **homo loquens**, "**humo loquens**", nace en el seno de los **Pueblos y las Lenguas**. Allá resuena siempre **LA OBRA. ANCHA Y AJENA. HABLAS Y PALABRAS. MUSAS Y MASAS. INMENSAS: CATEDRAIS DE SER EU SOBRE O MAR**. El **Canto es siempre General**. Su encanto, un **Gran Olor de Cantidad: encuentro y cántico**.

Pero si la vida, la obra, es ancha y ajena, es también nuestra vida, la de cada cual. Nadie debe monopolizar, por consiguiente, vidas, historias y haciendas de otros, de todos. No hay obrar ni orar literario, científico o laboral, que no sea, en **última instancia**, comunal. Poner de un lado lo excelente y de otro lo excedente; aquí los bellos y virtuosos y egregios, allá la numerosa grey crepuscular y diaria que se extravía en sus charlas gremiales como agua en una cesta; situar en una parte el **decir y decidir**, y en la otra a la **inmenS.A. MAYORÍA SILENCIADA** resulta más fraudulento cuanto más repetido.

## 2. *VerS.O.S. diverS.O.S.*

Unos hacen la historia y otros la confiscan. **LOS POETAS CUALESQUIERA** tienen secuestrada la voz. Anónimos y anodinos transcurren, se suceden, repiten la inocencia de **querer ser**; siempre en ciernes, siempre noveles, nunca Nobles ni Nóbeles. Así **HABLAN A VECES; A VOCES: DE SILENCIO**.



Teresa García Sánchez

*en amigable coloquio  
las tardes  
que  
germinaron...  
ayer  
fueron abrasadas  
El tiempo  
escucha y calla...  
ayer  
a tientas se fue  
jugando  
a las migas  
con el agua*

¿No éramos Nadie? TERESA GARCÍA, autora de estos VERSOS VOLANDEROS publicó un único libro (ENORME DE SOLLOZOS) en Madrid, 1976, poco antes de morir en plena juventud. Pero no por publicar y "morir en Madrid" se vio libre "su" OBRA (también es vuestra y nuestra) de ir a parar al Sólito Depósito del Silencio. Si alguien quiso mencionar su nombre en los "Mass Media", hubo de extraviar su intención en el camino de las redacciones y las relaciones... privadas. Ya se sabe que los "más" tienen "menos" medios.

Otro autor de libro único, editado por su cuenta y riesgo en Valladolid, en los umbrales de su muerte, ocurrida en 1976, a los 72 años de edad, fue GENARO VICARIO IBAN, el cual vivió un larguísimo exilio interior, y a quien no moveremos nunca ya de sus incontables días de olvidos y cenizas. He aquí el SON-NETO que cierra el libro suyo, sellado por la desolación y la horfandad en cada verso. GENARO IBAN, que padeció persecución por la injusticia hasta ser condenado a muerte, la padeció otra vez más por nuestra indiferencia. ASÍ SE OÍAN SUS PRÓXIMOS LAMENTOS:



Genaro Vicario Ibán

*De nosotros queremos dejar rastro  
en una vida, perdurable huella,  
como una eterna flor, con luz de estrella,  
enfilamos futuros hacia un astro.*

*Bronce de siglos, siglos de alabastro,  
pedimos en virtud de la obra bella  
que se infiltra en las almas y descuella;  
la que en los corazones planta el claustro.*

*Asiamos lo imposible permanente  
El sol se apagará forzosamente  
un día, su misión ya terminada.*

*¡Y ese día fatal, negror beodo,  
para siempre seremos ya de lodo  
y todo, todo, TODO será NADA!*

Tout sera oublié et rien sera réparé. Comparadle con Sor JUANA INES DE LA CRUZ y hallaréis huellas hacia la misma polvareda de anulaciones y de ausencias. Muerte tras muerte llegó GENARO V. IBAN a esta "transmuerte" que halla correspondencias con el hecho social de ocupar una determinada posición en la SOCIEDAD-SOLEIDAD (ANONIMA DE DOMINIO) en la que ESTAMOS.

ALEJANDRO ALONSO VALDEOLMILLOS fue maestro de la escuela de Boo, del Concejo de Aller (Asturias). El haber ingresado en 1932 en el Magisterio le privó del puesto oficial de educador tras la guerra civil. Falto de otros auxilios económicos, sociales o políticos, hubo de ejercer de vendedor ambulante por las calles de Valladolid, viniendo a ser sedentario a partir de 1945 por imperio de un accidente que le dejó perniquebrado. Se "estableció" en la taberna de "EL SOCIA" a partir de este año y allí vendía cacahuetes y regalaba versos diversos, provisionales, provinciales y hasta ecuménicos. En este trabajo le sorprendió la muerte a los 92 años de existencia, en la primavera de 1976. Poco antes le había llamado (¿a la Primavera, o a la Muerte?) ambigua y dulcemente así:

*Ven con reclamo de amor primavera,  
ven a los campos que la enramada  
llena de vago aroma y salpicada  
de nidos y de flores, ya te espera.*

*Ven, ven, encanto, dulce compañera  
hermosa y gentil, enamorada,  
que quiero  
oír tu limpia carcajada  
al arrullo de tu aroma lisonjera.*



**ALEJANDRO**

Alejandro Alonso Valdeolmillos

*Ven  
Y llegando con tus bellos resplandores  
que me alegre la sonrisa de tu cielo.  
Hallaré ese bálsamo y consuelo  
necesario a mis penas y dolores.  
Ven.*

CLAMABA, LLAMABA, escribía ALEJANDRO. En el Desierto. La puerta estaba anchamente abierta de par en par. ¿Le OYO FLORA YA EN CIERNES? A los 92 los párpados, los pétalos, tejieron sueño y sedas, y ALEJANDRO — ANTRO — ALA — ADENTRO..., ALEJÁNDROSE queda en la anónima gota de un tránsito de efluvios sin límites. Ni fronteras.

También ALEJANDRO mínimo y dulce, había escrito verSOS CON RESONANCIA DE OTROS VERSOS DE OTROS AUTORES DE OTRAS RESONANCIAS. En ellos se transparentaban de cualquier modo, "cualquieramente", SolEdades que dejaban pequeñas y abstractas a las de DON LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE:

*Bajo un álamo me encuentro,  
como la sombra él me da  
le digo ya más contento:  
— tú me quieres, ¿verdad?*

94

¿QUIEN si no habría de quererle? Responda otra vez — otra voz —, por nosotros EL MISMO SILENCIO. Responda el ciel-O, y el NO-YO.

LUPICINO GONZÁLEZ, Mecánico General de Máquinas Herramientas, nació en Torrico (Toledo) en 1950. Tiene un hijo y 28 años. Desde los 14 habita los suburbios de Madrid. Su jornada laboral diaria duplica la oficial de ocho horas. Pese a tal "cantidad" de la vida, aún le queda ratos "libres" para entretenerse con las musas. Así suenan sus versos ocupados por las hermosas palomas, las hermosas palabras. Morir (ALEIXANDRE), ¿no es olvidar las palabras dichosas? Dichosas palabras:

Lupicino González



*Ayer en el monte encontré  
la ilusión perdida con timidez  
que hizo a los poetas arrancar de la oscuridad  
los versos más bellos.*

*Volaban, volaban, altas, las palomas,  
por el atardecer lejano  
y llevaban  
un mensaje en su haber.  
Volaban altas para poder llevarlo.*

*Cuando les llega la noche y se cansan de volar  
buscan un árbol caliente y fugaz  
donde puedan descansar.*

*¿Por qué vuelan sin parar esas aves hermosas  
que van de aquí para allá rompiendo  
rompiendo  
las tinieblas del azar?*

*En las primaveras vuelven  
para formar su hogar,  
hacer sus hijos y enseñarlos a volar.*

*Siguiendo la estrella, ¿dónde van?  
¿Buscan cariño o... verdad?*

*Vuelan errantes sin parar.  
¿Cómo pueden encontrar, de este modo, las hermosas palomas la paz?*

### 3. O todos

Queden —*hic et nunc*— como inicial muestra de la ilimitada antología posible de los POETAS CUALESQUIERA estos cuatro nombres que nos HABLAN (¿BLANCA O EL OLVIDO?) de una cantidad de silencio y excedencia que, con toda facilidad, podría calificarse de **falta de calidad democrática de la escritura.**

MARGINADOS SIN MARGENES LOS POETAS CUALESQUIERA son LOS OTROS. La mayoría inmersa en la otra inmensa mayoría. En ella moran, y viven, allí ejercen los más variados y dispersos menesteres. Son poetas de profesiones y oficios. Sin beneficios, Fama o Gloria. Estas, a pesar de ser — en última instancia — “cosa pública”, las privatizan unos pocos. En su música y fragmentos que es en todo caso —y ocaso— la nuestra, EL VENTANAL DEL NO SER Y LO NADIE desvelan la señal luminosa de que escribir, trabajar, saber o cualquier otro modo de obrar, resulta siempre *Legión*. Y que, pese a tantas marcas repetidas de garantía y exclusividad de nombres y apellidos, la **anonimia, pseudonimia y heteronimia suscriben cualquier texto.** No lo hay sin contexto.

—Pronunciad frente al SILENCIO CLARO de los días más habituales, o ante la palaCIEGA REDONDEZ DE LA NOCHE OSCURA, el nombre (sombra) de los poetas de FAMA más cimera. Decid —sirva de ejemplo—: GÓNGORA ALEIXANDRE VERLAINE GOGOL... SAN-JUAN-PERSA.

—Os responderán urdimbres de innumerables ceras y labores, pájaros y corolas: en el fondo, Nadie. ECOS de OTROS E C O S.

Por ELLOS, en ELLOS (EN LOS POETAS CUALESQUIERA) OIMOS frecuentemente un CLAMOR DE HECATOMBES COTIDIANAS. Y TAMBIEN UN AMOR SIN HECATOMBES, un MAR SIN FRONTERAS ni cimientos que nos lleva en “rumor sin límites” de LENGUAJES Y HABLAS hasta la más SONORA SOLEDAD hasta la más exacta MÚSICA CALLADA

EL SI-

LEN-

ci **O**

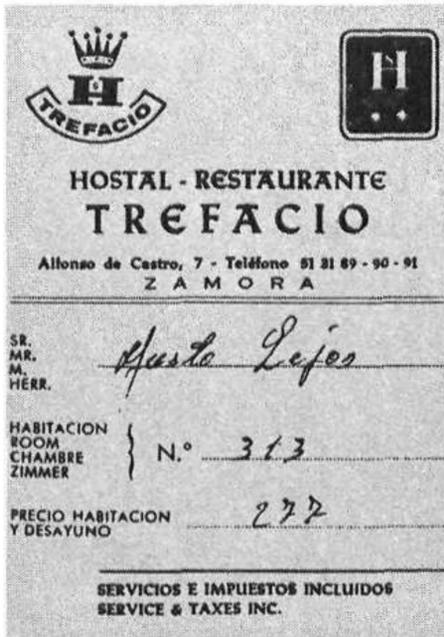
HOMBRES SIN NOMBRES “re-conocidos” por los selectivizadores de los Parnasos, siguen LOS POETAS CUALESQUIERA haciendo verS.O.S. diverS.O.S. sobre la SUPERFICIE de una mismíSIMA Y ESPUMA. Solitarios y solidarios a voces (de socorro en muchos casos) con NUBES, PALOMAS, ALAMOS, PRIMAVERAS, FLORES, AMORES, VIDAS, MUERTES,

... VIENTOS ...

¿DIEZ MILLONES DE OCASOS? ¿De fósiles de años? El arpa de los poetas cotidianos continúa arrojada del rincón al ángulo claro. Invisible.

Cuando ANTONIO MACHADO o FERNANDO PESSOA poetizaban por medio de **heterónimos o máquinas de hacer poesía**, señalaban ya una dirección probablemente inevitable del reconocimiento necesario de la inmensa OLA MARITIMA que trae cada poeta a la más INMENSA ODA de OTRA ESCRITURA que se avecina MAS Y MAS ABIERTA E INDEPENDIENTE de autores solitarios.

Todo será olvidado y nada será reparado. Pero... Aunque “la historia sea un deporte velocísimo” (Guillén), los poetas cualesquiera esperan antes la llegada de OTRO GRADO CERO DE LA ESCRITURA. Aquel que, en el mejor de los casos, supone una ESCRITURA DEMOCRÁTICA; una escritura DE TODOS Y PARA TODOS.



*Este segundo número de Poesía,  
Revista Ilustrada de Información Poética,  
ha sido compuesto por  
Fotocomposición Velázquez, S. A., y reprodujo las ilustraciones Fotomecánica Ochoa;  
el fotolito de la sobrecubierta lo realizó Clichés Pozuelo;  
y fue impreso y encuadernado  
en los talleres de Julio Soto, en Torrejón de Ardoz, Madrid,  
dándose por terminada la edición  
el día 30 de septiembre de 1978.*

*Se utilizaron en su composición  
tipos garamond, fotina, elegante, century, medallón, medallón estrecha,  
univers, bodoni y nueva gótica normal;  
y se imprimió sobre papeles registro abuesado, litos alisado,  
posteta y litos colores, para el interior;  
cartulina litos y offset Coral, para la cubierta y sobrecubierta.*



**Viñeta de Ramón Stirling**

*La cubierta ha sido realizada sobre una fotografía de J. B. B. Wellington;  
teniendo otras ilustraciones la siguiente procedencia:  
la fotografía del Índice es obra de Eadweard Muybridge;  
el mapamundi de la pág. 5 pertenece al Atlas Internacional, de John W. Clute;  
las fotos que ilustran el artículo de Juan Larrea son de Foto Europa;  
las cabeceras de las págs. 19, 31, 35 y 41 pertenecen al Petit Larousse, ed. de 1959;  
el dibujo que aparece en las págs. 75, 89 y 96 es original de Sileno (1925);  
y la capitular «S», que abre el texto de la pág. 67, así como la «O» y la «N»  
de la cabecera de la página 91 y la numeración de las páginas 92 a la 96,  
pertenecen al libro Bellezas de la Caligrafía, de R. Stirling.*

## ESPAÑA LANZA EL POSTISMO

¿No han visto nunca ustedes en una mañana de primavera, en la ciudad o en el campo, en la montaña o en la oficina, lo que vulgarmente se llama sol?

¿Nunca os ha despertado el calor de un alba o el grito de un camaleón enfurecido?

Nuestro Postismo no quiere ser un camaleón, y ni siquiera vuestra alba o vuestro sol; nuestro Postismo ya es todo esto.

Bajo el frío de este invierno madrileño, al calor de nuestra ima-

### EL PODER CREADOR

por

W. Fernández Flórez

Página 11

ginación y nuestra sensibilidad, hemos dado vida al más tímida-mente desgarrado de todos los «ismos»: el Postismo.

El último, el más nuevo, el mejor, el post y el ismo, el ismo y el post de todo lo que hasta hoy se ha dicho en materia artística. Movimiento plásticoliterario de carácter vanguardista que sólo quiere dar a la moderna estética un camino y un sentido desde hace mucho perdidos y olvidados.

Con nuestro estandarte, en el signo de la belleza y de la fantasía, queremos cazar todo alcazar del pasado para volver este mundo de fácil decadentismo en un nuevo caudal de arte y de posibilidad creadora.

Somos un grupo de jóvenes poetas y pintores, pero queremos advertir que el Postismo no ha nacido de nuestra juventud, sino y exclusivamente de nuestras agitaciones y anhelos. Queremos brindar a todo amante del arte la ocasión

para que encuentre su camino en el maravilloso mundo de lo espiritual, y para ello hemos sacado esta revista, a través de la cual podremos enseñar nuestras caras y nuestras verdades y acoger a cuantos quieran como nosotros tener la dicha de llamarse postistas.

Publicamos aquí también nuestro Manifiesto.

No queremos vuestra aprobación ni vuestro aplauso, sino vuestra atención. Lo publicamos para que no se nos venga con preguntas; las respuestas las hallaréis en las obras. Por él y con él escribimos y pintamos, soñamos y vivimos; nuestras esperanzas están detrás de sus palabras; en él hemos puesto todo cuanto para nosotros es verdad. La verdad de hoy, de estos años de innovaciones y de renovaciones, una verdad que nos ha da-

### VANGUARDIA Y VUELTA AL ORDEN

por E. Lafuente Ferrari

Página 3

do el sentido de la belleza y la misma belleza. El arte de hoy es de hoy, tiene que ser de hoy y posiblemente de mañana; lo que no queremos es que siga siendo aque-

lla muerta doncella de faldas largas y de cabellos caballos que la actualidad artística y académica proclama para sí. No queremos despertar a nadie cuando ya nos hemos despertado a nosotros; no queremos empujar a nadie; no queremos querenciosos ni querellosos; queremos postistas.

¡Adiós, señores! Nuestra revista es vuestra, como vuestro es nuestro entusiasmo. Somos del mundo, así como el mundo es de nosotros; somos cuerdos, así como recuerdos, y cultos, así como ocultos. Lo que nunca podremos ser es amarillos u ovalados. ¡Viva el Postismo!

LA DIRECCIÓN



MANIFIESTO  
DEL  
POSTISMO  
EN ESTE NUMERO



# por el niño

Literatura, poesía, pintura, arte, estética, plástica, eso es todo lo bueno, lo necesario y lo útil de una revista como la nuestra; pero nada es tan bueno, tan necesario, tan útil y tan significativo como esta página para el niño.

Hablamos de literatura porque somos poetas; hablamos de pintura porque somos pintores; amamos el arte porque somos artistas; pero no podemos ni queremos olvidar nuestra sensibilidad y nuestra humana consciencia de seres débiles tan fácilmente como para no ocuparnos de esta cosa tan maravillosamente desconocida y grande que es la niñez.

Dedicamos esta sección a los niños con la misma devoción y cariño con que escribimos una poesía o pintamos un cuadro, no para hacer una obra de arte o añadir palabras más o menos bellas a este tema, sino con el fin, quizá demasiado atrevido, de enseñar y revelar cuanto de profundo y de puro hay en los primeros pasos de cualquier hombre.

No es descubrimiento nuestro, ni se le escapará a nadie, que de todas las formas de amor, la que menos cantidad de literatura ha inspirado es precisamente aquella que se dirige a los niños.

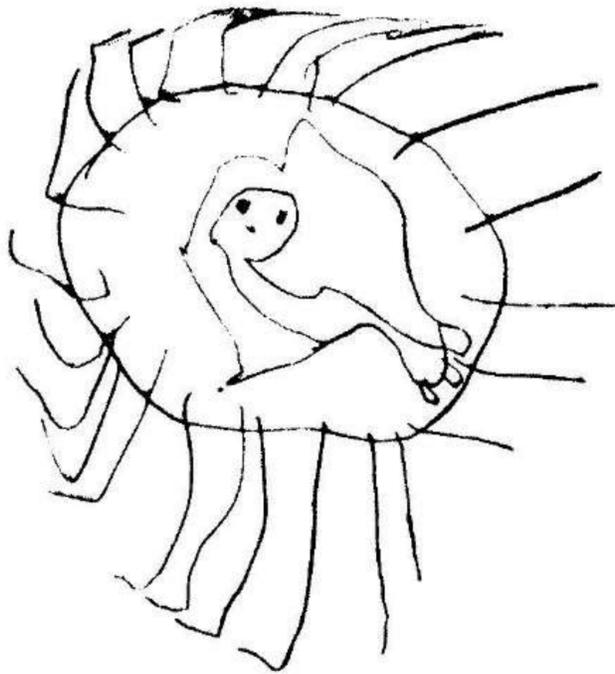
Del amor al niño, al pequeño hijito y a la criatura tierna e indefensa en general, se ha hablado increíblemente poco. Quizá por una especie de sonrojo hacia lo más grandiosamente íntimo, los hombres no consignan en el papel su entrañable cariño hacia el pequeño ser humano; o quizá ol-

vidan pronto esa exaltación más fuerte y desenfrenada que el más loco amor a una mujer.

Pero el niño es un gigante. Es el verdadero hombre, aun no hecho animal por el egoísmo, los vicios y las pasiones que en nosotros acumulan los años. Es el nombre del hombre, largo en la historia y con los brazos puestos en el Infinito.

Y no hay potencia tan grande y tan rica en posibilidades y esperanzas como la que se contiene en el pequeño ser. Pero este pequeño ser es como un enfermo grave: desde que nace a la luz y al aire su gravedad es manifiesta, y así como crece el niño, va decreciendo su gravedad, hasta que su vida se afianza y robustece; y el niño, ese enfermo sin enfermedad, ha curado.

Nosotros, desde este momento, nos ocuparemos de los niños: por nuestro amor a ellos, por nuestra simpatía hacia ellos, por la admiración tremenda que despiertan en nosotros; porque serán los hombres de mañana y los herederos de nuestro Postismo; pero sobre todo porque son débiles y geniales.



¿Qué inspiración habrá movido la mano del niño Tony?

**Pedimos a todos los médicos y pediatras nos envíen, en nombre de la infancia, escritos sobre todo aquello que pueda interesar el cuidado material y moral del niño, sobre todo en su trato y educación casera.**

## Primer anuncio del Postismo al mundo

El 15 de noviembre de 1944, el Postismo fué invitado a hacer unas declaraciones ante el micrófono de "Radio Seu". El poeta Salvador Pérez Valiente, después de una breve presentación de los entrevistados, hizo unas cuantas preguntas acerca de las nuevas tendencias, concluyendo por dar lectura, en colaboración de los mismos autores, de tres romances postistas. Consignamos, como hecho histórico, la importancia de las contestaciones que se dieron, y pasamos a dar a nuestros lectores algunos detalles de las mismas:

**Necesitamos urgentemente dos o tres colaboradores más, desinteresados u llenos de entusiasmo.**

—¿Qué entendéis? ¿Qué es? ¿Qué representa el Postismo?

—El Postismo es la herencia inmediata e inevitable de los demás movimientos que se ha dado en llamar *ismos*. Post-surrealismo, post-cubismo, post-ultraísmo... Por eso se llama POSTISMO, es decir, el ismo que viene después de los otros *ismos*. Se da el caso de que el arte en esta última época ha sufrido una profunda revolución, sobre todo estética; se ha encaminado a la deshumanización, y para ser más inteligible, a la desnaturalización de las cosas. Lo descriptivo, lo narrativo, lo pintoresco y lo psicológico han caído en descrédito, dejando lugar a lo que muy superficialmente se puede entender por intelectual, que, si bien lo miramos (y reportándonos hasta Aristóteles), tiene su razón de ser en los sentidos. Es decir, el máximo partido puede sacarse del primer elemento postista: la imaginación. El surrealismo, el movimiento más profundo y más completo de nuestro siglo, ha enfocado la cuestión directamente a ra-

(Pasa a la página 15)

# VANGUARDIA Y VUELTA AL ORDEN

A partir de mediados del pasado siglo, el mundo occidental experimentó un desasosiego y una inquietud que tuvieron su expresión correlativa en las artes plásticas. No es posible considerar los fenómenos artísticos aislados del panorama mental de su época, de sus preocupaciones y sus problemas. Siempre ha sido operante en la vida del arte lo que pudiéramos llamar *la ley del cambio* o la que ahora preferimos llamar *el contrapunto de las generaciones*. El siglo XIX formula, más ambiciosamente, como norma histórica rígida, el *progreso*. Favorecido por circunstancias propicias el hombre se embarca en la "fe en el progreso"; hay siempre una meta más allá en el avance humano y en este camino el hombre está en el deber de marchar cada vez más rápidamente. Este progreso se entiende como un proceso fatal y mecánico. El maquinismo, la industrialización y la competencia, como hechos evidentes del siglo XIX, impregnan toda la vida y llegan así hasta el arte. Los artistas detestan el pasado y especialmente el pasado inmediato; comienzan a sucederse los llamados *movimientos* artísticos, consignas de generaciones que quieren ir cada vez más allá, rebasar las metas logradas. Todo, en la vida de los últimos decenios del XIX, parece favorecer este ritmo. Avances técnicos e industriales, posibilidades insospechadas cada vez más al alcance de los hombres, prosperidad inaudita como jamás el mundo conoció. Y se entiende que a favor de la fatal ley del progreso todo ha de seguir en este ritmo creciente. Más allá; ésta es la consigna fáustica en la que se cree a cierra ojos. Nuestro siglo nos ha enseñado la contrapartida de este optimismo. Primero, que el progreso mecánico y la prosperidad industrial traen consigo problemas de difícil y a veces imposible resolución; después, que la prosperidad industrial y el confort no mejoran al hombre ni le capacitan, por sí mismos, para las creaciones del espíritu. Hemos aprendido, además, que el progreso no es fatal y que graves incidentes derivados del propio avance científico e industrial pueden poner en peligro la civilización entera. En una palabra, el hombre ha vuelto a sentir con imperio aterrador la pesadumbre de su propia limitación. Así en el arte también. La rebelión contra todas las disciplinas y todas las tradiciones ha podido producir momentáneos efectos de ilusión y de optimismo. Al final, el hombre ha vuelto a sentir que no puede saltar fuera de su propia sombra. Del sensualismo impresionista, alegre y jovial, a la utopía cubista o a los monstruos del expresionismo o del surrealismo, se han "quemado las etapas" de la novedad y del más allá. Nos hemos encontrado dándonos de cabezadas contra las paredes de nuestro calabozo: contra los eternos límites del hombre que quiere igualarse a Dios.

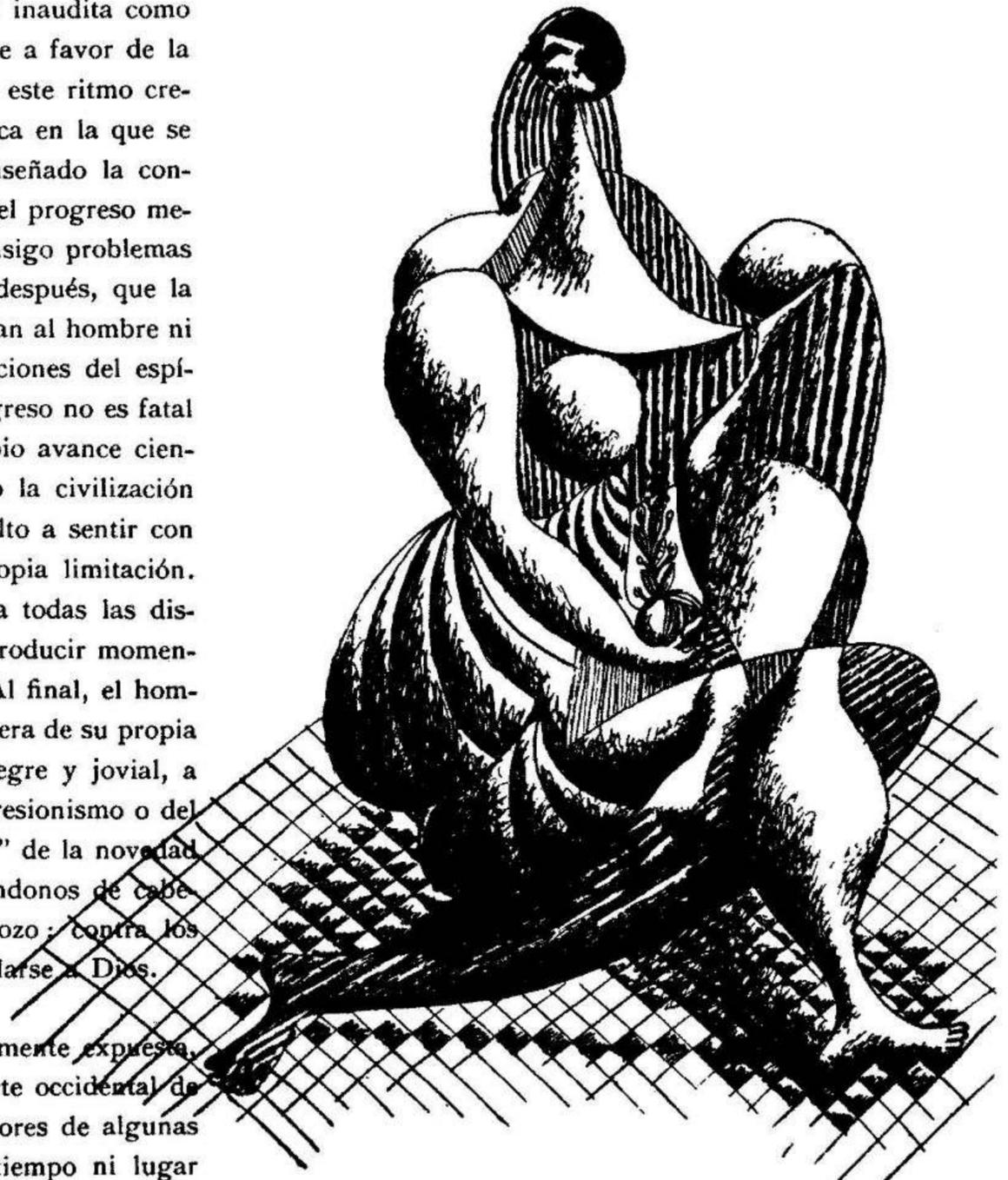
Esta es, para mí, la lección, telegráficamente expuesta, de los movimientos de vanguardia en el arte occidental de los últimos setenta años. Los propios fautores de algunas de las escuelas vanguardistas—no tengo tiempo ni lugar para citar ejemplos—vinieron a convertirse a estas verda-

des elementales, y ya hacia 1920 comenzó a hablarse en Francia y en Italia de "la vuelta al orden". La consigna sigue en pie. Volver el mundo al orden, al orden moral y al orden estético, ha de ser la labor de los cincuenta años últimos del siglo XX, si es que nuestra civilización no se hunde en los balbucesos de la barbarie o en la locura del desenfreno.

Volver al orden no es imponer la tiranía de lo caduco ni poner en vigor las estériles recetas de un neoclasicismo artificial. Es *volver a ordenar* cobrar conciencia de la limitación humana, renunciar a las utopías y conseguir un clima estético habitable en el que la mayor libertad—libertad con responsabilidad, ya que sin ésta no hay libertad, sino locura—sea siempre posible al genio creador.

Mas para volver a poner en orden el limitado habitáculo humano debemos aprovecharlo todo. Y no en último término las posibilidades, las conquistas y las intuiciones logradas en esos movimientos, ya parados, fracasados por su ambición excesiva, que se llamaron las *escuelas de vanguardia*.

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI.



(Dibujo de Benjamín Palencia)

Pero también vosotros, plásticos, y especialmente vosotros los pintores, que tenéis a vuestra disposición la magia de la ilusión óptica, ¿por qué os empeñáis en copiar pedestremente cuatro cebollas, representáis con brillos de sedas y relamidos de carnes a la dama pseudoaristocrática? Limpiaos bien las manos, las gafas y la imaginación y *cread* algo vuestro y que os llene de contento.

El Postismo no se forma calcando las huellas del surrealismo y modificando algunas enunciaciones de su credo. El Postismo no es una resurrección del surrealismo. El Postismo es la resultante inevitable de los "ismos" precedentes. Nosotros no hemos elaborado este Postismo tan sólo para crear un nuevo "ismo", dándole luego leyes por nosotros establecidas caprichosamente y a voluntad nuestra. Tampoco pretendemos con nuestras libertades y nuestros hallazgos "épater" a nadie. Nosotros hemos recogido lo que hay de latente en las posibilidades de hoy, lo hemos estudiado y lo hemos definido, dando además un nombre a la tendencia para que, al nombrarla, sus elementos y factores se coagulen en un cuerpo característico. El Postismo, pues, delinda totalmente de los márgenes que se impone el surrealismo, y con él no tiene en común más que la fuente de inspiración subconsciente totalmente libre.

A la pregunta que se nos ha hecho de cómo nació el Postismo hemos contestado, con forma simbólica y expresión plástica: "Por la imagen que tuvimos de un hombre que se ríe sentado y fuma con la mano y con la boca." André Breton, el pontífice del surrealismo, dice que advirtió la posibilidad surrealista al oír a su subconsciente casi murmurarle al oído la siguiente frase: *Il y a un homme qui se ríe par ma fenêtre.*

EL Postismo es, no esencialmente, sino especialmente un post-surrealismo, y en buena parte un post-expresionismo. Pero es también un post-dadaísmo. En mínima parte, un post-cubismo. Mientras tan sólo históricamente es un post-ultraísmo, un post-futurismo, un post-realismo, etc. Es, pues, por descendencia, o por paralelismo, o por oposición, o sencillamente por sucesión histórica o cronológica, un verdadero postismo.

Los llamados perezosamente "ismos" son: una época (romanticismo), o un estilo (modernismo—dicho también estilo floreal—), o una escuela de manera (impresionismo), o de técnica (divisionismo), o de inspiración (neoclasicismo), o un movimiento estético (cubismo), o un movimiento ideológico (surrealismo), o un fenómeno racial (ultraísmo o futurismo), o confusamente un conjunto de aspectos comunes a un determinado momento (novecentismo); y pueden tener los siguientes caracteres: si no son espontáneamente nacidos (como ya se ha dicho del complejo romántico), son voluntariamente provocados y se autodefinen y se autonombran más o menos propiamente; pudiendo estos últimos diferenciarse, en razón de su formación, de esta manera: los personales (archipenkismo, ramonismo), los especialistas (botellismo), los elementales (negrismo, dadaísmo), los anarquizantes (futurismo), los filosófico-renovadores (surrealismo, metafisicismo); además pueden dividirse aún en tres grandes categorías: los que pretenden crear un orden nuevo *empezando desde un principio* (dadaísmo, futurismo, etc.), los que se valen de lo existente *sin miras a progresar* (cubismo), y los que valiéndose de lo existente tienden a concretar los *elementos primordiales puros* (postismo). Los "ismos" son, por lo general, creacionistas (alguien los llama "creacionismos"); el Postismo, pues, es creacionista, pero también revisionista.

Pretenden algunos grupos y ciertas tendencias filosóficas que para hallar el "orden nuevo" en el momento de decadencia es necesario volver a empezar todo de nuevo: tomar el arranque desde el primer movimiento semiconsciente, desde la oscura interjección y la primera articulación del sonido-palabra o del sonido-canto, y volver a fabricar con arcilla y manos el primer puchero y con sílex y mango la primera arma; y así llegar a otras nuevas civilización-cultura y civilización-arte, con otra edad de oro en que la humanidad sea más feliz... Y esto, rápidamente. Pues el apremio de las necesidades inmediatas y de los poderosos elementos (negativos, según ellos) en lucha, no concede largos plazos. Nosotros, los del Postismo, opinamos perfectamente lo opuesto; es cuestión de método. El Postismo recoge la herencia de otros "ismos", acepta la enseñanza y ejemplo de lo *consagrado* (a pesar de todos los grajos negros que rebuznan bien agarrados con sus endebles patas a la rama de la envidia), y llega arañando y exhalando gritos de contento hasta los fósiles para ir buscando, patas arriba y con ruedas, y andando retrógradamente lo "redondo del Postismo".

LA música es, de las manifestaciones libres, la más positiva, porque es la más abstracta; es también la más única, perfectamente patética. Pero la poesía es la más completa, porque participa de las condiciones de lo móvil (progresión), de lo inamovible (materia) y de lo perspectivo (imagen), condiciones elementales que entrañan las posibilidades musical, corpórea y plástico-visual; siendo esta última, la pictórica, la más noble de las no sé por qué llamadas artes, pues es la que realiza el acoplamiento de lo materialmente creado, objeto afín a sí mismo, y de lo ilusorio, ficción perfecta. En la música tenemos, como en las letras, teatro, danza o cine, la sucesión en el tiempo o el espacio, y la materia (sonido); la imagen no existe, nace únicamente por sugestión. En la pintura falta la sucesión (si no se exceptúa los fenómenos que pudieran surgir del políptico—la ilustración es otra cosa—o simplemente del nexo de la obra con su título); en cambio, son elementos suyos la materia y la perspectiva (cuarta dimensión); también la escultura posee estas características, con la diferencia de que goza de las cuatro dimensiones, mientras a la pintura le falta la tercera; el color, que es el sentido musical de la pintura, corresponde en la escultura a otro elemento de que sólo disfrutaban la escultura misma y la arquitectura: el tamaño. De estas observaciones y de la definición de Postismo vemos el orden decreciente de las posibilidades postistas en estas varias manifestaciones, siendo la penúltima la escultura y la última la arquitectura (en la que no cabe postismo propiamente dicho, a no ser en modalidades de estilo que, como era, coincidieran con el movimiento). El expuesto orden corresponde casi totalmente con el establecido por la antroposofía, que es, cronológicamente en el desarrollo de las artes, el siguiente: arquitectura, escultura, pintura, música, poesía, euritmia. Nosotros, como se ha visto, damos la preferencia a la música sobre la poesía. La tragedia y la danza son inherentes a la una y a la otra. El cinematógrafo, que contiene todas las artes y ofrece por consiguiente las mayores posibilidades postistas, ha sido tan horrorosamente descuidado, y lo sigue siendo, que no merece por el momento especial atención. La euritmia no podemos considerarla como arte exenta por hallarse en nacimiento y, si acaso, distribuída como característica en las demás manifestaciones; pero, indudablemente, el Postismo saca ya buen partido de ella (euritmia—buen ritmo). La caza y la pesca, y en menor proporción los demás deportes y juegos (sobre todo los naipes), han encerrado desde siempre elementos del Postismo y se

# MANIFIESTO

tro mundo y sale a la superficie con sudor y trabajosamente. Podemos tener un mundo sin necesidad de tener una personalidad; podemos demostrar una personalidad y, sin embargo, no lograr tener un mundo o tenerlo muy pequeño. Por fin, este mundo puede externarse, enseñarse (y ser aprendido) y dividirse; la personalidad es siempre eterna, pero nada más.

El Postismo preconiza la existencia y el triunfo de estos mundos específicos, individuales o colectivos (las religiones son la más alta expresión anímica de los mundos colectivos; el arte, la expresión sensorial más pura, común a todos los mundos); el Postismo afirma que el subconsciente es quien facilita la materia en bruto de toda creación pura. Y la exégesis de la obra postista se fundará, pues, en este axioma: el subconsciente ha de crear (es el que crea), y el subconsciente ha de entender (es el que entiende). De lo dicho se puede establecer una definición concreta.

El Postismo es el resultado de un movimiento profundo y semicontinuo de resortes del subconsciente tocados por nosotros en sincronía directa o indirecta (memoria) con elementos sensoriales del mundo exterior, por cuya función se ejercita la imaginación, exaltada automáticamente, pero siempre con alegría, queda captada para proporcionar la sensación de la belleza o la belleza misma, contenida en normas técnicas rigidamente controladas y de índole tal que ninguna clase de prejuicios o miramientos cívicos, históricos o académicos puedan cohibir el impulso imaginativo.

Los postistas lanzamos nuestro manifiesto no con intenciones y consignamos nuestras afirmaciones más importantes. Empezamos así: todos los poetas postistas nos parecen necesarios; los pintores tendremos mayor importancia de expresión; no escondemos tampoco; es decir, lo declaramos abiertamente (no, pues, como admisión u honoraria, sino como legítima defensa y demostración de no ser parateos), que en poesía pisamos directamente sobre las palabras cegizas de Lorca y Alberti, pero sin hollarlas y sin empolvárnoslas; que somos hijos adultérinos y rebeldes de Max Ernst, de Perico de los Palotes y de Tal y de Cual, y de mucho semen que anda por ahí perdido, aunque ya desecado y pulverizado en monadas ingravíscas, pero levantisca; que pisamos no sobre, sino el ultratismo (esta vez hollándolo), lo mismo en poesía que en culinaria o ballística; que nos sonreímos amablemente del jamás existido futurismo; que defendemos a brazo partido la memoria muy honorable de nuestro tío postizo el cubismo, y que tenemos sistema de calefacción en común con el surrealismo; que creemos en eso de que todo delito lleva en sí la esencia de su propio castigo, mientras preferimos cien veces volando que pájaro en mano; que estamos convencidos de que no hay nada tan concreto como lo abstracto; que aseguramos que la imaginación lo es todo, siendo el primer atributo de la divinidad, pues sin ella no se hubiera creado, no bastando ni la sabiduría, ni la voluntad, ni el poder; que entre los hombres la imaginación no tiene más instrumento que la técnica, y sin ella no puede fecundarse a sí misma (...este concepto—de filosofía o de no filosofía—es trascendental, y lo bastante profundo como para que casi nadie lo entienda si no se le explica pedantemente, cosa que nosotros haremos o no haremos) ni procrear; que no hay cosas bellas—a no ser las naturales—si no hay dificultad en la creación, y dificultad vencida con elegancia

Un manifiesto establece unas premisas, concreta un criterio, denuncia simpatías y antipatías, pero nunca dará, sino en forma abierta y de principio, las normas en detalle de una tendencia. Ingenio y ligero será quien crea poder hacer Postismo puro después de leídas estas condiciones. El patrón habrá de buscarlo en las obras, en la obra del Postismo.

Hay maneras de despertar la curiosidad, de captar la atención, de suscitar la admiración, de provocar la pasión, de estimular los sentidos y de mover a conmoción (no se olvide la más bella definición del Diccionario: Emoción.—Movimiento repentino del ánimo); pero también es dado inducir a la maravilla. Y la maravilla no se puede producir sino por medio de la imaginación, y la imaginación no es sinónimo de fantasía, y la fantasía puede, a lo sumo, ser una hija segunda de la señora Imaginación, más pura e intacta que la madre que la parió; la Razón, y que el padre que la engendró: el Subconsciente. Pero, ¿y quién sabe estas cosas? Nosotros, casi por azar; y unas pocas personas más: unas, a fuerza de depararse los sesos; otras, por dotes congénitas.

La imaginación puede adivinar cosas, y éste es el sentido profético que en alto grado tuvieron los primeros hombres y hoy se ha perdido como facultad característica del alma; la imaginación puede engendrar monstruos y desatar perversos instintos, esto cuando cae bajo el dominio de las potestades meléficas: los demonios; la imaginación puede especular abstractamente: filosofía, y experimentalmente: ciencia; pero la imaginación puede también crear, mecánicamente: invención industrial, y espiritualmente: invención artística. Lo que no puede la imaginación es imitar o copiar.

Cuando la imaginación trabaja, el hombre está despierto y en acción; cuando el hombre está despierto, pero su imaginación no trabaja, el hombre está parado, y si obra, obra por fuerza de inercia; cuando el hombre duerme, su imaginación trabaja también; pero separada de él. La imaginación crea mundos, y, episódicamente, en estos mundos hechos e imágenes. Si el hombre domina con su imaginación los elementos que le rodean, con el tiempo llega a poseer un mundo propio rico en imágenes. Si el hombre de débil imaginación padece las influencias exteriores es dominado por el sentido común, la rutina y el mal gusto; ese hombre no tendrá un mundo propio.

También es verdad que cada uno de nosotros se mueve en su propio mundo, y cuando no se mueve es porque no lo tiene. Sin embargo, puede moverse en el del vecino. Pero no siempre podemos penetrar esos mundos, porque a veces son tan pequeños que ni aun la punta de la nariz logramos meter en ellos. Otras veces nos es difícil introducirnos en ellos por su altura, su cerrazón o su oscuridad.

Y todos ansían tener un mundo, y lo tienen; o así lo creen. Los unos, por tontos; los otros, por listos. Lo malo es que muy a menudo lo confunden con la personalidad. Y son dos cosas distintas, aunque se parezcan. Lo primero es un ser (como un mundo es un ser), porque se puede crear, vive y puede morir y ser muerto; lo segundo es un aspecto, un modo de ser, una prerrogativa de los seres. La personalidad es necesario demostrarla; de lo contrario se llamará únicamente carácter. El mundo propio puede subsistir sin exteriorizarse, es cosa íntima. El mundo se mueve en nosotros y nosotros nos movemos en nuestro mundo, y la personalidad es como el periscopio del carácter de nosotros.

## ¿UN 'ISMO' EN PLÁSTICA?

Por JULIO TRENAS

Concedamos: en principio, sí. Pero conviene saber en qué ha de consistir tal *ismo*. No es preciso hacer notar cómo el *ismo* tiene una que pudiéramos llamar personalidad cronológica. Los grandes *ismos* en plástica han servido para separar, definir o proyectar unas en otras, conformadas o superformadas, las épocas de la historia del Arte. Mirando hacia atrás queda hundido el ridículo de quienes circuyeron aquellos *ismos*, aflorados casi a partir de la primera década del siglo, para calibrar en exacta justeza la importancia de dos o tres individualidades que a la revolución plástica propulsaron, y que, como acontece siempre, son las que, en definitiva, quedan. Saludables resultaron el *surrealismo*, el *cubismo* y aun nuestro *ultraismo* peninsular en todo aquello que tuvieron de inquietud, de saludable rebeldía contra la fiambrez de algunos plásticos del XIX. Ciertamente es también que, de igual modo, la plástica se hubiese salvado, por cuanto a nosotros hace, únicamente con que los pintores y escultores españoles se hubiesen preocupado de ser fieles a la línea plástica tradicional española.

Nos encontramos en un momento de perspicaz madurez por lo que respecta a nuestros gustos estéticos. Tenemos casi el quemor de un agravio recibido por aquellos pintores—no *istas*, ni siquiera eso—que paralizaron la buena pintura del siglo pasado, ofreciéndonos, en cambio, su plástica de compota, sin cerebro ni gusto. Por lo que hace a los movimientos de principios de siglo, esos que se distendieron hasta llegar a nuestro año veintitantos, los respetamos en cuanto valen. No podemos olvidar su carácter universalista y que son españoles sus más altos nombres. Pero vengamos al momento actual de la pintura e inventariemos mentalmente lo que fueron y consiguieron los movimientos de vanguardia. Después de ello permítasenos afirmar que su misión ya está cumplida, que han sido superados. ¿Que aún quedan algunos nombres en pleno cenit de la plástica? Ello no quiere decir otra cosa sino que en arte triunfan las individualidades y no los movimientos.

A despecho de que se nos tilde de equivocados, no nos importa afirmar que la pintura española no ha quedado estancada ni rancia merced a tres o cuatro nombres que sinonimizan la audacia, el gusto y el estudio. A pesar de la enorme masa de pintores aldeanos—aldeanos de espíritu, poseemos el máximo respeto para los otros: para los aldeanos de verdad—, ellos han sabido mantener nuestro nombre pictórico y representan lo único que podemos enseñar cuando por la pintura española coetánea se nos pregunta. Vázquez Díaz, Solana, Benjamín Palencia y algún otro pueden ser o no *postistas*, nos tiene sin cuidado: lo que importa y basta es su contenido pictórico, esencial, español.

Aunque sabemos nos vamos a acarrear el disgusto de quienes llenos de inquietud novedosa lanzan estas páginas a la calle, estamos bien seguros de que no es el momento actual propicio al lanzamiento de un *ismo* último. De la plástica *postista* no tenemos otro dato que un cuadro pintado por Chicharro hijo en Roma, visto por nosotros en fotografía, titulado «Niño muerto». No vamos a hacer crítica de él. No se nos ha dejado para eso el lugar que ocupamos en esta revista. Creemos, en principio, que el *Postismo* no se nos da como muy extraño. Confesamos nuestra torpeza: apenas logramos distinguirlo del *surrealismo*. Y por lo que a éste hace, una sola consideración: ¡ya estaba hecho!

Bordeando el propósito de nuestro artículo, he aquí que ya debemos encararnos con él: comenzamos asegurando nuestra conformidad, condicionada a la puesta en marcha de un nuevo *ismo*. Fijemos, pues, nuestra postura: disconformes en absoluto con un *mar revuelto* en la plástica, aunque nos crise a veces los nervios la plástica de *pastiche*, vendible y circundante, nos encontramos dispuestos a dar paso libre a la inquietud: bien entendido que propugnamos una inquietud no basada en excesivas cerebraciones ni motivaciones extraplásticas. Admitiremos el *Postismo* cuando se nos dé en individualidades artísticas arrolladoras, y no como panacea, recetario o comodín de la ineptia. También exigimos para él la puesta en marcha de una estética, pero no montada en corolarios contruñidos al estilo de *La Codorniz*, sino razonada, equilibrada, meridiana. Fruto de la inteligencia y no de la pirueta.

Una última afirmación: creemos al *Postismo* un eficaz medio curativo para pintores fósiles, rancios, estreñidos de intelecto y de paleta. ¡Sí, mis buenos amigos! Recomendemos una cura de *Postismo* a todos esos señores que se pasan la vida pintando por Castilla el mismo amarillento paisaje, genializando una estética de monstruos o descubriendo que los gitanos y las gitanas son un magnífico motivo pictórico. El *Postismo* acaso les haría pensar. ¡Y miren ustedes por dónde no resultaría tan inútil como a nosotros nos pareció a primera vista!

### EN PLAN DE POLEMICA

*Publicamos íntegro y sin enmiendas este artículo que se nos brinda con sinceridad quizá demasiado despreocupada—también los audaces tienen su ingenuidad—, y que nuestra revista puede publicar, pero con reservas. Y lo glosamos así: 1.º) el articulista parece olvidar que además de los tres nombres que apunta—y precisamente si hablamos de "pintura española" y no del concepto "la pintura en España"—existen aquí pintores tan nacionales de estirpe como ellos o quizá más, y cuya firme categoría en el mundo tiene un peso que no es lícito descuidar, sin contar que en estos tres nombres, en cuya selección parece apoyar toda su tesis el articulista (y de los cuales sobran para el ejemplo no menos de dos), vemos valores de procedencia tan distintos como para no poder nunca unirlos en clasificación (peligrosa como lo son todas), a no ser la que se sustente en razones de partidismo o en preferencias de gusto personal, cuyo interés para este artículo no acertamos a descubrir. 2.º) Trenas, en sus condiciones que apriorísticamente nos impone, o se expresa con oscuridad o implícitamente denuncia aspectos y hechos para él ya existentes, y no posibilidades remotas o inmediatas (él mismo se declara o se finge desconocedor de las características y obra del movimiento). 3.º) No agradecemos previsiones o esperanzas de dotes curativas del *Postismo*. El *Postismo* no es una medicina. Es, si acaso, un alimento. A lo sumo pudiera ser un preventivo; preventivo en el sentido de diversivo.*

¿Quién será ese hombre que se ríe sentado y fuma con la mano y con la boca?



## CORRESPONDIENDO MUY GUSTOSO A UN RUEGO

El grupo de creadores *postistas* me pide un algo sobre arte para el primer número de su revista.

En este momento no me interesa exponer opiniones ni comentarios en torno de la pintura. Mi obra me absorbe todo el tiempo de que dispongo, y creo que para el pintor es de más interés pintar que exteriorizar aquellas opiniones acerca de sus materias y procedimientos.

Volver a decir que son pocos los auténticos pintores, que la pintura en general que hoy contemplamos tiene muy poco de "pintura", que subsiste una incompreensión latente en las mayorías para todo aquello que no es pura imitación y servidumbre, que los más de los visitantes a las exposiciones carecen de cultura pictóricouniversal... no tiene ya interés. Pero no olvidemos que la pintura que cerca del museo vive sabe de un retrato acabar bien las uñas y... al cabello darle suavidad y gracia, pero mal camino para la ordenación de materias y colores en proporción y armonía.

Seamos cautos en el uso y abuso de procedimientos nuevos, pero también mucho cuidado con el que de imágenes ya conocidas y reveladas forme su obra. Antes que usar de recursos desgastados hemos de preferir inventar otros nuevos, aun a costa del escándalo de los viejos gustadores de lo rancio.

Estos catadores de lo "añejo", que ya nacieron "viejos" y se imaginan que ningún nuevo podrá hacer algo equivalente a lo pasado, no censuran la obra nueva por lo mal resuelta o soez, sino sencillamente porque no ven más que la superficie, aquello que encuentran afín con sus gustos e inclinaciones, sin molestarse en ahondar lo más mínimo.

Pensando así, ¿qué habría de antiguo en el tiempo que mereciese el aprecio y consideración de los NUEVOS por venir?

BENJAMÍN PALENCIA

*N. de la R.*—Benjamín Palencia es en España, en estos momentos, uno de los hombres más autorizados en materia de tendencias artísticas de vanguardia. Es además uno de los pintores más importantes en cuanto a plástica. Sus estudios, desde siempre encaminados a la búsqueda de elementos emocionales de la materia hasta en su aspecto óptico-táctil, son tan trascendentales como para que nosotros fijemos en él una de nuestras mejores esperanzas para el *Postismo*, cuyos elementos encontramos, desde luego y desde antes, puros en la mayor parte de su obra.

PINTURA POSTISTA



"El niño muerto"

Oleo de Chicharro Hijo



# Lizic

## Del donoso poeta entreverado a Sancho Panza y «Rocinante»

Soy Sancho Panza, escude-  
del manchego Don Quijo-  
puse pies en polvo-  
por vivir a lo discre-  
Que el tácito Villadie-  
toda su razón de esta-  
cifró en una retira-  
según siente *Celesti-*,  
libro en mi opinión divi-  
si encubriera más lo huma-.

### A «Rocinante»

Soy *Rocinante*, el famo-  
bisnieto del gran *Babie*;  
por pecados de flaque-  
fui a poder de un Don Quijo-  
Parejas corrí a lo flo-  
mas por uña de caba-  
no se me escapó ceba-  
que esto saqué a Lazari-  
cuando para hurtar el vi-  
al ciego le di la pa-.

CERVANTES



En este mundo traidor  
Nada es verdad ni mentira;  
Todo es según el color  
Del cristal con que se mira.

CAMPOAMOR



### El Pígameo bordonero

Paraboloide insecto  
calenturiento cala,  
encerrador de cuentos,  
degollador de farsas.  
Se parece a una foca,  
a un toro, a un grillotalpa.  
¡No! Es sólo un pobre enano  
brotado de una gacha.

SILVANO SERNESI

## Romance de Laocoonte y la Luna

Fueron dulces epígonos,  
con un lugar y un libro  
reminiscente y nuncio  
de un inconcuso olvido,  
y un moroso caballo  
azul de vidrio en vidrio.  
Amanece llorando,  
sin cama, en unos sitios  
de alacranes. Cayéndole  
el pelo por el lívido  
sesgo de sien y frente,  
como si son martillos  
o son pestañas secas,  
o nada, o algo místico.  
Tanto dolor no cabe  
del paranoico niño  
detrás de su parábola  
y su vez de dormido.  
La tos de crisantemo  
mató la voz de vino,  
y sueño y tela y día  
fueron veros principios  
del bosque y de la niebla  
con la color de lirios.  
La noche pronunciaba  
su vellón de caimino,  
tras sí de un labio negro;  
"Nadie lo quiso—dijo—.  
Decirlo quiso nadie,  
digo, por negativo,  
vocablos o por flautas."  
Alalimón, ¡ay, limo!  
¡Ay!, flor de niña en ciernes  
con los nervios en vilo!  
Se quejaba; sus cosas  
pedía, y más que un dicho  
de carbón o violeta.  
Tersites, bello y triste,  
canta sobre una piedra  
de arena y de destino,  
con un rasgo de amante  
y en una oreja trigo  
de luna enmarañada  
bajando de un castillo.

CARLOS EDMUNDO DE ORY

## Paisaje flamenco

Marius, Estanislao,  
Diosdado, Clementina,  
Jaime, Jesusa y Pérez,  
Hortensia, Luis, Elvira  
con Antón de la Torre  
y su hermana Cristina  
remando y trasegando  
por la derecha orilla.

CHICHARRO HIJO



## Romance del ronquido del niño

Como un huso pequeño  
ronca el niño pequeño,  
¡ay, por Dios, qué pequeño!  
¡sí, sí, sí, qué pequeño!  
Es que sierra una sierra  
con aserrín de huevo,  
de huevo y de natillas  
en su lugar enredo.  
Hay un duende en la noche,  
con la noche pequeño  
y encendiendo cerillas  
en su murmuradero...  
¡Ay qué bueno es el aire  
que le sale del pecho  
y se le sube dúctil  
por los dos agujeros!  
¡Anda, eso es el ronquido,  
y lo coge de vuelo!  
¡Qué loco, ay, qué loco,  
qué loco es el abuelo!  
El niño sueña un tábora  
que le haga el ronroneo.  
Esto es lo más bonito  
desde Carlyle a Asuero;  
mientras su madre duerme,  
el niño está durmiendo.

CHICHARRO-ORY

*El amigo sangriento*

Lava este amor perdido  
 con una suelta seña  
 para que yo entre lanas  
 me crea ser la oveja  
 que mana en la fontina  
 su sueño de marea.  
 Déjame así, tú que eres  
 desde el monte la muerte  
 alma mía enterrada  
 que sube y baja y besa  
 los trinos del trasmundo  
 y el corazón de tierra.  
 Los pasos de sus codos  
 sin verdad y sin lengua  
 desmonta aquella música  
 que se quedó en tu oreja.  
 Vengo a decirte, madre:  
 ¡que él es malo y me pega!,  
 ¡que me insulta y me rompe  
 mi garganta tremenda  
 con un golpe de sitio  
 la pelleja de almendra!  
 Es malo, es malo, es triste  
 que tengo la Tristeza...,  
 que tengo la Tristeza...  
 De noche, por las colchas  
 de sangre de mi letra,  
 le escribía romances  
 que eran de amor si eran.  
 ¡Pero nada, él es fiero  
 que parece una fiera...,  
 que parece una fiera!...  
 No venga ahora, no,  
 a dar consuelo a esta  
 muchedumbre de llanto  
 que en mi mejilla aterra.  
 ¡Adiós, dios de los truenos;  
 un trueno en mi cabeza  
 me hila hilo de halos  
 y me endiosa las crenchas!  
 .....  
 ...que parece una fiera.

CARLOS EDMUNDO DE ORY

*Romance de espadín*

Espadín sin cintillo  
 y sin cigarra suelto  
 pestillo de limosna  
 con su pámpano viejo  
 iba andando. Le llaman,  
 sigue, entre blanco y negro,  
 ni percatar no quiere.  
 Pamposado pampero  
 sopla cerca del borde  
 de su casa; en el cielo  
 lo atisba un jorobeta  
 y lo empuja de lejos.  
 Espadín sigue andando,  
 sigue, entre blanco y negro.  
 Lo espera un húsar verde  
 o un retinto destello,  
 a lo mejor su nueva  
 novia de cobre y cebo...  
 Espadín no lo sabe.  
 Espadín está muerto.  
 Le cantan sus historias  
 las piedras del sendero  
 murmurándole cosas  
 buscándole un pretexto.  
 Espadín no se para,  
 sigue, entre blanco y negro.  
 Un zumbido de zorro  
 desenreda en silencio,  
 las sombras de unos gatos  
 remiran al palmero;  
 un cucarrón levanta  
 la lámpara del sueño,  
 se sientan las estrellas,  
 duerme un gusano ciego.  
 Espadín devanea,  
 se para, en blanco y negro.  
 Entrevé las lejanas  
 columnas de su templo,  
 trasegadas muletas,  
 mulatos agua y fuego.  
 Espadín saca el sable,  
 media vuelta al acero,  
 y grita. Nadie, nada;  
 ecos, olas del viento,  
 secretas pesadillas  
 y silencio, silencio.

La voz rechifla y silba  
 de un ciprés casi viejo,  
 y nada más; la noche  
 con sus callados velos.  
 Espadín duda al diablo  
 y sigue, en blanco y negro.

SILVANO SERNESI

*Resurrección*

A Gregorio Prieto.

Ya surge el alba intacta  
 de sus pupilas muertas  
 incierta temblorosa  
 en el aire de espera.  
 Ved sus crines que alarga  
 el dedo del destino,  
 guedejas descompuestas  
 que su descanso ensancha.  
 Y en su voz pavorosa  
 escuchad el continuo  
 rumor de las enteras  
 mieses en movimiento.  
 De menuda escritura  
 ved su cutis cubierto:  
 son todas sus razones,  
 son sus más bellas frases  
 que en su vida más pura  
 jamás él pronunciara.  
 Ya se os pide consejo.  
 Ya podéis deleitaros.  
 Ya pueden vuestras manos  
 coger su imagen clara,  
 tocar su cuerpo etéreo.

CHICHARRO HIJO



¡Qué rudo ruido de rodar redondo!  
 ¡Qué espesura de siglos, y yo solo!  
 Mi voz en grito por sus cuatro esquinas  
 Repite el mito de mi pobre vida.

CHICHARRO HIJO

## Mirada rápida a los "ismos" literarios anteriores

Al tener noticia de que un grupo de jóvenes españoles intentaba crear una nueva escuela literaria de vanguardia, y concretamente al pedirnos unas cuartillas para el primer número de su revista, recordamos algunos de los intentos logrados desde finales del siglo XIX en este sentido, y por estimar de interés su recuerdo vamos a hacer su glosa.

Empezaremos por el RUBENDARISMO, fenómeno literario de transición, paréntesis entre el Simbolismo y la Escuela futurista. Erigió en sistema una sabia libertad y renovó hasta cierto punto la métrica española. Pero conviene distinguir la obra renovadora y constructiva de Rubén Darío de la labor decadente de sus pseudo-discípulos, los rubendaristas.

El EXPLORACIONISMO o Escuela de Vanguardia fué un movimiento llamado así para indicar la obsesión de exotismo que lleva a los escritores y poetas contemporáneos de aquella época a la conquista de horizontes lejanos. Para ello buscan y revuelven en literaturas remotas y poco conocidas. Es un período de tanteos ingeniosos, de precauciones en el avance, de estrategia. En estos programas vanguardistas suele haber un diez por ciento de ideas aceptables.

Y llegamos al FUTURISMO. En febrero de 1909 se le ocurrió a un grupo de italianos, de Milán, pensar que el modernismo estaba en decadencia y que era necesario levantar una bandera iconoclasta contra las Academias, la Paz, el Amor, la Historia y la Religión. Era una noche y frente a las nieblas gritaron: "Salgamos de la sabiduría como de una llaga pestilente y entremos en la ignorancia, en las regiones nebulosas de lo absurdo". A la mañana siguiente, Filippo Tomaso Marinetti publicó en "Le Figaro" su primer manifiesto futurista. Formaban la legión rebelde de Marinetti poetas, pintores y músicos; entre los primeros, Lucini, Paolo Buzzi, Palazzeschi, Cavacchioli, Libero, Altomare y Mazza; de los segundos, Boccioni, Carrá, Russolo y Severini y el músico Balilla Pratella. Sus extensos programas se resumen en lo que ellos llaman "moral de la velocidad, desprecio de la mujer, amor a la psicología intuitiva de la materia bruta."

Como precursores, los futuristas sólo aceptaban a Whitman, Rosny Ainé, Mirabeau, Kalm y Verhaeren, el cantor de las ciudades tentaculares.

El ULTRAÍSMO, como el Postismo, fué fundado en España, en Madrid, y pronto tuvo vigorosas ramificaciones en toda la nación. Fué fundador y jefe de la Escuela del Ultra, del "más allá", Guillermo de Torre, por el año 1919. La acción innovadora de los ultraístas se dirige a la imagen,

a la metáfora, al adjetivo, a la rima y al ritmo. Véase una composición típica del Ultra:

El día redondo se esconde en mi bolsillo.  
Ningún arpista pulsa la lluvia.  
Los recuerdos que caen de los árboles  
y las horas ahorcadas trémulas en el aire.

La escuela CUBISTA tiene su origen y desarrollo en Francia. Sus mantenedores principales fueron Guillaume Apollinaire, Max Jacob y Jean Cocteau. Los escritores cubistas no tratan de reflejar la naturaleza o la realidad externa que ha motivado su tema, sino un equivalente forjado por la fantasía; es decir, que predomina en ellos la realidad sintética del intelecto sobre la realidad material aprehendida por los sentidos. Paul Dermée resume así los caracteres de la expresión cubista: "Nada de ideas. Nada de desarrollo. Nada de lógica. Nada de plástica. Dejad al lector en su yo profundo."

He aquí un poema cubista de Pierre Alber-Birat, traducido por E. D.-C.:

El viento  
les tira del pelo a los árboles  
de tanto como los quiere.

Y quizá en el cielo ya no quede azul  
porque el cielo  
dió todo su azul  
para el traje de punto de aquel chico.

Como se ve, el cubismo está inspirado en la escuela española ultraísta, fundada, como el POSTISMO, en Madrid.

Viene después el DADAÍSMO, que es la reacción del balbuceo infantil contra la absurda complicación de las teorías literarias de las últimas escuelas. DADÁ es como si dijéramos "ma-má", to-tó", etc.; pero con tartamudeos nada comprensibles a su vez.

Los primeros promotores del DADAÍSMO fueron los jóvenes escritores suizos Tristán de Tzará y Francis Picabia. En 1917 dieron en Suiza el nombre de DADÁ a una revista que aparecía extraña y caprichosamente. En uno de sus manifiestos, Tzará explica: "Dadá no significa nada; es decir, significa el caos de las extrava-

### MENTIS EN SOL MAYOR

Deseamos advertir a todo lector distraído que la poesía de título ultraísta "Botella, verde botella", atribuida a Carlos Edmundo de Ory, que por ahí anda con sello postista, no tiene nada que ver con nosotros ni con nuestra obra, y que sólo refleja el gusto estético y el endeble sentido moral de algún primo o de algún nieto de la poesía.

gancias... Los escritores de este movimiento somos y no somos dadaístas; tenemos y no tenemos programa; somos absurdos." Y añade: "Nosotros no reconocemos ninguna teoría, bastantes tiene el mundo ya. La lógica es la danza de los impotentes para crear. "Dadá" es el órgano de lo negativo: no quiere nada, no pide nada. Sólo se mueve y gesticula para que el público diga: No comprendemos nada, nada, nada..."

André Gide escribió: "Dadá c'est le deluge, après quoi tout recommence."

El UNANISMO es uno de los ismos más sensatos y comprensibles que ha habido. Lo capitaneó Jules Romains. El norte escolástico de UNANISMO es la fraternidad universal, el alma de la multitud, la fuerza colectiva; "pues los grupos—decían los unanistas—viven con existencia distinta de los individuos que los forman y consiguen lo que éstos tratan inútilmente de lograr".

Las facetas más descollantes de UNANISMO, como arte, son: la expresión directa de las cosas, sin alegorías ni símbolos; el estudio del modelo humano, del que salen todas las renovaciones. Leamos, como ejemplo, una estrofa de "Le Printemps":

"Le plus beau mouvement  
échappe au carrefour.  
et va dans la nuée  
faire un vol d'hirondelle."

Esta escuela logró pocos adeptos.

A este movimiento literario siguió el CREACIONISMO. Si la escuela anterior preconiza un nombre y un lema demasiado restringidos, el lema y el nombre del CREACIONISMO son, por el contrario, demasiado genéricos para determinar una tendencia. Sus iniciadores, el chileno Vicente Huidobro y el francés Pierre Reverdy, debieron pensar que la palabra "poesía" ya significa "creación". Lo único que diferencia la obra creacionista de las demás es la manera, el procedimiento de realizarla.

"Nosotros proclamamos el triunfo de la sensibilidad sobre la inteligencia". En cuanto a la versificación, es libre de formas, de puntuaciones y de presentación tipográfica.

He aquí de una manera esquemática la historia fugaz de las escuelas literarias y artísticas de vanguardia, inmediatas predecesoras del POSTISMO de 1945, fundado por el pintor Chicharro (hijo), el poeta Carlos Edmundo de Ory y el escritor Silvano Sernesi.

Como broche final, bueno será recordar aquí la frase del poeta colombiano Guillermo Valencia, muchas veces atribuida a otros: "En literatura no hay más que dos escuelas: la de los que escriben bien y la de los que escriben mal."

José SANZ Y DÍAZ

## EL PODER CREADOR

En artículos y en interviús expuse en otras ocasiones mis ideas acerca del apagamiento de la imaginación. Si el vuelo del Arte es ahora un poco pesado, no puede—a mi juicio—ser explicado con razones distintas. Existe en literatura una honda preocupación por la forma, pero este fenómeno se produce en cada generación; los escritores nuevos encuentran las expresiones como gastadas, sin poder bastante de penetración, y las imágenes creadas por sus antecesores, ya sin brillo; entonces aspiran a poner en su verbo puntas de flecha para que se clave en la atención y en la sensibilidad del lector y no se desprenda nunca. Este anhelo es absolutamente necesario en el Arte y muy especialmente en la Poesía, donde tanta importancia adquiere lo formal, y así ha llegado a existir entre nosotros un grupo de poetas jóvenes de sobresaliente categoría.

Pero en Literatura no se puede considerar tan sólo "cómo se dice", sino "qué se dice", y con esto se encaran mis reparos, especialmente referidos a la novela. Mientras la Poesía perfila y enriquece nuestros sentimientos, la novela se mueve en un campo de mucha mayor amplitud; no puede negarse su hondo influjo en la vida de los pueblos: detrás de la Revolución Francesa están las obras de Voltaire, y el antecedente de la rusa se encuentra en Gógol, y en Tolstoi, y en Dostoiewski, y en Gorky. Su responsabilidad social es mayor, aunque el novelista no se dé cuenta de ello muchas veces.

El realismo, al inclinarse sobre los fenómenos menudos de la existencia vulgar, pudo dejar tranquila la fantasía y sustituirla por la observación. Yo no niego que aquella escuela dilató el campo de la novela, como el cubismo acarrió enseñanzas a la pintura; pero digo que emperezó la facultad con que primeramente debe contar un novelista: la capacidad verdaderamente creadora de la imaginación.

En la agitada osmosis de ideas de nuestros tiempos, así como la Ciencia médica encontró asunto en el Amor—que, por cansancio del tema, desciende en muchas obras a la categoría episódica—, así la Literatura se da a elaborar elementos científicos y positivos, y se alía con la Razón para sus especulaciones. Nunca como ahora fué tan crecido el número de dramas y de novelas cuyas más directas intenciones son políticas y sociales. Suele aplicarse a estas obras, y a los artistas que las producen, el mote de cerebralistas. No discutiré su importancia, pero es fácil predecir que están condenados a una vida efímera por su propio oportunismo. En Sociología y en Política, la verdad es mutable y puede ser oído con desdén mañana lo que ayer apasionó. El arte que liga su existencia a estas evoluciones, nace mortal. Reconozco que es caso imposible que frente a las imperiosas sollicitaciones del momento, un escritor pueda desentenderse de intervenir en las luchas de la época, y yo mismo me reconozco presa de tal preocupación; pero es innegable que el Arte más pierde que gana con ello. En un período desasosegado de la Historia de Francia, dijo Lamartine:

"Un hombre que al cabo de sus días no hubiese hecho más que rimar sus ensueños de poesía, mientras sus contemporáneos riñesen la gran batalla de la patria y de la civilización, sería una especie de payaso para divertir a la gente."

Sin embargo, los hombres que reñan cerca de él "la gran batalla de la patria y de la civilización" se hundieron ya o se están hundiendo en la indiferencia y en el olvido, y de Lamartine se habla y se hablará, no por su intervención en la política, sino por el gran poeta que en él hubo.

El mal característico de la Literatura actual en el mundo entero está en la atrofia de la imaginación, que explica el que tantos escritores se refugien en las biografías. De nada sirve—o de muy poco—que se posea un bello estilo si no se le pone al servicio de un bello pensamiento. Un estilista simplemente tal es como el *chantilly* de las pastelerías: sabe bien, pero no nutre nuestro espíritu. Admito que un hombre de gran capacidad creadora que escriba vulgarmente, tampoco es un artista completo. Pero entre ambos, éste se aproxima más al tipo.

Nuestra facultad creadora no es otra que la imaginación; la que hace que el artista tenga algo de dios. Si carece de ella será apenas la cáscara, más o menos preciosa, de un artista.

W. FERNÁNDEZ-FLOREZ

## BOTELLAS VIEJAS Y MUJERES VIEJAS (CUENTO)

Por TOMÁS BORRAS

En el suburbio de la ciudad estaba el almacén de botellas viejas y de mujeres viejas, la nave húmeda, telarañas en la claraboya, suelo de tierra, luz manando del acetileno del cielo. Al atardecer, cuando los perros aúllan, abríase el portón de chapa en óxido y entraban las botellas viejas y las mujeres viejas desechadas por el día, aumento del desperdicio. Y por los ángulos del almacén traperos los montones de botellas viejas tumbaban su fracaso junto a los corros de mujeres viejas, obstinadas en remendar—todavía—sus vidas.

Aquella tarde llegaron cuatro mujeres viejas más, ateridas entre toquillas y pingos, casi calvas y chupándose los dientes, flacas, que se les habían reducido los ojos. Una se sentó junto a las botellas viejas de *champagne*, todavía olorosas a pechos jóvenes, orgullosas de sus etiquetas doradas; empezó a contar al corro de mujeres viejas y de botellas viejas, sus iguales:

—A mí lo que me pasó en la vida tuvo su principio en la cuna. ¡El crepúsculo de la tarde es tan peligroso para los niños! La cuna se queda sola cuando la madre se va a encender la lámpara, y el ángel corre a cuchichear con los otros ángeles aprovechándose de la poquedad de la luz. Esos momentos son los del Acecho, que sale para hacernos el daño. Yo le vi cuando mis ojos todavía eran de leche, tan blancos que me parecía mi madre un halo de resplandor. Y se llegó a mi cuna el Acecho, flotando, y me puso en la boca el alfilerito, y yo le tragué. Sabéis que el alfilerito va a alojarse al corazón. Un pinchazo, otro, recuerdos, inquietudes... Así toda la vida. No pude ser feliz, y en la ganancia de la suerte el alfilerito me desazonaba, y también fuí por su culpa incrédula, y en el amor me acuciaba su martirio secreto..., diciéndome: "¡No creas, no creas!..." Y no acaba conmigo, porque el alfilerito del Acecho no mata...

Tenía aquella mujer un zapato de un par negro y otro zapato de un par rojizo, y el dedo gordo del pie derecho se le salía. Las botellas viejas ostentaban sus desnudas, sus desvergonzadas redondeces, oyendo entre polvo. La segunda mujer contó su historia:

—A mí me perdió no conocer a tiempo el secreto. Ahora ya estamos convencidas de que la mitad de la calle, y de la casa, y del campo, y del mar, y del cielo, es sombra. Y que entrando en la sombra desaparecemos y no puede divisarnos ni la pupila rabiosa del sol, del incendio rabioso: que nos bañamos en la sombra y salimos de ella puras otra vez, disimuladas de todos nuestros errores. Yo no lo sabía, y por eso me dejé transparentar como es transparente el agua que se deja caer al suelo desde la palma de la mano. Todos me veían, y la sombra densa, cuajada, geométrica, que me hubiera salvado renovándome cada vez que entraba en ella y encerrándome en ella lo mismo que en el arca más hermética, yo no la vi. ¡Hubiera podido volver a ser incesantemente, de la sombra a la luz y de la luz a la sombra, siempre la misma y siempre diversa, inmortal! Cometí el error de ignorarlo, fuí atravesada una vez y otra vez por tantas verdades que se me llevaron la intimidad, la devoraron las absorbedoras miradas... Hasta que los flecos de la sombra, los gatos de las tinieblas, me arrastraron con sus uñas al desecho.

Sonreía aquella mujer vieja con el reflejo verde de las botellas viejas que han contenido ajeno. La tercera apenas dijo, tan pobrecita que se le olvidaba hablar por no poder aludir a nada que la hubiese dejado tomar la vida de su inventario.

—Yo—insinuó en voz de delito—quise llenarme de lo mejor, y sólo he servido de envase. Me dijeron los hombres que el mundo pide el héroe, que clama todos los días porque aparezca el héroe, y fuí dando hijos al mundo. Era preciso que el héroe naciera. Muchos han trasegado por mis entrañas. Y se iban cumplido su tiempo. Y el mundo seguía clamando por más hijos. Hasta que me quedé vacía, sin gota de vida que dar. Entonces me acordé de que se pueden beber todavía recuerdos en nosotras, mujeres viejas..., como hay bebedores de recuerdos de vosotras, botellas viejas...

La cuarta mujer que rodó hasta aquel vertedero aun conservaba en los brazos el gesto suave. Y contó la última biografía:

—Yo me enteré muy niña de que era almendro—explicó a la roña atenta de sus compañeras, botellas viejas y mujeres viejas—. Mis pies estaban húmedos en la humedad carnosa de la tierra; mis sienes, radiantes de la brisa luminosa de la luna; en mi cuerpo se formaban los minúsculos volcanes de pétalos que se desentrañaban de impaciencia antes de la primavera. Y como gotas de luna en su cápsula de estuche hice caer las almendras de mi piel, que requerebraba al día en silencio... También yo hubiera sido feliz de contentarme con mi sino. Pero quise contemplar y saborear toda la gloria del mundo.

(Pasa a la página 15.)

te y los menos serian poetas de veras); y que, por fin, nosotros traemos un estandar, un mundo y una técnica para quien quiera seguirnos, o mandarnos, o escucharnos, o insultarnos, o prendernos y colgarnos al palo maestro.

CON ser el sonido ya de por sí concesión maravillosa, el don de la palabra lo es doblemente; pero si a esto añadimos que hay grupos de gentes que al expresarse de forma distinta a otras han pulido y engalanado pacientemente su propio lenguaje, vemos que cada una de estas extrañas máquinas que son los idiomas es lo más es-

pantiosamente maravilloso del ser humano, aun superior al mismo pensamiento, pues no habrá teólogo, tocólogo ni ic-  
tólogo que nos demuestre que el pensamiento fue anterior a la palabra, dándose el caso de que ni los más intelligen-  
tes hablan siempre mejor que los menos, ni que el mente-  
cato no habla siendo, por lo contrario, verdad grandissi-  
ma que ejercitando la palabra y enriqueciéndola se acre-  
cienta la inteligencia. Pues bien: si cualquiera de nosotros  
posee esa máquina vasta, delicadísima y enorme (en com-  
paración suya no son nada un violín, un acordeón o una  
entera ciudad) y puede moverla a su antojo, con la facilidad  
con que se levanta el brazo y se accionan los músculos de  
la mano para rascar la cabeza, ¿por qué no ha de hacer  
de su palabra lo que le de la gana? A su disposición, de-  
lante de él, tiene un enorme cesto, casi sin fondo, lleno de  
palabras con que distraerse, formando sentencias que pue-  
den llegar a ser imágenes, y puede cogérlas como y cuan-  
do le agrade, y muchas o pocas, y hasta una sola. Enton-  
ces, ¿por qué no lo hace? ¿Por qué no goza de la supe-  
rior y sublime alegría de hacerlo? ¡Es tan poco libre el  
hombre! Y, sin embargo, con una sensatez de vaca, el muy  
insensato anda como con miedo de hacer uso libre de aque-  
llo en que precisamente es más libre, es completamente li-  
bre el pobrete. ¡Rompe ya de una, descomun y vulgarí-  
simo antropiteco; rompe ya de una con tus miramientos,  
tu indolencia congénita, e introduce las manos hasta los codos  
en el maravilloso cesto y saca las palabras a puñados, las  
más bellas las que más te agrade ensambalar, pero no para  
destruirlas, por lo general, son tonterías o para emitir  
juicios profundos que no suelen importarle a nadie, sino  
para gozar al oírte a ti mismo o para que te oigan hablar!  
Aprovechate de ese cesto de juguetes e inundate de ale-  
gría diciendo cosas hermosas, pobre renacuajo aplastado  
de hombre que eres y no sabes divertirte más que con tu  
sucia sexualidad o con la torpe y pesada noria de tu ce-  
rebro.

A vosotros, sobre todo a vosotros, poetas, va el ruego,  
o el consejo, o el diablo despoblado, o como queráis llamar-  
lo, que os dirigimos. Pero vosotros, pintorces, arquitecto-  
tonales escultores o escultóricos arquitectos, así como vos-  
otros, burgueses apesantados y cursis novelistas, no os ha-  
gáis los disimulados: también vosotros tenéis materiales  
plásticos, y cuatro o cinco dimensiones, y posibilidades ilu-  
sorias, y escamoteos, y colorines y coloreres con matices  
y contramatices para demostrar, si os da la gana, que no  
sois del rebaño de los sensatos y pentapedantes devorado-  
res de cocido casero, ensuciadores de calcetines zurcidos  
o portadores de monóculo, lo cual se llama monoculoforos.  
Con los músicos no rezan estas palabras, pues ellos ha-  
cen lo que se les antoja y nadie suele decirles: "¡Qué in-  
correcto! ¡Qué atrevido! ¡Qué loco!" y otras semejantes  
hortalizas para conejos que echan de comer los burros a  
los conejos y a los gansos...

y estilo; que el estilo puede estar en la forma, pero también  
en la esencia, siendo tan cierto que el estilo es el hombre  
como que el hombre es el estilo; que la poesía puede ser  
la materia misma (naturalidad), pensamiento, y también  
material poético: lo que no podrá ser nunca es sólo forma;  
que lo romántico, lo débil, lo enfermizo, lo rosa, lo íntimo,  
lo secreto, lo doloroso, lo espantoso, lo temiendo, lo fuer-  
te, lo sangriento, lo martirizante, lo obsesionario, lo emo-  
tivo, lo heroico, lo lascivo, lo amado, lo ambicionado, lo  
perdido, lo dormido, lo muerto, lo esotérico, lo amigable,  
lo profético, lo vago, así como el amor mismo, las flores,  
los crepusculos, el cielo y las niñas, no son de necesidad  
material poético; que hay palabras como burro, churro y  
culo que pueden ser poéticas, entre otras cosas, porque son  
bellas fonéticamente, así como caca, vaca, nene y nata;  
que hay oídos terriblemente sensibles que con todo derecho  
rechazan algunas de ellas (a pesar de figurar con todas sus  
letras en el Diccionario de la Academia Española); que  
la poesía lo mismo nace de la idea que del sonido, de la  
imagen plástica o de la palabra, y que la palabra, ma-  
nejada sabiamente, adquiere valores insospechables aun no  
estudiados; que el ritmo es inexcusable en las formas mu-  
sicales, plásticas y poéticas; que uno de los ejercicios pu-  
ros en poesía es el metro, con su hermana la rima, pueden-  
do surgir de su más severa y atinada disciplina (se pone  
en movimiento todo el mecanismo subconsciente una re-  
cunda fuente de poesía; que puesto que la poesía está en  
todo y todo puede tener un mundo, y éste y ella presentan  
fenómenos y tienen leyes universales, lo que se dice de la  
palabra vale para cualquier otra materia plástica, y lo que  
aquí se consigna con respecto al concepto vale para cual-  
quier forma de arte y hasta de creación o invento, pues  
todo es lo mismo aquello que sea obra (no fabricación o tra-  
bajo utilitario); que, como conclusión de lo dicho, el vo-  
cablo resulta ser fuerza motora y no tiene únicamente el  
valor que nos indican en su frialdad el Diccionario y la  
Gramática, sino aquel que le confiere la situación en la  
cláusula, por no hablar de aquel otro que nos brinda la  
palabra con sus raíces ocultas y su poder ascensional (verbi-  
gracia: si yo digo: los ojos brillan, me atengo sencillamen-  
te al Diccionario y a la Sintaxis; si digo: los ojos brillan  
como ascuas, hallo una similitud libre; si digo: los ojos lan-  
zan centellas, recuro al lenguaje figurado; si digo: los ojos  
de cristales encendidos, como un torquismo; si digo:  
ojos triángulos cortados, resultado pobremente ultraista; si  
digo: ojos trenes directos ojo ojo, a lo mejor, soy  
dadalista, y hasta ahora probablemente no he dicho nada;  
pero si digo: los ojos lloran, o los ojos de llanto, o sen-  
cillamente, los ojos cargados de centavros, o mejor aun, la  
mujer llora trompeta (o mejor, cosecha) vaca al diablo—lo  
cual vale: llora deshecha cara al diablo, ya he dicho algo);  
que si pasando a la imagen plástica (pintura o escul-  
tura) nos atenemos a la reproducción pedestre de un trozo  
de lo que tenemos ante los ojos, no haremos sino un po-  
bre facsimil de lo pobremente visto y que, en cambio, po-  
derosamente existe, mientras si seleccionamos los elemen-  
tos a nuestro alcance, aunque remoto, o los transformamos  
dándonos una razón de ser plástica, o cambiamos en ellos  
características que pueden ser comunes a otros objetos (ta-  
maño, orden, colocación, color, etc.), confiriéndoles  
un poder expresivo colocado fuera del innecesario virtu-  
sismo académico, alcanzaremos las remotas posibilidades  
de la verdadera composición: la lógica de lo absurdo;  
que la invención postista puede por medio de la imagina-  
ción recorrer un ámbito tan dilatado que va de lo perfec-  
tamente normal a la locura; que de lo que más carece el  
vulgo, además de educación y amor al prójimo, es de ima-  
ginación (pues de tenerla los más vivirían desahogadamen-

encuentran en la misma situación, para nuestro discurso, que la euritmia.

..

**C**AZANDO las palabras en el aire, máximo ejercicio del Postismo, será ésta la mejor ocasión para hablar del "Juego".

Alguien ha dicho sin trascendencia, y denigrando de nuestro Postismo, que más que una cordial expansión de nuestros sentimientos era un "juego para demasiado inteligentes". Y, en efecto, a veces quien cree poner el dedo en la llaga, más bien evidencia una verdad sobre algo que tiene un valor positivo. Existe un "juego". Juego divino que ha existido en todo creador. La creación es quizá más que nada "recreación", recreo, divertimento, que, al tratarse de poesía pura, o de alto pensamiento, o de alguna calidad príncipe, encierra en sí la principal razón de ser de la belleza. Hay obras cumbres que son tan sólo "juego", y en el Postismo el "juego" es ya la base de su técnica. El simple ritmo en poesía o en música, es "juego". La composición en pintura y arquitectura, es "juego". El retorno a una idea, una frase musical, una o unas palabra-símbolo, o palabra-personaje, o palabra-clave, en las formas que tiene sucesión, es "juego"; y la rima, es "juego"; y la asonancia, es "juego"; y cierta forma de asociación, es "juego"; y el contraste, es "juego"; y el mismo ambiente anímico o tonal-color, es "juego"...

Pero, ¿qué es precisamente el "juego" en el Postismo? Todo cuanto se ha dicho, pero llevado a la categoría de técnica-base, o de factor-principio de lo emocional directo (pues la técnica-base es factor emocional—en este segundo aspecto—indirecto, o coadyuvante). Además, determinados aspectos de relación y determinada preferencia (cuya expresión se descubre en la repetición, el insistir y la vuelta o retorno) por formas ideológicas, lingüísticas, de materiales o de objetos, así como una positiva diferenciación en todos los elementos expresivos y expresables, hasta llegar a rozar el monstruosismo, el desequilibrio y la desintegración, es del dominio del "juego". En el ambiente constantemente en transformación y constantemente en movimiento de ese perpetuo, repetido y alterno mecanismo de análisis y síntesis, en ese ver y soñar, recordar y perder, ganar y perder, en el feliz y desinteresado casamiento del alma corporal y del alma espiritual, de la razón y el instinto, de lo subconsciente, de lo sensorial y lo inteligente; en ese ambiente constantemente en transformación y constantemente en movimiento se descubre la verdadera razón o la consecuencia inevitable del "juego" postista.

Por consiguiente: el "juego" está en la espina dorsal de toda obra postista (y de toda obra humana que caiga—auténticamente—en esa banal palabra-definición *arte*), pero suele estar más patente y despierto aún en la técnica de toda obra postista (que en la mayoría de las obras humanas, por lo que a los medios expresivos se refiere—técnica—, eso que llamamos "juego" queda adormecido, difuso o sofocado por la necesidad de sentido vulgar—el sentido común—para su más fácil expansión, o por la ignorancia y ofuscación en que nos postra la cultura, o por la pereza que, poco a poco, se apodera de las facultades mentales cuando se ha mutilado o perdido el hábito de la imaginación). Y esta certidumbre se hace clarísima si pensamos que tan sólo la niñez se halla en estado de gracia. (¡Bendita niñez!, que nosotros defenderemos hasta el aburrimento de quienes quieran escucharnos. La adolescencia posee el caudal de la fuerza ciega, pero ya semiconsciente y abastardada; mas, por desgracia, ya ha malgastado gran parte de su herencia imaginativa. Y el hombre maduro de nuestros tiempos, después de perder toda su imaginación, pierde también su espontaneidad: es en ese momento horrible cuando, lleno de falsa experiencia, es presa del egoísmo.)

**T**ODO lo que gana el hombre en cultura y en experiencia lo pierde en pureza de espíritu. Y tres elementos poderosos se conjuran para cohibir el impulso imaginativo y minar los más elementales principios de la sensibilidad: el precedente de las antiguas escuelas, la cultura general y la vulgaridad del gusto de los públicos.

Pero no se crea que nosotros tenemos nada contra los mencionados elementos. Las antiguas escuelas merecen todo nuestro respeto como testimonio que son de momentos sublimes en que, allá en los años, factores múltiples se reunieron; no seremos nosotros quienes preguntarán a los desafortunados si conviene o no incendiar el Museo del Prado. La cultura general concede gracias a la persona, como la buena educación y el sentido de la honradez; y esto nos parece notable, pero no nos impide consignar sus también deletéreos efectos. El vulgo, el público, la gente, ¡extraño animal!, pide carne y no la toca; luego se alimenta de carnaza. Pero, así como toda nuestra ira verdaderamente divina se dirige al público (que no al pueblo), también se vuelve a él toda nuestra clemencia amorosa y didáctica. Nosotros no somos cerrados y herméticos, nuestro movimiento se brinda a la gente, a esa gente que si no entiende no es precisamente por su culpa; y se brinda principalmente a los más humildes...

Y es el momento de decir a burgueses y burócratas, a ríachones y mandarines, que no queremos herirlos; que nuestro "ismo" es benigno y que hasta los defenderemos de otros "ismos"; que nuestro movimiento no es político ni politiquero, pues es universal; que respetamos todo principio religioso, puesto que somos libres y no nos importa que los demás lo sean (además, en España somos católicos); que no somos iconoclastas, ni sexuales, ni asexuales, ni asexuados, pues los problemas de lo sexual no nos interesan sino como tales. Además, declaramos al vulgo espeso y amorfo, a los pobres artistas cobardones y comodones que viven de su trabajo, que no los tocaremos, puesto que el Postismo nada tiene que ver con lo que ellos hacen o creen hacer. Nosotros hacemos Postismo para nosotros y para quien quiera mirarnos o mirarnos; pero lo hacemos como el hombre que fuma la pipa, y no por ello ha de dejar su muy honorable oficio de fumista; o como el hombre que enreda con un violín en sus ratos de ocio, y no por esto dejará de acudir a su oficina a tocar el piano en la máquina de escribir. ¡Qué le vamos a hacer, si los postistas somos, a lo mejor, a tiempo perdido, también nosotros buenos padrazos de familia!

Muchos nos atacarán; pero, ¿de qué les valdrá, si será atacar a fantasmas?

Muchos dirán también que no nos entienden; pero, ¿y qué se nos da a nosotros de que esos ellos no nos entiendan?

Se reirán de nosotros; pero, ¿qué vale la risa del que se ríe sin ganas?

¡Qué solos vamos a estar, pero qué bien!

CH. H.



## UN HOMBRE POCO COMUN

## EL HOMBRE DE LOS PAÑUELOS

(CUENTO)

Era un hombre pulcro de costumbres y espíritu. Llevaba una vida de las más sencillas, y con un solo defecto visible: su curiosidad. Tenía pocos amigos, y cuando iba al café, que era todas las tardes, no se reunía en tertulias ni en grupos, pues se le vio siempre solo en su mesa. Se pasaba allí las horas muertas pensando y pensando, y su curiosidad era tan monstruosa que en sus elucubraciones iba entrando en las vidas de todos sus conocidos y hasta en la de simples personas con las que podía cruzarse por la calle, en el tranvía, o en el mismo café; pero todo era imaginación.

Poderoso novelista, forjábale a su manera un personaje para cada ser en el que se paraba su atención inquisidora y constructiva. Los cientos de personajes de sus novelas, sólo pensadas, tenían mucha más fuerza que las personas reales con que habían de ajustarse. Muchas veces, naturalmente, la creación no coincidía en nada con el modelo, ¡tan lejos galopaba su curiosidad hecha fantasía!; pero con frecuencia, dado el mecanismo y gran agilidad que tenía en esto, acertaba maravillosamente. El sabía, por ejemplo, que un señor viejecito que todos los domingos compraba dos pasteles donde él mismo se surtía, vivía solo y tenía un perro, no muy grande.

Inútil es decir que en su actividad investigadora nada había en común con los métodos ya anticuados de Sherlock Holmes, como tampoco con los sistemas más modernos que usan los héroes de las novelas policíacas. Conviene en cambio advertir que nunca usaba de esa clase de lecturas.

Pero a veces su curiosidad le llevaba a acercarse a las vidas ajenas de un modo más material. Y no era tanto por descubrir aquellos detalles que su vicio apetecía, como por asegurarse si sus teorías llegaban a coincidir con la realidad. Un día observó que un señor que él llevaba muy estudiado en el café, gastaba dos pañuelos, uno de color y otro blanco. Y los usaba tan indistintamente, por lo menos al parecer, que su agudeza no había conseguido darle la clave del enigma. Este hecho le hizo concebir la existencia, en la vida del hombre, de algo ciertamente trascendental. No se trataba ya de los dos pañuelos, sino de algo, de algún secreto, quizá como de un misterio que debía de encontrarse encerrado en el fondo de una casa burguesa y pobre.

Lo más fácil hubiera sido entablar conversación con el personaje, pero conviene advertir que el hombre curioso era además terriblemente tímido. Le cuadraba más proceder por vías indirectas; aunque también mucho más peligrosas, como se verá. Desde ese momento siguió discretamente al hombre, estudió sus costumbres, averiguó que vivía solo con una sirvienta, y las horas de salida de los dos habitantes de la casa. Estudió también algo de las costumbres de los vecinos de ellos, y no poco las del portero; hasta que, todo preparado, decidió dar el golpe, y un buen día entró en el piso, provisto de su correspondiente llavín falso, ni más ni menos que un ladrón.

Allí registró todo sin olvidar el rincón más remoto, pero sin desordenar nada. Fue la primera vez en su vida que cometió un robo: se llevó todos los pañuelos del hombre ese y, por si acaso, también todos los de la criada. Pero de lo que él quería, no logró descubrir ni un alfiler ni el más pequeño rastro. Sin embargo, una cosa llamó su atención: un

aparato de vidrio y metal con una pera de goma. De ello hizo un ligero croquis, que llevó a especialistas como oculistas, otorrinolaringólogos, de piel y venéreas... Sí, en parte, había acertado: el aparatito sirvió en lejana época para curar con lavados y aspiraciones de agua oxigenada alguna dolencia nasal o para activar la cicatrización de una posible herida en la nariz. Esto algo tenía que ver con los dos pañuelos. Pero además de faltarle la seguridad de semejante deducción no encontraba el nexo lógico ni su intuición experimentada le decía que hubiese rozado la verdad. No, no era por ahí. También había quedado retratada en su retina y en su memoria una fotografía bastante antigua de una señora joven y bella con un niño pequeño en-



Sernesi, Chicharro, Ory  
en el lápiz de Lasa.

tre los brazos. ¿Quién era? ¿Tenía alguna lejana parentela o secreto desliz, raíces en común con el uso de los dos pañuelos?

Esa mujer joven con el niño no se borraba ni de día ni de noche de sus pensamientos. Y decidió hablar al hombre. Pronto resultaron buenos amigos. Volvió a entrar como huésped en la casa en que antes entrara deshonestamente. Le sirvió el café la vieja criada que desde una esquina había él espiado más de una vez. Metió las narices en armarios y escritorios, donde ya había introducido sus largas manos de hombre soltero y uñas cuidadas. Supo varias cosas de la vida y de la infancia de su nuevo amigo, hasta de la operación en la nariz que éste había soportado a los once años de edad. Pero nada de la fotografía en cuestión ni del uso de los dos pañuelos, pues él no hacía preguntas. También tuvo conocimiento de la extraña y verdaderamente inexplicable falta de todos los pañuelos de la casa, obra según su amigo más bien delatora de la presencia de duendes caseros que de cualquier otra razón que quepa en cabeza humana.

Nuestro hombre guardaba mientras tanto celosamente los pañuelos hurtados, y sobre ellos, palpándolos, oliéndolos, contándolos y mirándolos por todos lados, llegó a verter lágrimas de impotente rabia. Cobró una especie de cariño malsano a esas prendas, que tanto le hacían sufrir, y cada noche, en un deleite morboso, sacaba sus pañuelos y los manejaba y los contemplaba largo tiempo. Luego se acostaba y su sueño estaba lleno de

pesadillas y poblado de imágenes entrelazadas con los pañuelos, que llegaban a las metamorfosis más insospechadas.

Esta costumbre le llevó a una curiosa forma de fetichismo, y los pañuelos a una obsesión: no había ya persona que se sonara delante de él, o que se secase el sudor, o que se quitara el polvo de los zapatos con ese cuadrado de lienzo que no fuese objeto de su curiosidad y de su persecución. Con el tiempo llegó a apoderarse de algún que otro pañuelo, pero no le interesaban de esas prendas aquellas que viese abandonadas en un sofá o perdidas por la calle. No. Tenía que conocer al dueño de las mismas. Y en su fetichismo no había nada de sexual, como suele suceder en estos casos, pues le interesaban más los pañuelos de caballero que los de mujer, por lo mismo que su manía empezó fijándose en un sujeto de sexo masculino.

Llegó a robarlos. Los pidió, se los compró a sus extrañados propietarios... En cada pañuelo pegaba una etiqueta con fecha, nombre y señas personales. Su colección empezaba a ser importante, pero para todos desconocida. Y su vicio no le bastaba. Volvió al hombre de los dos pañuelos. Le preguntó resueltamente lo que deseaba saber, pero el hombre de los dos pañuelos no supo decirle sino que los llevaba porque sí, eso es, porque sí; porque él acostumbraba llevar siempre dos pañuelos.

Era demasiado. Nuestro amigo vio pasar ante sus ojos como una cortina de angustia. Entonces le acosó, le persiguió de palabra y de obra, le preguntó por los personajes de la antigua fotografía: un recuerdo lejano y nada más. Sonsacó a la sirvienta, trató de sobornarla: inútil. Una tarde que salieron de paseo los dos hombres, volvió a repetir su pregunta, pero ya desesperadamente. Luego sacó una pistola y le amenazó. Luego le mató.

El crimen ese quedó en misterio para todos, y nuestro hombre recobró algo de su paz. No había matado en un momento de exaltación, como suele decirse, sino que lo había hecho a sabiendas, para acabar de una vez con el objeto de su curiosidad.

Sin embargo, la manía de los pañuelos seguía siendo su pesadilla. En más de una ocasión tuvo que pasar grandes apuros para explicar sus robos.

Hasta que conoció a una señorita llamada Jacqueline-Marie o Marceline-Marie. Hacía tiempo que conocía a esta muchacha, ni guapa ni fea, no muy joven y tampoco rica. Pero él se había fijado en una particularidad que no podía pasarle desapercibida en una persona con quien se encontraba frecuentemente: jamás le había visto pañuelo de ninguna clase. Con un pretexto le habló la primera vez, y llegaron a ser amigos. Ni en el bolso, ni en el escote, ni en la manga llevaba pañuelo. Valiéndose de hábiles preguntas, y luego abiertamente, se cercioró del caso extraño. En efecto, esa mujer no se constipaba nunca, no usaba colorete ni lloraba, por lo visto. En fin, por muy inverosímil que parezca, no gastaba pañuelo. El hombre se casó con ella.

CHICHARRO-SERNESI

NO SE VAYA A CREER...

Advertimos, para que alguien no se vaya a creer..., que todo lo que publica "Postismo" no es precisamente postista. Mucho, sí.



# COMIENZOS COMIENDO

Recibimos este bello caligrama con una tarjeta triangular como la nuestra, con estos tres nombres:

*Rafael Montesinos*

*José María Valverde*

*Jesús Juan Garcés*



La copa de la vida estaba  
 llena de veneno azul.  
 Un día el poeta mordió  
 los bordes de la luna, allí  
 donde la troposfera era  
 donde de pan sin levadura,  
 y exclamó: Qué diñichorra  
 me horada el oído con  
 su berbiquí! Pero  
 la luna es  
 una  
 leve  
 luz  
 triste de  
 muerte de colares deslustrada.

Esta sección, además de recibir correspondencia, la contestará con verdadero interés. Preguntadnos cosas relativas al Postismo; comunicadnos vuestras dudas; en fin, recordad que en este espacio hallaréis, breve pero clara, la contestación a lo que nos enviaréis, que será publicado o no, según vuestro deseo.

Dirigid la correspondencia a Francisco Cano-Ojero, Infantas, 9.

## BOTELLAS VIEJAS Y MUJERES VIEJAS

(Viene de la página 11.)

Por ello me desarraigué y, enredándome en mis raíces, eché por montañas y valles. ¡Qué ansia de entrar en todo, de sentir en mí lo enorme de la abundancia, de ir, de ir siempre, ir hasta los límites! Algunos me veían pasar, inflamados a escribir sus poesías, otros me apellidaban de fantasma. Y yo gritaba mis primaveras prematuras a las ciudades y a los ríos, a las imaginaciones y a los cisnes. Cuando llegué a las tierras del Sur, a las urbes que rozan la estrella austral, loca de mi cántico de pétalos, di su diluvio blancorrosado a la gente apresurada. Y de pronto todos detuvieron su movimiento. Porque en aquel hemisferio era invierno crudo y yo florecía a descompás, de acuerdo con la curva del año del hemisferio en que había nacido. Aquella gente despreció mi arte y se consternó. Y llegaron junto a mi camisa verde y jugosa los académicos que usan largas sabidurías de estopa colgadas del rostro, y al través de sus gafas dictaminaron con autoridad que yo era el almendro peligroso del universo arreglado en orden por ellos. Y de cercén cortaron mi cuerpo, separándole para siempre de la aventura.

Las botellas se llenaban otra vez de aire de palabras: botellas que habían contenido los vinos dulces, y las mujeres de los besos dulces, y los vinos de risa espumosa, y la risa rizada de las mujeres, y los espíritus ensoñadores, y las mujeres, los júbilos. Revueltas y mezcladas mujeres viejas, botellas viejas, rejuvenecidas al claror de estaño. Les faltaba todavía el último desprecio: entró el Gran Domador con su látigo y las puso a la tarea. Entonces, botellas llenas de vinagre, mujeres fregando suelos, mujeres llenando sacos de pan duro, botellas con lejía, botellas viejas, mujeres viejas, mujeres peludas, botellas amargas.

## Primer anuncio del Postismo al mundo

(Viene de la página 2.)

jatabla y ha creado un mundo. Pero un mundo exclusivamente para los surrealistas.

El surrealismo no se autodefine diciendo lo que es, sino lo que no es. Es decir, dejando en libertad la inspiración subconsciente, le pone luego tres grandes limitaciones. El surrealismo dice: escribe o pinta absolutamente lo que se te antoje, pero sin moral, lógica o estética. El Postismo dice: escribe o pinta lo que se antoje, por disparatado que sea; pero has de perseguir, sobre todo, la belleza (estética), y debe ésta responder a una rigurosa lógica, por loca que sea... Queriendo definir el Postismo con una sola palabra, sería ésta: IMAGINACIÓN.

—¿Para qué fecha podréis vaticinar vosotros el triunfo o el fracaso de esta nueva tentativa, la reacción al menos de los santones y los aficionados?

—Para el quince y medio febrero, próximo y venidero, podremos inaugurar un valle de Josafat del Postismo: todos, hombres y mujeres, carabineros y bellos guardias de la porra, en portentosa exaltación, usufructo de a priori, como un helénico nardo, y medio kilo de espanto, y le besa como un Don Quijote del alma, marcharán asidos de las manos y henchidos del alma.

—¿Qué motivación tuvo en vosotros el deseo de concretar en una forma especial las tendencias de hoy?

—Ante todo, los grabados de Alberto Durero, luego la imagen que vimos de: "Un hombre que se ríe en una silla y fuma con la mano y con la boca."



**INSULA**  
 Librería de Ciencias y Letras  
 Carmen, 9 (pasaje), y Preciados, 8  
 Teléfono 21466 Madrid

Libros selectos españoles  
 y extranjeros

Enviadnos toda clase de escritos que puedan interesar al Postismo o a su documentación; todos aquellos que, por extraños, puntiagudos y desorbitados, os parezcan de difícil publicación.

# En el que el lector que leyere verá cosas quizás más de nuestro interés que de su agrado, y otras posibilidades que se sugieren

Este primer número de la revista POSTISMO, que acabamos de lanzar con la esperanza de una benévola y simpática correspondencia en el público español, queremos que sirva, además que de digno marco a nuestro Manifiesto, para poner definitivamente en claro los blancos y los intentos que poco a poco irán surgiendo de estas páginas. Queremos de una vez y para siempre declarar como "estado de hecho" nuestro movimiento y, aun deseando y aceptando todas las posibles o imposibles críticas que sobre él pudieran hacerse, determinar y fijar su sentido lógico y su valor práctico.

No odiamos a nadie ni queremos a nadie. Nuestros artículos serán más o menos imparciales, más o menos subjetivos, pero sus únicos y verdaderos fines serán los de enseñar, encauzar y quizás donar a nuestros lectores lo bueno y lo malo, lo curvo y lo redondo de todo lo que nos circunda en el campo de las artes, ninguna excluida.

Dentro o fuera de la Revista, poco importa, pero siempre por obra de ella, queremos reavivar las polémicas y las divergencias que siempre han sido y serán el mejor empuje y estímulo para el artista y el aficionado. En POSTISMO cada uno de vosotros podrá encontrar fácilmente la respuesta de sus gustos y de sus antipatías: podrá abrir los ojos delante de verdades hasta ahora demasiado poco discutidas, y así despertar su amor y su interés hacia lo únicamente bello.

Queremos daros, al lado de las mejores firmas nacionales, nuestros primeros ensayos postistas para que en ellos podáis encontrar el aspecto verídico y poliforme del Postismo. Queremos ser los ojos de los ciegos y el oído de los sordos, procurando poner remedio a estas peligrosas y, desgraciadamente, propagadas enfermedades.

Nos auguramos vuestra pronta curación y vuestra colaboración e interés para POSTISMO.

• • •

Momento ha llegado también de que, por lo menos desde estas páginas, se deshagan equívocos y se enderecen ideas confusionarias con respecto a los movimientos esté-

tico-ideológicos que han revolucionado la primera mitad del siglo xx.

Ante todo consignemos que en España no ha entrado nunca el surrealismo (muchos dirán que por suerte; eso ya nosotros no lo sabemos). En poesía, ahí tenemos un nombre, ultraísmo, que, si bien no define nada trascendental ni con carácter suficiente para justificar su existencia como escuela, tendencia o "ismo", por lo menos es precisamente aquello que muchos españoles (entre ellos J. M. Pemán; véase su fundamental artículo en el "A B C" del 19 de enero último) llaman surrealismo. Que de ahora en adelante llamen ultraísmo a lo que definen surrealismo español será mucho mejor; y esa palabra servirá para algo.

También queremos consignar que muchas formas de expresión artística de estos últimos años—especialmente la poética—no tienen en común con tal o cual movimiento más que el parentesco de moda que les confiere el momento histórico o local. Huelga decir que nunca existió una poesía surrealista propiamente dicha (los surrealistas mismos llaman al surrealismo, sea en pintura, escultura o composición libre de objetos, "poesía pura"; por tanto, al ser todo poesía, no cabe una poesía exenta); como que tampoco existió una poesía cubista. Un hombre, un poeta, puede llamarse cubista, surrealista o impresionista por amor y hermandad con otros hombres de un grupo del momento, pero nada más.

Los que opinan y juzgan en materia de "ismos" sin la necesaria preparación tienen aún menos derecho a hacerlo que aquellos que, en las mismas circunstancias, creen poder emitir su opinión sobre pintura. No hay cosa que más pueda entristecer y enfurecer a un postista que oír que una obra suya es surrealista, ultraísta o futurista, o lo que sea.

Y no nos despedimos del atento lector sin dejar bien sentado el siguiente concepto: en el Postismo hay siempre un vaho de humorismo y nosotros no escondemos nuestra admiración por publicaciones como el "Ric-Rac", el "Bertoldo" y "La Codorniz", en cuyo mundo florece hoy la semilla voladora del surrealismo; pero admiración, nada más.

LA REDACCION

|                                                                                 |                                                                                                                                               |                                        |
|---------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------|
| <p><b>" P O S T I S M O "</b></p> <hr/> <p>Redacción: Barbieri, 10 - MADRID</p> | <p>DIRECTORES:<br/> <b>Silvano Sernesi</b><br/> <b>Carlos Edmundo de Ory</b></p> <p>REDACTOR TECNICO POSTISTA:<br/> <b>Chicharro Hijo</b></p> | <p>PRECIO:</p> <p><b>2</b> PESETAS</p> |
|---------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------|



REVISTA ILUSTRADA DE INFORMACION POETICA

Para suscribirse, rellene y envíe este boletín



D./D.<sup>a</sup> .....

Domicilio .....

se suscribe por un año (6 números) a la revista

**p o e s í a** a partir del n.º.....

y por un importe de 960 Ptas.\*, cantidad que hará efectiva

mediante talón bancario a nombre de POESIA, Revista Ilustrada de Información Poética

giro postal

.....

Fecha: .....

Firma,

\* 25 \$ USA —o su equivalente— para suscriptores no residentes en España

Número suelto: 175 Ptas.  
Suscripción a 6 números (1 año)  
España: 960 Ptas.  
Otros países: 25 \$ USA o su equivalente.



JUAN LARREA  
*VERSION TERRESTRE*

---

Poemas de  
CESAR MORO  
EDMOND JABÈS  
JOSE ANGEL VALENTE  
ANTONIO RAMOS ROSA

---

FRANCISCO NIEVA  
*LIBRO CLAVE* para  
*EL PAJARO EN LA NIEVE*  
de  
EDUARDO CHICHARRO

---

GUILLERMO CARNERO  
*POESIA DE POSGUERRA EN  
LENGUA CASTELLANA*

---

JUSTO A. LEJOS  
*O NINGUNO*

---

EADWEARD MUYBRIDGE  
*THE HUMAN FIGURE IN MOTION, 1901*

---

Separata:  
Reproducción del N.º 1 de la revista  
*POSTISMO*