

p o e s í a

REVISTA ILUSTRADA DE INFORMACIÓN POÉTICA N.º 9/250 Pts.

Galerías BODONI CUADERNO ^{z. 163} Jurado

1234567890--? *Pueblos Africa*

Grotesca fina BOSQUE EPOCA SEMINEGR.

Pirámides *Academia* ^{Cuerpo 36} Matrimonio 48.

Jarabe de Fruta HELENICA SEMINE

tiniebla *Imprenta y Papelería* I

ra Gutenberg Suecia Futura superne

Futura Predilecta VENUS ANCHA

matográfico ILIADA RENACIMIEN

DESCUBRIDOR *Perfumería «La Belleza»* M

Metodologías de la Ciencia Vigoroso FLORA

Hotel Continental

NO CASI AZULAD

ENTE CUENTOS INFANTI

Sociedades Altruistas

nos EXQUISITO

Escritura Isabel

ANCHA NEGRA

GRA CORREOS AE

234567890 de la

gra UNION DE EMPRESAS ART

Las Mil y una Noches

TO *Moramond cursiva fina*

Teatro

Mixto 36. LA CADE

DE PRIMAVERA Guadarram

X

p o e s í a

REVISTA ILUSTRADA DE INFORMACIÓN POÉTICA/N.º 9

p o e s í a

REVISTA ILUSTRADA DE INFORMACIÓN POÉTICA

N.º 9/Madrid, Otoño 1980

DIRECTOR:

Gonzalo Armero.

DIRECTOR GRÁFICO:

Diego Lara.

SECRETARIA DE REDACCIÓN:

Gabriela Bernar.

EDITA:

Editora Nacional.
Secretaría General Técnica.
Ministerio de Cultura.

REDACCIÓN:

Ibiza, 11/Madrid, 9

ADMINISTRACIÓN:

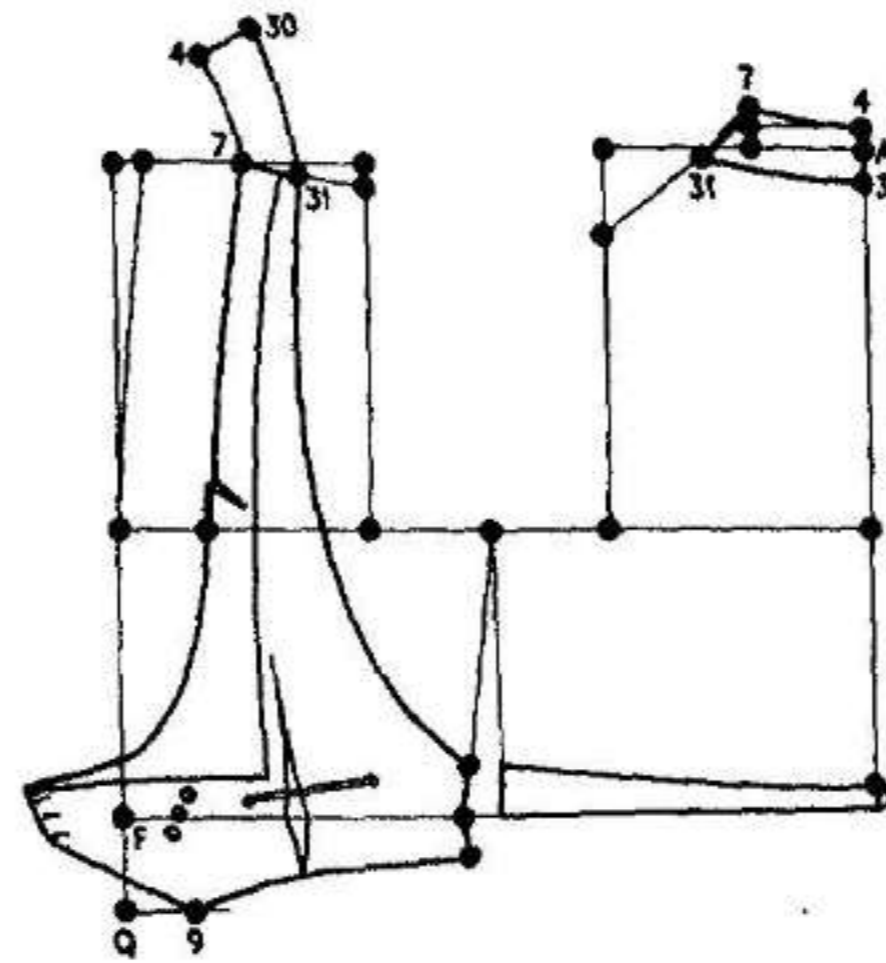
Editora Nacional/Torregalindo, 10/Madrid-16.

IMPRIME:

Raycar, S. A./Matilde Hernández, 27/Madrid-19.

Printed and Made in Spain.

Depósito legal: M. 6.414/1978



p o e s í a

REVISTA ILUSTRADA DE INFORMACIÓN POÉTICA/N.º 9



MINISTERIO DE CULTURA

Í N D I C E

<i>OCHO MÁXIMAS DE SÉBASTIEN CHAMFORT TRANSCRITAS POR SAMUEL BECKETT</i> <i>(Traducción de Vicente Molina Foix)</i>	7
EL VORTICISMO <i>(Presentación: Kevin Power. Traducción de Manuel Brito y Marta Sánchez)</i>	19
ROSA CHACEL <i>LA POESÍA DE JUSTO ALEJO</i>	57
JUSTO ALEJO OCÉANOS <i>MONUMENTALES REBAJAS (separata facsímil)</i>	
JOÃO CABRAL DE MELO NETO <i>DOS PARLAMENTOS</i> <i>(Traducción de Gabino-Alejandro Carriedo)</i>	67
<i>CONVERSACIÓN CON LOUIS ARAGON</i> <i>(Conversación mantenida por Jean Fernández y Patrick Kobuz. Traducción de Julia Escobar)</i>	81
<i>LOS CÁNONES ENIGMÁTICOS DE JUAN DEL VADO</i> <i>(Presentación: Luis Robledo)</i>	91
PEDRO DE ORELLANA <i>EL CANCIONERO DE ANA YÁÑEZ</i> <i>(Presentación: Miguel J. Monteserín)</i>	105
<i>UNA PANORÁMICA DE LA POESÍA CHILENA ACTUAL</i> <i>(Recopilación: David Turkeltaub)</i>	125

Ocho máximas de SÉBASTIEN CHAMFORT



transcritas por
SAMUEL BECKETT

Traducción del francés y del inglés de
VICENTE MOLINA FOIX

NOTA INTRODUCTORIA

LAS seis primeras versiones de las máximas de Sébastien Chamfort aparecieron en 1975 en el volumen I, número 1 de la revista *The Blue Guitar*, publicada por la Universidad de Messina. Las dos últimas datan de 1976, y fueron recogidas por vez primera, junto con las anteriores, en el tomo *Collected Poems in English and French* de Samuel Beckett, Londres, 1977, donde se las denomina «Adaptaciones de Chamfort», mientras que el propio autor usa el ambivalente epígrafe «Long after Chamfort», es decir, «mucho después de Chamfort» o «muy a partir de Chamfort».

Como resulta obvio a la primera ojeada, Beckett reduce y transforma las máximas en pequeños poemas rimados y ritmados, que en algunos casos poseen el tono sentencioso y zumbón de las *nursery rhymes* (canciones infantiles) y *limericks* anglo-irlandeses. Nuestra propuesta es simple, y en su posible éxito radica el interés de este cuatro-en-rama del sentido: se ofrecen tal cual el francés de Chamfort y el inglés traidor de Beckett, y traducimos nosotros escrupulosamente las máximas y literalmente (pero con la falta de escrúpulos que ha de caracterizar al traductor de poesía) los versos. Cuatro bloques surgen así ($4 \times 8 = 32$), cada uno con el mismo seno semántico y una distinta arboladura.

No hace falta mucha perspicacia para caer en la cuenta de lo que ha atraído a Beckett de Chamfort: no sólo la figura escabrosa de ese cortesano cogido en los sobresaltos de la Revolución Francesa y condenado por ella; no sólo la imagen del suicida frustrado que hizo de su intento de muerte —un ojo reventado, la nariz explotada, cuchillazos salvajes tratando de encontrarse el hueco del corazón— testamento y metáfora. No sólo. Al igual que ese otro glosador permanente de Chamfort que es Cioran, Beckett se apropia al traducirle de ese *silencio* insolente, hecho de palabras, al que el francés llegó por eliminación y como desafío en los últimos años de su vida. Quien conozca la obra de Beckett, y en especial las farsas monologales más recientes (*Not I*, *That Time*, la dialogada *Footfalls*), reconocerá en sus traslaciones, en sus enajenaciones de Chamfort, la voz recalcitrante de esos personajes terminales que salmodian *obiter dicta* por el escenario, en un lenguaje de jirones férreamente ensamblados.

V. M. F.

1,

Le sot qui a un moment d'esprit étonne et scandalise comme des chevaux de fiacre qui galopent.

El necio que tiene un momento de inspiración, asombra y escandaliza tanto como caballos de tiro al galope.

Wit in fools has something shocking / Like cabhorses galloping.

El ingenio en los bobos resulta tan chocante / como un rocín de tiro galopante.

2,

Le théâtre tragique a le grand inconvénient moral de mettre trop d'importance a la vie et a la mort.

El teatro trágico tiene el gran inconveniente moral de dar demasiada importancia a la vida y a la muerte.

The trouble with tragedy is the fuss it makes / About life and death and other tuppenny aches.

Lo malo de la tragedia es el lío que arma / con la vida, la muerte, y otras zarandajas.

3,

Quand on soutient que les gens les moins sensibles sont, à tout prendre, les plus heureux, je me rappelle le proverbe indien: «Il vaudrait mieux être assis que debout, couché que assis, mort que tout cela».

Cuando se afirma que las personas menos sensibles son, al fin y al cabo, las más felices, me acuerdo del proverbio indio: «Más vale estar sentado que de pie, echado que sentado, muerto que todo lo demás».

Better on your arse than on your feet, / Flat on your back than either, dead than the lot.

Mejor de culo que de pie, / mejor que eso, de espaldas en el suelo, / lo mejor, muerto.

4,

Quand on a été bien tourmenté, bien fatigué par sa propre sensibilité, on s'aperçoit qu'il faut vivre au jour le jour, oublier beaucoup, enfin éponger la vie à mesure qu'elle s'écoule.

Cuando se ha estado muy atormentado, muy fatigado por la propia sensibilidad, uno se da cuenta de que hace falta vivir al día, olvidar mucho, y enjugar la vida a medida que se va derramando.

Live and clean forget from day to day, / Mop life up as fast as it dribbles away.

Vive y olvídate de todo de un día para otro, / enjuga la vida al tiempo que se escurre.

5,

La pensée console de tout et remédie à tout. Si quelquefois elle vous fait du mal, demandez-lui le remède du mal qu'elle vous a fait, elle vous le donnera.

El pensamiento consuela de todo y lo remedia todo. Si alguna vez os causa dolor, pedidle el remedio para ese dolor y os lo dará.

Ask of all-healing, all-consoling thought / Salve and solace for the woe it wrought.

Pedidle al pensamiento, que todo lo alivia y lo consuela todo, remedio y solaz de la aflicción que trajo.

6,

L'espérance n'est qu'un charlatan qui nous trompe sans cesse; et, pour moi, le bonheur n'a commencé que lorsque je l'ai eu perdu. Je mettrais volontiers sur la porte du paradis le vers que le Dante a mis sur celle de l'enfer: *Lasciate ogni speranza etc.*

La esperanza no es más que un charlatán que nos engaña sin cesar; y sólo cuando la perdí comenzó para mí la felicidad. De buena gana pondría yo en las puertas del paraíso el verso que el Dante puso en las del infierno: *Lasciate ogni speranza etc.*

Hope is a knave befools us evermore, / Which till I lost no happiness was mine. / I strike from hell's to grave on heaven's door: / All hope abandon ye who enter in.

La esperanza es un pícaro que nos embauca siempre, / y hasta que la perdí, felicidad no cupo. / De la entrada al infierno este verso he tachado, para ir a grabarlo en la del paraíso: / Vosotros, que aquí entráis, perded toda esperanza.

7,

Vivre est une maladie dont le sommeil nous soulage toute les seize heures. C'est un palliatif; la mort est le remède.

Vivir es una enfermedad de la que el sueño nos alivia cada dieciséis horas. Es un paliativo; la muerte es el remedio.

Sleep till death / healeth / come ease / this life disease.

Viene el sueño a aliviarnos / de esta vida inerte / antes de que la muerte / llegue para curarnos.

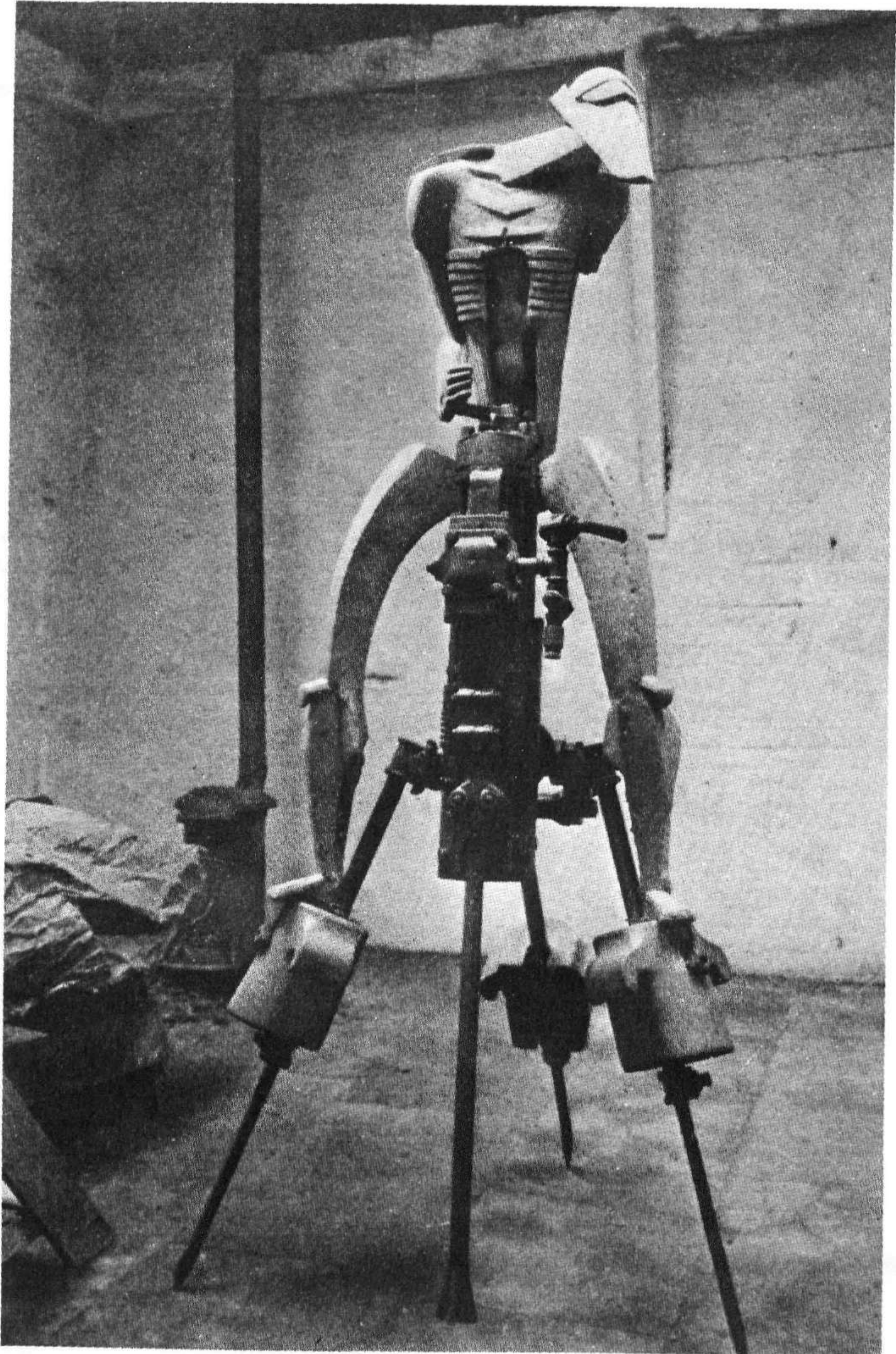
8.

Que le coeur de l'homme est creux et plein d'ordure.

Qué vacío que está el corazón del hombre, y qué
lleno de mugre.

How hollow heart and full / of filth thou art.

*Cuán hueco, corazón, / y cuán repleto estás de
deyección.*



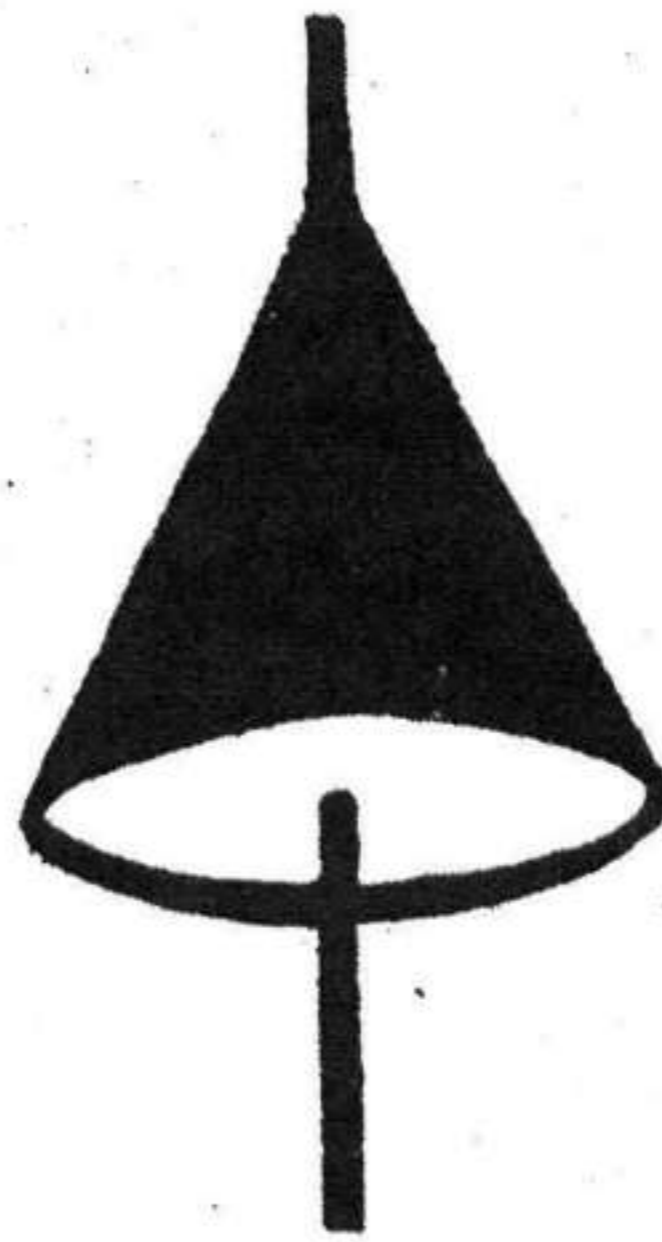
JACOB EPSTEIN: *Rock Drill* (estado original), 1913-15.

EL VORTICISMO

SELECCIÓN DE TEXTOS E INTRODUCCIÓN DE
KEVIN POWER

(Traducción de Manuel Brito y Marta Sánchez)

MANIFESTO.



Kevin Power: *El Vorticismo* (Pág. 29) y *Blast* (Pág. 61). Notas biográficas de: Lawrence Atkinson (Pág. 22); David Bomberg (Pág. 22); Alvin Langdon Coburn (Pág. 25); Jessica Diamorr (Pág. 26); Jacob Epstein (Pág. 27); Frederick Etchells (Pág. 30); Henri Gaudier-Brzeska (Pág. 31); Cuthbert Hamilton (Pág. 33); Wyndham Lewis (Pág. 36); Christopher Navinon (Pág. 38); Ezra Pound (Pág. 40); William Roberts (Pág. 42); Helen Saunders (Pág. 43); Dorothy Shakespear (Pág. 44); Edward Wadsworth (Pág. 45). Gaudier-Brzeska: *Manifestos* (Págs. 31 y 33). Navinon y Marinetti: *Arte vital inglés* (Pág. 39). *Discusión entre Lewis y Marinetti* (Pág. 40).



1

KEVIN POWER: EL VORTICISMO

FIRST
VORTICIST
 EXHIBITION.
 PAINTINGS, DRAWINGS,
 AND SCULPTURE

BY
 ETHELLETS. BRZESKA.
 ROBERTS. WADSWORTH.
 WYNDHAM LEWIS.
 DISMORR. SAUNDERS.

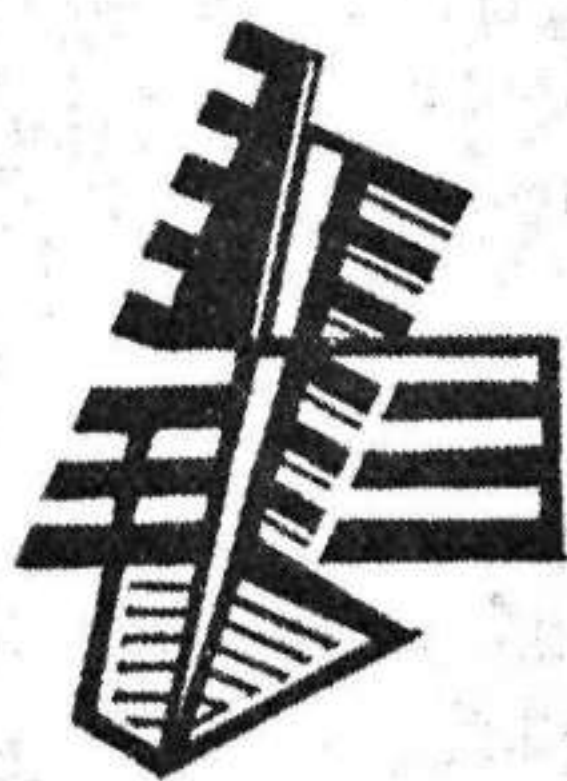
DORÉ GALLERY DAILY 10-6.
 35, NEW BOND STREET, W.

2

El vorticismo sigue siendo el menos conocido de todos los movimientos radicales que se extendieron por Europa durante las dos primeras décadas de este siglo, por la sencilla razón de que gran parte de su producción se ha extraviado o destruido. La mayor parte de los enormes cuadros que se exhibieron en la *Exposición Vorticista* (1915) han desaparecido sin dejar rastro, y muchos de los pintores que participaron se han quedado sin ninguna de sus obras, que nos permitirían conocer su aportación al estilo común del grupo.

Pound y Lewis querían formar parte de la vanguardia radical. Querían un movimiento que fuese capaz de aguantar el desafío del Futurismo, el Cubismo y el Expresionismo. Para hacerle frente al Futurismo había que ser capaz de gritar más alto que ellos. La relampagueante sonrisa de los dientes de oro de Marinetti y sus palabras *en liberté* se enfrentaban con la rimbombancia de Lewis y la vistosa energía de Pound. La energía era precisamente el término clave. Los vorticistas querían controlar la energía en vez de limitarse a disiparla como habían hecho los Futuristas. El vórtice era el «modelo de

VORTICIST EXHIBITION.

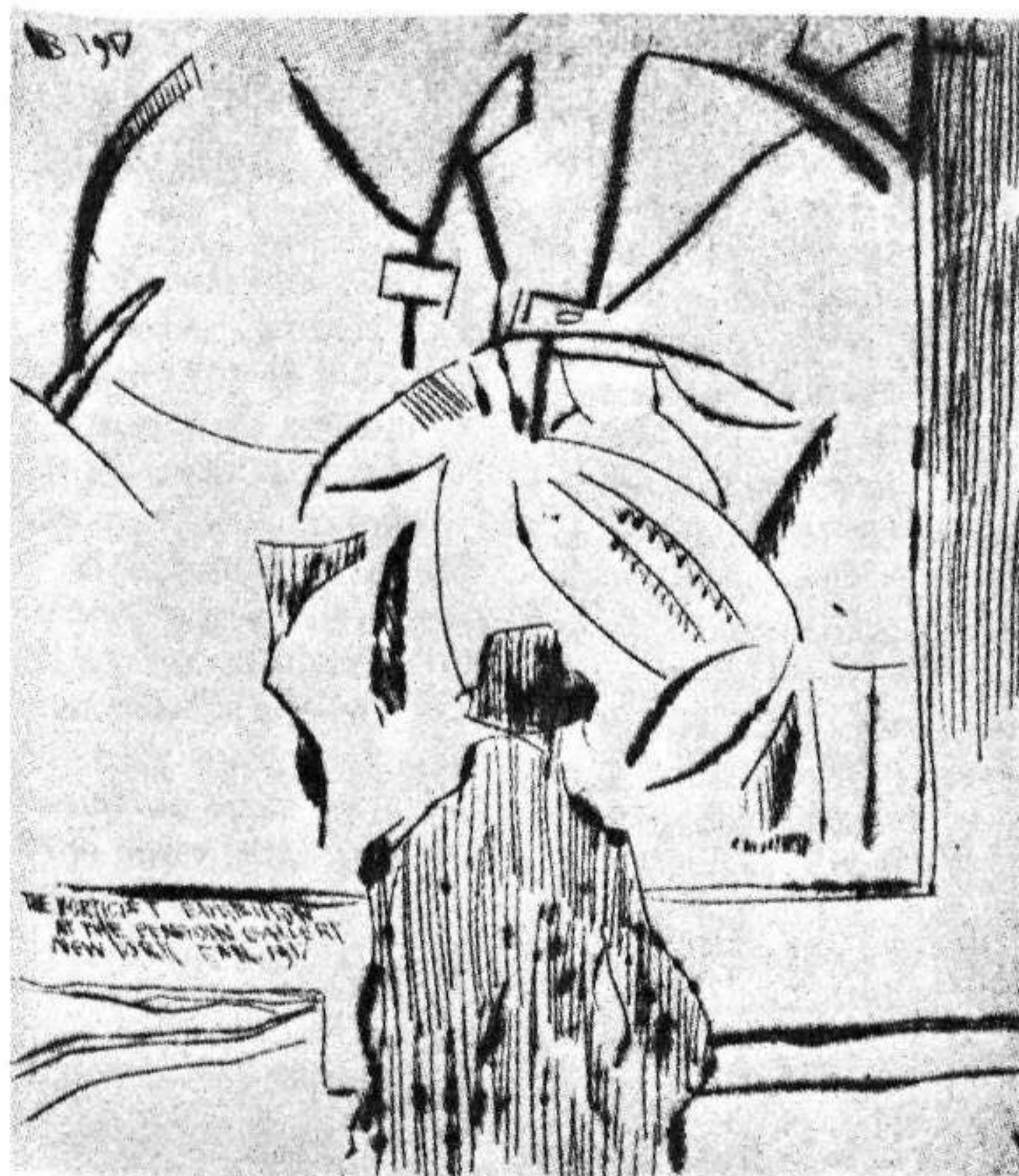


DORÉ GALLERIES,
35, NEW BOND STREET, W.

OPENING 10th JUNE, 1915.

3

1. WILLIAM ROBERTS: *The Vorticists at the restaurant de la Tour Eiffel*, 1915. De izquierda a derecha, sentados: Hamilton, Pound, Roberts, Lewis, Etchells y Wadsworth; de pie: Dismorr, Saunders, el camarero Joe y Rudolph Stulik, propietario del restaurante. 2. Cartel de la *Vorticist Exhibition*, 1915. 3. WYNDHAM LEWIS (?); Catálogo de la *Vorticist Exhibition*, 1915. 4. HORACE BRODZKY: *Viewing Kermesse*, 1917.



4

energía» que se hallaba en el corazón del movimiento, y no simplemente los anillos giratorios de un torbellino. Pound se agarró a este concepto como una expresión de su deseo de alcanzar una fuerza giratoria que arrastrase a todos los elementos innovadores más positivos de la época a formar una síntesis energética.

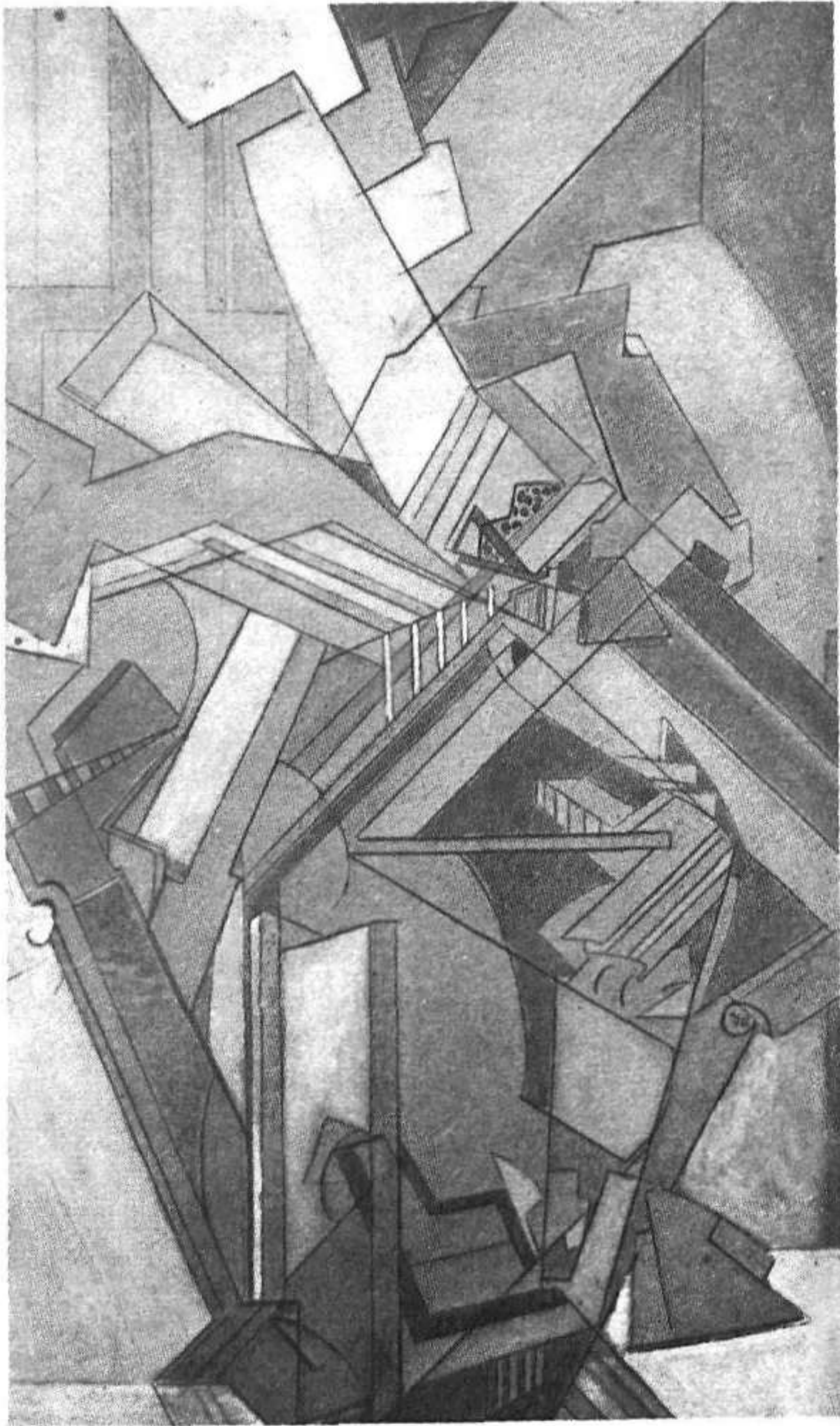
El propio Londres era el centro de esta energía y actuaba como un imán para muchos escritores y pintores jóvenes. Pound y Epstein abandonaron los Estados Unidos atraídos por la constante vorágine de excitación, y Gaudier-Brzeska lo prefirió a su París natal. Era una mezcla estimulante de alegría febril y vitalidad experimental durante aquellos años breves que precedieron al estallido de la Guerra Mundial. Se produjeron una serie de exposiciones polémicas que iban desde la *Exposición Futurista y Post-Impresionista* de 1913 hasta la del *Moderno Arte Alemán* que se presentó en 1914. Aunque Bomberg, Nevelson, Roberts y Wadsworth estaban estudiando todavía en el Slade, su trabajo empezó a registrar enseguida el impacto del Fauvismo, el Cubismo, y el Futurismo. La *Kermesse* de Lewis, que se exhibió en el *Allied Artists' Salon* en 1912, era tal vez el anuncio de que los ingleses tenían algo propio que decir. El cuadro ahora se ha perdido, pero algunos bocetos que aún sobreviven muestran cómo Lewis intentaba mezclar elementos cubistas y futuristas en tres figuras que acababan por perderse en la abstracción de un diseño vertiginoso.

En 1912 parecía como si Lewis y Etchells se contentaran con identificarse con el grupo más conservador de Bloomsbury, centrado alrededor de los críticos Roger Fry y Clive Bell. Los dos estaban ansiosos por apoyar los *Omega Workshops* de Fry que pretendían ayudar a los jóvenes artistas experimentales y servir al tiempo de contexto donde explayar las propias teorías críticas de Fry. Los diseños abstractos tan típicos de alfombras, tejidos, mesas, etc., que se producían en los *Workshops* es muy posible que jugasen un papel primordial en la liberación de los artistas del Vorticismismo de las formas figurativas. Pero Lewis y Fry eran incompatibles y la luna de miel no duró mucho. Cuando Lewis descubrió que Fry le había robado un encargo del *Daily Mail* para una *Sala Posimpresionista*, se salió de *Omega* junto con Etchells y Wadsworth. Luego envió a la prensa una carta abierta que sellaba la ruptura y la hacía irrevocable. Se quedaron fuera, expuestos al frío, y con la única satisfacción de haberse enfrentado al *establishment* inglés y a su concepción del arte típica de los salones de té.

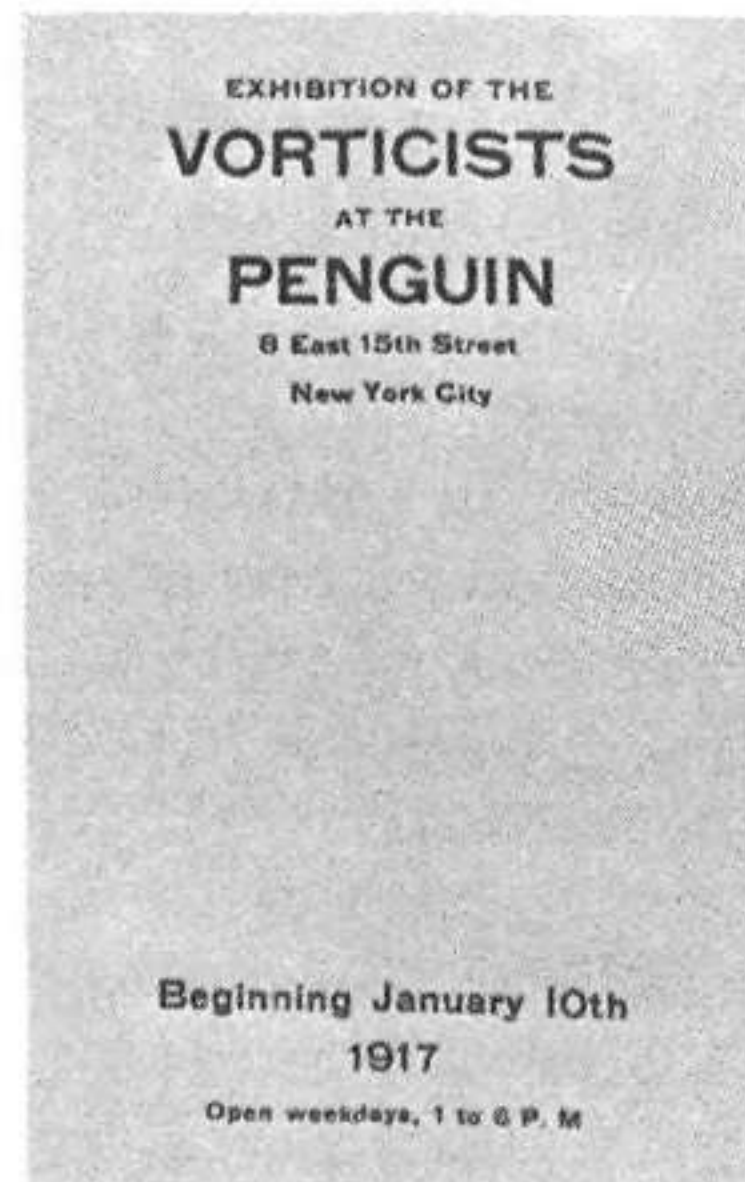
Para subrayar su separación del «postismo de moda» del grupo *Omega*, Lewis y sus amigos decidieron apoyar un proyecto de homenaje a Marinetti con una cena especial en el Restaurante Florence en noviembre de 1913. Nevinson, de quien había partido originariamente la idea de la cena, se alió inmediatamente con Lewis en contra de Fry, quien había tenido la poca fortuna de decir en una ocasión que la estética futurista era poco más que una mala interpretación de algunas de las obras más difíciles de Picasso. Marinetti se regodeó con la bienvenida que le dieron como héroe. La cena fue un éxito clamoroso y concluyó con un ceremonioso recital de un poema sobre el sitio de Adrianópolis, junto con diversas clases de ruidos onomatopéyicos e irrupciones en verso libre, al tiempo que una banda de música tocaba sin cesar en el piso de abajo: «*You made me love you. I didn't want to do it.*» («Me hiciste quererte. No quise hacerlo.») Lewis, impresionado, como era de esperar, por aquel torrente de palabras, habría de recordar más adelante la velada en un taxi que le conducía al café Royal: «*Il faut une force de poumon épouvantable pour faire ça!*, me explicó secándose el sudor del cuello y golpeándose el pecho.» Era precisamente aquel desbordamiento masivo de energía lo que los vorticistas pretendían estimular.

El ejemplo de los futuristas italianos tuvo un efecto inmediato sobre los jóvenes artistas ingleses, lo que podía fácilmente observarse en unos cuantos lienzos que se expusieron en la *Exposición Posimpresionista y Futurista* de la Galería Doré en 1913. *The Departure of the Train de Luxe*, de Nevinson fue descrita por el crítico Frank Rutter como «la primera obra futurista inglesa», cuando en realidad era poco más que un pastiche de la obra de Severini. *L'Omnibus* de Wadsworth está lleno también del febril movimiento impresionista de los futuristas. Una prueba mucho más sustancial de novedad en el arte inglés podría encontrarse en la *Kermesse* de Lewis y en *Third Marble Doves* de Epstein, presentes también en la exposición.

En el mismo año, más adelante, la identidad colectiva de este nuevo grupo se hizo aún más evidente cuando se reunieron bajo el absurdo nombre de «Sala Cubista» en la exposición del *Camden Town Group and Others* de Brighton. Lewis escribió una introducción para el catálogo que cubría la obra de este «grupo independiente» formado por Etchells, Epstein, Wadsworth, Nevinson y Hamilton. Lewis, astuto *public relations*, tenía



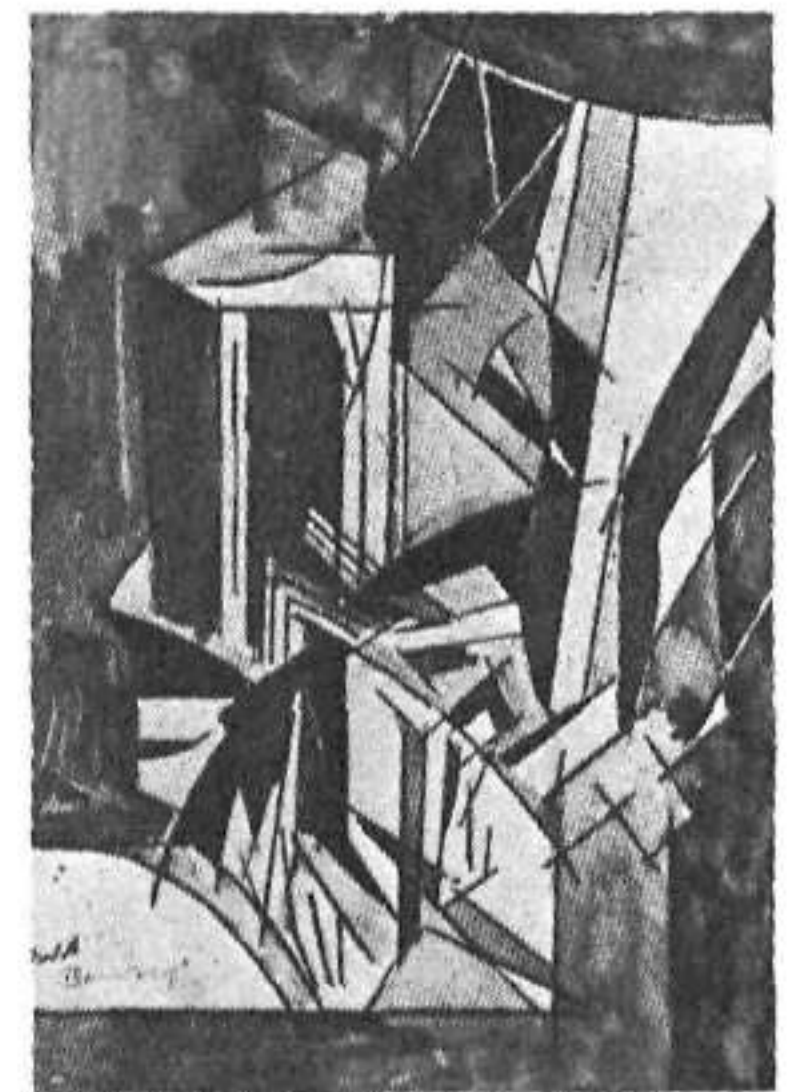
que separarse del grupo de Londres al tiempo que evitaba caer en la trampa de aparecer como un futurista de segunda fila. Por ello, se dedicó a castigar a Marinetti con la misma furia y entusiasmo que había puesto en atacar a Fry. El Futurismo es cruelmente rechazado por significar sólo el presente, excluyendo rigidamente el pasado, y por estar fuertemente aderezado con los sueños de H. G. Wells acerca de la danza de la maquinaria monstruosa y arrogante ante los enfervorecidos aplausos de los hombres. Es un escrito declamatorio y polémico, lleno de ese lenguaje que pronto habría de invadir las páginas de *Blast*, pero nos deja sin ninguna duda acerca de la agresiva confianza del grupo y su deseo de independencia. Lewis declara que «esta formación es indudablemente de materia volcánica y de idéntico origen, ya que apareció súbitamente por encima de las olas después de ciertas sacudidas sísmicas en la superficie. Está fuertemente entretejido y admirablemente adaptado para soportar las imperturbables rompientes británicas que fluyen plácidamente por sus costados».



DAVID BOMBERG
(1890-1957)

marzo de 1914. Contribuyó a la exposición Twentieth Century Art en la White-chapel Art Gallery, y ayudó a organizarla, en mayo-junio de 1914. Hizo una exposición individual en la Chenil Gallery en Chelsea, en julio de 1914. Fue incluido en la sección «Invitados a exponer» de la exposición Vorticista de junio de 1915, y se alistó en los «Royal Engineers» en noviembre de 1915. Se casó con Alice Mayes en marzo

Nació en Birmingham, el 5 de diciembre de 1890. Era el quinto hijo de un inmigrante polaco, guarnicionero de profesión. Su familia se trasladó a Whitechapel en 1895, y hacia 1906-7 se inició como aprendiz del litógrafo Paul Fischer, al tiempo que asistía con Walter Bayes a las clases nocturnas de la City and Guilds. Dejó el aprendizaje en 1908 para hacerse artista y asistió a las clases nocturnas de Sickert en el Colegio de Westminster. Estudió en el Slade School de 1911 a 1913 y conoció a Lewis en diciembre de 1912. Visitó París en mayo y junio de 1913, formó parte de la sala Cubista de la exposición Camden Town Group and Others en Brighton, diciembre 1913-enero 1914. Participó también en las exposiciones del Friday Club en la Alpine Club Gallery en enero-febrero de 1913 y en febrero-marzo de 1914. Fue miembro fundador del London Group, en cuya primera exposición participó en



4

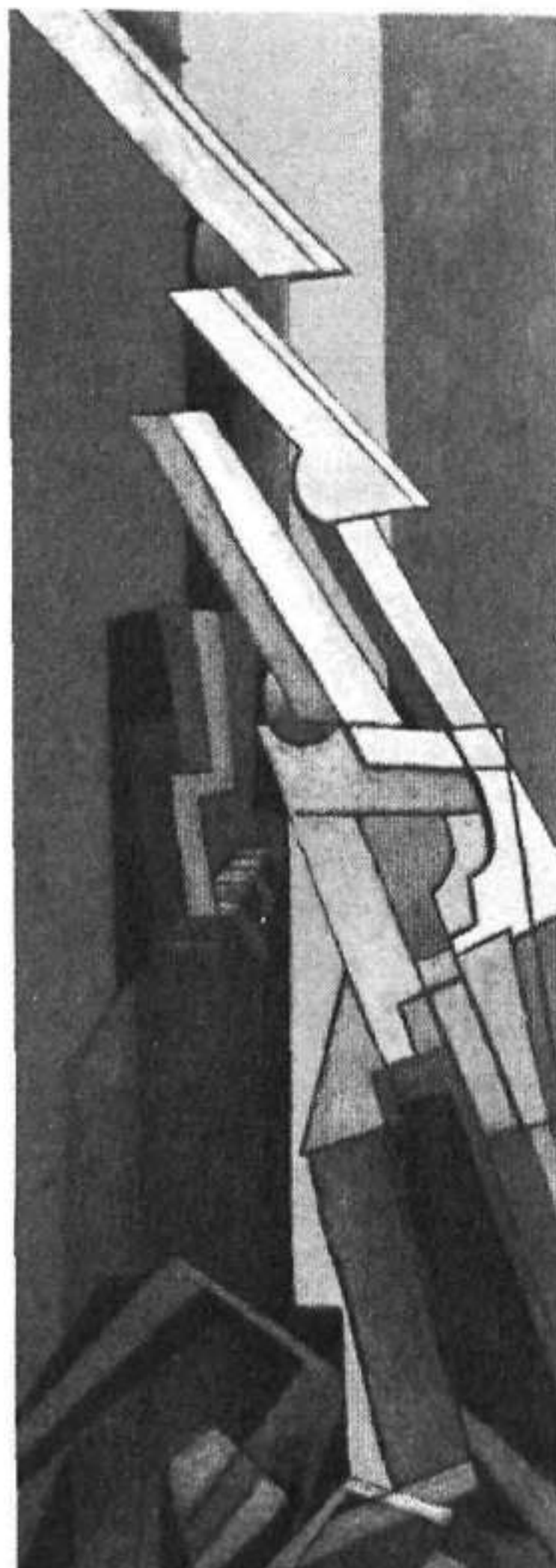
de 1916, fue trasladado al Regimiento Canadiense en diciembre de 1917 para hacer cuadros de la guerra y volvió a Inglaterra en noviembre de 1918. Hizo otra exposición individual en la Adelphi Gallery de Londres en diciembre de 1919. Más adelante su vida cambió por completo, viajó mucho y se casó de nuevo con Lilian Holt. Murió el 19 de agosto de 1957 en Londres.



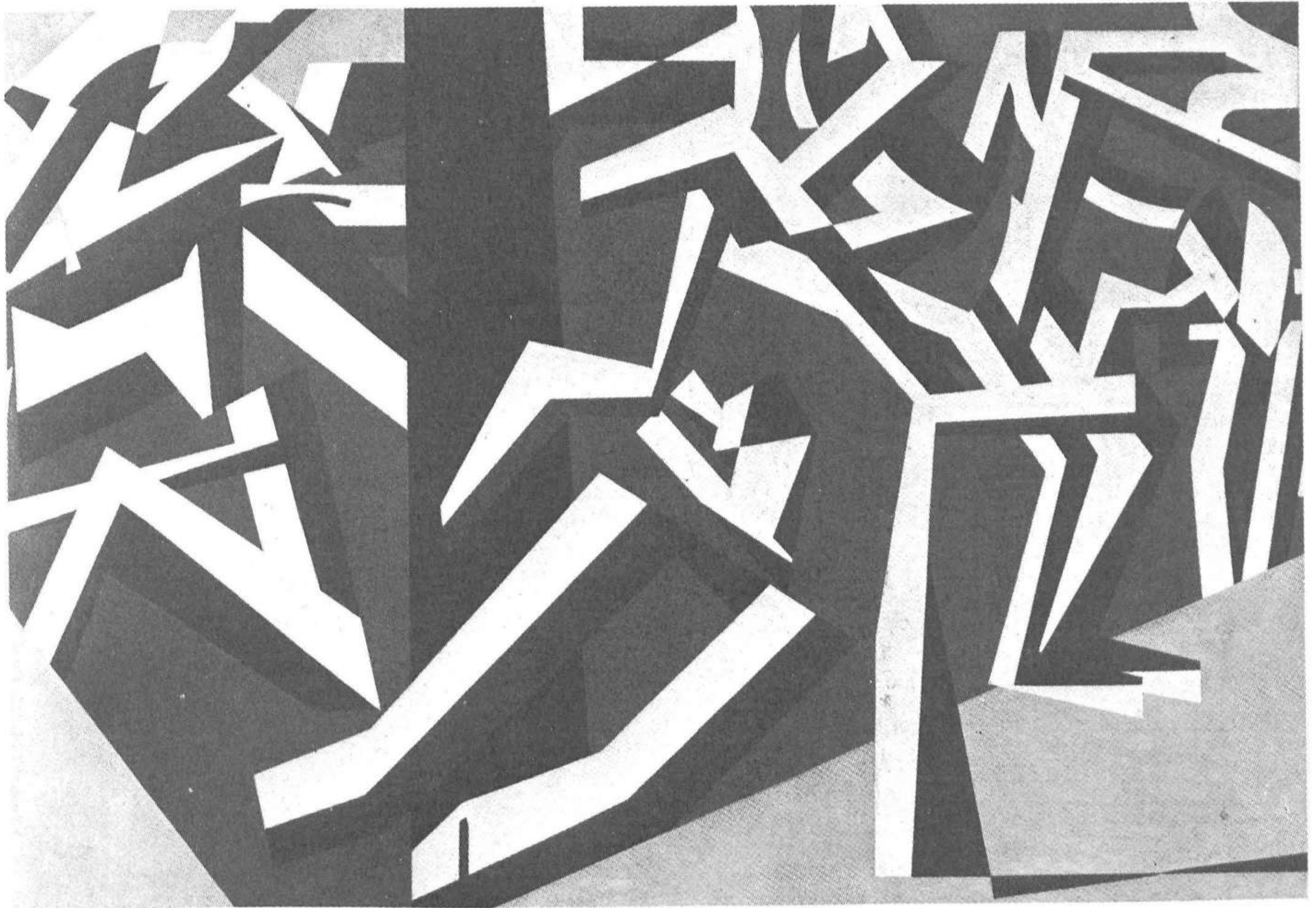
LAWRENCE ATKINSON
(1873-1931)

senta una exposición en el Allied Artists' Association Salon. Pasa del fauvismo al vorticismo cuando entra a formar parte del Rebel Art Centre a comienzos de 1914. Firma el manifiesto del número 1 de *Blast*. Participa, como artista invitado, en la exposición vorticista de junio de 1915. Publica un libro de poemas, *Aura*. Expone con el London Group en junio de 1916. Diseña en 1918 la cubierta de la revista *Wheels*, de Edith Sitwell. En mayo de 1921 presenta una exposición individual en la Eldar Gallery de Londres. Dedicó los últimos años de su vida a la escultura, obteniendo el Grand Prix de la Exposición de Milán de 1921. Muere en París el 21 de septiembre de 1931.

Nace el 17 de junio de 1873 en Chorlton upon Mednock, cerca de Manchester. Educado en el Bowden College de Chester, estudia después canto y música en Berlín y París. Enseña canto en Liverpool y Londres, dando varios conciertos. Artista autodidacta, en julio de 1913 pre-

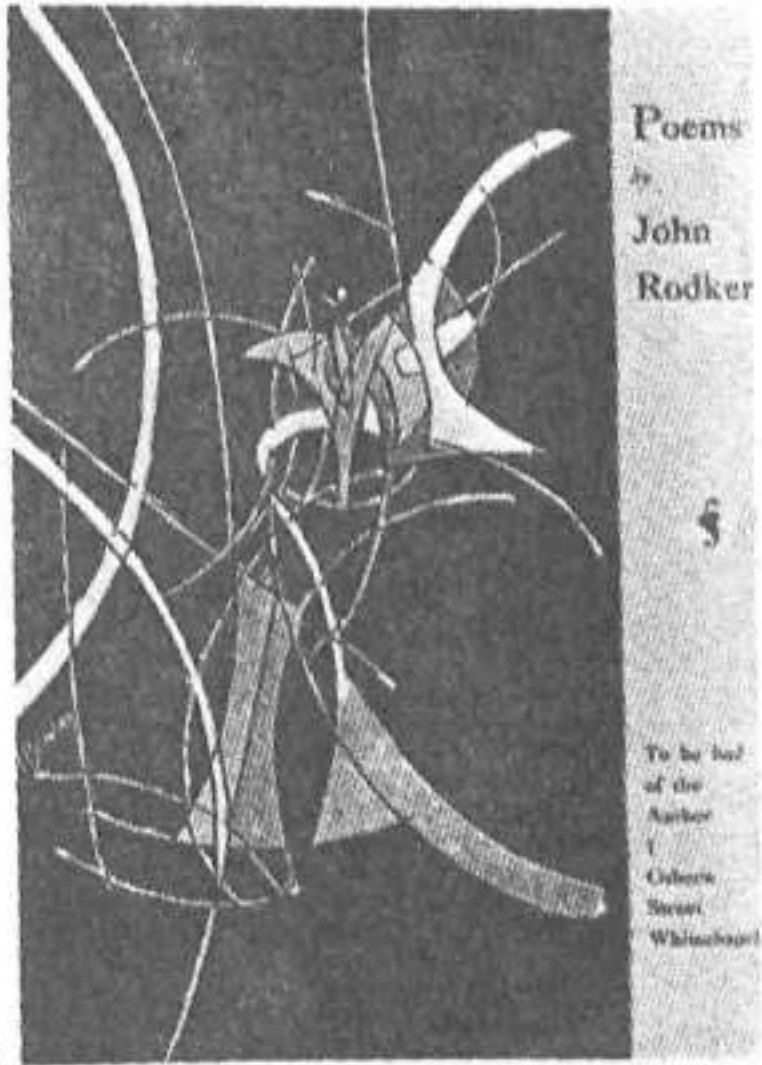


3

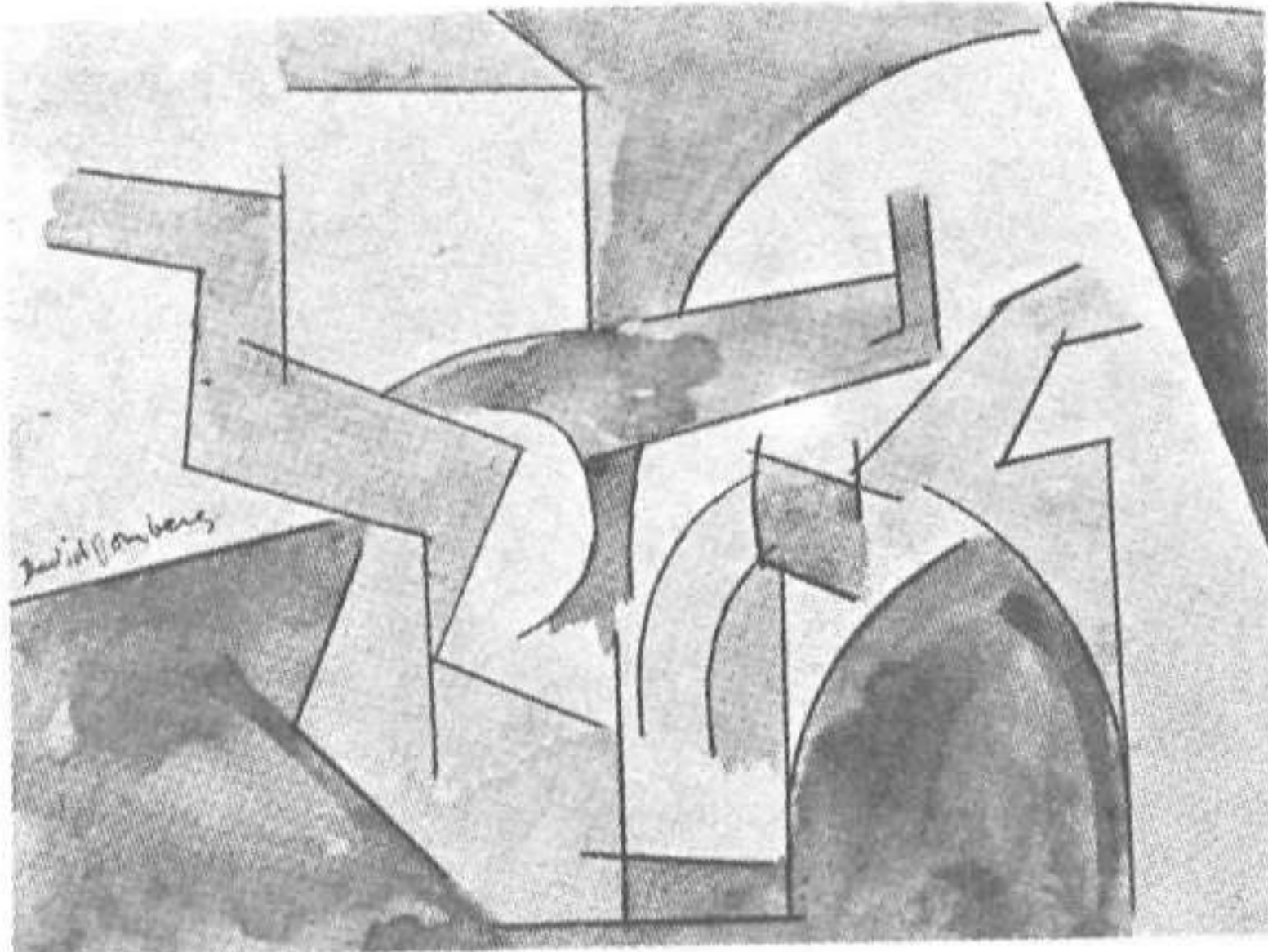


5

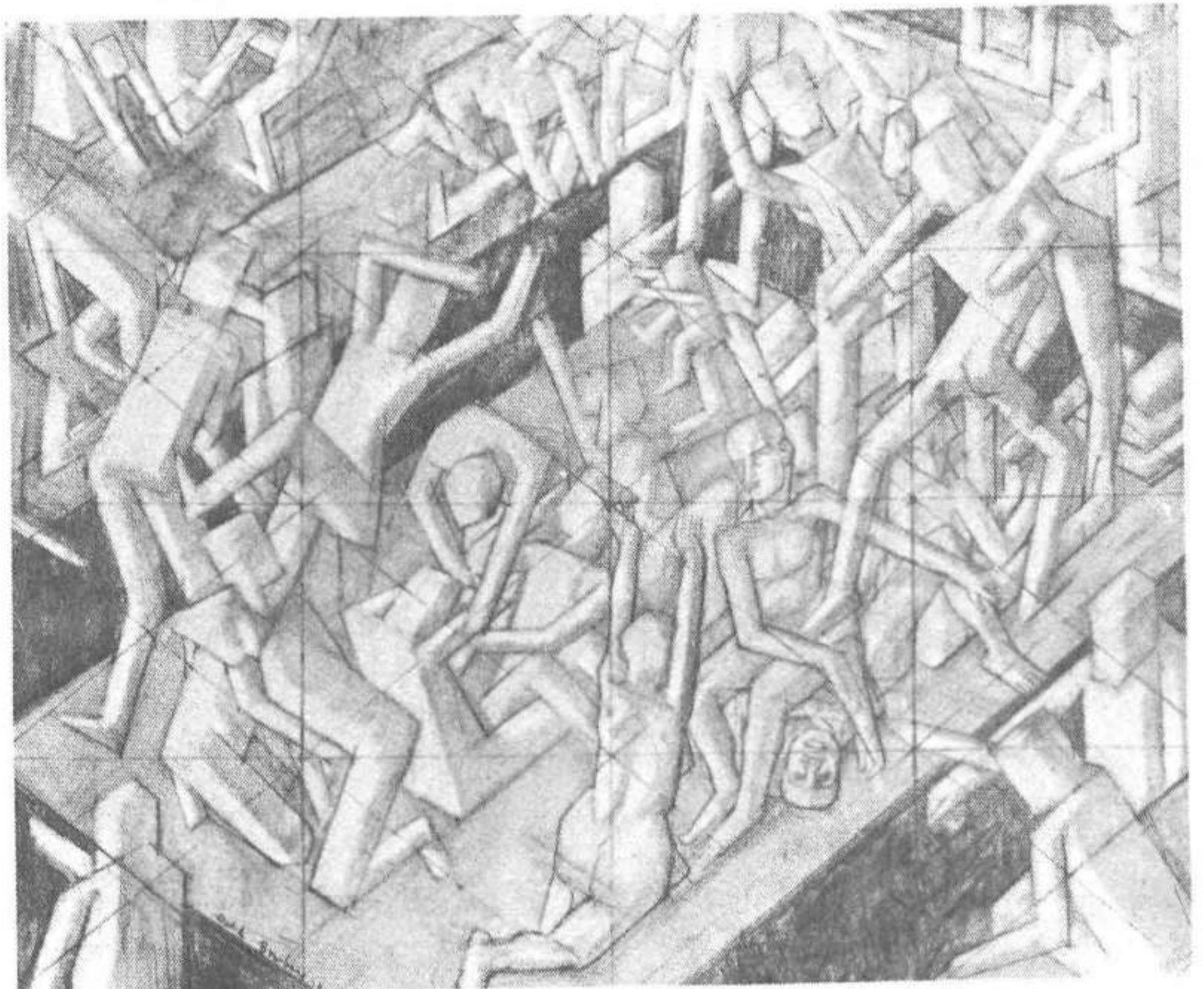
LAWRENCE ATKINSON: **1.** *Abstract Composition*, c. 1914-16; **3.** *Painting*, c. 1914-18. **2.** Cubierto del catálogo de la *Vorticist Exhibition de New-York*, 1917. DAVID BOMBERG: **4.** *The Dancer*, 1913-14; **5.** *The Mud Bath*, 1914; **6.** Cubierto de *Poems* de John Rodker, 1914; **7.** *Abstract Composition*, c. 1914; **8.** *Study for Vision of Ezekiel*, c. 1912.



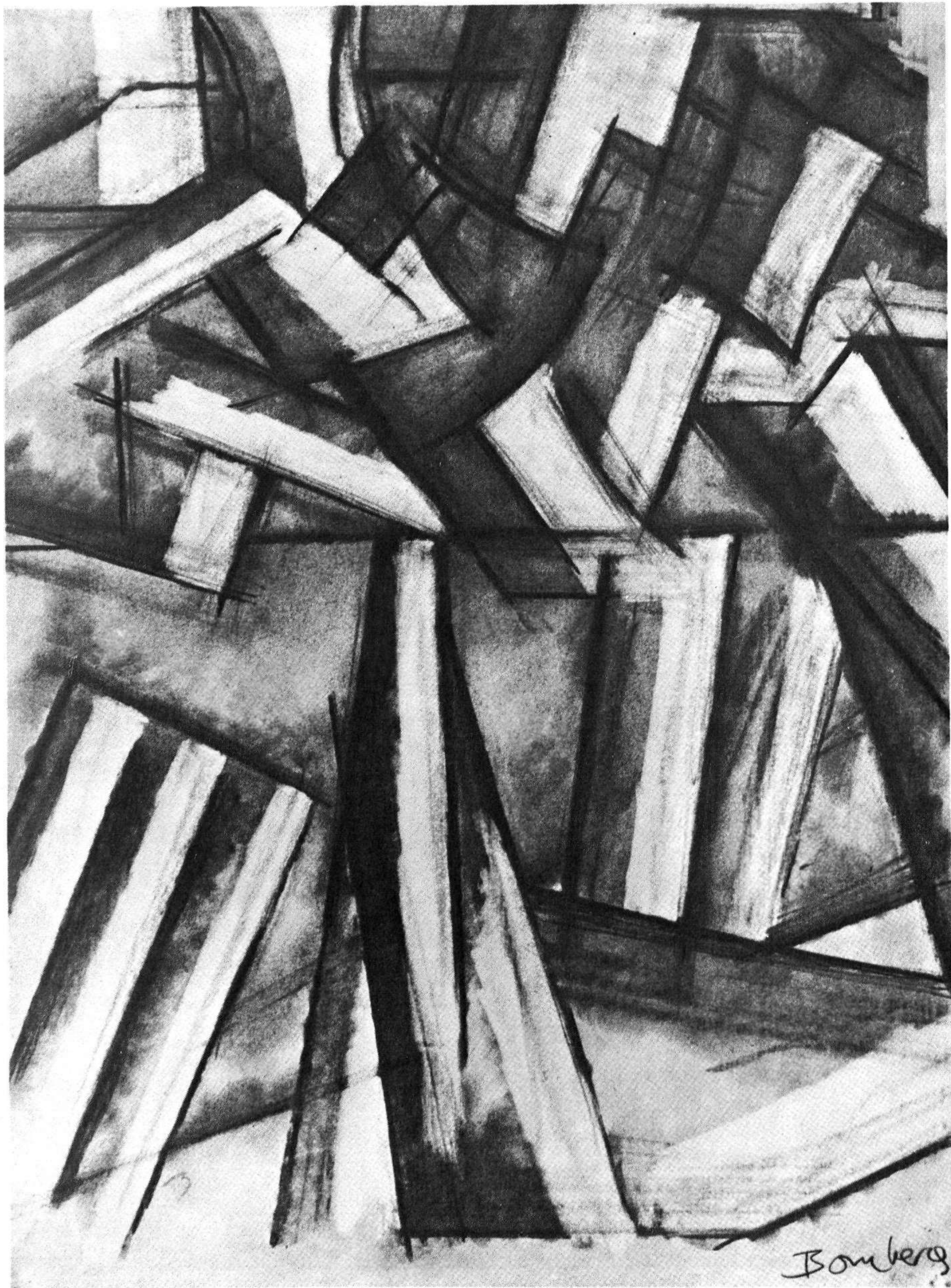
6



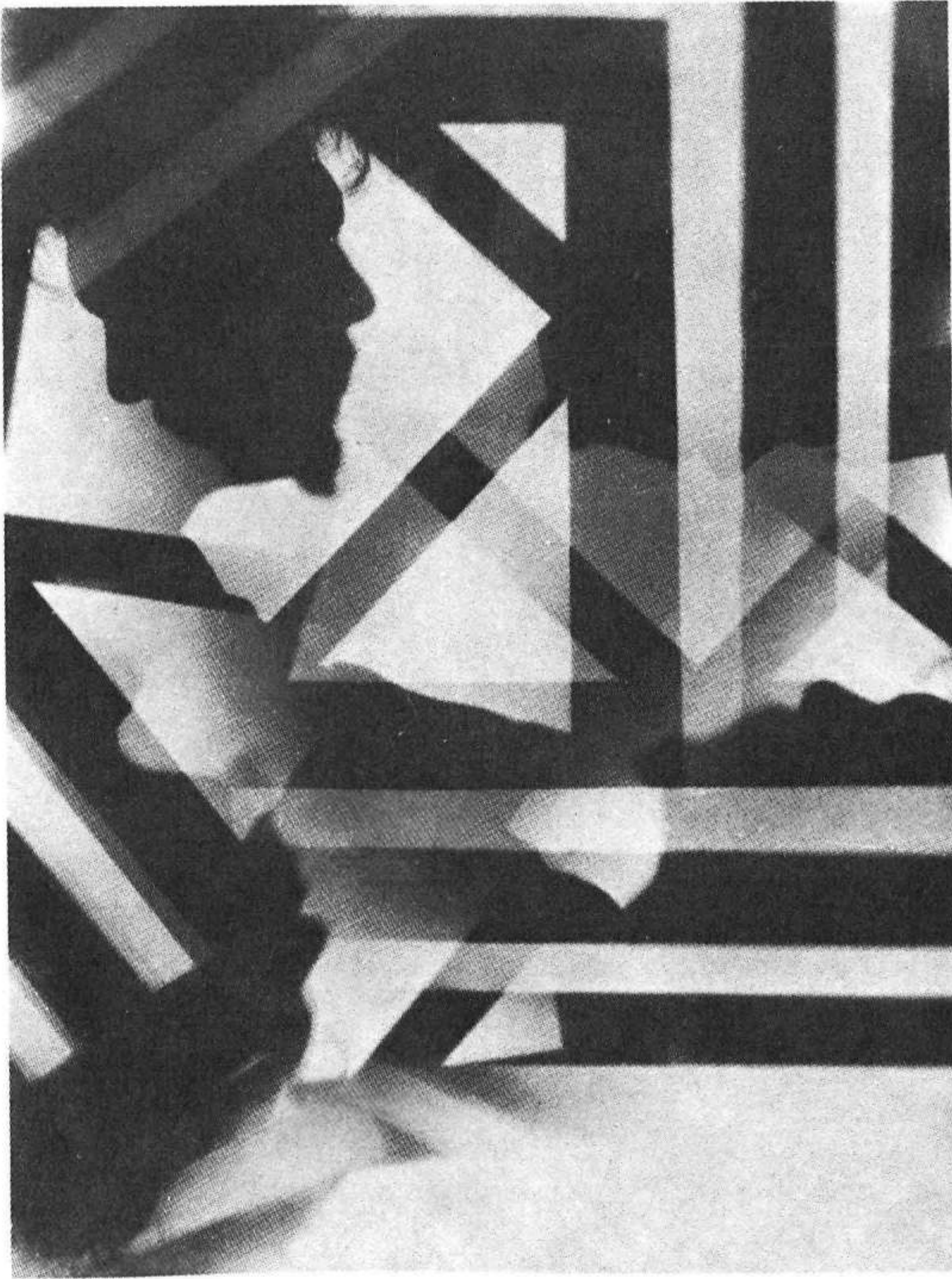
7



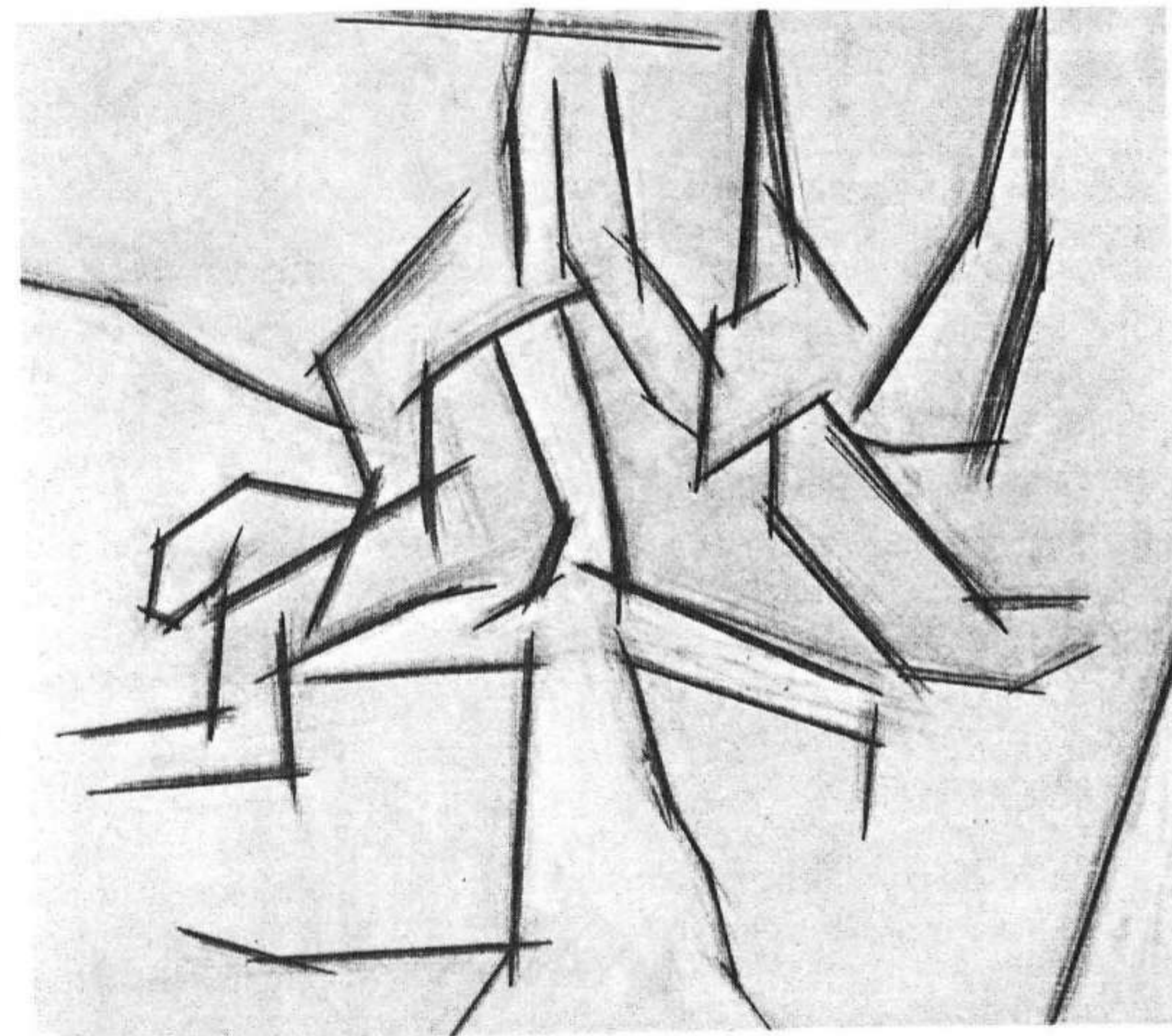
8



Bomberg



2



3



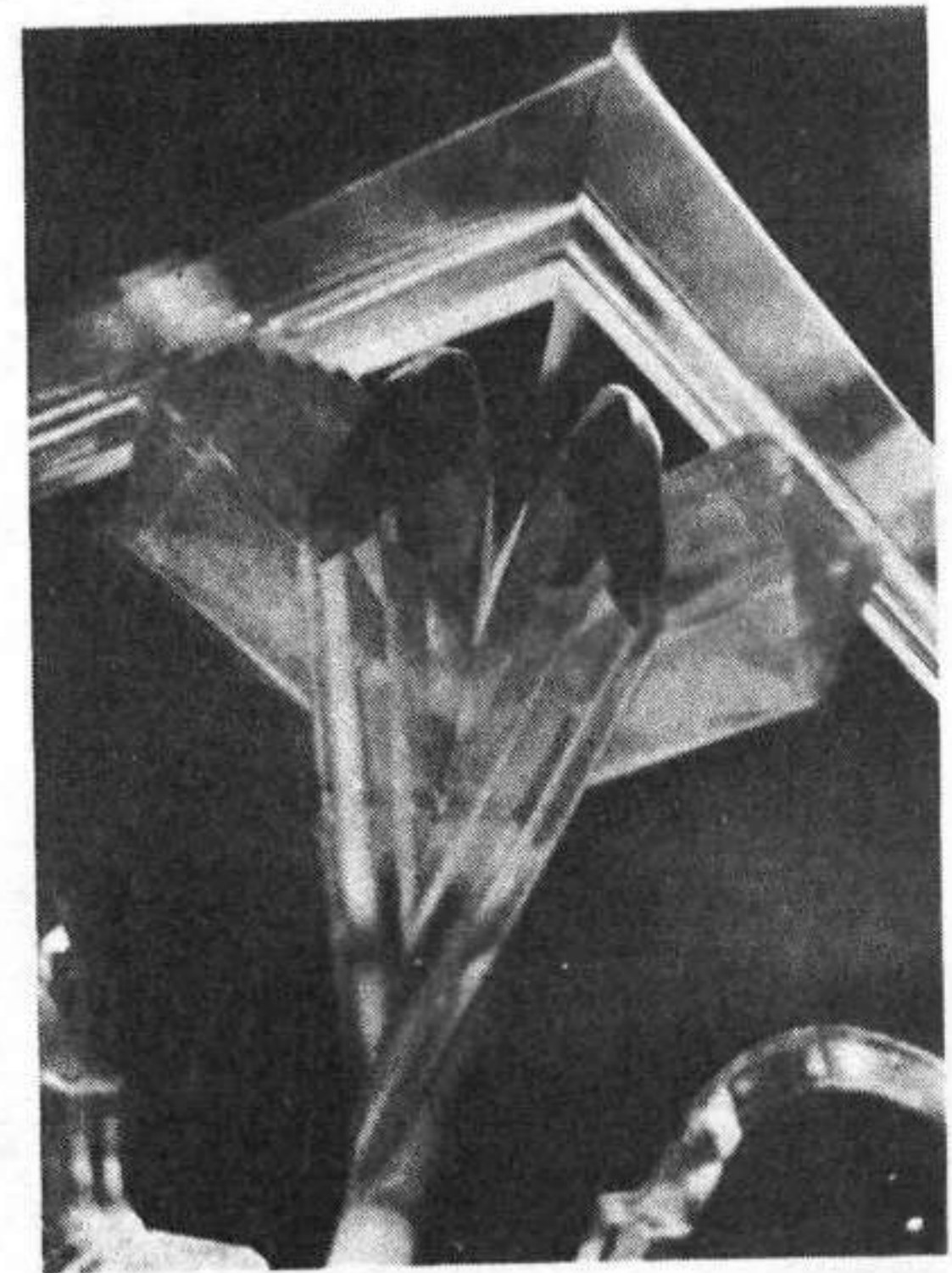
ALVIN LANGDON COBURN

(1882-1966)

Nació el 11 de junio de 1882 en Boston, Massachusetts, hijo de un fabricante de camisas. Fue introducido en el mundo de la fotografía por su primo F. Holland Day en 1890. Hizo su primera exposición en Boston en 1898 y su primera exposición individual en el London Photographic Salon en 1900. Fue miembro fundador de Photo-Secession en 1902. Fue elegido para el «Linked Ring» en 1903. Su portafolio apareció en el Camera Work en 1904 cuando se trasladó a Londres y conoció a George Bernard Shaw. Exposición individual en la Royal Photographic Society en 1906 y amistad con Arbutnot por

la misma época: los dos hombres se fotografiaban el uno al otro. Formó parte de la Exposición Internacional de Fotografía Pictórica en la Galería Albright de Buffalo en 1910. Ilustró con fotografías «The Door in the Wall» de H. G. Wells en 1911. Visitó Nueva York en 1912, y allí se casó con Edith Clement. Volvió a Londres en 1912 y conoció a Ezra Pound en 1913. Le hizo una fotografía a Pound. Exposición individual Camera Pictures en la Goupil Gallery de Londres en octubre de 1913 y el mismo año publicó una colección de retratos que se llamó Men of Mark. Fotografizó a Epstein en 1914 y a Lewis y Wadsworth en 1916. Inventó el Vortoscopio a finales de 1916. Expuso Vortografías y Pinturas en una exposición individual en el Camera Club de Londres en febrero de 1917. Fue elegido miembro honorario de la Royal Photographic Society en 1931 y se nacionalizó británico en 1932. Murió el 23 de noviembre de 1966 en Rhos-on-Sea, al norte de Gales.

DAVID BOMBERG: 1. Study for in the Hold, 1913; 3. Drawing: Zin (?), c. 1914. ALVIN LANGDON COBURN: 2. Vortograph of Ezra Pound, c. 1917; 4. Vortograph, 1917.



4



JESSICA DISMORR
(1885-1939)

Nació en 1885 en Gravesend. Se educó en el Kingsley School en Hampstead desde 1897 a 1901 y estudió en la Slade School de 1902 a 1903. Estudió con Max Bohm en Etaples de 1905 a 1908. De 1910 a 1913 estudió pintura en París en el Atelier La Palette con Metzinger, Fergusson, Segonzac y Blanche. Dio ilustraciones para varios números de la revista Rythm en 1911, y expuso en los salones de la Allied Artists' Association en julio de 1912 y julio de 1913. Expuso junto con Fergusson y Rice en la Stafford Gallery en 1912. Vivió con frecuencia en París de 1913 a 1914. Formó parte del Salón de Otoño en 1913 y conoció a Lewis el mismo año. Se unió al Rebel Art Centre en la primavera de 1914 y firmó el manifiesto del primer número de Blast el verano de 1914. Expuso en el salón de la Allied Artists Association en julio de 1914, y se

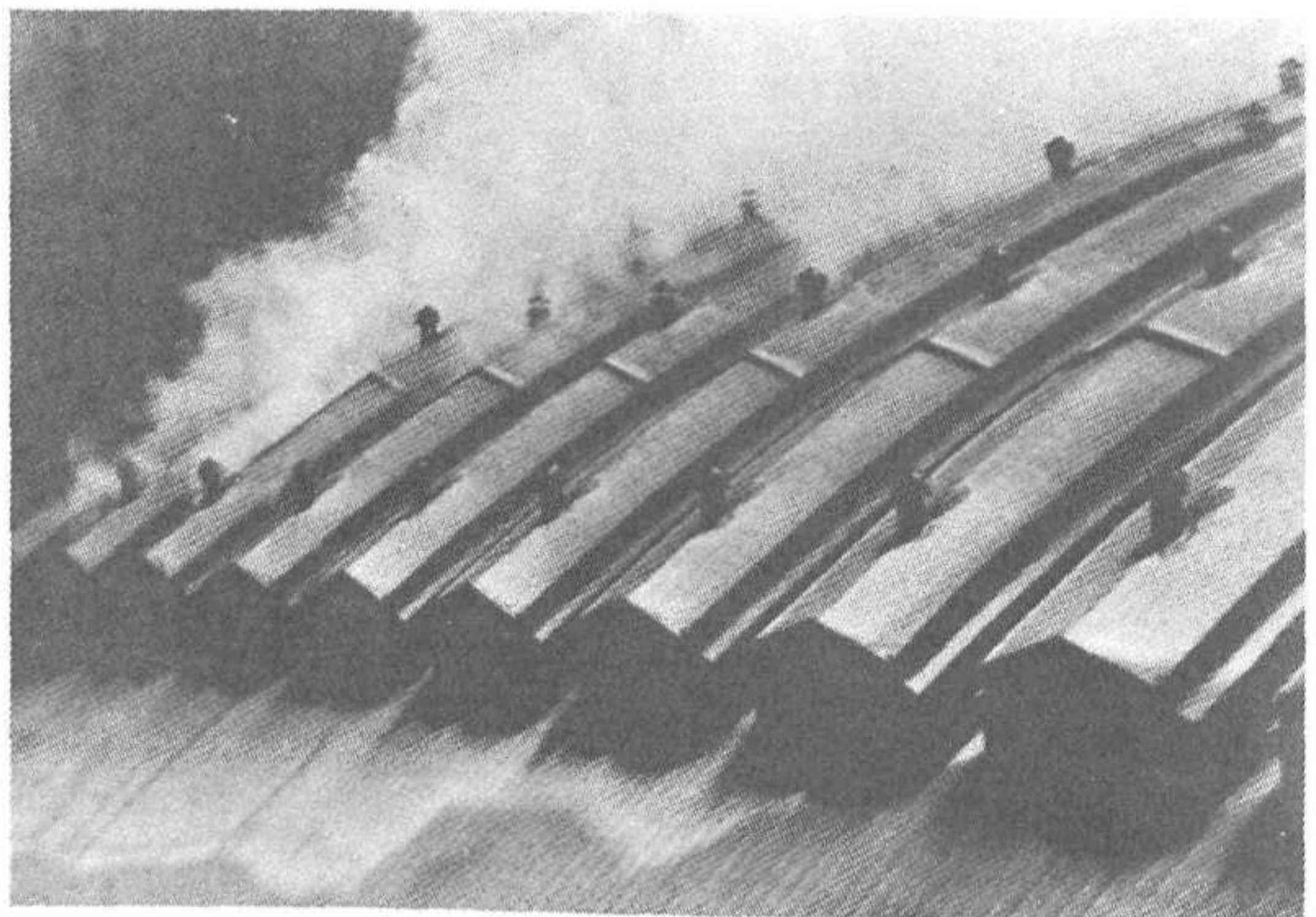
pasó gran parte de la guerra en Francia trabajando como voluntaria. Participó como miembro del movimiento en la Exposición Vorticista de junio de 1915 y contribuyó con ilustraciones y pinturas al número dos de Blast de julio de 1915, y participó también en la Exposición Vorticista de Nueva York en enero de 1917. Contribuyó con poemas y «Sugerencias Críticas» a la Little Review en 1919. Expuso junto con otros ex vorticistas en el Grupo X en la Mansard Gallery en marzo-abril de 1920, y fue elegida para el London Group en 1926. Se hizo completamente abstracta en los años treinta, y contribuyó a Axis, número ocho, en 1937. Murió el 29 de agosto de 1939 en Londres.



1

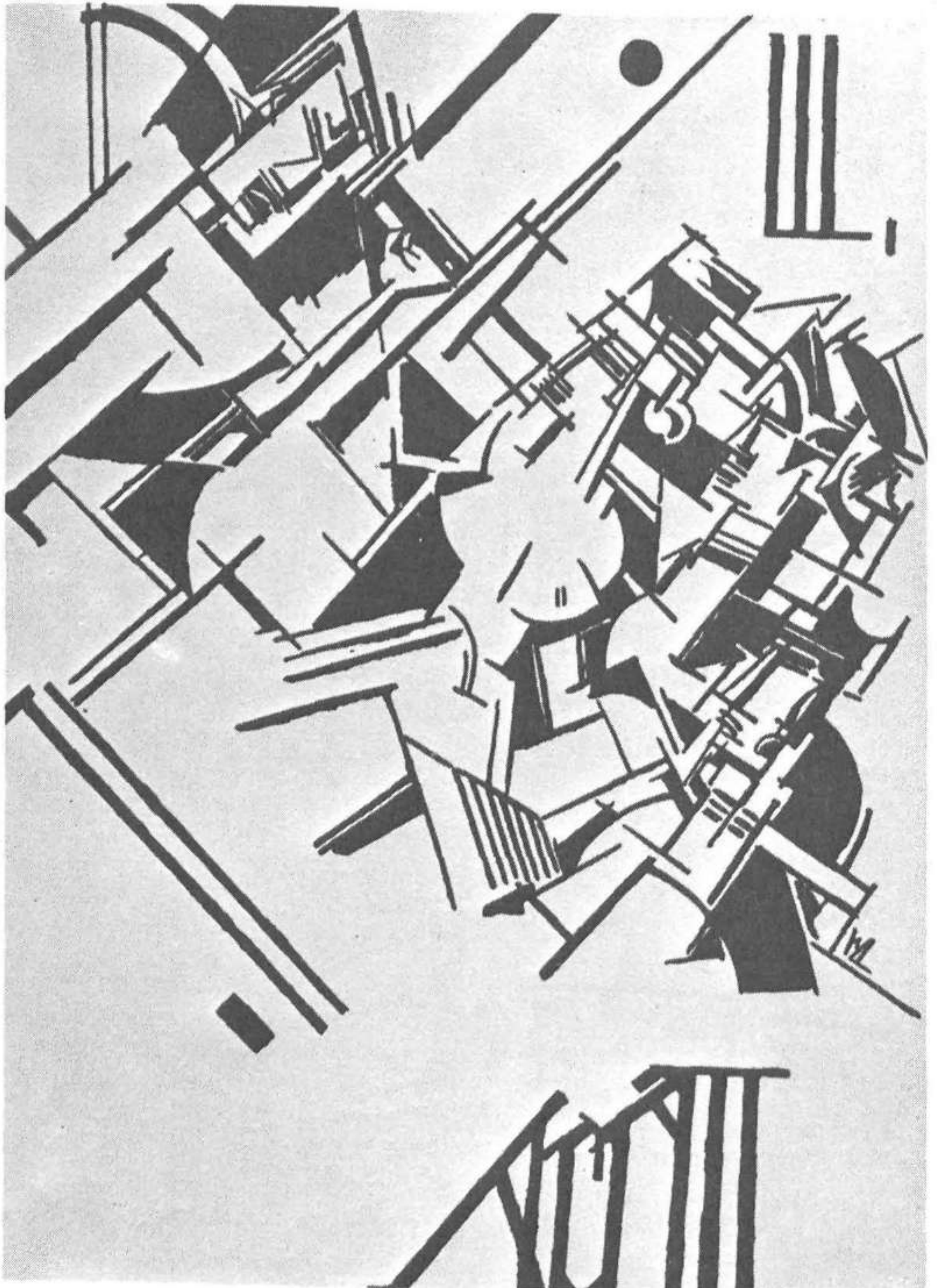


2

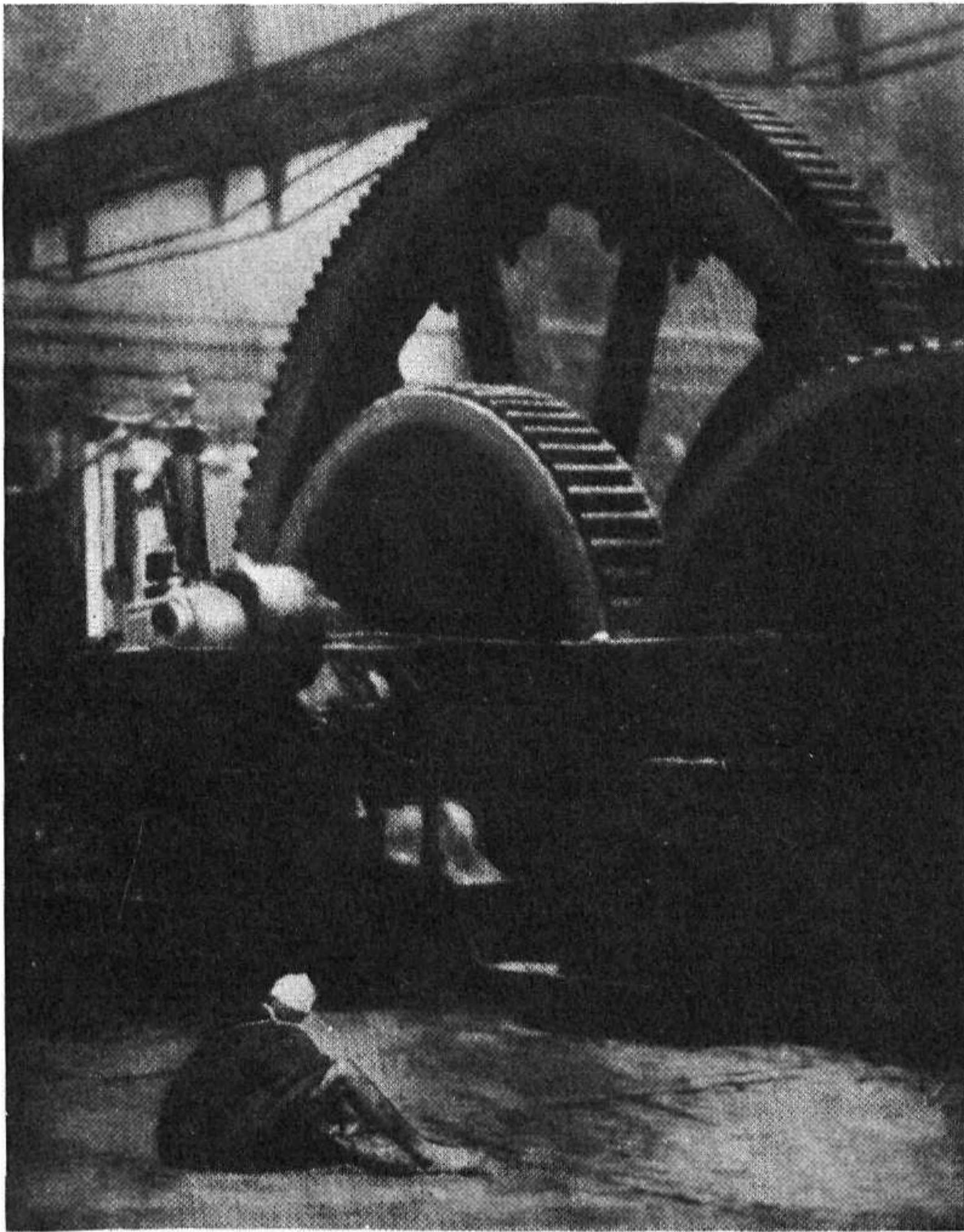


3

JESSICA DISMORR: 1. Drawing, 1919-20; 2. Abstract Composition, c. 1914-15. ALVIN LANGDON COBURN: 3. Station Roofs, Pittsburgh, 1910; 5. The Lord of the Dynamos, c. 1910-11. 4. WYNDHAM LEWIS: Timon of Athens, 1912-13. JACOB EPSTEIN: 6. Birth, c. 1913-14; 7. Drawing (for Birth), c. 1913-14.



4



5

Lewis tenía, por lo tanto, que explicitar las cualidades esenciales que le separaban de los futuristas, y lo hizo subrayando el papel que jugaba la abstracción al revelar las formas eternas que subyacen bajo la estructura de la vida. «Toda pintura revolucionaria de hoy tiene en común los rígidos reflejos de piedra y acero sobre el espíritu del artista; ese deseo de estabilidad como si se estuviese construyendo una máquina para volar o matar; una alienación del oficio del fotógrafo tradicional y una percepción del valor del color y de la forma como tales, independientemente de qué forma reconocible esté allí contenida o encerrada», escribió en su introducción al catálogo del *Camden Town Group and Others*. La abstracción era el medio para lograr una forma penetrante. Fue precisamente por entonces cuando Pound mencionó por vez primera la noción de vórtice. Le escribió a su amigo William Carlos Williams en una carta: «tienes que conseguir algo, esforzándote por ti mismo, algo que echarás de menos en el vórtice y que nosotros echamos de menos». Su manifiesto, *Credo*, apela asimismo a la «resistencia» y a la «rigidez», términos estos que le habrían resultado por completo ajenos al impresionismo romántico de los futuristas. Tanto Pound como Lewis quieren descubrir y revelar el lenguaje común a todas las formas, la forma que hay dentro de la forma. Así pues, aunque compartían con los futuristas la visión de la ciudad como el símbolo de la nueva era, no estaban interesados en registrar impresiones de su dinamismo y movimiento, sino en localizar las formas eternas que se estaban reorganizando. Lewis, como era de esperar, encontró la comprobación de todo esto en las obras que se exhibieron en la Sala Cubista, la *Head* de Etchell, la *Gare St Lazare* de Nevinson, su propia *Creation*, y el estudio de Epstein para el *Rock Drill*. Pero la verdad de todo ello es que, sin embargo, tanto las obras de Lewis como las de Etchell le deben mucho al cubismo analítico, mientras que la pintura de Nevinson, a juzgar por otros lienzos de la misma época, era



JACOB EPSTEIN

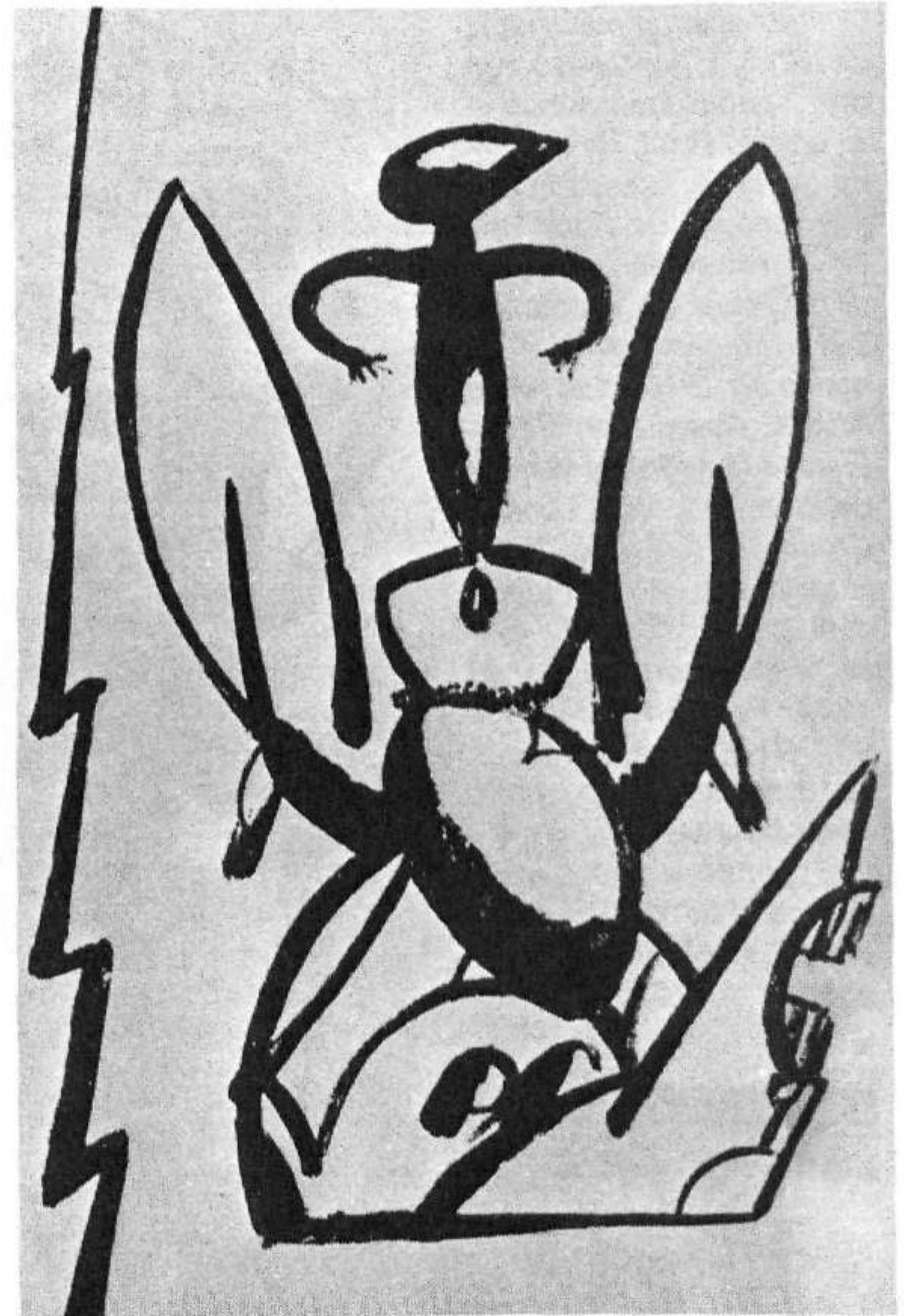
(1880-1959)

Nació en noviembre de 1880 en Nueva York. Estudió en la Arts Student League de Nueva York y luego en la Académie Julian en París. Se trasladó a Londres en 1905 y se hizo británico en 1907. Entre 1907 y 1908 llevó a cabo su primer encargo importante, 18 figuras para la fachada del edificio del British Medical Association's en el Strand, que desencadenó el primer escándalo público de los muchos que habría

de protagonizar. Se hizo amigo íntimo de Eric Gill. Hizo dos pilares decorados en relieve para el Club Teatro Cabaret de Madame Strindberg en 1912, e instaló su monumental Tumba de Oscar Wilde en el cementerio Père La Chaise de París en otoño de 1912. Conoció a Modigliani, Picasso, Brancusi y otros artistas radicales en París, luego volvió a Inglaterra en 1913. Se estableció en Pett Level en Sussex para esculpir en soledad. Expuso en el Allied Artists Association Salon en julio de 1913, en la Exposición posimpresionista y Futurista en octubre de 1913, y en la

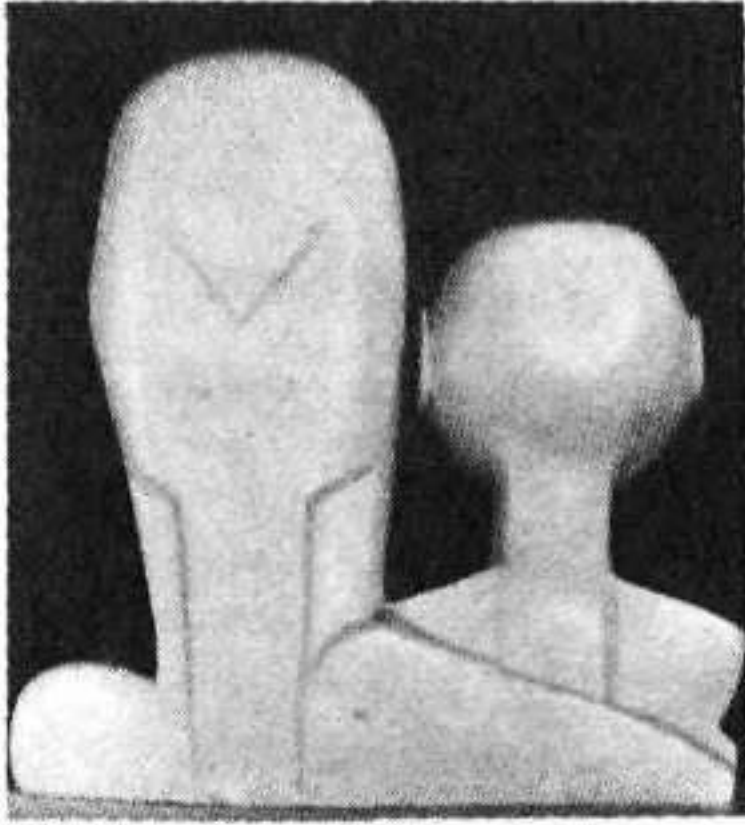


6

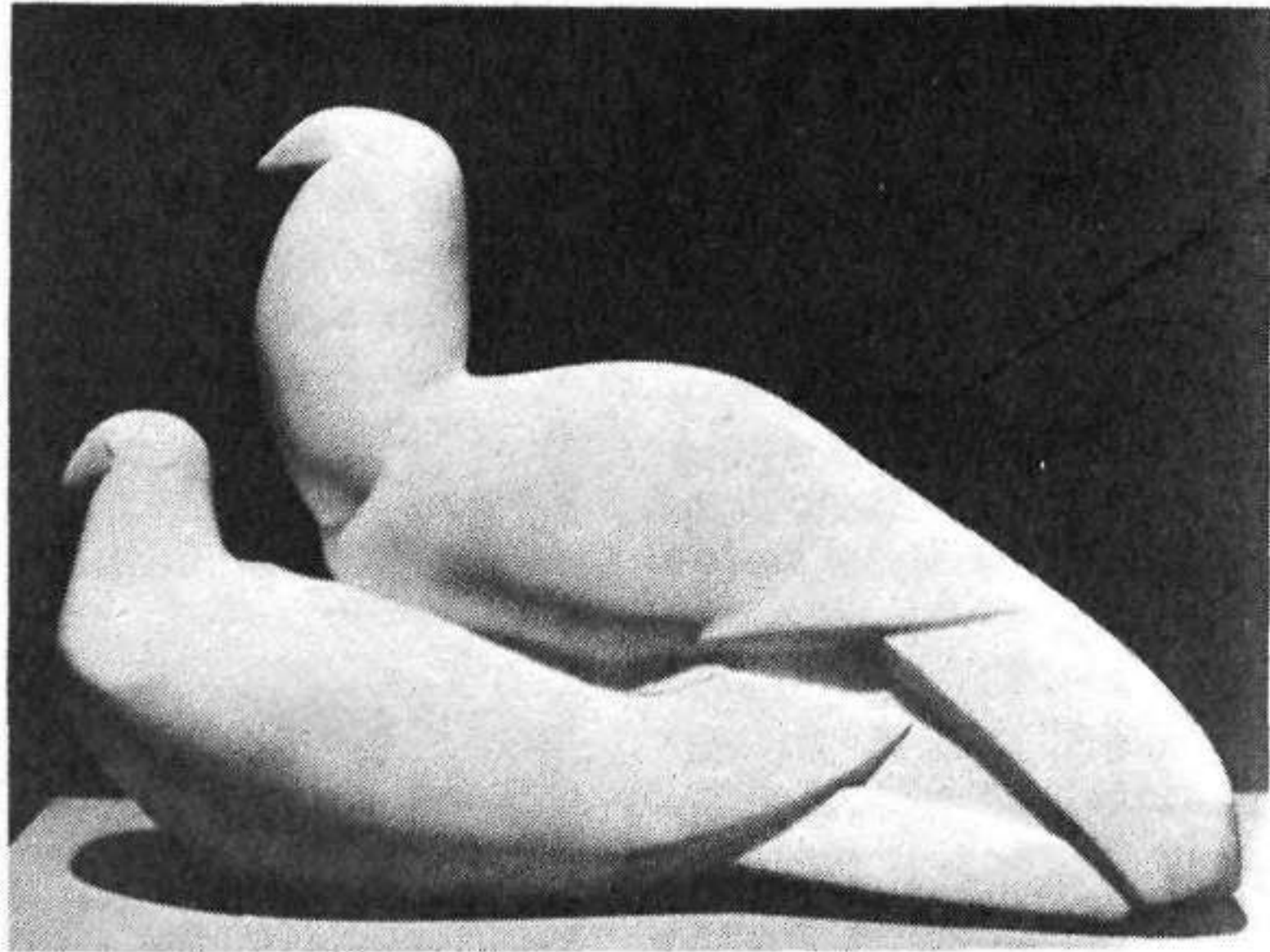


7

Habitación Cubista de la exposición del Camden Group Tpwon and Others en Brighton en diciembre 1913-enero 1914. Exposición individual en la Twenty-One Gallery en diciembre 1913-enero 1914. Se hizo amigo íntimo de T. E. Hulme que defendió su obra en The New Age. Participó como miembro fun-

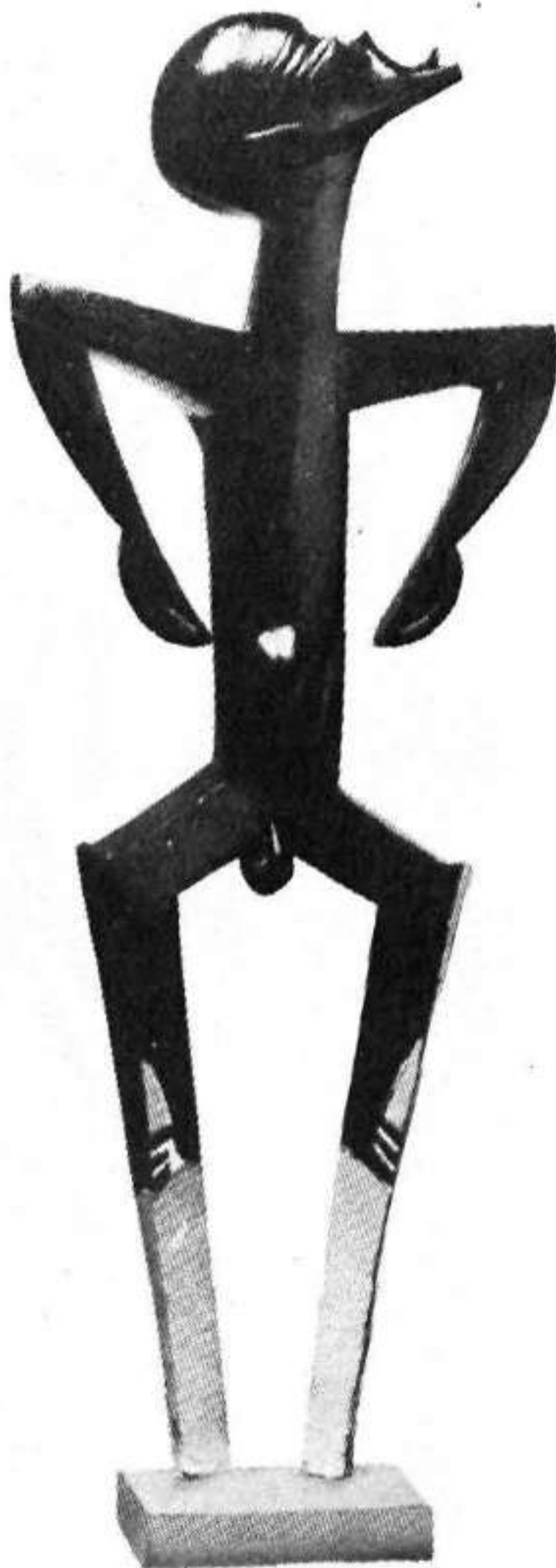


1

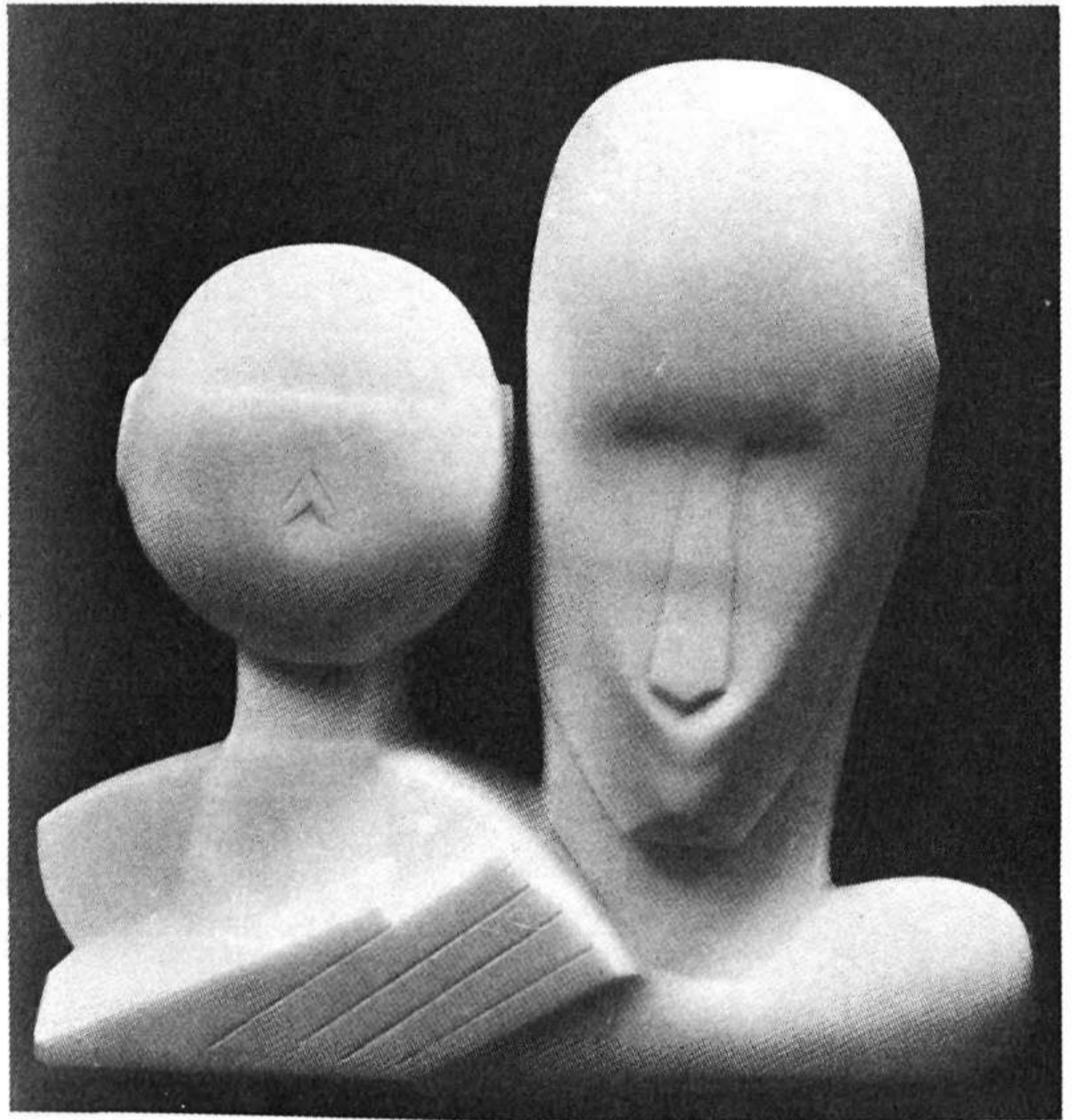


2

dador en la exposición del London Group en marzo de 1914. Participó en la exposición Twentieth Century Art en la galería de arte Whitechapel en mayo-junio de 1914, y contribuyó con dos ilustraciones al número uno de Blast, en el verano de 1914. Expuso la versión original de Rock Drill en la exposición del London Group en marzo de 1915, y expuso también en marzo de 1916 en el Allied Artists' Association Salon. Expuso la segunda versión de Rock Drill en el London Group en junio de 1916. Hizo una exposición individual en las galerías Leicester en febrero-marzo de 1917. Fue llamado a filas en 1917 y licenciado en 1918. En su vida posterior renunció a las ideas radicales, concentrándose en bustos. Fue condecorado en 1954. Murió el 19 de agosto de 1959 en Londres.



3



4

probablemente poco más que un pastiche de Severini. El *Rock Drill*, sin embargo, era algo claramente distinto. Surge con poder, sorpresa y confianza y Lewis dirige correctamente nuestra atención al hecho de que Epstein «encuentra en la maquinaria de procreación una dinamo para poner en marcha el profundo atavismo de su espíritu».

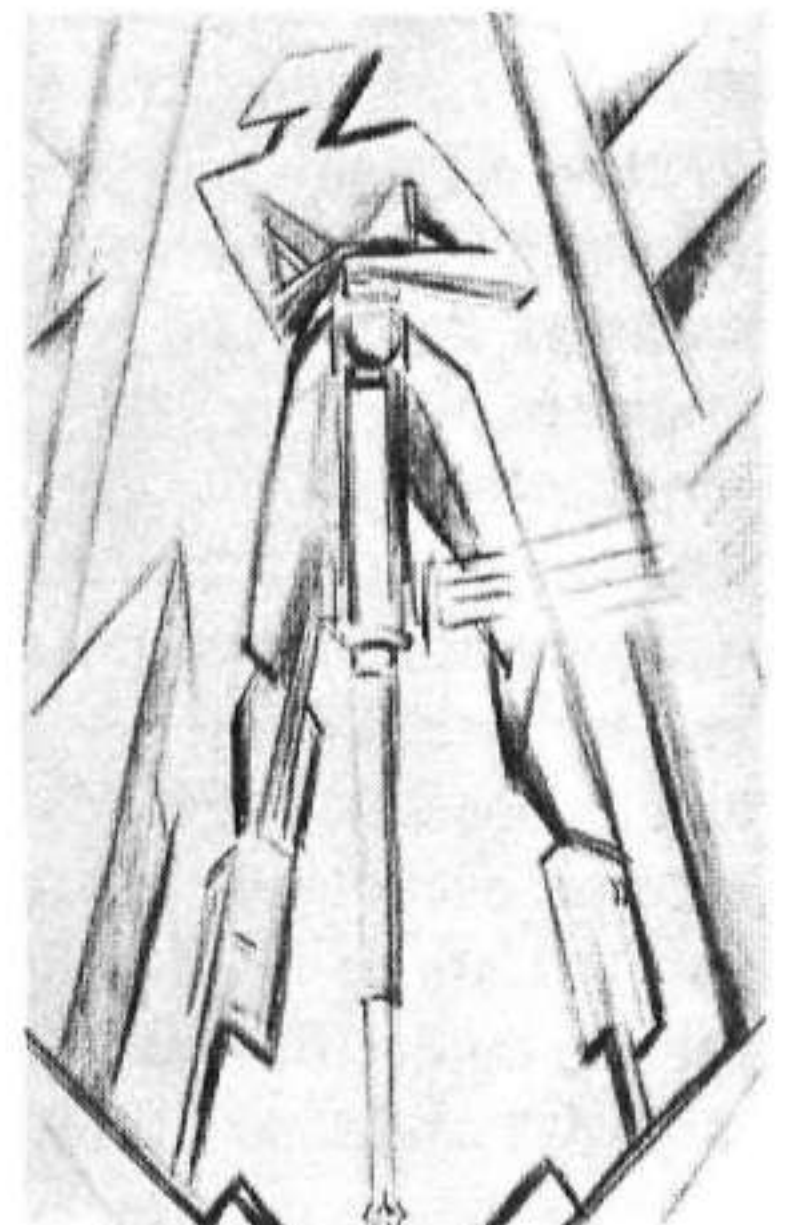
En principio la obra parece haber sido concebida como una especie de totem con un hombre apoyado sobre la cabeza e introduciendo su pene en una mujer colocada a horcajadas sobre él. Pero, poco a poco, Epstein quita las sugerencias primitivas de la obra y nos deja con una celebración de la virilidad absolutamente contemporánea. Los bocetos muestran que querían polarizar toda su atención en la masculinidad de la figura, y, al mismo tiempo, evitar la fácil solución de concentrarse sólo en la referencia genital. Es probable que viera taladros neumáticos en las canteras a las que iba en búsqueda de material, y fue allí, sin duda, donde debió reconocer la forma que quería mientras la máquina penetraba en la roca y llenaba el aire con sonidos chirriantes. La identificación de Epstein de la máquina con el hombre era la respuesta evidente a las teorías expresa-



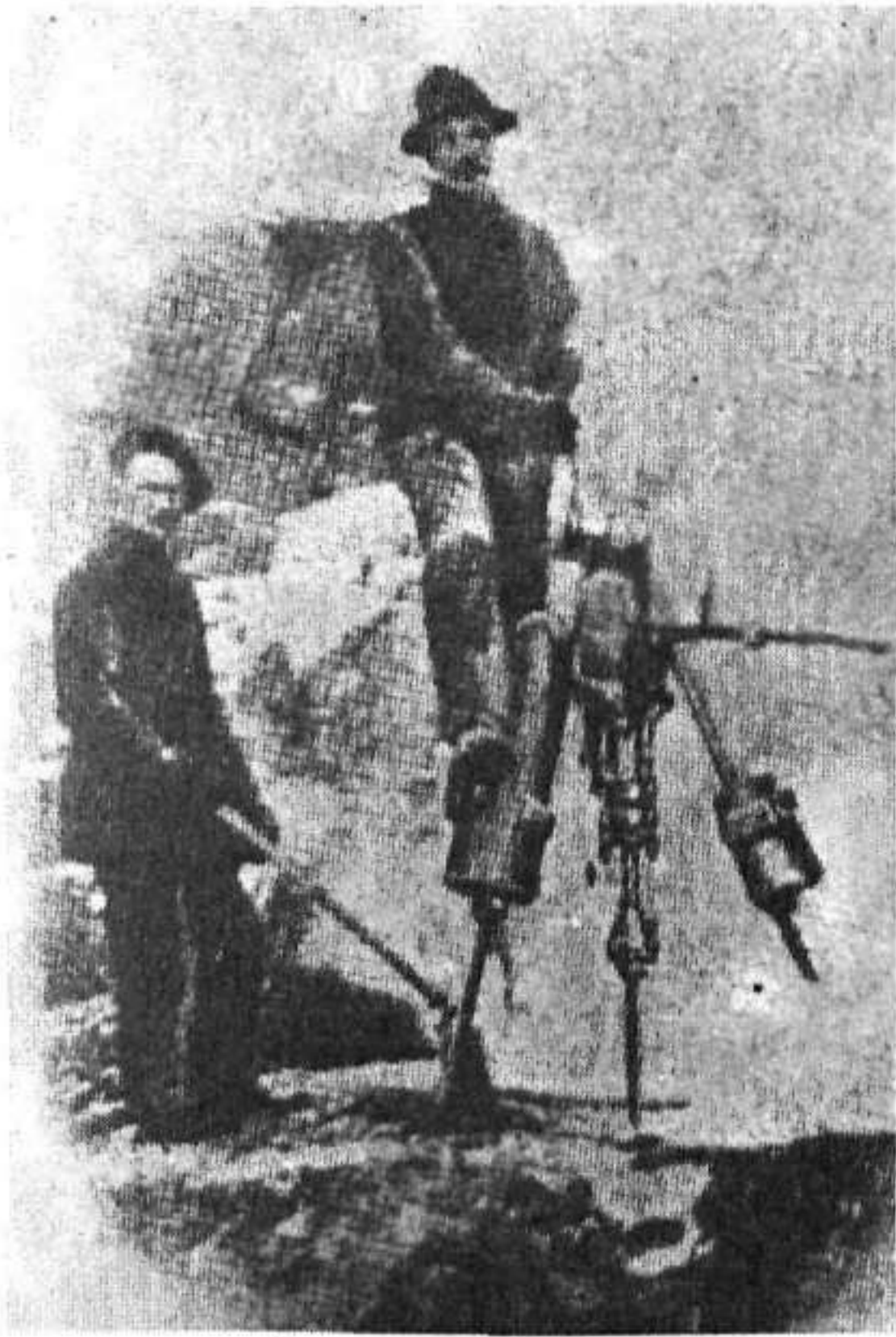
5



6



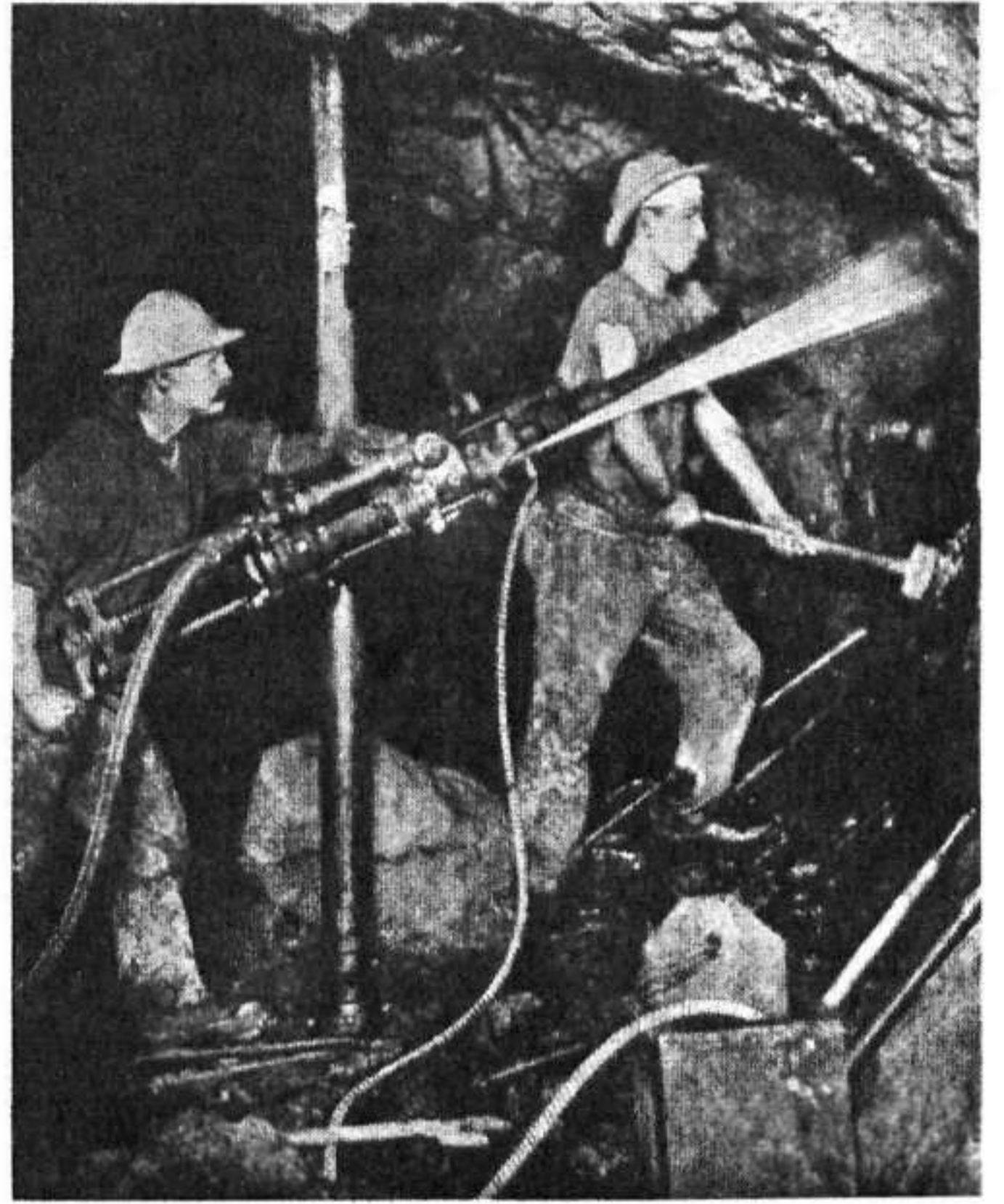
7



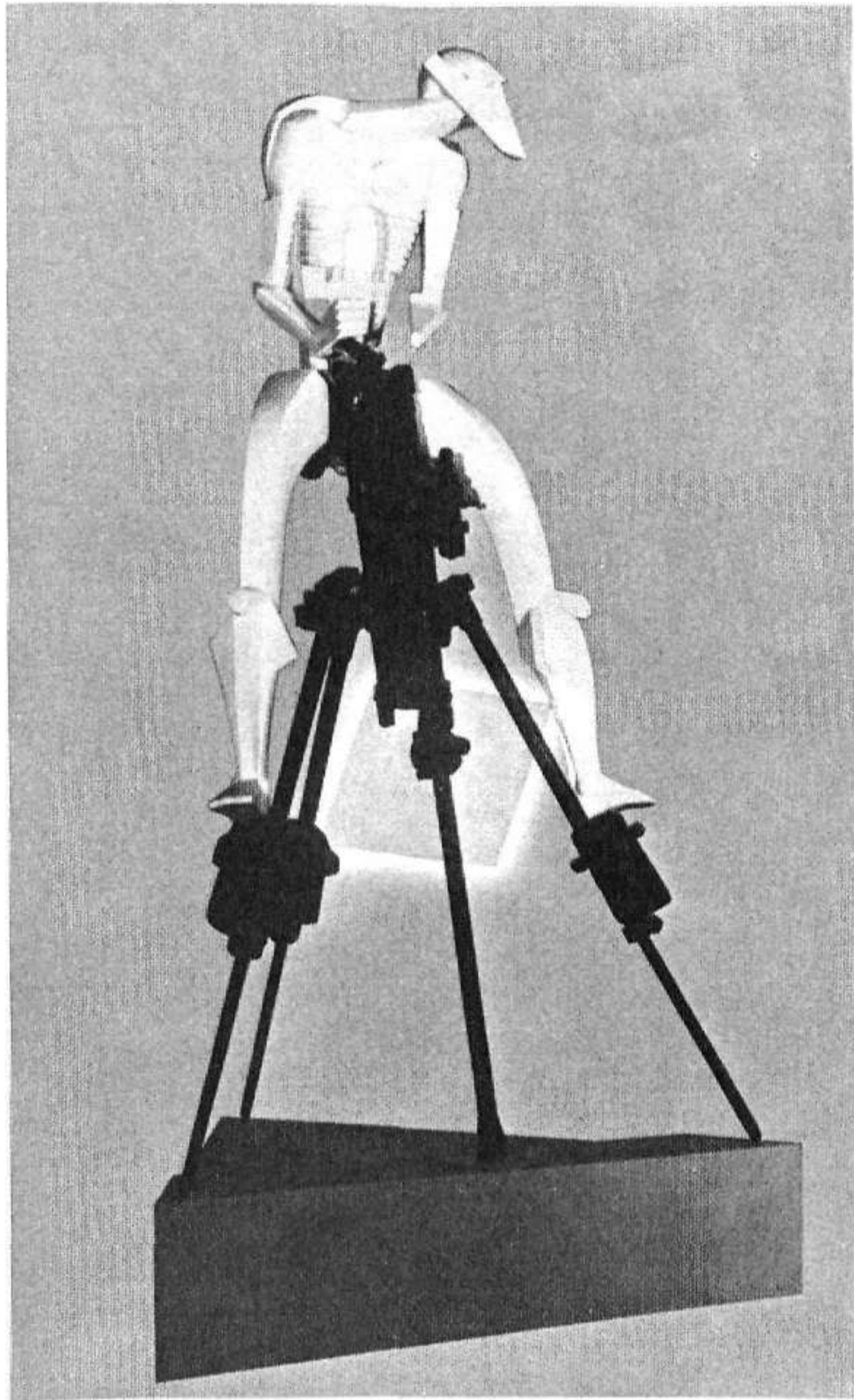
8



9



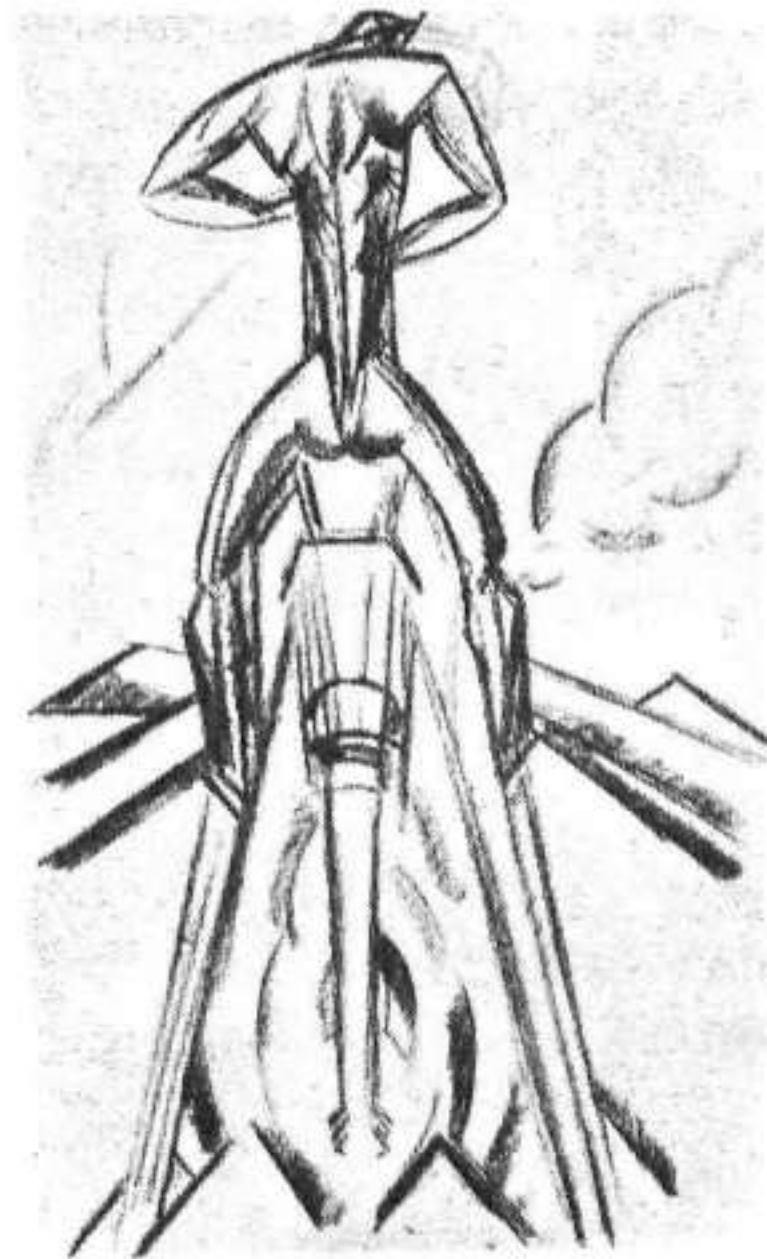
10



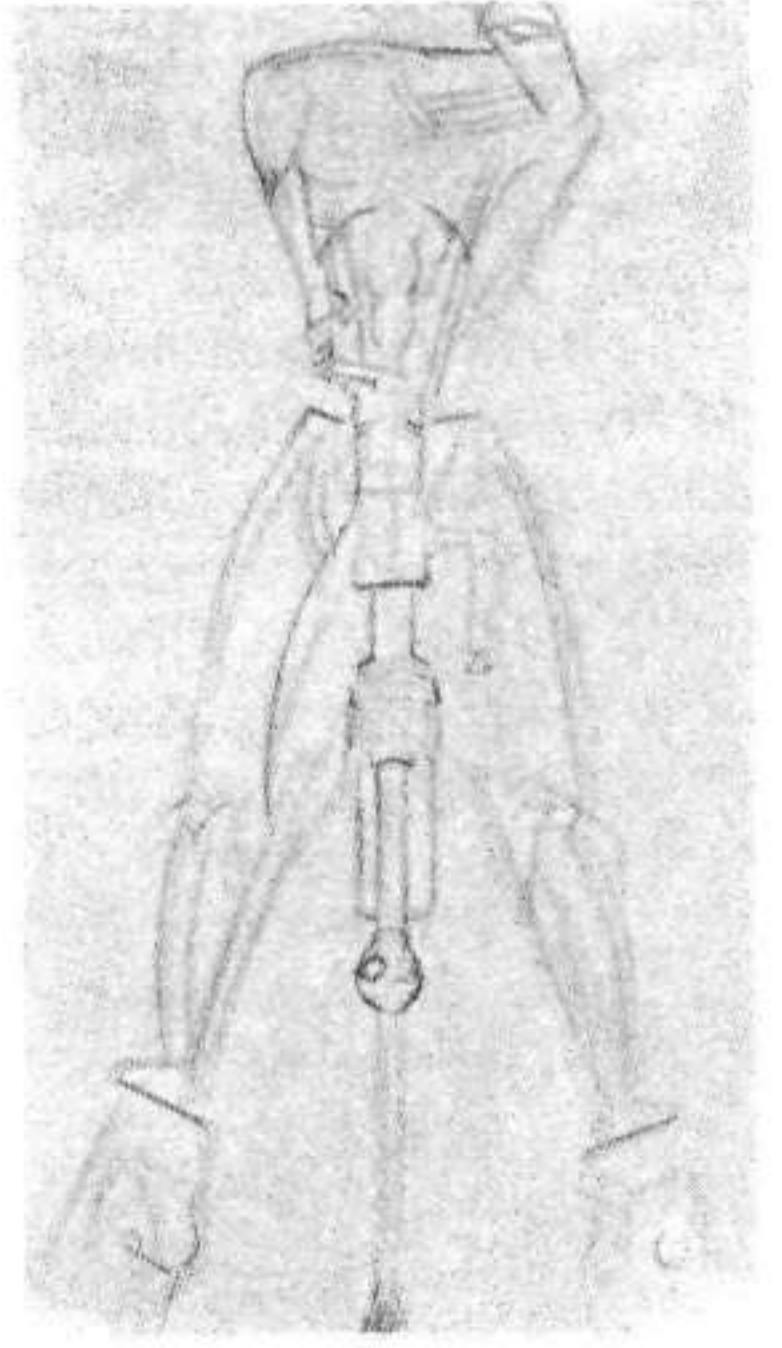
14



11



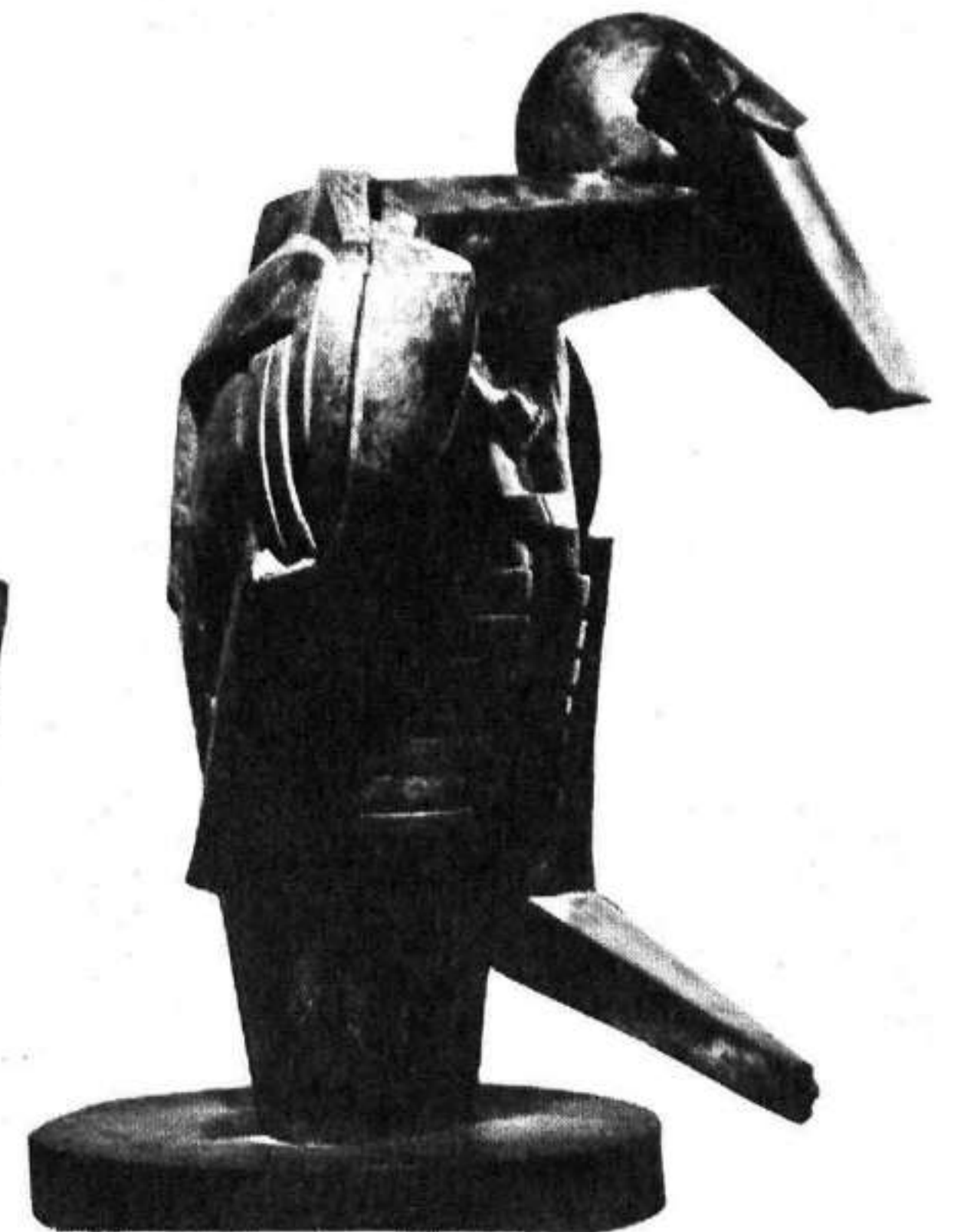
12



13



15



16

JACOB EPSTEIN: 1 y 4. *Mother and Child*, c. 1913-15; 2. *Third Marble Doves*, 1913; 3. *Cursed Be The Day Wherein I Was Born*, c. 1913-15; 5. *Rock Drill* (estado original), 1913-15; 6, 7, 11, 12 y 13. Bocetos para el *Rock Drill*, c. 1913; 8, 9 y 10. Obreros trabajando con taladros hacia 1910-20; 14. Reconstrucción del *Rock Drill* realizada por Ken Cook en 1974; 15 y 16. Torso en metal del *Rock Drill*, 1913-16.



FREDERICK ET- CHELLS

(1886-1973)

Nació el 14 de septiembre de 1886 en Newcastle upon Tyne. Era hijo de un ingeniero, y fue educado en la Grammar School de Macclesfield. Estudió en el Royal College of Art de 1908 a 1911, y más tarde alquiló un estudio en París donde conoció a Picasso, a Braque y a Modigliani. Participó en el esquema mural de Fry para la Borough Polytechnic de 1911, al tiempo que daba clases media jornada en la Central School de Londres. Expuso en el Friday Club en febrero de 1912, y colaboró con Duncan Grant en el mural de Brunswick Square para Adrian Stephen y su hermana Virginia (Woolf). Contribuyó a la segunda Exposición Posimpresionista en las Grafton Galleries de octubre de 1912 a enero de 1913. Se unió a los Omega Workshops de 1913, viajó a Dieppe con Lewis en el mismo año y en octubre se salió de Omega junto con Lewis y los otros rebeldes. Participó en la Exposición

Posimpresionista y Futurista de octubre de 1913, y en la «Sala Cubista» de la exposición del Camden Group Town and Others en Brighton, de diciembre de 1913 a enero de 1914. Fue miembro fundador y participante de la exposición del London Group de marzo de 1914, y se unió al Rebel Art Centre en la primavera de 1914. Contribuyó con ilustraciones al número uno de Blas en el verano de 1914, y participó como miembro en la Exposición Vorticista de junio de 1915. Contribuyó con ilustraciones al número dos de Blast en julio de 1915 y más tarde participó en la Exposición Vorticista de Nueva York en enero de 1917. No luchó en la guerra por motivos de salud, pero pintó un gran cuadro para el Canadian War Memorials Fund. Participó en la exposición Group X en la Mansard Gallery de marzo a abril de 1920. Poco después dejó de pintar, cogió su ARIBA y se hizo arquitecto. Diseñó el vanguardista Crawford Building en Holborn en 1930, y tradujo Hacia una nueva arquitectura de Le Corbusier. Se casó con Hester Sainsbury en 1932. Murió el 16 de agosto de 1973 en Folkestone.



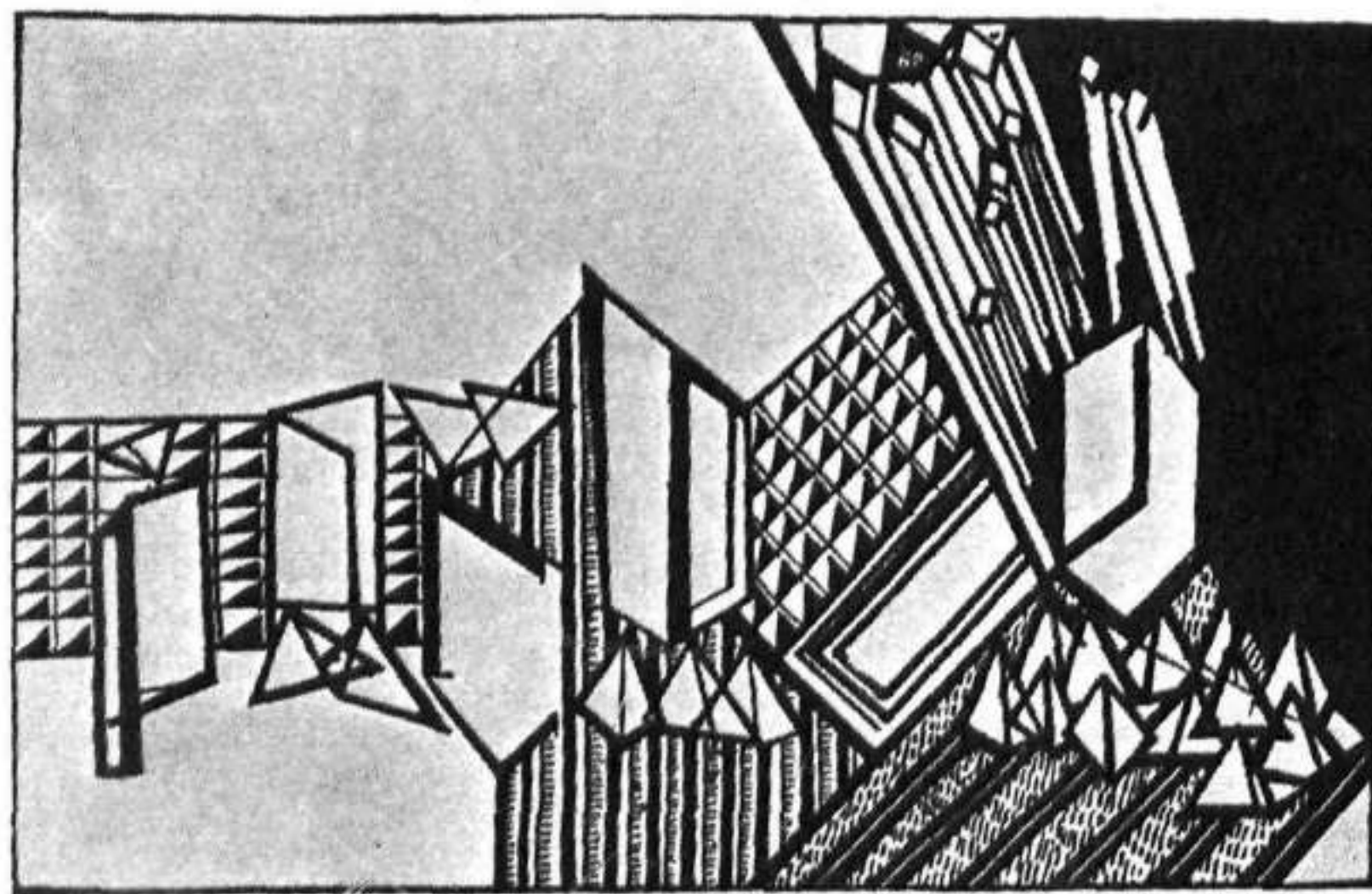
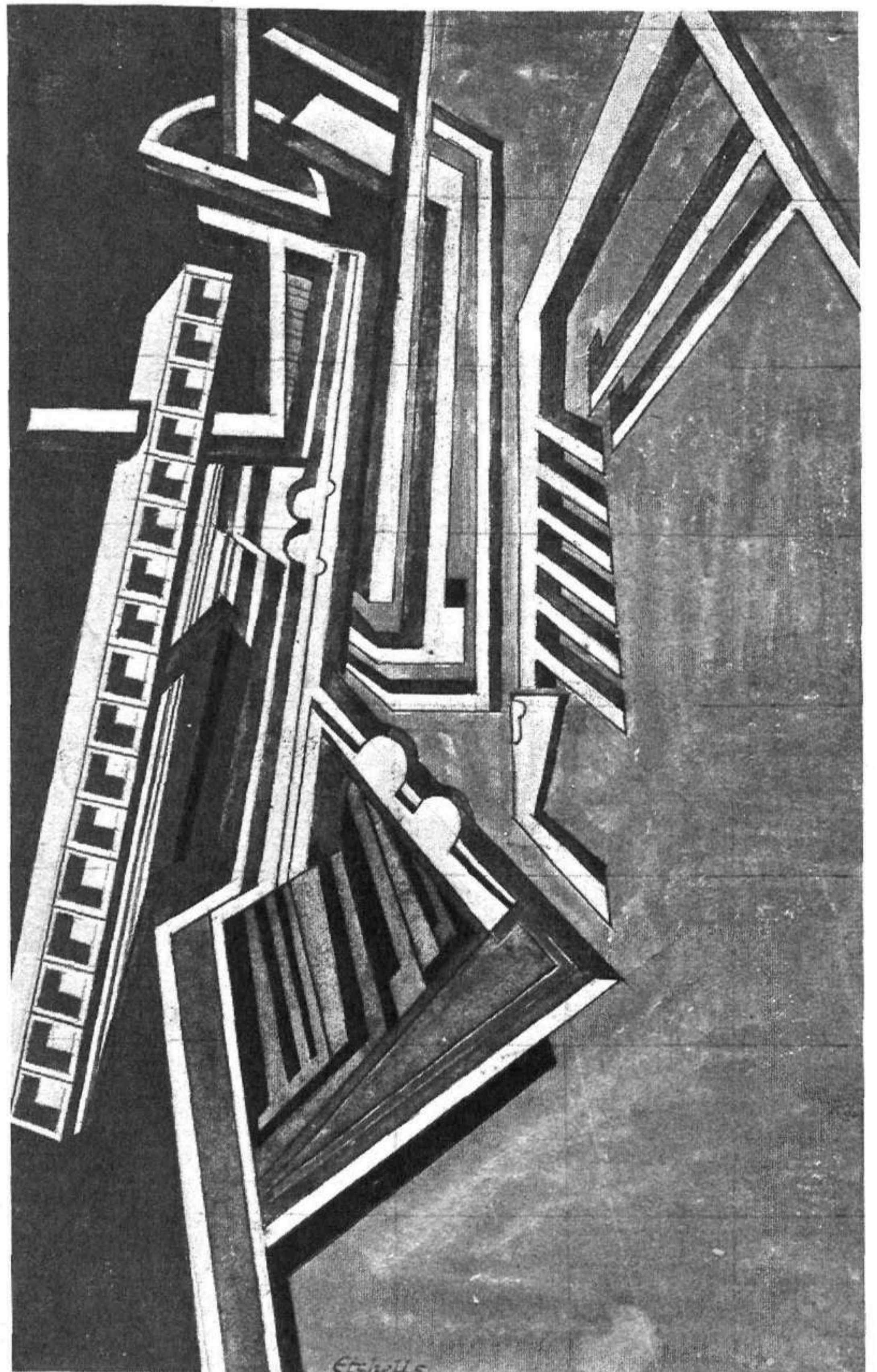
FREDERICK ETCHILLS: 1. *Progression*, 1914-15; 2. *Gouache: Stilts (?)*, 1914-15. 3. HENRI GAUDIER-BRZESKA: *Vorticist Composition*, c. 1914; 4. G.-B. con su *Bird Swallowing Fish*, 1914; 5. *Sophie Brzeska*, 1913.

das por los vorticistas en sus manifiestos, el inmenso taladro neumático se alzaba como el sustituto perfecto del pene en el siglo XX.

Los primeros dibujos de Epstein muestran un rostro confiado levantado hacia arriba con una mirada de triunfo, pero la figura final muestra a un hombre embargado por las dudas al igual que por los efectos de la máquina en su vida. Acarrea las responsabilidades de un padre ante el derroche de energía que su máquina está a punto de derramar sobre el mundo.

Epstein se enfrentó con el problema de si al trasladar la forma que había encontrado a la escayola o a la piedra no perdería en comparación con la máquina original. Decidió aceptar todas las consecuencias de su idea y adquirió una perforadora de segunda mano, jugando incluso con la idea de hacerla funcionar conectándola a la red. El cuerpo de la perforadora se convierte en una amalgama de anatomía humana y componentes de maquinaria. Los brazos se convierten en grúas y pistones, las costillas en aletas de carburador, y las rodillas apenas se distinguen de mangos y tornillos.

A Pound le impresionó tanto esta obra que más adelante llamó a una de las secciones de los *Cantos*, «*Rock Drill Cantos*». Allí había un arte geométrico moderno que se sacudía de un plumazo todo exceso decorativo y todo sentimiento suave: un primiti-



Gaudier-Brzeska Vórtice

LA ENERGÍA ESCULTÓRICA ES LA MONTAÑA.

EL SENTIMIENTO ESCULTURAL ES LA APRECIACIÓN DE MASAS EN RELACIÓN UNAS CON OTRAS.

LA HABILIDAD ESCULTURAL ES LA DEFINICIÓN DE ESTAS MASAS POR MEDIO DE PLANOS.

EL VÓRTICE PALEOLÍTICO APARECIÓ EN LA DECORACIÓN DE LAS CUEVAS DE LA DORDOGNE.

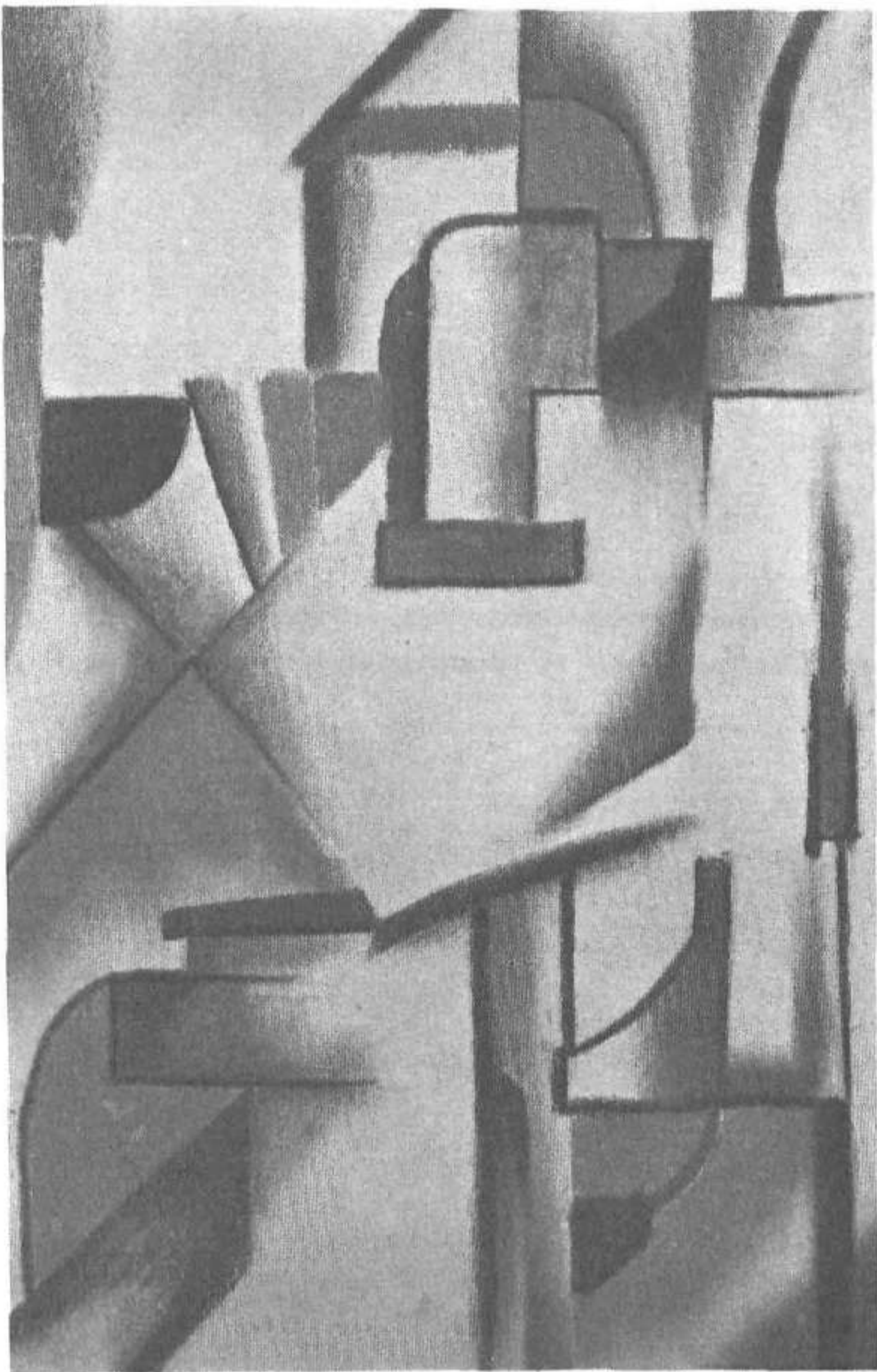
EL HOMBRE DE LA TEMPRANA EDAD DE PIEDRA SE DISPUTÓ LA TIERRA CON LOS ANIMALES.

SU VIDA DEPENDÍA DE LA SUERTE DE LA CAZA - SU VICTORIA MÁS GRANDE, LA DOMESTICACIÓN DE UNAS CUANTAS ESPECIES.

DE LAS MENTES PREOCUPADAS PRIMORDIALMENTE POR LOS ANIMALES, FONTS-DE-GAUME LOGRÓ SU PROCESIÓN DE CABALLOS GRABADOS EN LA ROCA. LA FUERZA QUE LE EMPUJÓ FUE VIDA ABSOLUTA - SU EXPRESIÓN PLÁSTICA: LA FRUCTÍFERA ESFERA.

LA ESFERA SE ARROJA A TRAVÉS DEL ESPACIO, ES EL ALMA Y OBJETIVO DEL VÓRTICE.

LA INTENSIDAD DE LA EXISTENCIA HABÍA REVELADO AL HOMBRE UNA VERDAD SOBRE LA FORMA - SU HOMBRÍA ERA ELEVADA A LA MÁS ALTA POTENCIA - SU ENERGÍA BRUTAL - SU OPULENTA MADUREZ ERA CONVEXA.



3

LA AGUDA LUCHA SE APACIGUÓ CON EL NACIMIENTO DE LAS TRES PRIMERAS CIVILIZACIONES PRIMARIAS. EL ESTE SIEMPRE TUVO MÁS INTENSIDAD.

EL VÓRTICE HAMITA DE EGIPTO, LA TIERRA DE LA ABUNDANCIA -

EL HOMBRE TRIUNFÓ EN SUS ESPECULACIONES DE LARGO ALCANCE - ¡HONREMOS A LA DIVINIDAD!

LA RELIGIÓN LO EMPUJÓ AL USO DE LO VERTICAL, QUE INSPIRA TERROR.

SUS DIOSERAN AUTOCREADOS, ÉL LOS CONSTRUÍA A SU IMAGEN, Y RETENÍA TANTO DE LA ESFERA CUANTO PODÍA RODEAR LA AGUDEZA DEL PARALELOGRAMO.

PREFIRIÓ LA PIRÁMIDE A LA MASTABA.

EL RUBIO GRIEGO SENTIÓ ESTA INFLUENCIA A TRAVÉS DEL MAR.

EL RUBIO GRIEGO SE VIO SOLO A SÍ MISMO. PETRIFICÓ SU PROPIA SEMEJANZA.

SU ESCULTURA ERA DERIVATIVA, SU PREOCUPACIÓN POR LA FORMA, SECUNDARIA. LA AUSENCIA DE ENERGÍA DIRECTA DURÓ MIL AÑOS.

LOS HINDÚES SINTIERON LA INFLUENCIA HAMÍTICA A TRAVÉS DE LOS OJOS GRIEGOS. SU TEMPERAMENTO EXTREMISTA SE INCLINÓ HACIA EL ASCETICISMO, LA ADMIRACIÓN DEL NO-DESEO COMO MEDIO CONTRA TODA POSIBILIDAD DE ABUSO PRODUJO UNA ESCULTURA SIN NINGUNA PERCEPCIÓN NUEVA DE LA FORMA - Y QUE ES RESULTADO DEL PROPIO.

VÓRTICE DE LA NEGRURA Y DEL SILENCIO

EL ALMA PLÁSTICA ES LA INTENSIDAD DE LA VIDA REVENTANDO EL PLANO.

LOS BÁRBAROS GERMANOS FUERON REALMENTE ARRASTRADOS POR LA MISTERIOSA NECESIDAD DE ADQUIRIR NUEVAS TIERRAS CULTIVABLES. SE MOVIERON NERVIOSAMENTE, COMO FUERTES BUEYES EN ESTAMPIDA.

EL VÓRTICE SEMITA ERA LA CODICIA DE LA GUERRA. LOS HOMBRES DE ÉLAM, DE ASSUR, DE BABEL, Y LOS HOMBRES DE KHETA, DE ARMENIA Y DE CANAÁN TUVIERON QUE MATARSE UNOS A OTROS CRUELMENTE POR LA POSESIÓN DE VALLES FÉRTILES. SUS DIOSERAN ENVIARON LA DIRECCIÓN VERTICAL, LA TIERRA, LA ESFERA.

ELEVARON LA ESFERA A UNA ESPLÉNDIDA MASA RECHONCHA Y CREARON LO HORIZONTAL.



4



HENRI GAUDIER-BRZESKA

(1891-1915)

Henri Gaudier nació el 4 de octubre de 1891 en St-Jean de Braye, cerca de Orléans, hijo de un carpintero. Visitó Inglaterra con una beca en 1906, y volvió en 1908. Empezó a trabajar como escultor en París en 1910 donde conoció a Sophie Brzeska, con quien vivió desde



5

entonces, añadiendo el apellido de ella al suyo propio. Se estableció en Londres en enero de 1911, donde conoció a John Middleton Murry, a Alfred Wolmark, a Horace Brodzky y a Epstein. Despertó bastantes controversias al exponer en el Salón de la Allied Artists' Association de julio de 1913; se hizo amigo de T. E. Hulme y Ezra Pound, y se afilió por poco tiempo a los Omega Workshops, de 1913 a 1914. Expuso con el Grafton Group en la galería Alpine en enero de 1914, y contribuyó como miembro fundador a

DESDE SARGON A AMIR-NASIR-PAL, LOS HOMBRES CONSTRUYERON TOROS CON CABEZAS DE HOMBRE EN POSICIÓN HORIZONTAL DE HUIDA Y DE ANDAR. LOS HOMBRES DESPELEJERON VIVOS A SUS CAUTIVOS Y ERIGIERON LEONES RUGIENDO: LA ESFERA ALARGADA HORIZONTAL SOSTENIDA SOBRE CUATRO COLUMNAS, Y SUS REINOS DESAPARECIERON.

CRISTO FLORECIÓ Y PERECIÓ EN JUDEA.

LA CRISTIANDAD LOGRÓ ÁFRICA, Y DESDE LOS PUERTOS DE MAR DEL MEDITERRÁNEO, GANÓ EL IMPERIO ROMANO.

LOS FRANCO EN DESBANDADA ENTRARON EN VIOLENTO CONTACTO CON ELLA, ASÍ COMO CON LA TRADICIÓN GRECO-ROMANA.

FUERON INUNDADOS POR LOS REFLEJOS REMOTOS DE LOS DOS VÓRTICES DE OCCIDENTE.

LA ESCULTURA GÓTICA NO FUE SINO UN DÉBIL ECO DE LAS ENERGÍAS HAMITO-SEMÍTICAS A TRAVÉS DE LAS TRADICIONES ROMANAS, Y DURÓ MEDIO MILLAR DE AÑOS, Y DE NUEVO SE DESVIÓ HACIA LA DERIVACIÓN GRIEGA PROCEDENTE DE LA TIERRA DE AMEN-RA.

¡VÓRTICE DE UN VÓRTICE!

¡VÓRTICE ES EL PUNTO ÚNICO E INDIVISIBLE!

¡VÓRTICE ES ENERGÍA! Y PARIÓ EXCREMENTOS SÓLIDOS EN EL CUATROCIENTOS Y EL QUINIENTOS, LÍQUIDOS HASTA EL SIGLO XVII, SUS GASES SILBAN HASTA HOY.

ESTA ES LA HISTORIA DEL VALOR DE LA FORMA EN OCCIDENTE HASTA LA CAÍDA DEL IMPRESIONISMO.

LOS HOMBRES DE PELO NEGRO QUE VAGABAN DESDE EL DEL PASO DE KHOTAN AL VALLE DEL RÍO AMARILLO VIVIERON PACÍFICAMENTE CULTIVANDO SUS TIERRAS, Y PROSPERARON.

SU SENTIMIENTO PALEOLÍTICO ESTABA INTENSIFICADO. COMO DIOSES SE TENÍAN A ELLOS MISMOS EN LAS PERSONAS DE SUS ANTEPASADOS HUMANOS - Y DE LOS ESPÍRITUS DEL CABALLO, Y DE LA TIERRA Y EL GRANO.

LA ESFERA OSCILÓ.

EL VÓRTICE FUE ABSOLUTO.

LAS DINASTÍAS DE SHANG Y CHOW PRODUJERON LOS JARRONES CONVEXOS DE BRONCE.

LAS FACCIÓNES DE TAO-T'IE FUERON INSCRITAS EN EL CUADRO CON LAS ESQUINAS REDONDEADAS - LA CÉNTUPLE RANA ESFÉRICA PRESIDÓ EL INVERTIDO CONO TRUNCADO QUE ES EL TAMBOR DE GUERRA DE BRONCE.

EL VÓRTICE ERA INTENSA MADUREZ. MADUREZ ES FECUNDIDAD - PROLIFERARON Y ESTO DURÓ SEIS MIL AÑOS.

LA FUERZA DECAJÓ Y ACUMULARON RIQUEZA, DEJARON SU TRABAJO Y DESPUÉS DE PERDER SU ENTENDIMIENTO DE LA FORMA A TRAVÉS DE LAS DINASTÍAS DE HAN Y T'ANG, FUNDARON LA MING Y ENCONTRARON LA RUINA ARTÍSTICA Y LA ESTERILIDAD.

LA ESFERA PERDIÓ SIGNIFICACIÓN Y SE ADMIRARON A SÍ MISMOS.

DURANTE SU GRAN ÉPOCA ALGUNAS RAMAS DE SU RAZA HABÍAN DESEMBARCADO EN OTRO CONTINENTE. DESPUÉS DE MUCHO VAGAR, ALGUNAS TRIBUS SE ASENTARON EN LAS TIERRAS ALTAS DE YUCATÁN Y MÉJICO.

CUANDO LA DINASTÍA MING ESTABA PERDIENDO SU CONCEPCIÓN, ESTOS NEO-MONGOLES TENÍAN UN ESTADO FLORECIENTE. POR MEDIO DE LA TENSIÓN DE LA GUERRA, SOMETIERON LA ESFERA CHINA AL TRATAMIENTO HORIZONTAL, AL IGUAL QUE LOS SEMITAS HABÍAN HECHO. SU CRUEL NATURALEZA Y TEMPERAMENTO LOS PROVEYÓ DE UN ESTIMULANTE: EL VÓRTICE DE LA DESTRUCCIÓN.

ADEMÁS DE ESTOS PUEBLOS ALTAMENTE DESARROLLADOS HABÍA EN EL MUNDO OTRAS RAZAS QUE HABITABAN ÁFRICA Y LAS ISLAS OCEÁNICAS.

CUANDO POR PRIMERA VEZ LOS CONOCIMOS, ESTABAN MUY CERCA DE UNA CONDICIÓN PALEOLÍTICA. AUNQUE NO DEPENDÍAN TANTO DE LOS ANIMALES, SU GASTO DE ENERGÍA ERA GRANDE, YA QUE EMPEZARON A CULTIVAR LA TIERRA Y A PRACTICAR TÉCNICAS RACIONALMENTE, Y CAYERON EN LA CONTEMPLACIÓN ANTE SU SEXO: EL LUGAR DE SU GRAN ENERGÍA: SU MADUREZ CONVEXA.

TIRARON LA ESFERA LONGITUDINALMENTE, E HICIERON EL CILINDRO, ESTE ES EL VÓRTICE DE LA FECUNDIDAD, Y NOS HAN DEJADO LAS OBRAS MAESTRAS QUE SON CONOCIDAS COMO AMULETOS DE AMOR.

EL TERRENO ERA DURO, LA MATERIA DIFÍCIL DE SACAR DE LA NATURALEZA, HABÍA FRECUENTES TORMENTAS, ASÍ COMO FIEBRES Y OTRAS EPIDEMIAS. SE ASUSTARON: ESTE ES EL VÓRTICE DEL MIEDO, SU MASA ES EL CONO PUNTIAGUDO, SUS OBRAS MAESTRAS LOS FETICHES.

Y NOSOTROS LOS MODERNOS: EPSTEIN, BRANCUSI, ARCHIPENKO, DUNOKOWSKI, MODIGLIANI, Y YO MISMO, A CAUSA DE LA LUCHA INCESANTE EN LA COMPLEJA CIUDAD, TENEMOS ASIMISMO QUE GASTAR MUCHA ENERGÍA.

EL CONOCIMIENTO DE NUESTRA CIVILIZACIÓN INCLUYE AL MUNDO, NOSOTROS HEMOS GOBERNADO LOS ELEMENTOS.

HEMOS ESTADO INFLUIDOS POR LO QUE MÁS NOS GUSTA, CADA UNO DE ACUERDO A SU PROPIA INDIVIDUALIDAD, HEMOS CRISTALIZADO LA ESFERA EN EL CUBO, HEMOS HECHO UNA COMBINACIÓN DE TODAS LAS POSIBLES FORMAS DE LAS MASAS - CONCENTRÁNDOLAS PARA EXPRESAR NUESTROS PENSAMIENTOS ABSTRACTOS DE SUPERIORIDAD CONSCIENTE.

LA VOLUNTAD Y CONCIENCIA SON NUESTRO VÓRTICE.

H. G.-B.

HENRI GAUDIER-BRZESKA: 2. Carved Toothbrush Handle, 1914; 5 y 6. Wash and Pencil for Bird Swallowing Fish, 1914. 1. Henri Gaudier-Brzeska de uniforme, 1914-15. 3. G.-B. trabajando en el Hieratic Head of Ezra Pound, 1914. 4. G.-B. delante del Hieratic Head of Ezra Pound, 1914.



la exposición del London Group de marzo de 1914. Se unió al Rebel Art Centre en la primavera de 1914. Participó en la exposición Twentieth Century en la Whitechapel Art Gallery, de mayo a junio de 1914. Contribuyó con una ilustración y un ensayo al número uno de Blast, y firmó su manifiesto en el verano de 1914. Fue presidente del comité de artistas de la Allied Artists' Association Salonen, julio de 1914, del cual publicó una primicia en The Egoist. Fue incluido como miembro en la Exposición Vorticista de junio de 1915, y contribuyó con una ilustración y un ensayo al número dos de Blast en julio de 1915. Murió al servicio del ejército francés el 5 de junio de 1915 en Neuville-Saint-Vaast. Pound publicó Memoir en 1916. Se hizo una Exposición en su memoria en las Leicester Galleries en mayo-junio de 1918.



Vórtice Gaudier-Brzeska

(Escrito desde las trincheras).

NOTA: El escultor escribe desde las trincheras francesas, habiendo estado en la línea de fuego desde el comienzo de la guerra.

En septiembre formó parte un grupo patrullero de doce, siete de sus compañeros cayeron en la lucha por tomar una carretera.

En noviembre fue nombrado sargento, y ha sido desde entonces levemente herido, pero espera regresar a las trincheras.

Ha sido continuamente destinado a misiones de exploración y patrulla y a la construcción de alambradas en contacto cercano con los boches.

HE ESTADO LUCHANDO DURANTE DOS MESES Y AHORA PUEDO MEDIR LA INTENSIDAD DE LA VIDA.

MASAS HUMANAS PULULAN Y SE MUEVEN, SE DESTRUYEN Y APARECEN OTRA VEZ.

LOS CABALLOS ESTÁN EXHAUSTOS EN TRES DÍAS, MUEREN EN LAS CUNETAS.

LOS PERROS VAGABUNDEAN, SON DESTRUIDOS, Y LLEGAN OTROS.

CON TODA LA DESTRUCCIÓN QUE OPERA A NUESTRO ALREDEDOR, NADA SE CAMBIA, NI SIQUIERA SUPERFICIALMENTE. LA VIDA ES LA MISMA FUERZA, EL AGENTE MOTOR QUE PERMITE AL PEQUEÑO INDIVIDUO AFIRMARSE A SÍ MISMO.

LAS BOMBAS ESTALLANDO, LAS DESCARGAS, ALAMBRA-DAS, PROYECTILES, MOTORES, EL CAOS DE LA BATALLA NO ALTERAN EN LO MÁS MÍNIMO LOS PERFILES DE LA COLINA QUE ESTAMOS SITIANDO. UNA BANDADA DE PERDICES SE ECHA A CORRER APRESURADAMENTE ANTE NUESTRA MISMA TRINCHERA.



3

vismo salvaje que reunía precisamente lo que Pound echaba en falta en los versos imaginistas. La obra de Epstein impresionó también profundamente al filósofo y poeta T. E. Hulme que encontró en ella el renacimiento de un antiguo arte geométrico. Hulme pidió un retorno al duro y angular arte bizantino y un abandono de las suaves formas resbaladizas de los griegos. La humanidad, argumentaba, estaba ahora completamente divorciada de la naturaleza y no sentía simpatía alguna por la noción de empatía. El había percibido «una nueva tendencia hacia la abstracción» que se inspiraría en cualida-

SERÍA UNA LOCURA BUSCAR EMOCIONES ARTÍSTICAS EN ESTOS PEQUEÑOS TRABAJOS NUESTROS.

ESTE DESPRECIABLE MECANISMO QUE SIRVE COMO PURGANTE A LA SOBRE-NUMEROSA HUMANIDAD.

ESTA GUERRA ES UN GRAN REMEDIO.

EN EL INDIVIDUO MATA LA ARROGANCIA, EL AMOR PROPIO, EL ORGULLO.

QUITA DE LAS MASAS UNIDADES INNUMERABLES SIN IMPORTANCIA, CUYAS ACTIVIDADES ECONÓMICAS SE VUELVEN NOCIVAS, COMO NOS HAN MOSTRADO LAS RECIENTES CRISIS COMERCIALES.

MIS PUNTOS DE VISTA SOBRE ESCULTURA SIGUEN SIENDO ABSOLUTAMENTE LOS MISMOS.

ES EL VÓRTICE DE LA VOLUNTAD, DE LA DECISIÓN, QUE EMPIEZA.

DERIVARÉ MIS EMOCIONES ÚNICAMENTE DE LA DISPOSICIÓN DE LAS SUPERFICIES, PRESENTARÉ MIS EMOCIONES POR MEDIO DE MIS SUPERFICIES, LOS PLANOS Y LÍNEAS POR LOS CUALES SE DEFINEN.

TAL COMO ESTA COLINA, DONDE ESTÁN SÓLIDAMENTE ATRINCHERADOS LOS ALEMANES, ME DA UN SENTIMIENTO DE ASCO, SOLOAMENTE PORQUE SUS SUAVES DECLIVES ESTÁN DIVIDIDOS POR LOS TERRAPLENES, QUE ARROJAN LARGAS SOMBRAS AL ATARDECER.

ASÍ CONSEGUIRÉ UN SENTIMIENTO, CUALQUIERA QUE SEA LA DEFINICIÓN, DE UNA ESTATUA SEGÚN SUS DECLIVES, VARIADA AL INFINITO.

HE HECHO UN EXPERIMENTO. HACE DOS DÍAS ROBÉ AL ENEMIGO UN RIFLE MÁUSER. SU FORMA TOSCA Y PESADA ME ABRUMÓ CON UNA PODEROSA IMAGEN DE BRUTALIDAD.

DUDÉ DURANTE LARGO RATO SI ME GUSTABA O NO.

DESCUBRÍ QUE NO ME GUSTABA.

ROMPÍ LA CULATA Y CON MI CUCHILLO GRABÉ UN DIBUJO EN ELLA, CON EL QUE TRATÉ DE EXPRESAR UN SENTIMIENTO ALGO MÁS SUAVE QUE YO PREFERÍA.

PERO QUIERO DEJAR CLARO QUE MI DIBUJO LOGRÓ SU EFECTO (IGUAL QUE EL FUSIL) MEDIANTE UNA COMPOSICIÓN MUY SIMPLE LÍNEAS Y PLANOS.

GAUDIER-BRZESKA



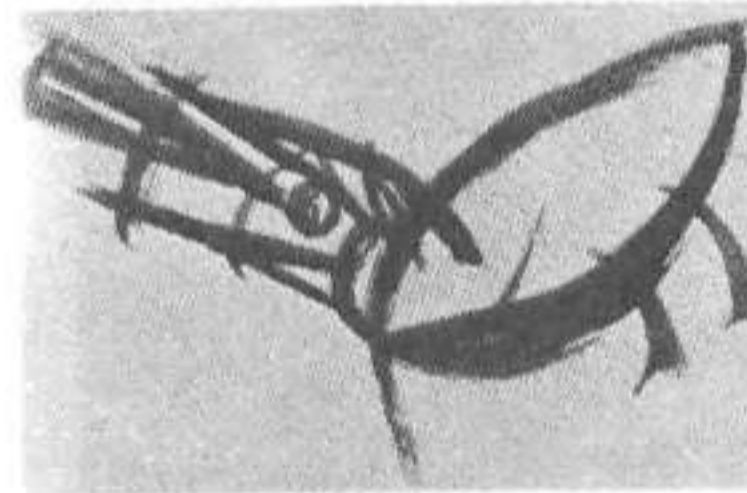
CUTHBERT HAMILTON

(1884-1959)

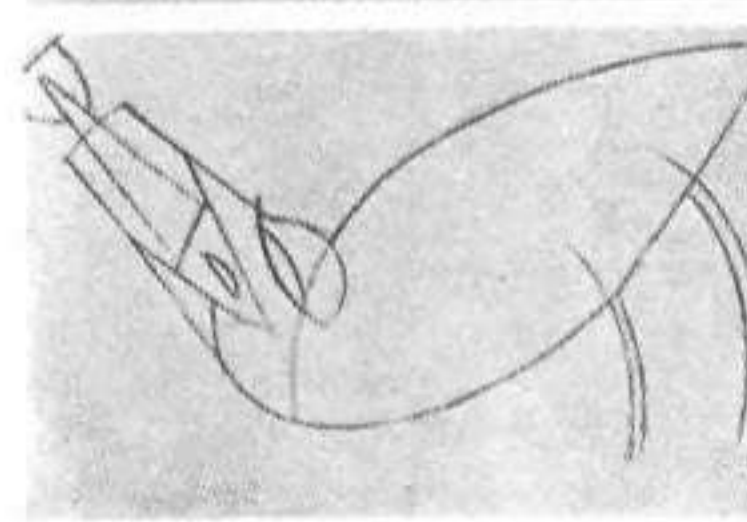
Nació el 15 de febrero en la India, hijo de un juez. Estudió en la Slade School con una beca Slade de 1899 a 1903, contemporáneo de Lewis. Enseñó arte en el Clifton College de 1907 a 1910. Colaboró con Lewis en la decoración del Cabaret Teatro Club de Madame Strindberg de 1912 a 1913, y participó durante el último mes en la Segunda Exposición Posimpresionista en la Grafton Galleries en enero de 1913. Se unió a los Omega Workshops el verano de 1913, acompañando luego a Lewis, a Etchells y a Wadsworth cuando abandonaron en octubre del mismo año. Contribuyó a la Exposición Futurista y Posimpresionista en octubre de 1913, y a la Sala Cubista de la exposición del Camden Town Group and Others, en Brighton, de diciembre de 1913 a enero de 1914. Participó en la exposición del London Group de marzo de 1914, y se unió al Rebel Art Centre en la primavera de 1914. Contribuyó con una ilustración al número uno de Blast el verano de 1914, y firmó su manifiesto. Fue



4



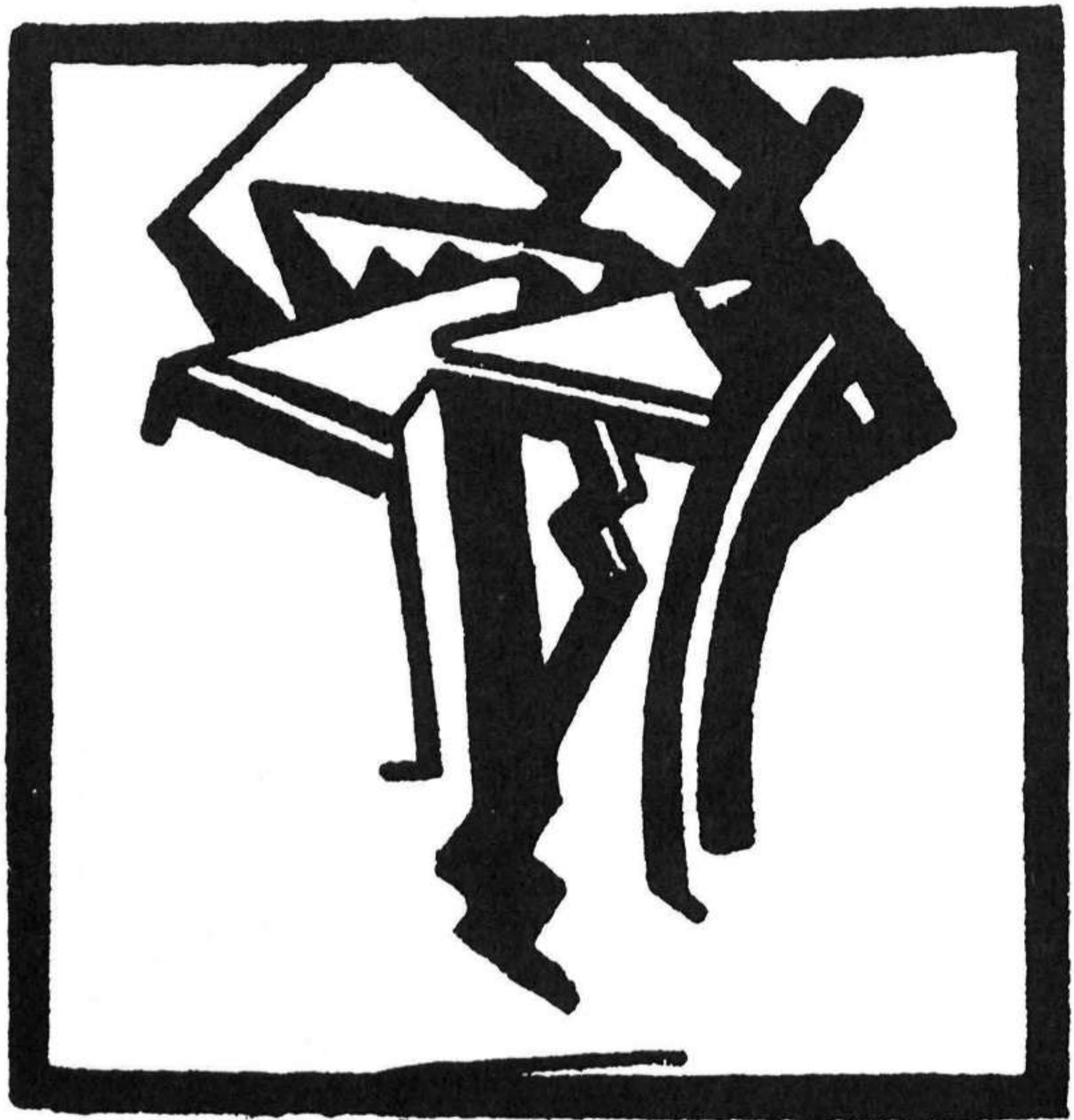
5



6

condestable especial en la Primera Guerra Mundial, y era el más abstracto de los artista que expusieron en el Grupo X de la Mansard Gallery, de marzo a abril de 1920. Expuso también cerámica en el Grupo X, que había sido hecha en las Yeoman Potteries que él había fundado, y por aquella época empezó a experimentar con la escultura. Murió el 13 de marzo de 1959 en Cookham.

CUTHBERT HAMILTON: 1. *Group*, 1913-14; 4. *Self Portrait*, 1919-20. WYNDHAM LEWIS: 2. *Prospecto del Rebel Art Center*, 1914; 9. *The Dancers*, 1912; 11. *Candle Shade*, 1913; 12. *Design for a Rug*, 1913. 3. Sede del Rebel Art Center, 38 Great Ormond Street. 5. Anuncio de *Blast* publicado en *The Egoist*, 1914. 6. ANON: *Desk Design*, c. 1913. 7. *Tarjeta del Rebel Art Center*. 8. Lewis pintando un mural en el Rebel Art Center, 1914. 10. De izquierda a derecha: Hamilton (?), Wadsworth, Nevinson y Lewis en el Rebel Art Center, 1914.



4

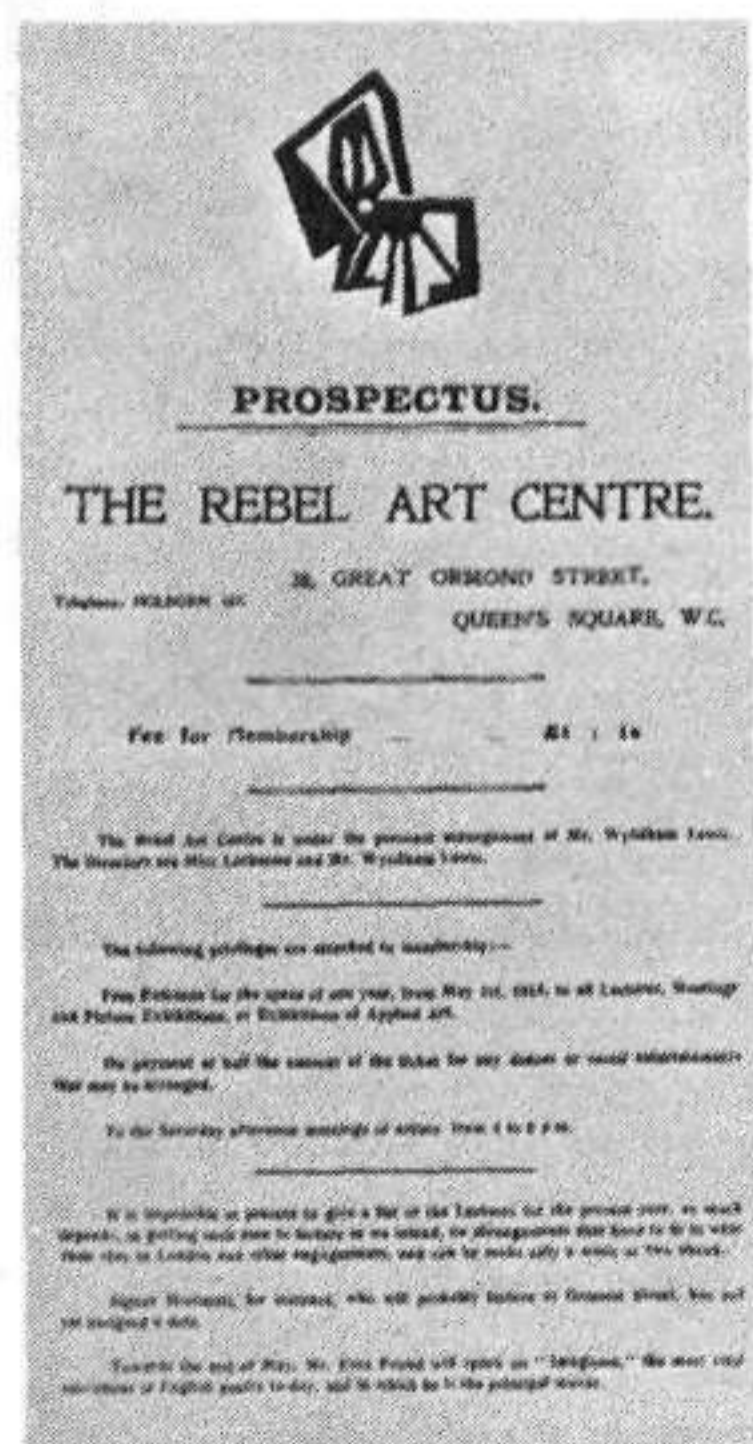
des halladas en los «dibujos de ingeniería» o que «se asociaría en nuestras mentes con la idea de la maquinaria». Pound reconoció su deuda con la aguda mente analítica de Hulme al incluir todos sus poemas como un apéndice de *Ripostes*. Pero aunque Hulme apoyase aquella «tendencia hacia la abstracción» rechazaba la forma abstracta que al mismo tiempo partía de la figuración, y rehusó unirse al movimiento vorticista cuando le llegó la ocasión. No quiso unirse al *Rebel Art Centre* que se alzó como rival del *Omega Workshop*, y así dejó bien sentado que su apoyo era condicional y dependía de que ellos se ajustaran o no a sus teorías estéticas.

El *Rebel Art Centre* parecía ser el lugar idóneo para el lanzamiento de la nueva vanguardia inglesa. La mayoría de los vorticistas se reunieron y trabajaron allí pero la atmósfera se agrió pronto. La dificultad estaba sobre todo en la difícil personalidad de Lewis. Era tan paranoico que encerraba sus pinturas en una pequeña habitación fuera del alcance de la vista por miedo a que alguien le plagiasse. Estaba también muy celoso de la relación de Hulme con Kate Lechmere, e incluso intentó una vez colgarle cabeza abajo de una verja del Soho Square. El Centro dio también una serie de cursillos, pero sólo se apuntaron dos estudiantes, el primero, un inventor excéntrico, el segundo, un fotógrafo de señoras. Es también cierto que personajes como Bomberg y Epstein no querían tener nada que ver con el grupo. Bomberg demostró su independencia al hacer una exposición individual en la Chenill Gallery en julio de 1914. *The Mud Bath* no nos deja ninguna duda acerca del hecho de que este joven de veintitrés años era el talento más estimulante de la pintura inglesa. En su comentario del catálogo escribe: «Hago una LLAMADA al Sentido de la Forma... cuando uso la Forma Naturalista, la despojo de toda materia irrelevante. Contemplo a la Naturaleza, mientras yo vivo en una ciudad de acero... Mi objetivo es la construcción de la Forma Pura.»

The Mud Bath se colgó en la parte exterior de la galería, pero parece que la mayoría de la gente ni siquiera se daba cuenta de que era un cuadro y no entraba dentro para ver el resto de la exposición. Estaba basado en formas que había visto en los baños termales del Este de Londres, formas derivadas de los propios edificios y de los movimientos de la gente que los usaba. En *The Mud Bath* es difícil identificar algo con absoluta seguridad. Las formas son encarnaciones de energía o de tensión en sí mismas. Son mezclas de anatomía humana y abstracción geométrica y el poder de su furioso movimiento nos llega de un modo directo. Es un mundo pictórico con sus propias leyes



1



2



3

160 THE EGOIST April 15th, 1914

READY APRIL

BLAST

EDITED BY
WYNDHAM LEWIS.

To be published Quarterly. First Number will contain

MANIFESTO.

Story by Wyndham Lewis.

Poems by Ezra Pound.

Reproductions of Drawings, Paintings, and Sculpture
by

Etchells, Nevinson, Lewis, Hamilton, Brzeska,
Wadsworth, Epstein, Roberts, etc., etc.

Twenty Illustrations.

Price 2s. 6d. Annual Subscription 10s. 6d.

America 65 cents. „ \$2.50.

Discussion of Cubism, Futurism, Imagisme and all
Vital Forms of Modern Art.

THE CUBE. THE PYRAMID.

Putrification of Guffaws Slain by Appearance of
BLAST.

NO Pornography. NO Old Pulp.

END OF THE CHRISTIAN ERA.

All Subscriptions should be addressed to BLAST, 4, Percy St., Tottenham Court Rd.,
London, W.C. Cheques payable to "Blast."

5



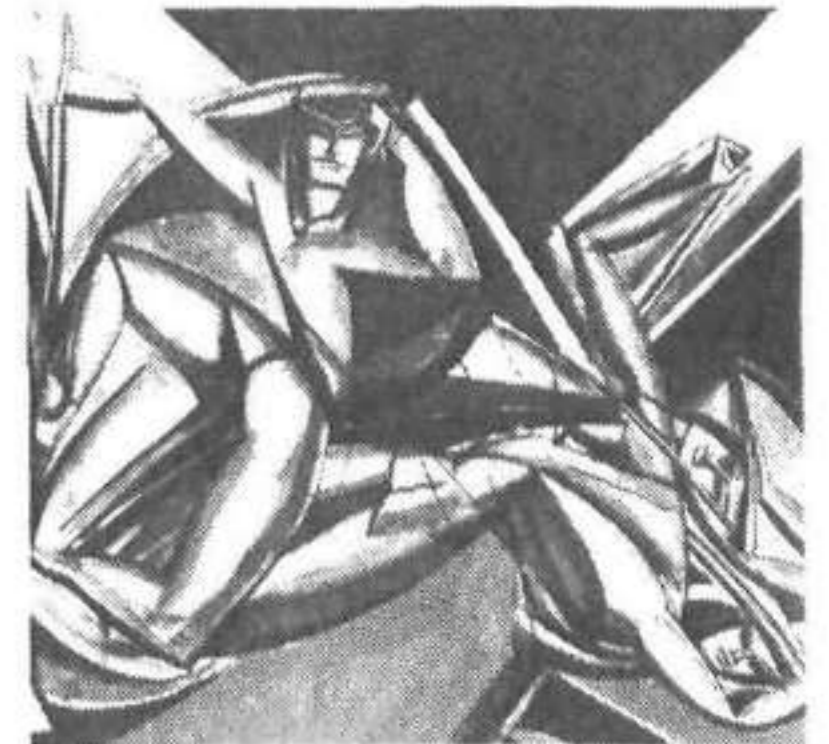
6



WYNDHAM LEWIS
(1882-1957)

Nació el 18 de noviembre de 1882 a bordo del yate de su padre americano cerca de la costa de Amherst, Nova Scotia. Su madre era inglesa. Se educó en la Rugby School de 1897 a 1898, y estudió en la Slade School de 1898 a 1901. Entre 1902 y 1908 viajó muchísimo, visitó Madrid con su amigo Spencer Gore, así como Holanda, Munich y París, y pasaba las vacaciones de verano en Bretaña. Se estableció en In-

glaterra en 1908, mientras seguía visitando París todos los años, y publicó cuentos cortos en The English Review. Conoció a Pound en 1909 y contribuyó como miembro fundador a la primera exposición del Camden Town Group de junio de 1911. Expuso de nuevo en la segunda exposición del Camden Town Group en diciembre de 1911, y en el Allied Artists' Association Salon en julio de 1912. Participó en la segunda Exposición Posimpresionista de octubre de 1912 a enero de 1913 y en la tercera del Camden Town Group en diciembre de 1912. Contribuyó al Allied Artist' Association Salon de julio de 1912, se unió a los Omega Workshops por la misma época, y se salió de ellos en octubre de 1913. Contribuyó a la Exposición Posimpresionista y Futurista en octubre de 1913, y es-



9

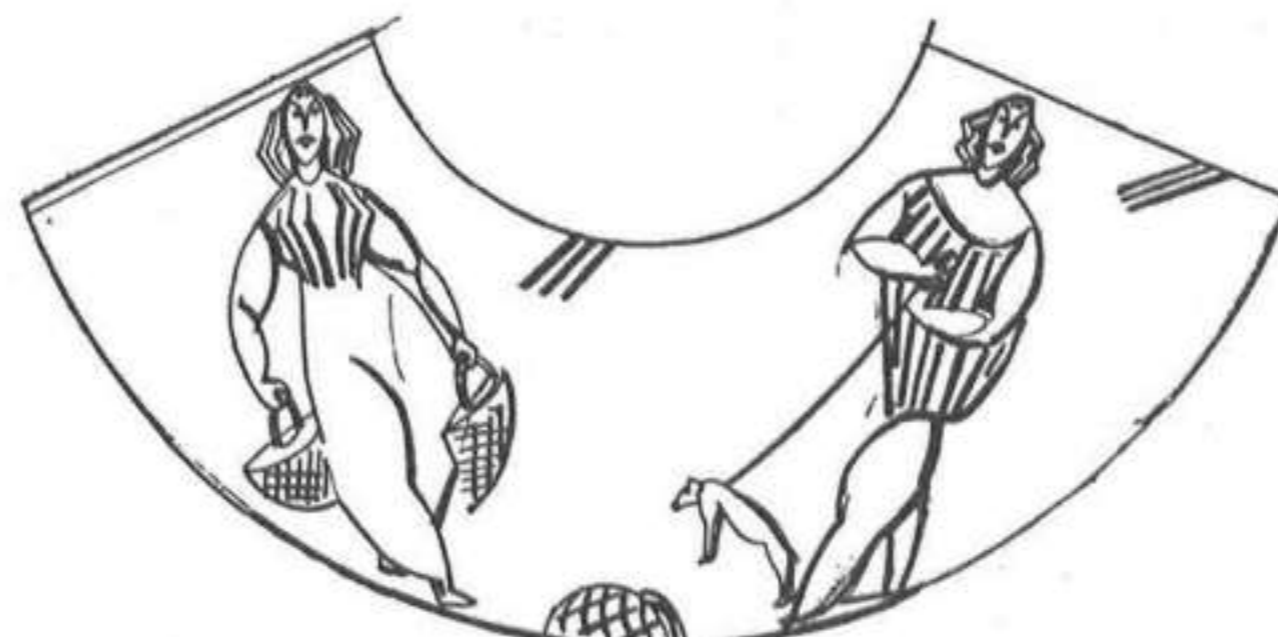
cribió un catálogo prefacio para la Sala Cubista de la exposición del Camden Town Group and Others en diciembre 1913-enero, 1914, en Brighton. Decoró un comedor para Lady Drogghda de 1912 a 1914. Expuso como miembro fundador en la exposición del London Group de marzo de 1914, y por la misma época fundó el Rebel Art Centre. Participó en la exposición Twentieth Century Art de la Whitechapel Art Gallery de mayo a junio de 1914, y editó y contribuyó al número uno



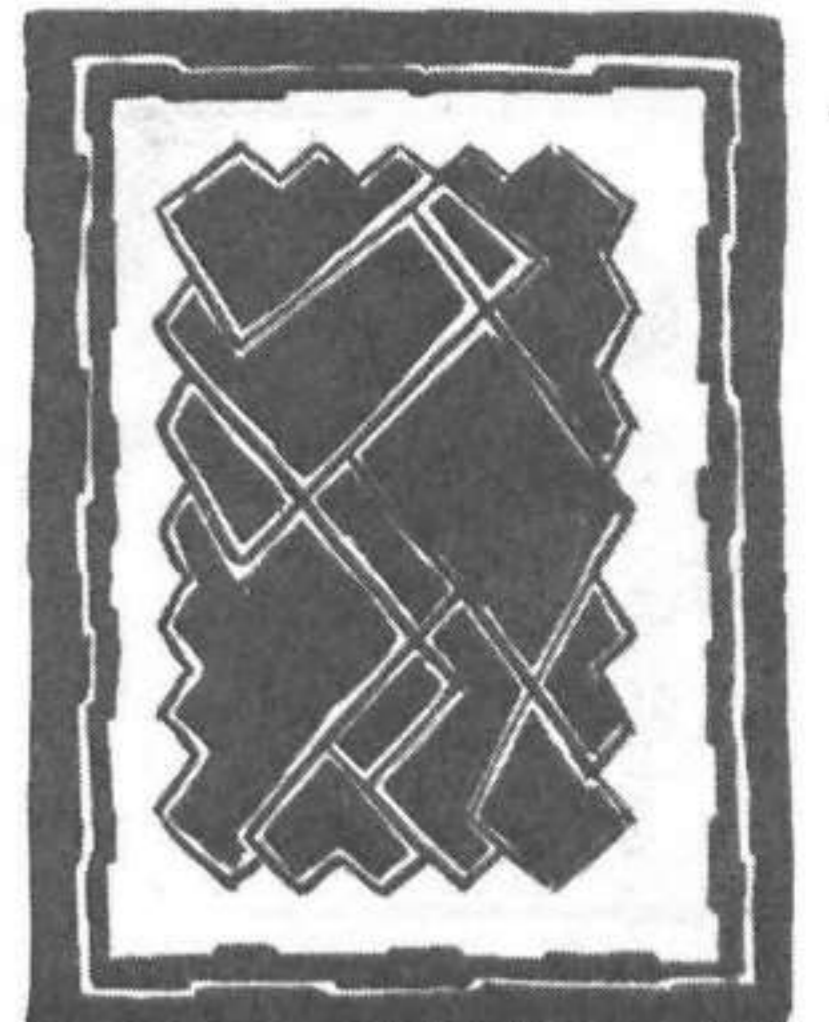
8



10



11



12



8th June, 1914.

REBEL ART CENTRE.

38, Gt. ORMOND STREET,
QUEEN'S SQUARE, W.C.

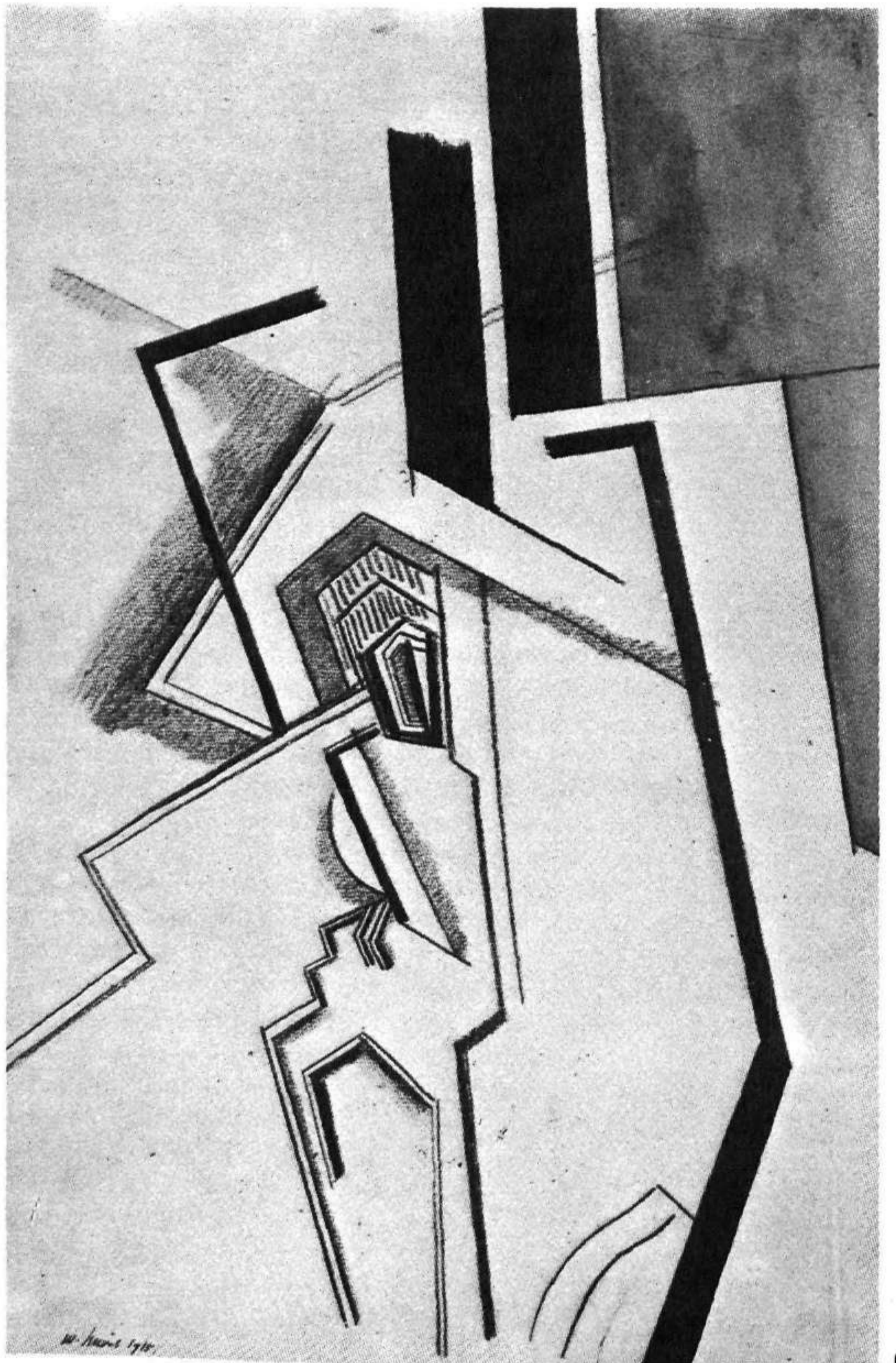

7

de Blast en el verano de 1914, exponiendo también en julio de ese mismo año en el Allied Artists' Association Salon. Decoró el estudio de Ford en South Lodge en noviembre de 1914. Participó en la exposición del London Group en marzo de 1915 y escribió un catálogo prefacio para la Ex-



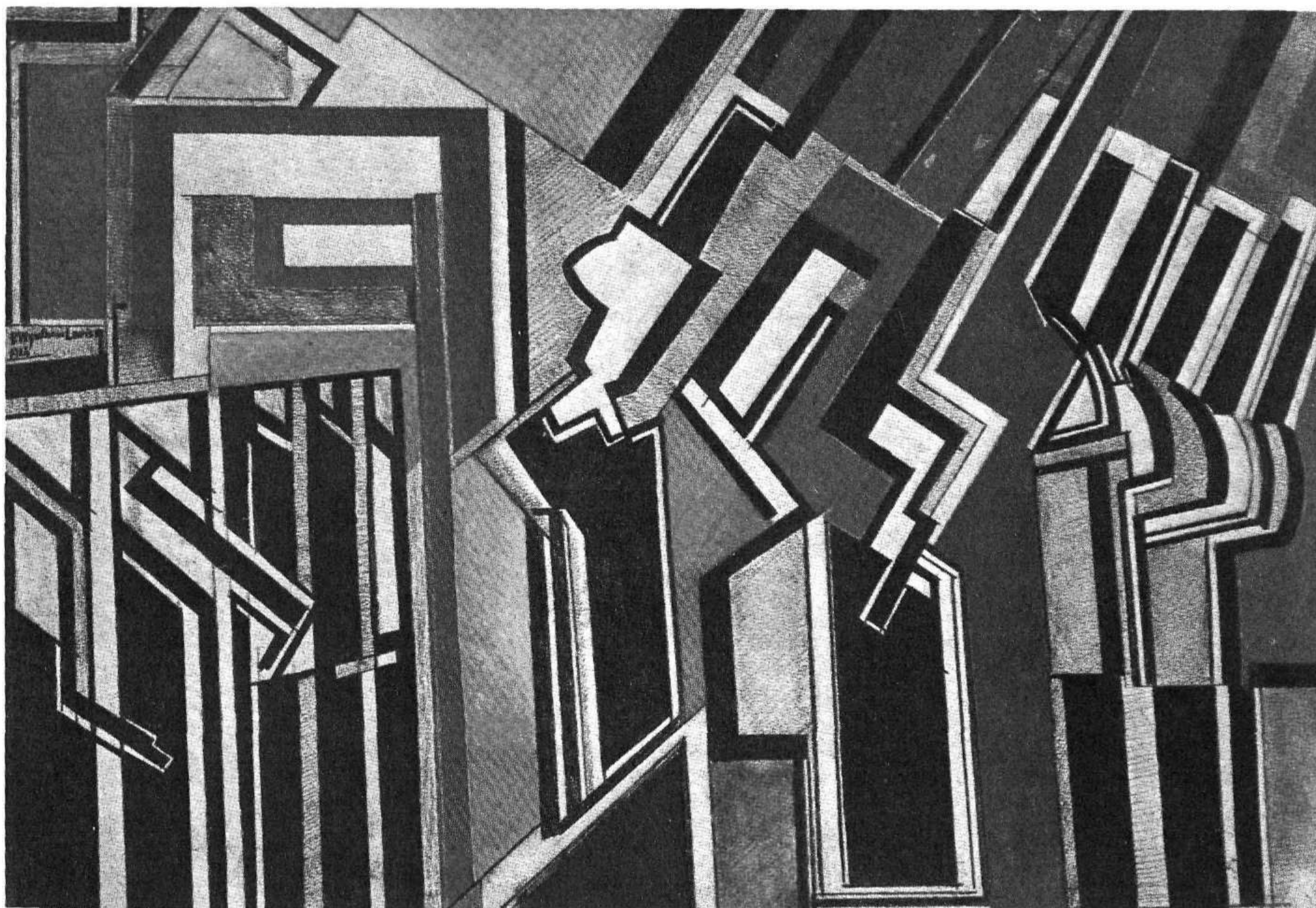
posición Vorticista de junio de 1915 en la que participó. Editó y contribuyó al número dos de Blast, en julio de 1915. Decoró una «habitación vorticista» en la Torre Eiffel en 1915. Fue llamado a filas como soldado raso en 1916, y participó en la exposición Vorticista de Nueva York en enero de 1917. Fue propuesto como artista de guerra en diciembre de 1917 para que pintase un cuadro para el Canadian War Memorials Fund, y publicó su primera novela, Tarr, en 1918. Hizo una exposición individual en la Goupil Gallery en febrero de

1919, y escribió un catálogo prefacio para la exposición del Grupo X en la Mansard Gallery en marzo-abril de 1920. Se casó con Gladys Anne Hoskins en 1930, y siguió pintando y escribiendo prolíficamente. Se perdió su rastro en 1951. Murió el 7 de marzo de 1957 en Londres.

YOU ARE INVITED
to view the Room with
PAINTINGS AND ORNAMENT
by
Mr. WYNDHAM LEWIS, Vorticist,
at the
HOTEL TOUR EIFFEL,
1 Percy Street,
Tottenham Court Road, W.

January 11th to February 1st. 11 a.m. to 6 p.m.



WYNDHAM LEWIS: 1. *Timon of Athens: Alcibiades*, 1912-13; 2. Invitación para la *Vorticist Room* de la Tour Eiffel, 1916; 3. *Lewis en 1914*; 4. *Arghol*, 1914; 5. *Smiling Woman ascending a Stair*, 1911-12; 6. *Composition in Blue*, 1914; 7. *Red Duet*, 1914. 8. JACOB EPSTEIN: *Head of T. E. Hulme*, 1916.



8

y su lógica. Nos ofrece una nueva sintaxis, intelectualmente exigente pero inmediata. Los reflejos de luz azul brillante de los cuerpos se destacan recortándose contra el carmesí del baño, pero las formas que hay entre los cuerpos tienen todavía mayor significado abstracto que las figuras mismas. Bomberg explota con brillantez este juego entre las lecturas abstractas y figurativas del lienzo, haciendo uso de la ambigüedad de la luz y del espacio para presentarnos una imagen de impresionante autoridad para un hombre tan joven.

Hulme fue en realidad el único crítico que defendió a Bomberg, aunque llegó a censurar su uso de la forma para satisfacer «un interés intelectual o puramente sensual». Hulme estaba todavía tratando de definir su propia estética y subrayó el hecho de que la abstracción tenía que tener algún «interés dramático o humano» para conservar algún vínculo con el mundo exterior. Hulme estaba dispuesto a apoyar a los vorticistas sólo mientras que su uso de las formas mecánicas mantuviera algún contenido representativo, pero rompió con ellos en cuanto se dio cuenta de que estaban dispuestos a seguir la abstracción sólo por sí misma. Las reservas de Hulme tienen hoy muy poco interés cuando es tan evidente que las tensiones, energías, riesgos y contradicciones que Bomberg describe forman una parte tan importante del pensamiento y del lenguaje del hombre contemporáneo.

Nevinson, por aquella época, se había convertido en un discípulo de los futuristas y pintaba cuadros que simplemente introducían las técnicas futuristas en un contexto inglés, una escena de calle en el Strand, un festejo en Hampstead Heat (*Tum-Tiddly-Um-Tum-Pom-Pom*), un vapor chocando con un muelle en un canal (*The Arrival*), etc. Presentó con Marinetti un *Manifiesto Futurista: Arte Vital Inglés* que produjo una reacción furiosa por parte de Pound, Lewis y otros, quienes escribieron una protesta colectiva al



CHRISTOPHER NEVINSON

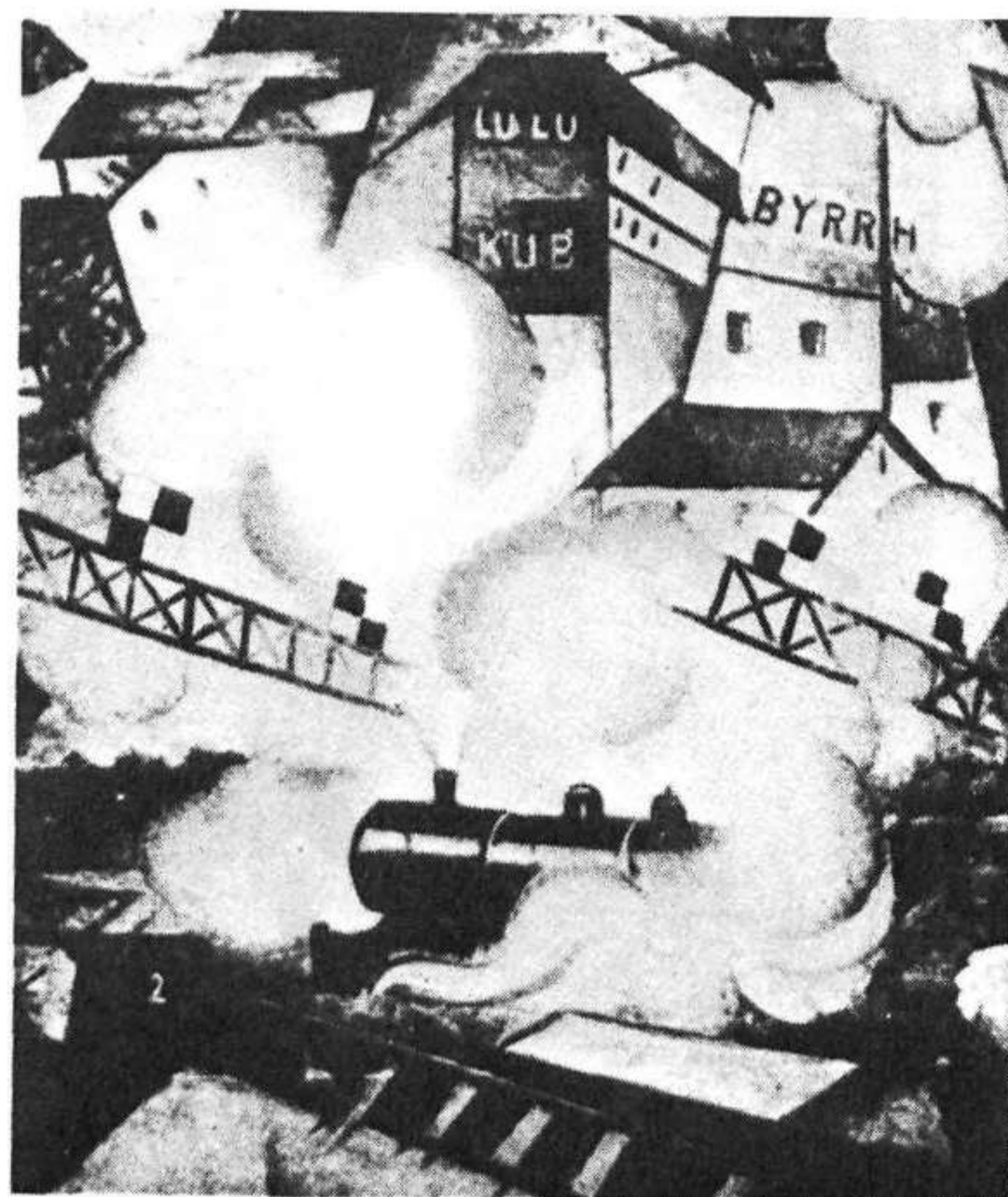
(1889-1946)

Hijo del corresponsal de guerra y autor H. W. Nevinson, nació el 13 de agosto de 1889. Estudió pintura en St John's Wood en 1908, y en la Slade School de 1909 a 1912. Expuso en el Allied

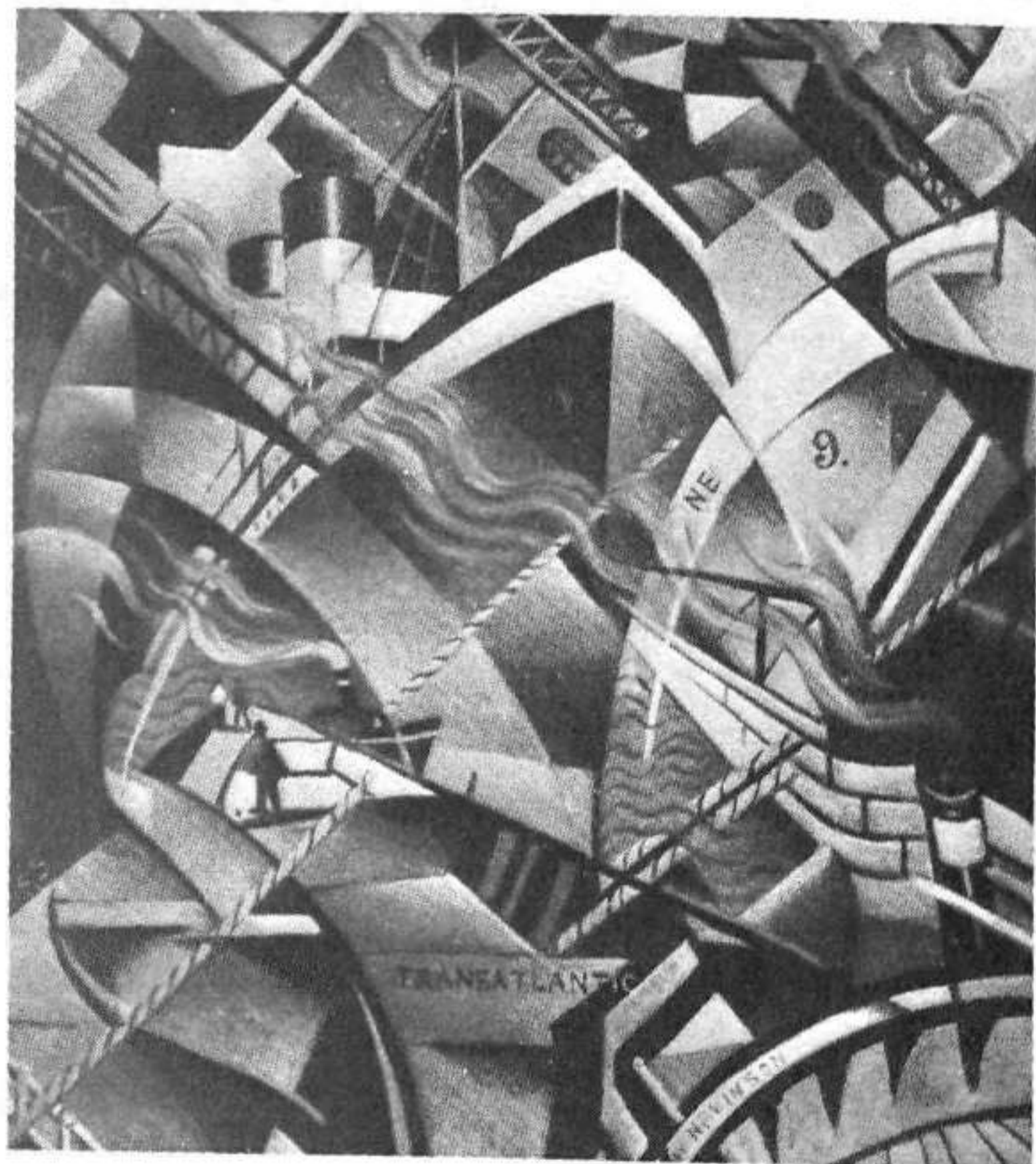
1915. Sirvió en el Real Cuerpo Médico del Ejército hasta 1917, y tuvo dos exposiciones individuales de gran éxito en la Leicester Galleries, de septiembre a octubre de 1916, y en marzo de 1918. Hizo cuadros de guerra para el Canadian War Memorials Fund en 1918 y renunció al Futurismo. Más adelante su obra se fue volviendo mucho más convencional. Murió el 7 de octubre de 1946 en Londres.

Artists' Association Salon en julio de 1911, en la exposición del Friday Club en febrero de 1912, y en la Alpine Club Gallery en enero-febrero de 1913. Estudió en París en la Académie Julian y en el

rence Restaurant en noviembre de 1913, y expuso en la exposición del Friday Club de febrero a marzo de 1914. Participó con Lewis en la discusiones preliminares acerca de Blast e inventó el nombre. Contribuyó como miembro fundador a la exposición del London Group de marzo de 1914, y poco después se unió al Rebel Art Centre. Participó en la exposición Twentieth Century Art en la Whitechapel Art Gallery, en mayo-junio de 1914, y publicó junto con Marinetti en junio de 1914 el «Arte Inglés Vital: Manifiesto Futurista»



2



1

que fue repudiado por los otros miembros del Rebel Art Centre. Expuso en el Allied Artists' Association Salon en julio de 1914, y sirvió con la Cruz Roja en Europa. Expuso sus primeros cuadros de guerra en la exposición del London Group en marzo de 1915. Se casó ese mismo año. Participó en la sección «Invitados a exponer» de la exposición Vorticista de 1915, como Futurista, y contribuyó con una ilustración al número dos de Blast de julio de

Cercle Russe del verano de 1912 a la primavera de 1913, y se hizo amigo de Severini, Modigliani y otros artistas franceses radicales. Expuso en el Allied Artists' Association Salon en julio de 1913, en la Exposición Posimpresionista y Futurista de octubre de 1913, y en la Sala Cubista de la exposición del Camden Group Town and Others en Brighton, de diciembre de 1913 a enero de 1914. Le ofreció una cena homenaje a Marinetti en el Flo-



3

ARTE VITAL INGLES

MANIFIESTO FUTURISTA.

Soy un poeta futurista italiano, y un apasionado admirador de Inglaterra. Querría, sin embargo, curar al Arte inglés de la más grave de sus enfermedades: el *passeism*. Tengo derecho a hablar claramente y sin compromiso, y a dar, junto con mi amigo Nevinson, el pintor futurista inglés, la señal para la batalla

EN CONTRA DE:

1—El culto a la tradición y el conservadurismo de las Academias, el conformismo comercial de los artistas ingleses, el afeminamiento de su arte y su absorción absoluta hacia un sentido puramente decorativo.

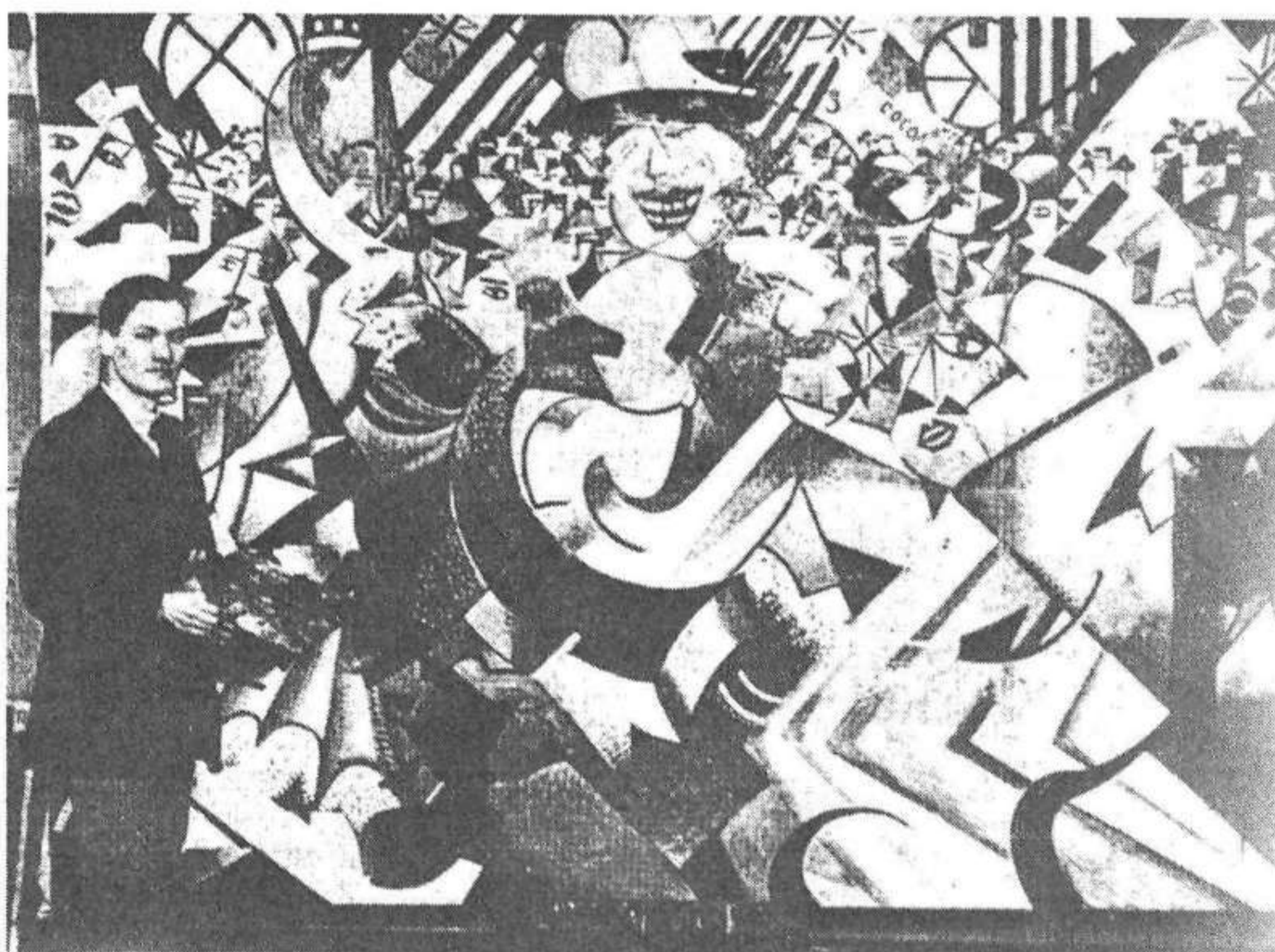
2—El punto de vista estrecho, escéptico y pesimista del público inglés, que adora estúpidamente lo cursi, los lugares comunes, lo suave, lo dulce y lo mediocre, los enfermizos renacimientos del medievalismo, las Ciudades Jardín con sus almenas y toques de queda artificiales, los bailes de Maypole Morris, el Esteticismo, Oscar Wilde, los pre-rafaelistas, los Neo-primitivos y París.

3—El snob pervertido que ignora o desprecia toda osadía, originalidad o invención inglesa, pero que da la bienvenida ansiosamente a todo lo extranjero.

NEVINSON y MARINETTI



CRISTOPHER NEVINSON: **1.** *The Arrival*, 1913-14; **2.** *The Departure of the Train de Luxe*, c. 1913; **5.** *Tum-Tiddly-Um-Tum-Pom-Pom*, 1914; **6.** *On the Way to the Trenches*, c. 1914-15. **3.** Kate Lechemare y una amiga en el *Rebel Art Center*, 1914. **4.** ADRIAN ALLINSON: *Marinetti Reciting one of his Restful Futurist Poems*, c. 1913-14.



5

Observer, separándose de cualquier relación con los ideales futuristas, ya que Marinetti había cometido la temeridad —un tremendo error táctico— de referirse directamente a ellos como las fuerzas de avance del arte inglés. Era éste, por supuesto, el tipo de error que Lewis había estado esperando para explotar. Y explotó para hacer total la ruptura y proclamar la identidad propia de los vorticistas.

Nevinson se encontró aislado de los otros artistas ingleses pero en el centro de la atención pública. Entre noviembre de 1913 y junio de 1914 acompañó a Marinetti en sus tumultuosas giras de conferencias. El papel de Nevinson en tales giras se debería definir más bien como modesto, pues se limitaba a producir ruido de cañonazos con un tambor desde detrás del escenario, mientras Marinetti saltaba, rugía y se pavoneaba por toda la sala. La gran apoteosis de este circo tuvo lugar en el Coliseo de Londres, en el mes de junio, cuando 23 de los *Intonarumori* de Russolo se reunieron en escena para ejecutar un «Gran Concierto Futurista de Ruidos», que Pound describió como una «representación mimética de gatos muertos con ruido de sirenas». Sin embargo, el hecho es que los futuristas se habían convertido en la moda de la temporada, el reclamo instantáneo para todo lo que fuese nuevo o sorprendente, desde los trajes de baño hasta la extravagante ropa interior, y en la mente del público los vorticistas formaban parte de todo aquello.



4

6



1



2

Sin embargo, después de denunciar la impertinencia del *Manifiesto Futurista*, Lewis pudo persuadir a sus amigos para que tomaran parte más activa en las diversiones y en los juegos. En junio de 1912 todos estaban presentes para boicotear una lectura del texto de Marinetti y Nevinson en Londres, y a la mañana siguiente el *Manchester Guardian* se refirió a ellos como «Los nuevos escindidos del grupo de Marinetti, los señores Wyndham Lewis y compañía, que ahora se llaman a sí mismos vorticistas». El grupo había sido por fin bautizado públicamente y *Blast* podía convertirse en un órgano

Discusión entre Lewis y Marinetti

—¿POR QUÉ NO ANUNCIAS QUE ERES FUTURISTA? —ME PREGUNTÓ MARINETTI.

—PORQUE NO LO SOY —CONTESTÉ TAJANTE.

—SÍ, ¡PERO QUÉ MÁS DA! —DIJO CON IMPACIENCIA.

—ES LO MÁS IMPORTANTE —REPLIQUÉ MÁS BIEN FRIAMENTE.

—¡QUÉ VA! —DIJO. EL FUTURISMO ES MARAVILLOSO.

—NO ESTÁ MAL —DIJE. TIENE SUS COSAS. PERO USTEDES, LOS ITALIANOS, INSISTEN DEMASIADO EN LA MÁQUINA. ESTÁN SIEMPRE HABLANDO DE CORREAS, GRITANDO SOBRE LA COMBUSTIÓN INTERNA. AQUÍ EN INGLATERRA TENEMOS MÁQUINAS DESDE HACE MUCHO TIEMPO. NO SON NINGUNA NOVEDAD PARA NOSOTROS.

—¡USTEDES NUNCA HAN ENTENDIDO SUS MÁQUINAS! NUNCA HAN CONOCIDO LA BORRACHERA DE VIAJAR A MÁS DE UN KILÓMETRO POR MINUTO. ¿HAS VIAJADO ALGUNA VEZ A MÁS DE UN KILÓMETRO POR MINUTO?

—NUNCA —SACUDÍ LA CABEZA ENÉRGICAMENTE. NUNCA. ABORREZCO CUALQUIER COSA QUE VAYA DEMASIADO DEPRISA. SI VA DEMASIADO DEPRISA, ES QUE NO ESTÁ AHÍ.

—¡NO ESTÁ AHÍ! —TRONÓ, HERIDO EN LO VIVO. SÓLO CUANDO VA DEPRISA ES CUANDO ESTÁ AHÍ.

—ESO ES UNA TONTERÍA —DIJE. NO PUEDO VER UNA COSA QUE VAYA MUY DEPRISA.

—¡VERLA —VERLA! ¿PARA QUÉ QUIERES VER? —EXCLAMÓ. PERO TÚ LA VES. LA VES MULTIPLICADA MIL VECES. VES MIL COSAS EN LUGAR DE UNA.

—ME ENCOGÍ DE HOMBROS —NO ERA LA PRIMERA VEZ QUE HABÍA TENIDO ESTA DISCUSIÓN.

—ESO ES PRECISAMENTE LO QUE NO QUIERO VER. NO SOY FUTURISTA —DIJE. PREFIERO UNA COSA.

—NO EXISTE NADA QUE SEA UNA COSA.

—EXISTE SI YO DESEO QUE SEA ASÍ. Y DESEO QUE SEA ASÍ.

—¡ERES UN MONISTA! —DIJO CON MIRADA DE DESPRECIO Y FRUICIENDO LOS LABIOS.

—DE ACUERDO. DE TODAS FORMAS NO SOY FUTURISTA. *JE HAIS LE MOUVEMENT QUI DEPLACE LES LIGNES.*

AL OÍR ESTA CITA SU IRA ESTALLÓ EN MIL PEDAZOS.

—Y TÚ «NUNCA LLORAS».

—YA SÉ, YA SÉ. AH, ZUT ALORS. ¡QUÉ COSA ESO DE SER INGLÉS!

Citado por Ford, *Return to Yesterday, Reminiscences 1894-1914*. Según Lewis la conversación tuvo lugar al entrar en los servicios después de una de las conferencias de Marinetti en Londres.



EZRA POUND

(1885-1969)

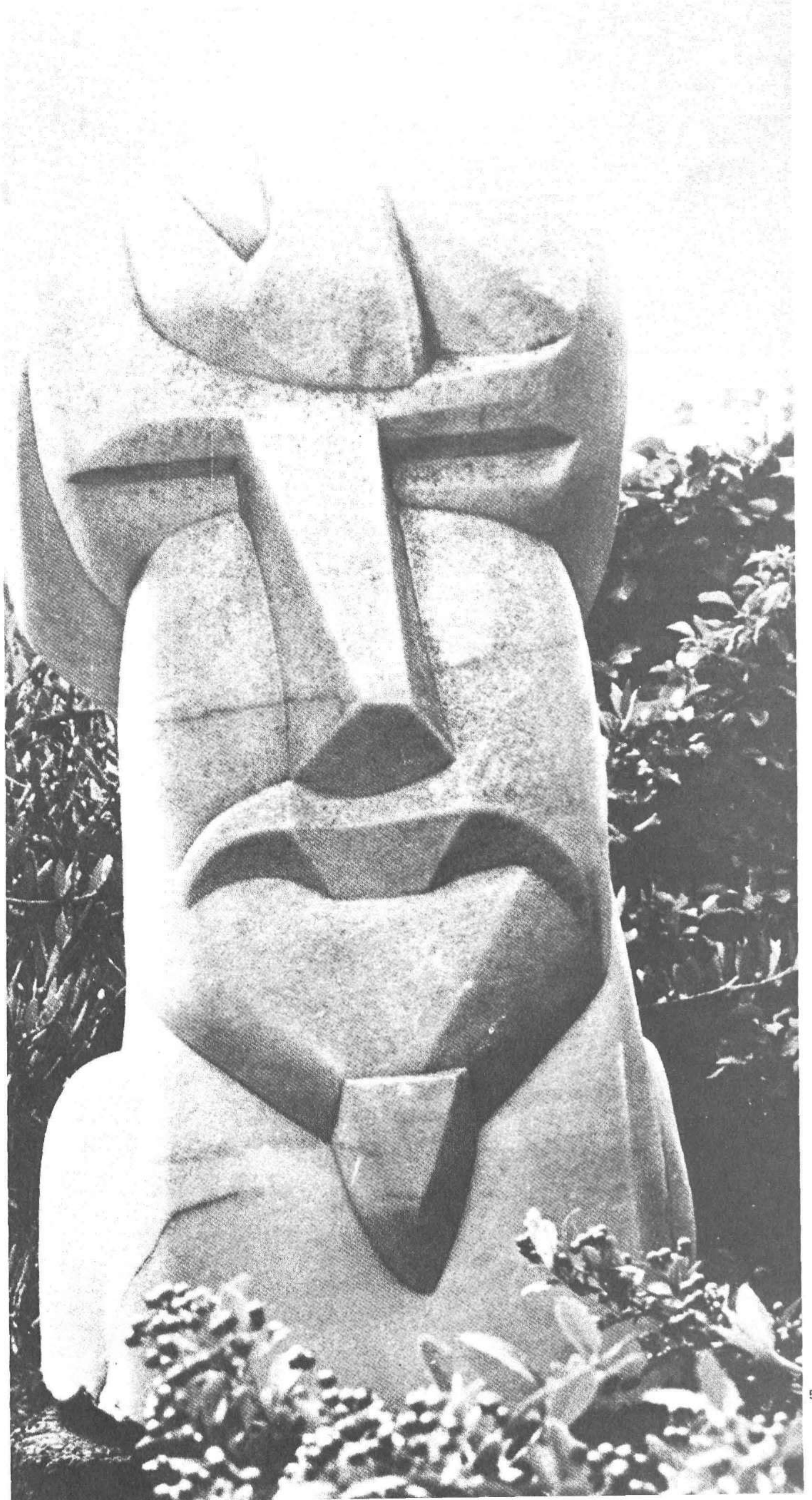
Nació en 1885 en Idaho, U. S. A. Licenciado en Lenguas Romances por la Universidad de Pennsylvania. En 1908 traslada su residencia a Inglaterra. Personae se publicó en 1908, Ripostes en 1913. «Principios del Imagismo» se publicó en la revista Poetry en el mes de abril de 1913. En 1914 se casó con Dorothy Shakespear. El ensayo «Vorticismo» se publicó en Fortnightly Review (1914). Contribuyó en Blast. En 1915 empezó a trabajar en los Cantos. En 1916 apareció Gaudier Brzeska. Memoir. En 1920 dejó Inglaterra para establecerse en Francia. En 1924 se muda a Italia, y decide vivir en Rapallo. En 1926 nace su primer hijo, y en el mismo año su ópera Testamento para Villon se representa en



3

GAUDIER-BRZESKA: 3. Study for Bust of Ezra Pound, 1914; 5. Bust of Ezra Pound, 1914. 1. Marinetti y Russolo con el *Intonarumori* en el Coliseum de Londres, 1914. 2. HORACE BRODZKY: *The Lewis-Brzeska Pound Troupe*, 1914; 4. PRAMPOLINI: *Ezra Pound*.

París. En 1928 publica una sección de los Cantos (XVII-XXXVII) con introducción de T. S. Eliot. En 1934 se publica ABC of Reading en Londres. En 1939 realiza su primera visita a los Estados Unidos desde 1910. En 1940 empieza sus emisiones radiofónicas en Roma como una propaganda personal en apoyo a la Constitución de los Estados Unidos tal como él la veía. Continuó hablando después de Pearl Harbour contra la política americana respecto a la guerra. En 1943 fue procesado por traición y en 1944 arrestado por el ejército americano en Génova, y conducido a una prisión militar cerca de Pisa donde permaneció tres semanas incomunicado en una celda de hierro. En 1945 lo llevaron a Washington para juzgarlo. En 1946 lo declararon loco y lo encierran al Hospital de St. Elizabeth, manicomio para presos políticos. En 1948 publica los Cantos Pisanos y en 1949 recibe el premio Bolingen. En 1956 aparece la sección «Rock-Drill» (taladro) perteneciente a los Cantos. En 1958 se sobreesayó el proceso que se seguía contra él por traición. En este mismo año establece definitivamente su residencia, junto con su hija, en Schloos Brunnenburg, cerca de Merano. Muere en 1969.





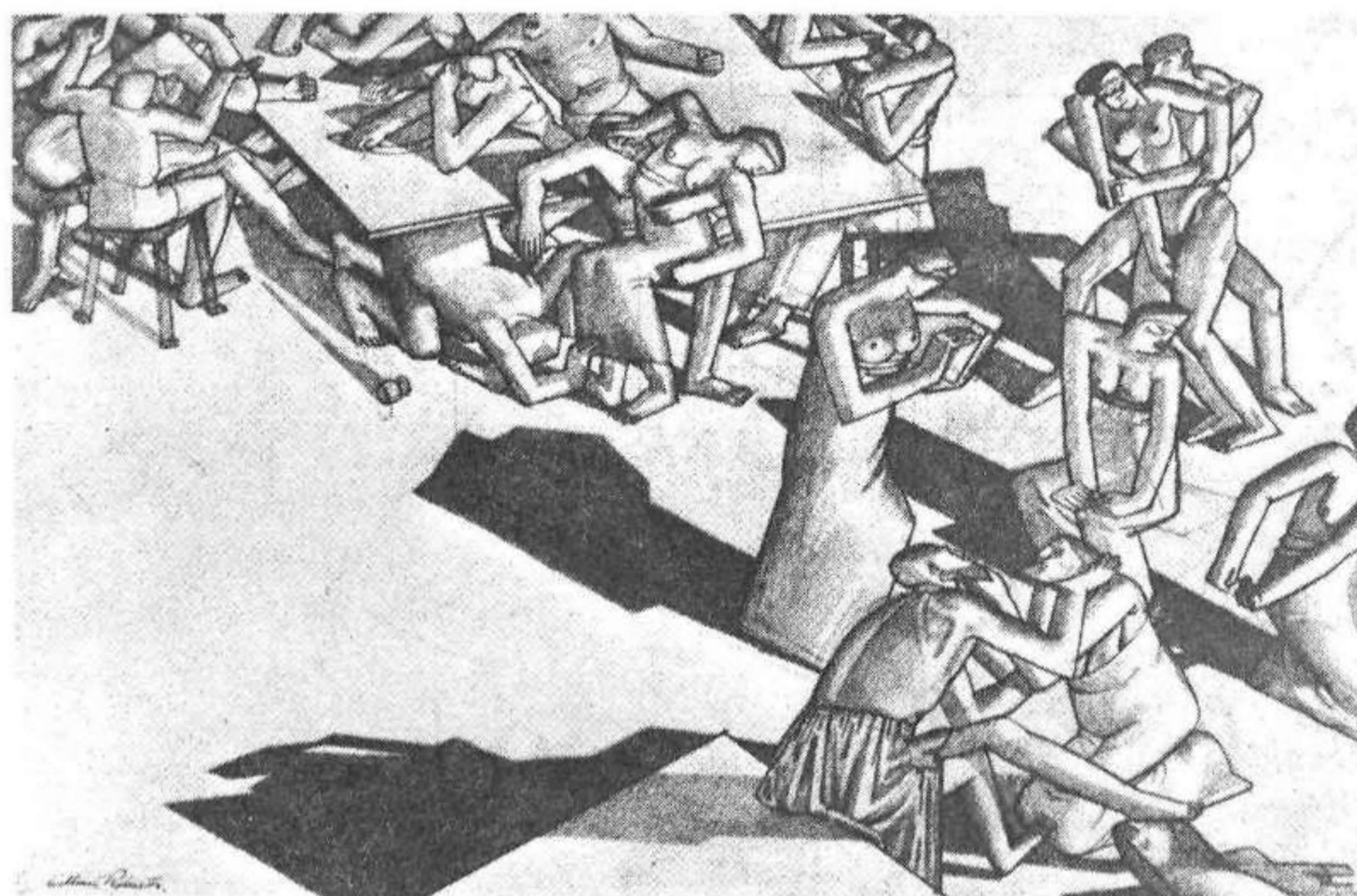
WILLIAM ROBERTS
(1895)

Nació el 5 de junio de 1895 en Londres. Se hizo aprendiz en 1909 de diseño de carteles y anuncios para la firma de Sir Joseph Causton Ltd., con el fin de aprender arte comercial. Al mismo tiempo asistía a clases nocturnas en la St. Martin's School of Art. Ganó con gran precocidad una beca LCC de dibujo para la Slade School en 1910, donde estudió durante tres años. Hizo un mural al temple para el Fulham Girls' Club en 1911, y ga-

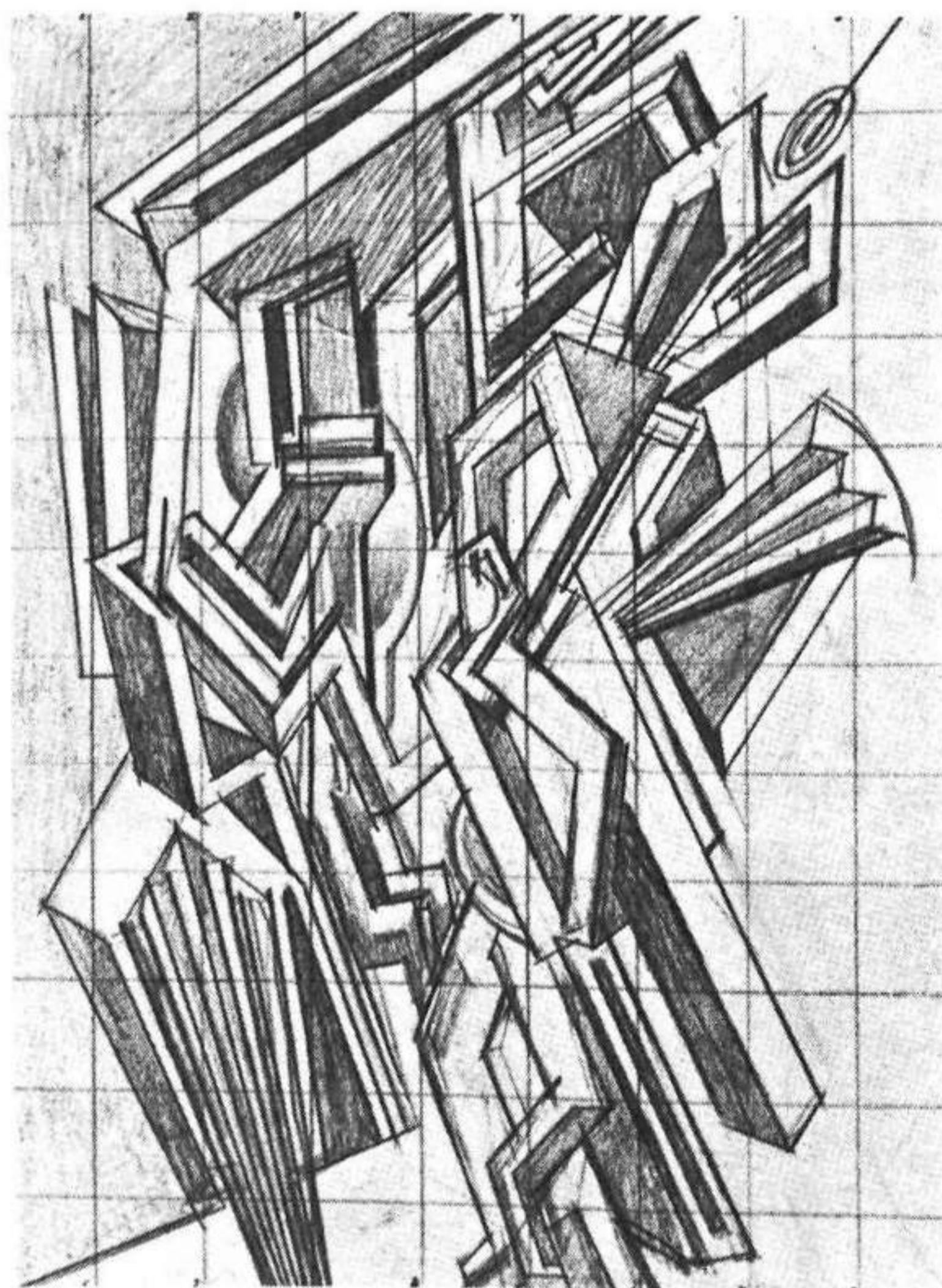
nó una beca Slade en 1912. Dejó el Slade el verano de 1913 y viajó a Francia e Italia. Se unió a los Omega Workshops después que Lewis y los otros rebeldes se hubieran marchado ya, y expuso en el New English Art Club en diciembre de 1913. Participó en la exposición del Grafton Group en la Alpine Club Gallery en enero de 1914, y Lewis se puso en contacto con él en la primavera de 1914, pidiéndole prestados dos de sus cuadros para colgarlos en el Rebel Art Centre. Participó en la exposición Twentieth Century Art en la Whitechapel Art Gallery en mayo-junio de 1914. Hizo ilustraciones para el número uno de Blast y firmó su manifiesto. Expuso con el London Group en marzo de 1915 y como miembro en la Exposición Vorticista de junio de 1915. Contribuyó con ilustraciones al número dos de Blast en julio de 1915. Se incorporó a la Real Artillería de



1



2



3



4



5

Campaña en 1916, participó en la exposición Vorticista de Nueva York en enero de 1917, y regresó a Inglaterra para pintar un enorme cuadro destinado al Canadian War Memorials Fund. Fue licenciado en 1919 y realizó tres cuadros para el restaurante de la Torre Eiffel. Contribuyó al Grupo X en la Mansard Gallery en marzo-abril de 1920, e hizo su primera exposición individual en la Chenil Gallery en noviembre de 1923. Sacó una serie de planfletos y libros sobre la primera parte de su obra desde 1956 a 1976. Fue elegido Académico Real en 1966. Vive en Londres.

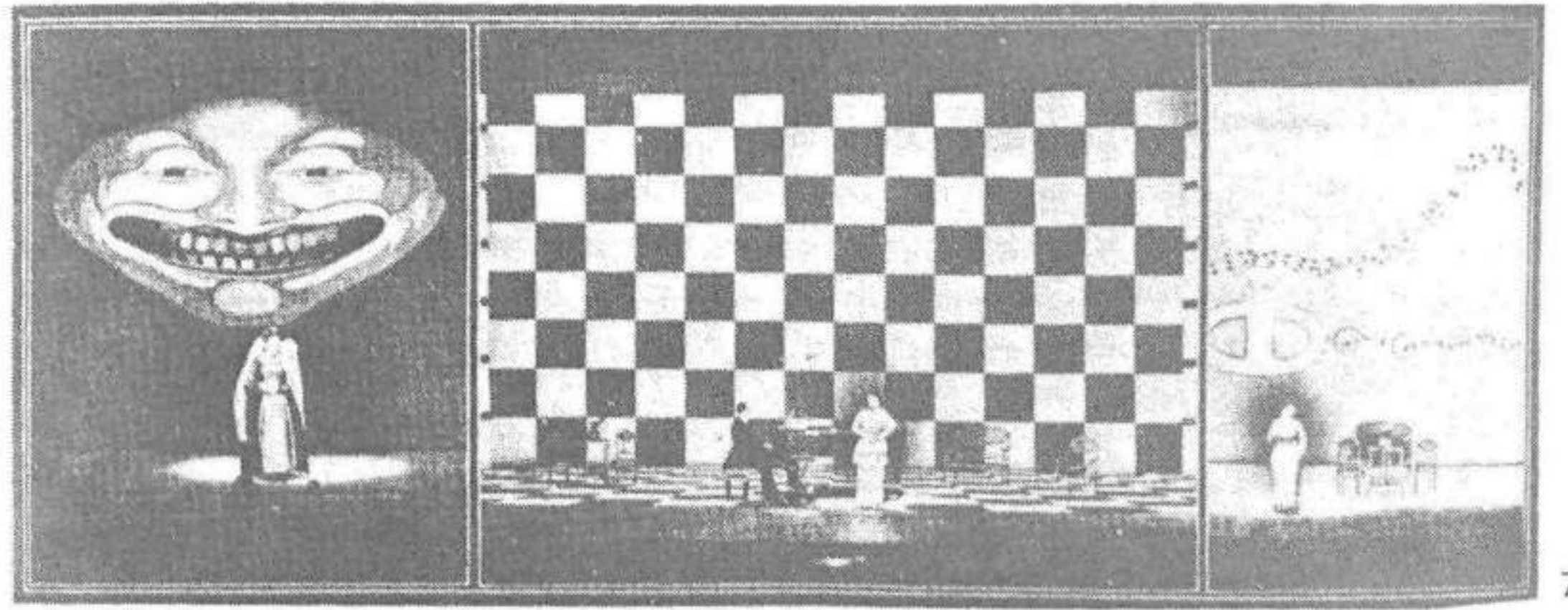
WILLIAM ROBERTS: 1. *At the Fox-Trot Ball*, c. 1914; 2. *Study for the Return of Ulysses*, 1913; 3. *Study for Twosteps*, c. 1915; 4. *Combat*, c. 1915. HELEN SAUNDERS: 5. *Atlantic City*, c. 1915; 8. *Dance (?)*, c. 1915; 6. CHARLES SYKES: *Home Rule Modern and Futurist Eye*, 1912. 7. Decorados Futuristas en el London Music Hall, de Londres, 1914.



HELEN SAUNDERS
(1885-1963)

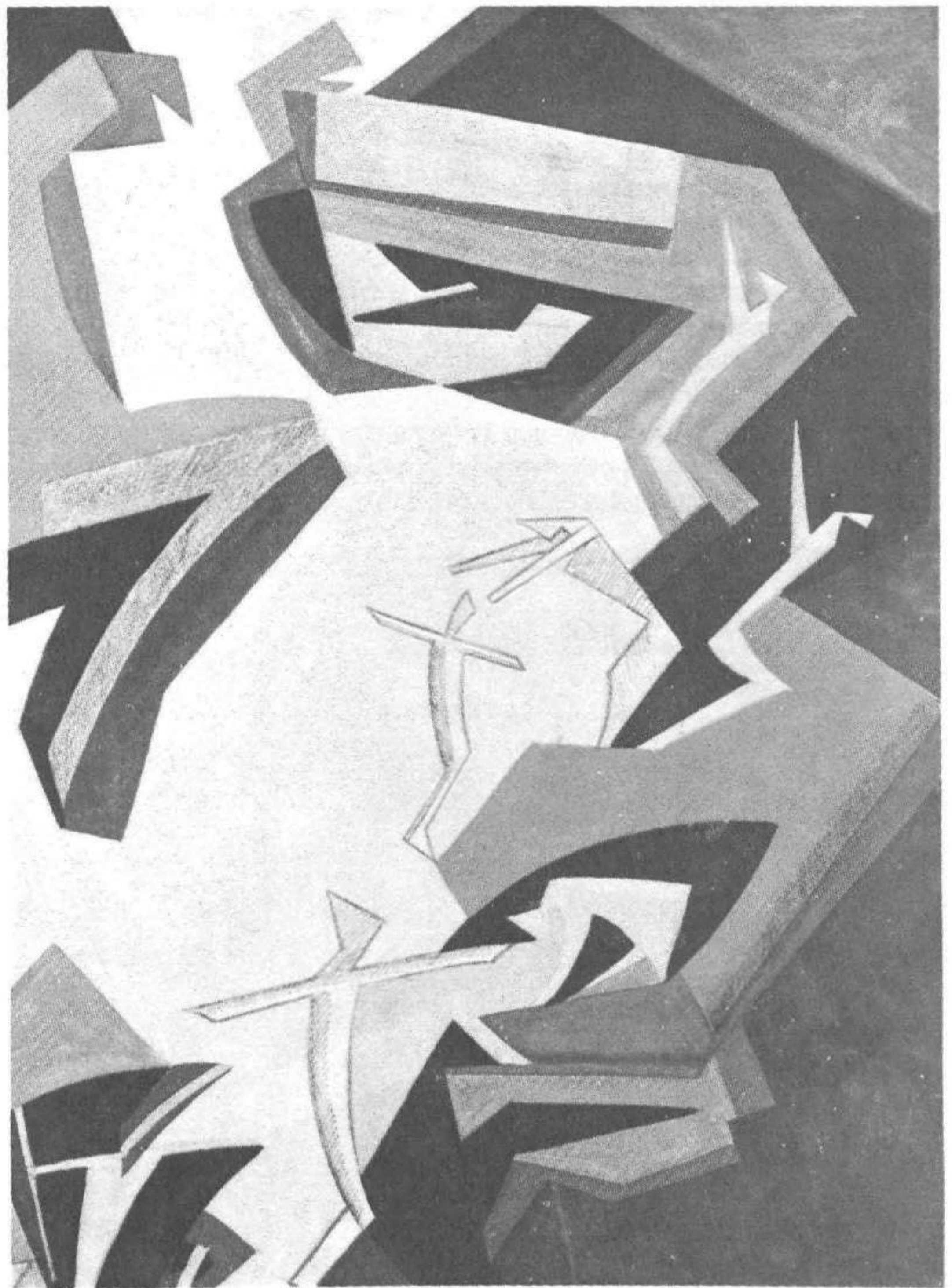
Hija de un director de la Great Western Railway, nació en Londres el 4 de abril de 1885. Recibió educación privada en su casa de Bedford Park. Estudió en la Slade School de 1906 a 1907 y en la Central School. Expuso en la exposición del Friday Club en la Alpine Club Gallery en febrero de 1912, y en el Allied Artists' Association Salon en julio de 1912 y julio de 1913. Se unió al Rebel Art Centre en la primavera de 1914, y contribuyó a la exposición Twentieth Century Art de la Whitechapel Art Gallery de mayo a junio de 1914. Fir-

mó el manifiesto del número uno de Blast en el verano de 1914, como H. Sanders. Participó como miembro en la Exposición Vorticista en junio de 1915 y contribuyó con un poema e ilustraciones al número dos de Blast en julio de 1915. Ayudó a Lewis a decorar la «Habita-ción Vorticista» en el restaurante de la Torre Eiffel el verano de 1915, y expuso en el Allied Artists' Association Salon en julio de 1916. Trabajó durante la guerra para el archivo de Londres. Fue incluida como no-miembro en la exposición del London Group de noviembre a diciembre de 1916, y luego participó en la Exposición Vorticista de Nueva Yrk de enero de 1917. Siguió pintando y adoptó más adelante un estilo más figurativo, semejante a veces a la obra de su amiga Jessica Dismorr. Murió el 3 de enero de 1963 en Londres.

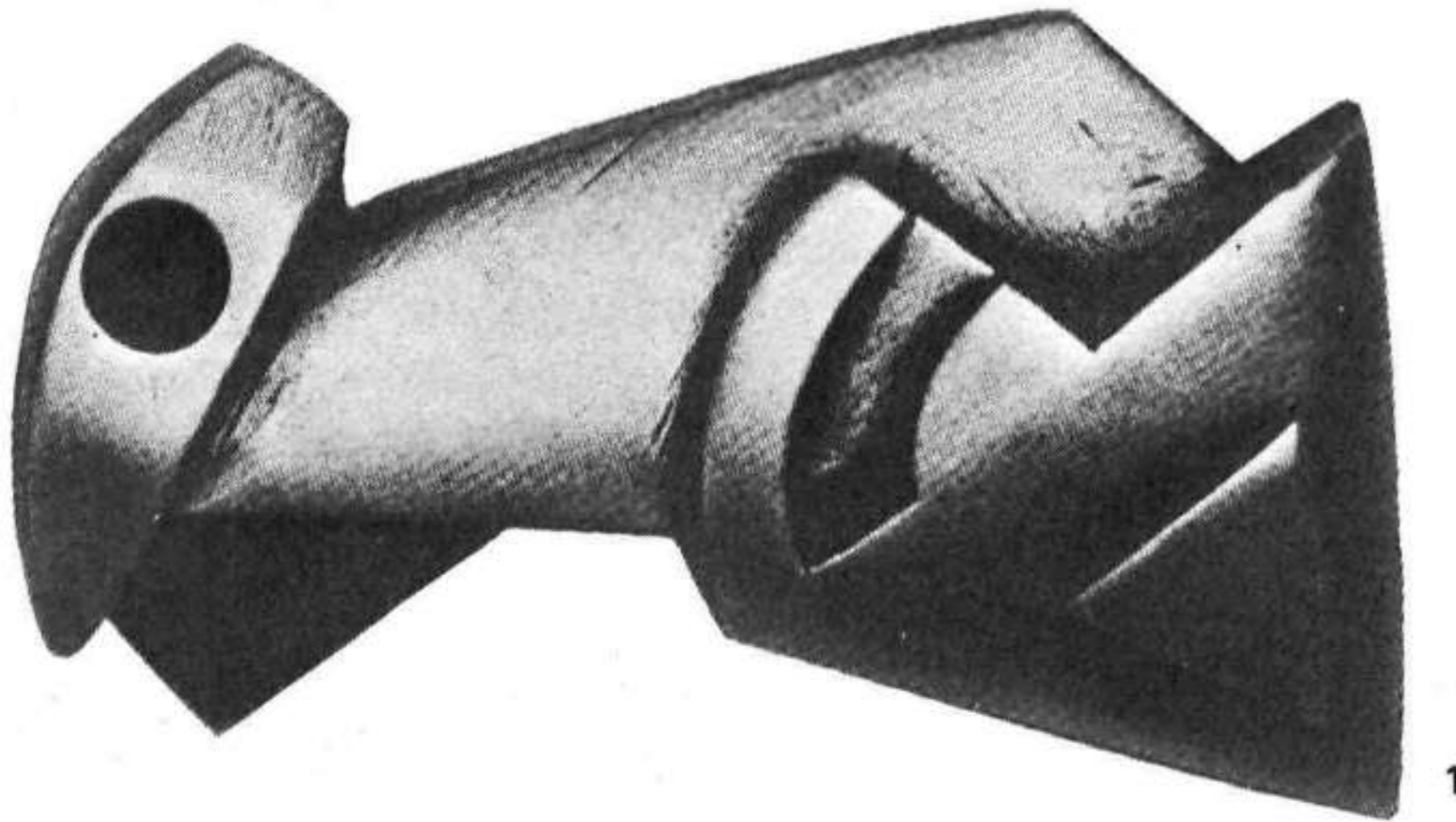


vorticista hasta la médula. La cena de presentación del primer número tuvo lugar en el restaurante Dieudonne el 15 de julio y los invitados debieron quedar realmente encantados al ver a aquel monstruo de color castaño rojizo y tipografía radical danzar embriagadoramente ante sus ojos.

El Manifiesto llevaba once firmas: Aldington, Arbuthnot, Atkinson, Gaudier-Brzeska, Dismorr, Hamilton, Pound, Roberts, Saunders, Wadsworth y Lewis. Los tres primeros jugaron un papel menor, pero todos los demás contribuyeron a definir la estética vorticista. Dismorr y Hamilton tuvieron la desventura de que la mayor parte de su obra se perdió o se destruyó. Lo que queda de Dismorr no parece sino una copia pobre de Lewis, carente de tensión formal. Sin embargo, sus poemas en Blast están llenos de imaginaria mecánica y humana y muestran que había comprendido perfecta-



mente el espíritu vorticista. La propia Dismorr era una figura curiosa, una extraña representante de la Nueva Mujer, hablando siempre sin cesar del «agujero del nacimiento» y siempre ansiosa de despojarse de todas sus ropas en pleno Oxford Street. Pero su comportamiento extravagante no le impidió percatarse del poder geométrico de la ciudad. Describe el Museo Británico como «gigantescos cubos de roca de hierro colocados en un paralelogramo de arena naranja». Fue capaz, en otras palabras, de verlo en términos de abstracción vorticista. Brzeska contribuyó con su soberbio *Vórtice desde las trincheras* y con una serie de esculturas como *Bird Swallowing Fish*, donde el principio de duras formas abstractas envueltas por una forma figurativa dominante se mantiene todavía. Roberts, que tenía sólo diecinueve años cuando apareció el primer número de *Blast*, era ya un artista muy capaz como lo demuestra su boceto en acuarela, que aún se conserva, para *Twostep*. Es un cuadro espléndido y nos muestra cuán libremente usaban el color los rebeldes ingleses. Roberts combina naranjas y escarlatas ardientes con rosas y azules pálidos más seductores, y aunque los bailarines no aparecen, la urgencia

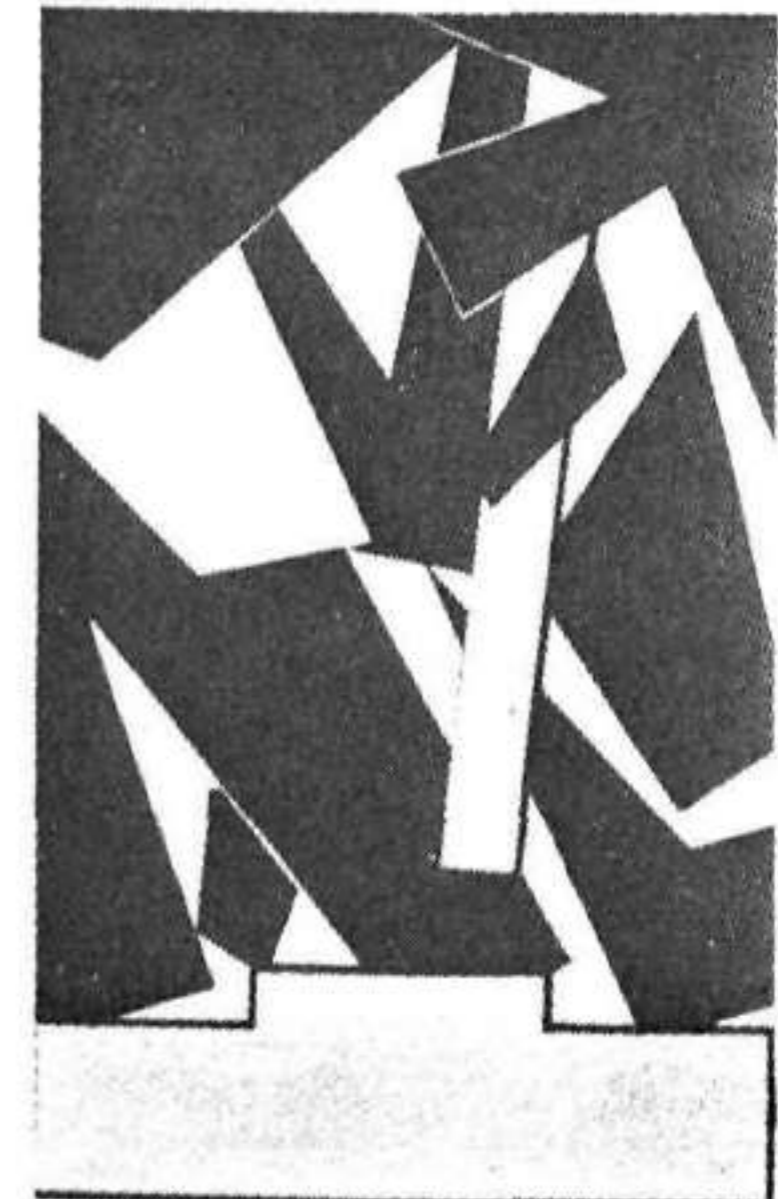


1

del baile está presente por doquier, es más un *ragtime* que un *twostep*. Saunders explotó también los contrastes de color, siguiendo el gusto de los vorticistas por la disonancia. *The Dance*, por ejemplo, estalla en una espontánea vitalidad que tipifica el espíritu del grupo. Saunders se sentía apasionadamente atraída por Lewis, hasta el punto de que su presencia la reducía prácticamente al silencio. Cuando Lewis proclama en el número uno de *Blast* «BENDITOS SEAN LOS ÁRABES DEL ATLÁNTICO», Saunders se agarra a ese fervor dinámico y lo introduce en su propia obra. *Atlantic City* late de exuberante vitalidad, pero el diseño sigue estando organizado con arreglo a restricciones clásicas, precisamente con las cualidades que Hulme defendía en sus teorías. Wadsworth, de carácter más suave que los otros vorticistas, nunca tendió a ser un rebelde a ultranza, pero sus obras abstractas sobre motivos marítimos o industriales se pueden incluir entre



2



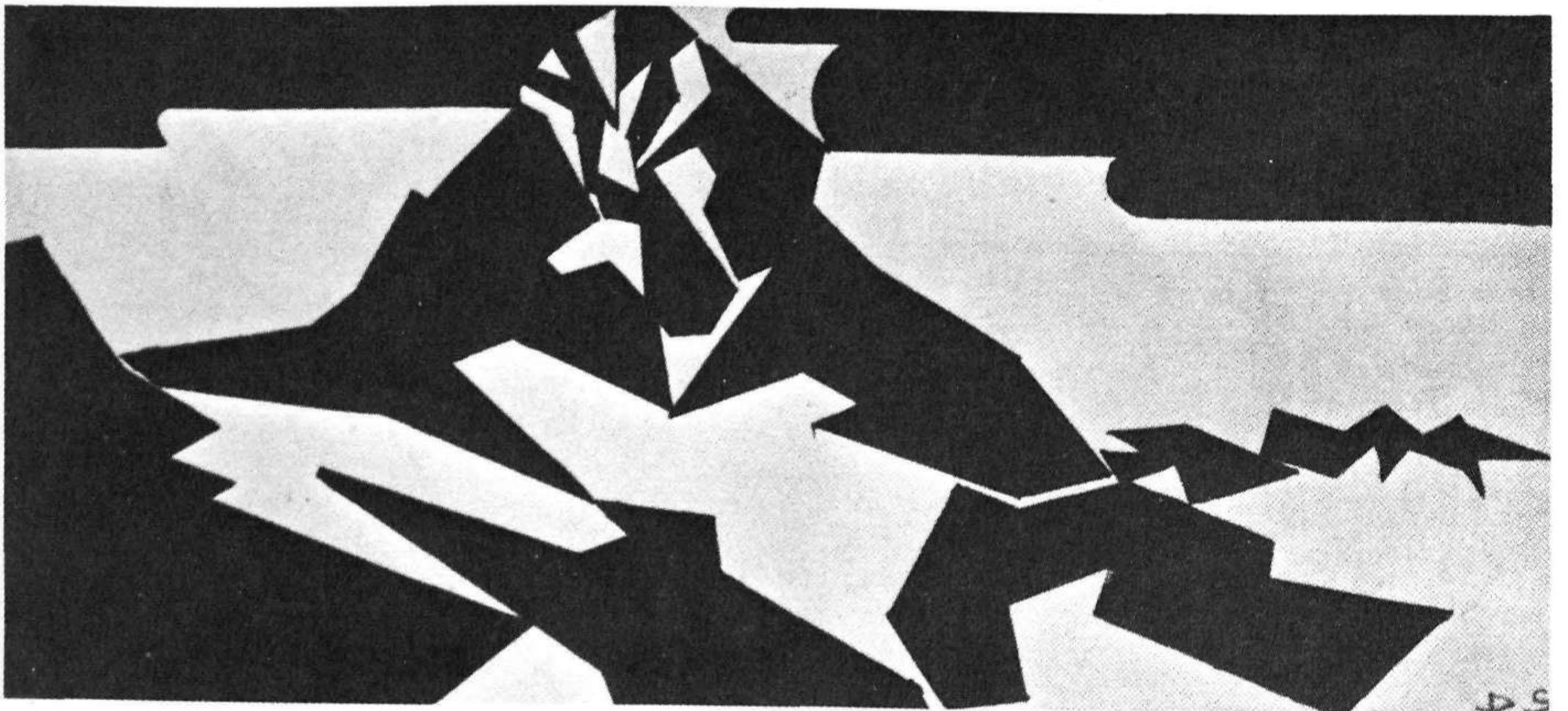
3



DOROTHY SHAKESPEAR

(1886-1973)

Hija de un procurador que trabajaba en la India y de la novelista edwardina Olivia Shakespeare, nació en Londres el 14 de septiembre de 1886. Se educó en la Crowborough School de Sussex y en la St James's School de Malvern. Su formación artística fue autodidacta y desde muy temprana edad solía pintar paisajes a la acuarela. Conoció a Ezra Pound en 1908. Tanto Dorothy como su madre iban a las conferencias sobre literatura medieval que daba Pound en la Regent Street Polytechnic, de 1909 a 1910, y más tarde Pound le presentó a Lewis y a Gaudier. Se quedó impresionada con el Rebel Art Centre cuando la llevó allí Pound los sábados por la tarde en la primavera de



4

1914. Se casó con Pound en abril de 1914, pero conservó siempre su nombre de soltera, Shakespeare, en sus cuadros, porque quería que su obra se mantuviese aparte de la de su marido. Lewis la animó mucho durante el período Vorticista, y contribuyó con una decoración y una ilustración al número dos de Blast de julio de 1915. Siempre fue una artista amateur que nunca pretendió buscar una exposición. En su madurez reconoció la deuda que tenía con el Vorticism, cuya influencia puede apreciarse en los bocetos de paisajes que hizo después de 1920. Murió el 8 de diciembre de 1973 cerca de Cambridge.

los logros más satisfactorios del movimiento. Lewis, artista, editor y escritor, era el motor. Su *Red Duet*, los Manifiestos de *Blast*, y la escritura mordaz del *Enemy of the stars*, son la afirmación más completa de la pasión vorticista por la imaginaria urbana y su visión dinámica y organizada de un nuevo mundo.

Aunque Bomberg, Etchells y Epstein rehusaron firmar el Manifiesto eran sin lugar a dudas esenciales para cualquier apreciación auténtica del movimiento. Etchells contribuyó con ilustraciones al número uno de *Blast*, y el *Rock Drill* de Epstein es quizá la afirmación más inolvidable de las creencias de los vorticistas. Bomberg había llegado a amenazar con demandar a Lewis si alguno de sus dibujos aparecía en *Blast*, pero después moderó su actitud y estuvo de acuerdo en exponer en la sección abierta de la *Exposición Vorticista*.

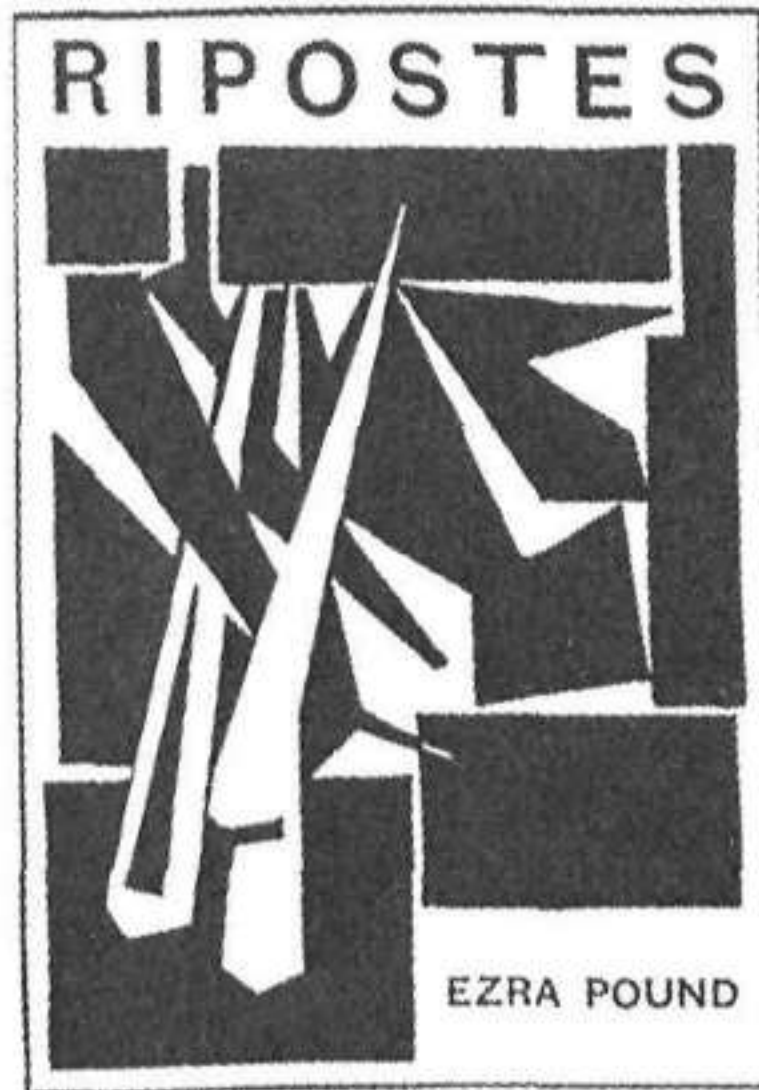
Así pues, en julio de 1914, Londres parecía bullir con una vanguardia del arte inglés, pero sólo un mes más tarde se sumergía en el Vórtice asesino de la Primera Guerra Mundial. Los rebeldes se convirtieron en soldados de la noche a la mañana. Sin embargo, el movimiento duró poco más de un año todavía y, debido a tan breve existencia, su éxito fue increíble. Lewis llevó a cabo varios encargos, de los cuales el más significativo fue quizá el Salón Vorticista del restaurante de la Torre Eiffel que le ayudó a decorar Helen Saunders. Después vino la *Exposición Vorticista* de la Galería Doré y el



EDWARD WADSWORTH
(1889-1949)

Hijo de un poderoso magnate de la industria de filaturas de estambre, nació el 29 de octubre de 1889 en Cleckheaton, Yorkshire. Se educó en el Fettes College de Edinburgo, de 1902 a 1906. Estudió para ingeniero en Munich de 1906 a 1907, pero empezó a interesarse más por la pintura, asistiendo a las clases de la Knirr School en su tiempo libre. Al volver a Inglaterra fue a la Bradford School of Art, donde ganó una beca para la Slade School. En esta última estudió de 1908 a 1912. Se casó con Fanny Eveleigh y pasó su luna de miel en las islas Canarias, de mayo a abril de 1912. Después viajó por Francia y España. Expuso en el Friday Club en la Alpine Club Gallery en febrero de 1912 y de enero a febrero de 1913. Fue incluido el último mes (enero de 1913) en la Segunda Exposición Posimpresionista. Se unió a los Omega Workshops el verano de 1913 y expuso en el Allied Artists' Association Salon en julio de 1913. Abandonó la Omega con Lewis y los demás rebeldes en octubre de 1913, y ese mismo mes contribuyó a la Exposición Futurista y Posimpresionista. Participó en la Sala Cubista de la exposición del Camden Town Group and Others en Brighton, de diciembre de 1913 a enero de 1914, y expuso

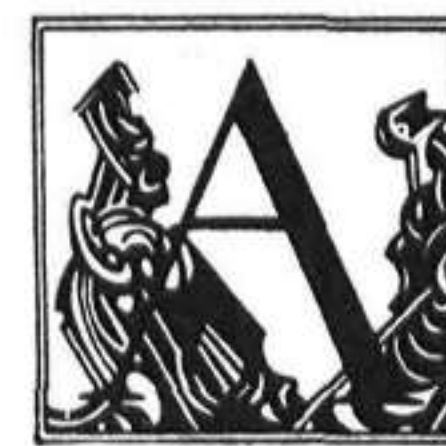
HENRI GAUDIER-BRZESKA: 1. *Fish*, 1914. 2. DOROTHY SHAKESPEAR: *Vorticist Figures*, c. 1915; 3. Cubierta de la *Catholic Anthology*, c. 1915; 4. *Plane Tree*, 1918; 5. Cubierta para *Ripostes*, c. 1914. 6. WYNDHAM LEWIS: Cubierta de *Blast*, n.º 2, 1915. 7. EDWARD WADSWORTH: *Vorticist Alphabet*, c. 1919.



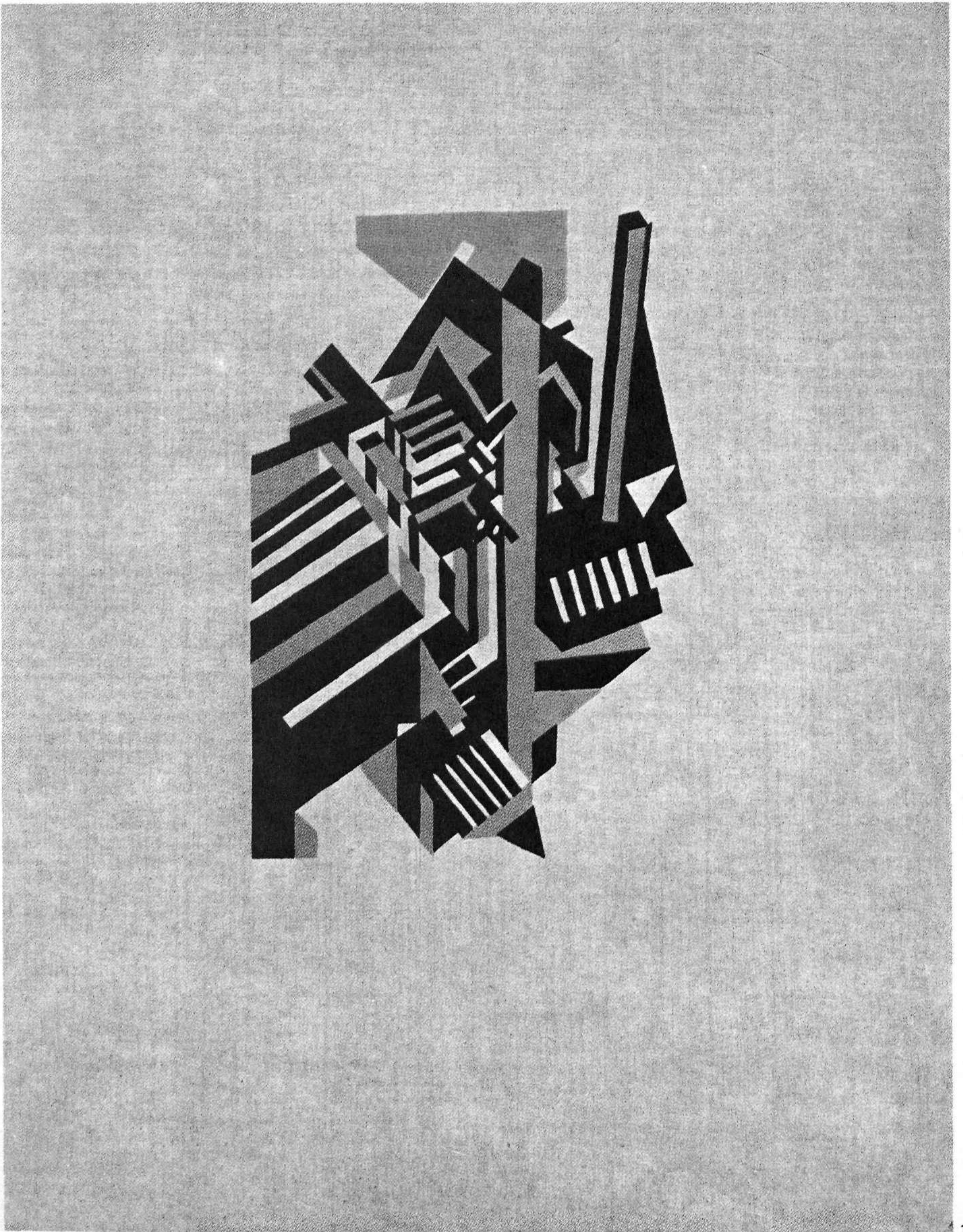
5



6

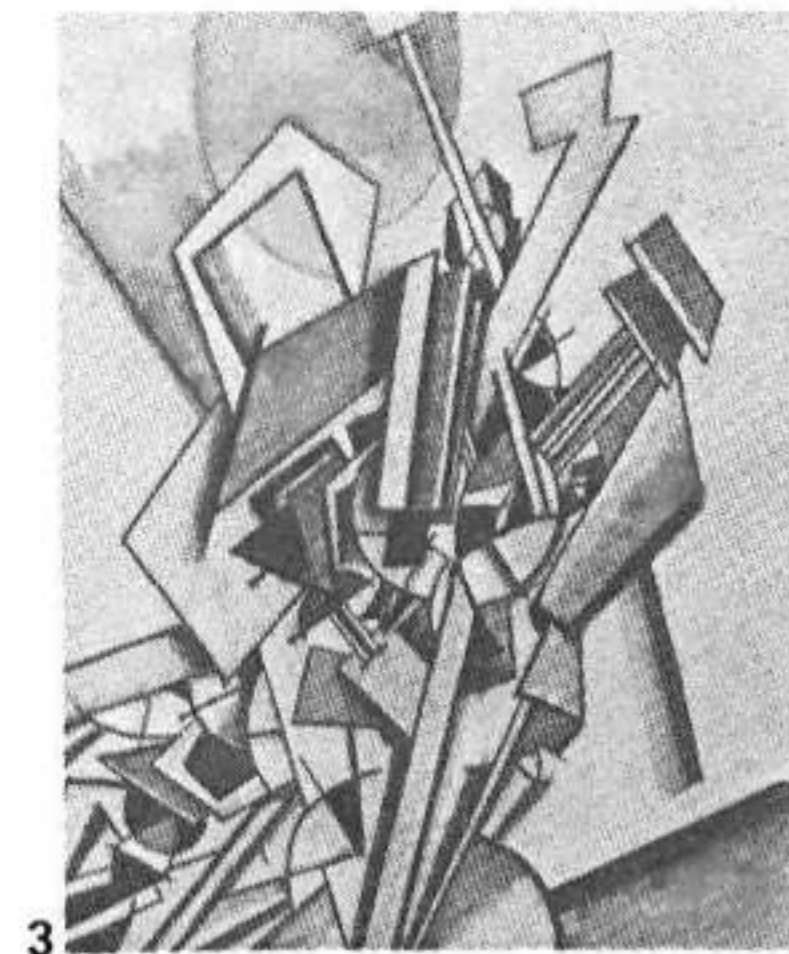


7

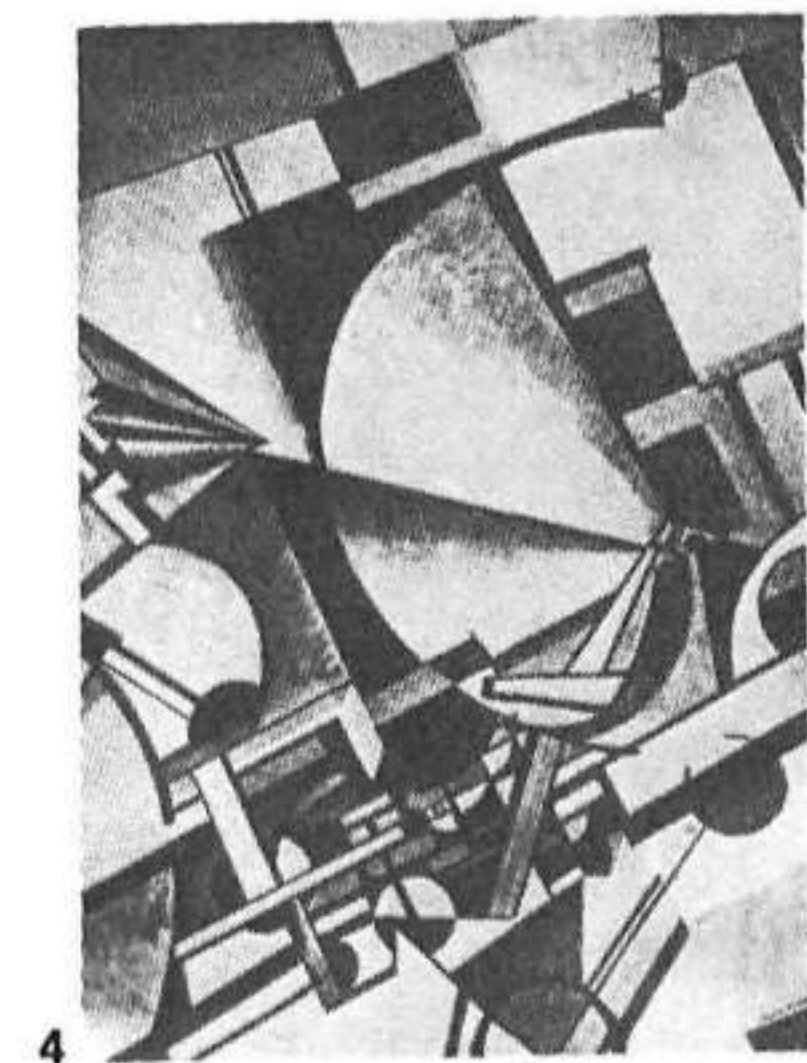




2 como miembro fundador de la exposición del London Group en marzo de 1914. Se unió al Rebel Art Centre en la primavera de 1914 y participó en la exposición Twentieth Century Art de la Whitechapel Art Gallery, de mayo a junio de 1914.



3 Contribuyó con ilustraciones y traducciones del «Uber das Geistige in der Kunst» de Kandinsky al número uno de Blast en el verano de 1914 y firmó su manifiesto. Fue incluido en el Allied Artists Association Salon en julio de 1914 y contribuyó a la



4

exposición del London Group en marzo de 1915. Contribuyó como miembro a la Exposición Vorticista de junio de 1915 y reprodujo su obra en el número dos de Blast en julio de 1915. Sirvió en la Royal Naval Volunteer Reserve en la Isla de Madras hasta que fue licenciado en 1917. Participó en la Exposición Vorticista de Nueva York en enero de 1917 y después fue contratado para supervisar el camuflaje de barcos en Bristil y Liverpool. Pintó un gran cuadro para el Canadian War Memorials Fund, e hizo una exposición individual en la Adelphi Gallery en marzo

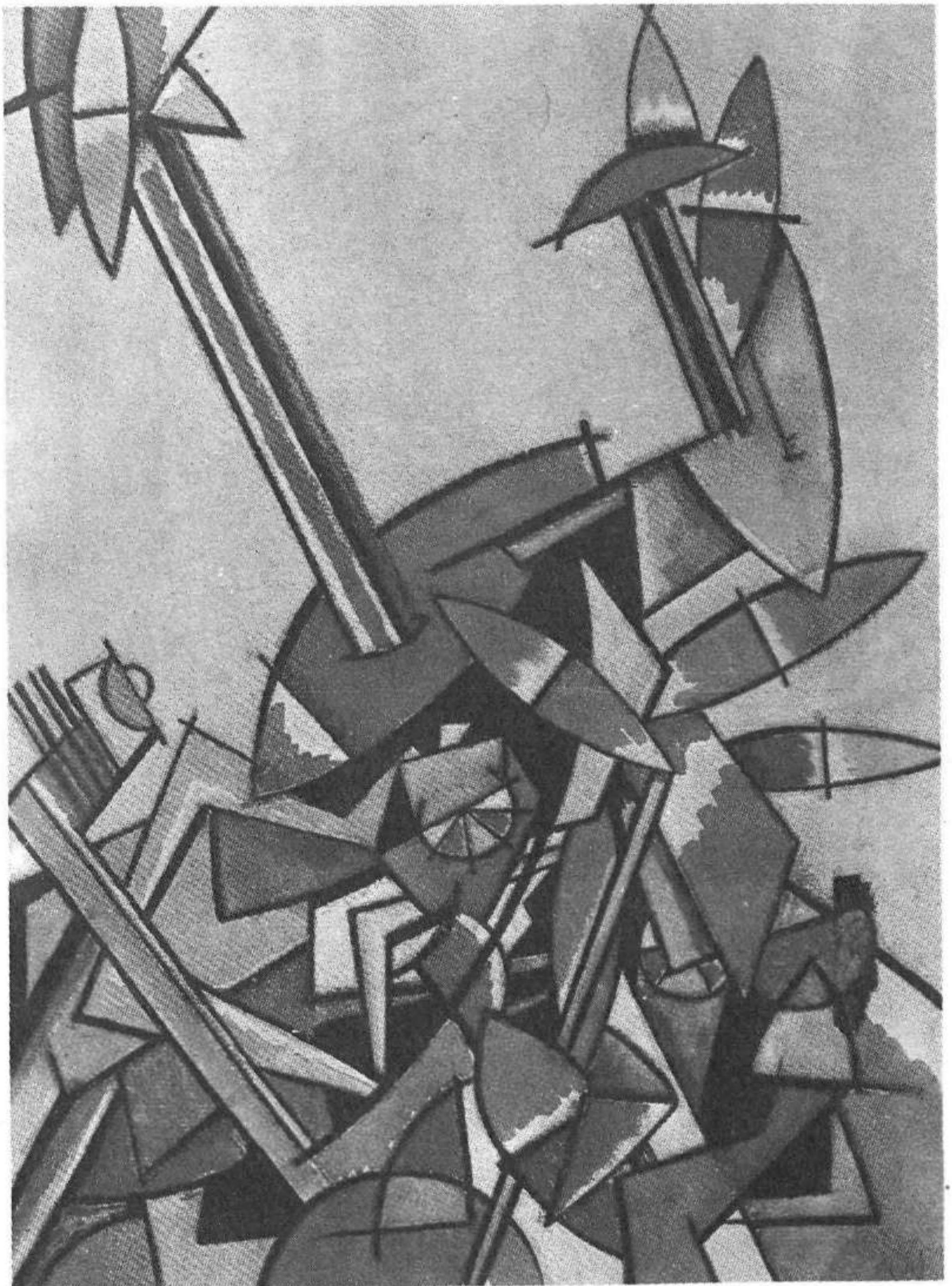


5

de 1919. Expuso en el grupo X en la Mansard Gallery de marzo a abril de 1920, y en su vida posterior se inclinó por un estilo más figurativo, excepto en el período de los años treinta cuando se asoció con Unit One. Fue elegido miembro de la Real Academia en 1944. Murió el 21 de junio de 1949 en Londres.



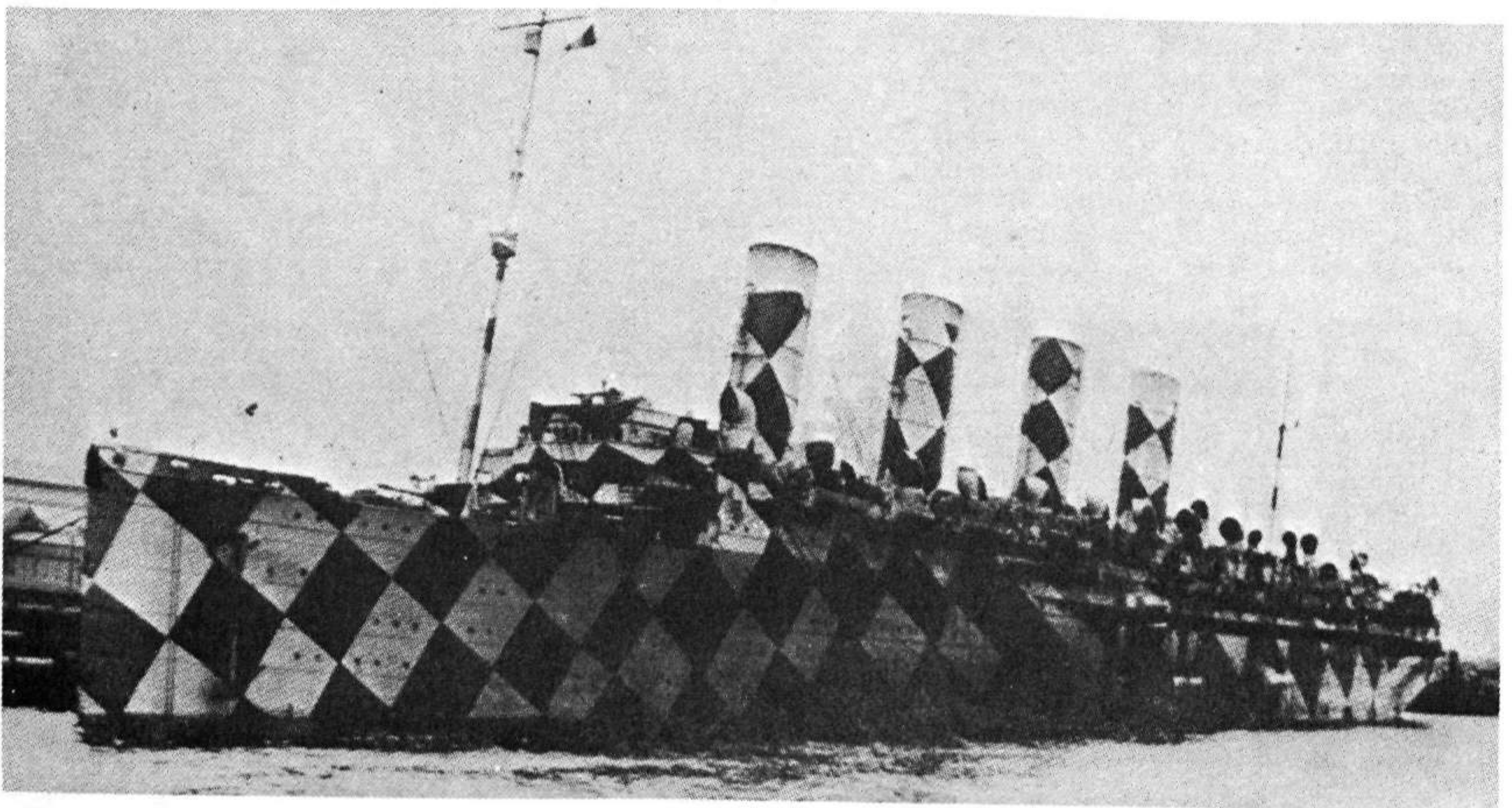
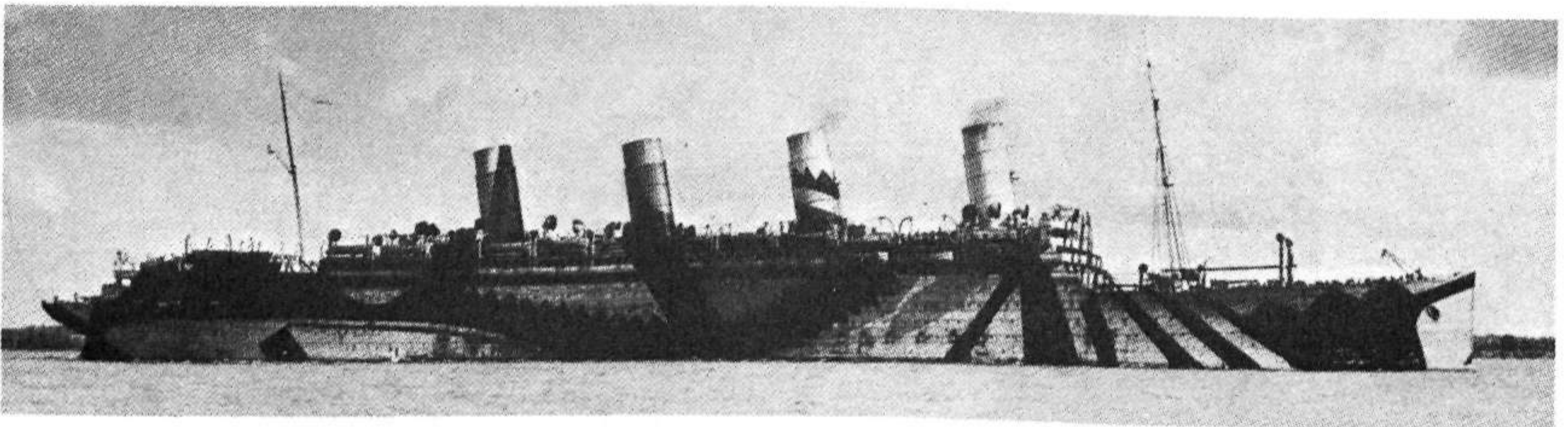
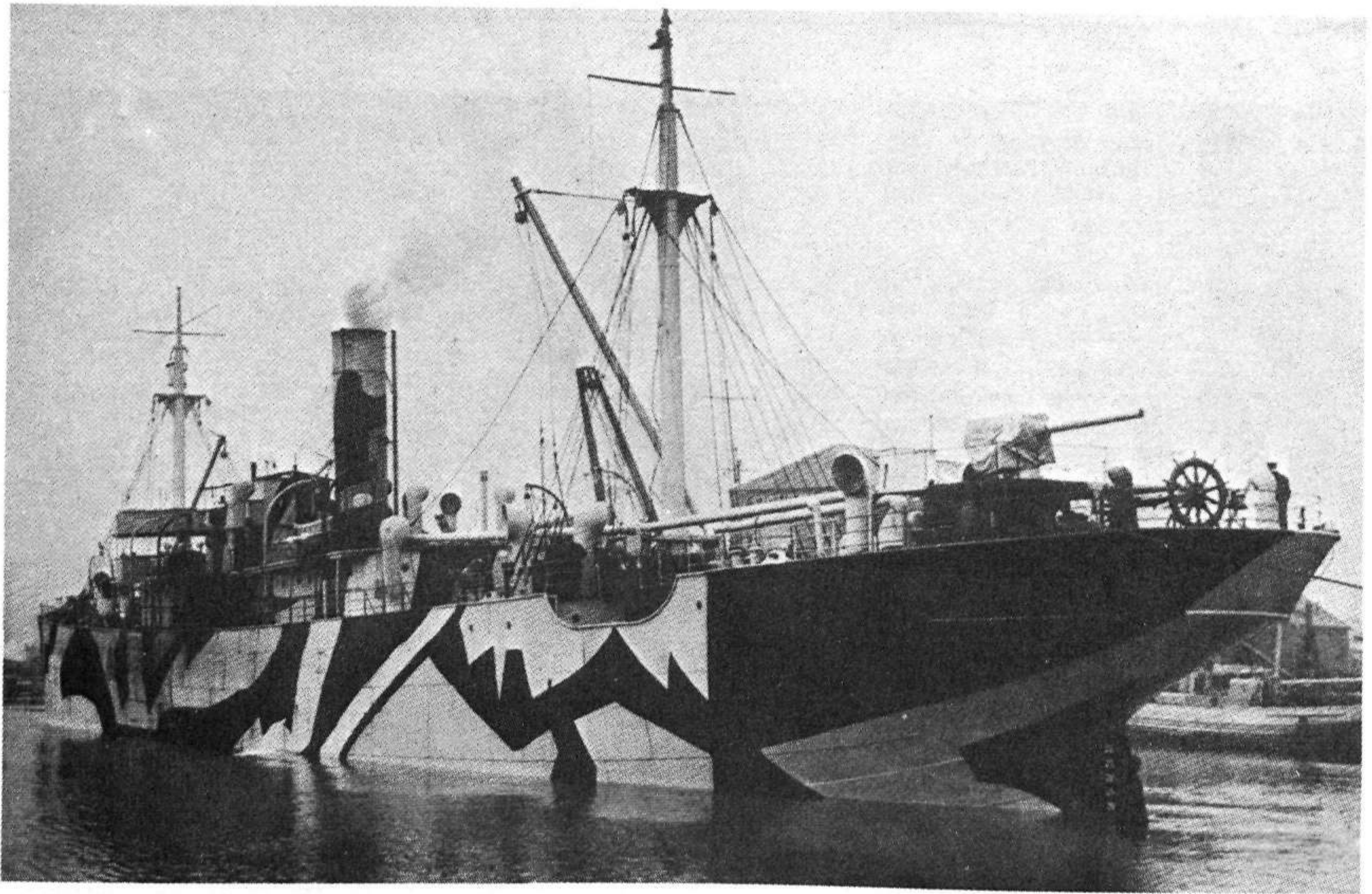
EDWARD WADSWORTH: 1. Bradford: View of a Town, c. 1914; 3. Study for a Vorticist Painting (?), c. 1914; 4. A. Short Flight, 1914; 5. Rotterdam, 1914; 6. Study for Cape of Good Hope, 1914. 2. Lewis y Frank Newbold (?) en Greenwood House, fotografiados por Wadsworth, en 1915; 7. Wadsworth en Dordrecht, 1914.



6



7



número 2 de *Blast*, «el número de la guerra». La aparición de este número coincidió con la triste noticia de la muerte de Brzeska y hablaba, entre otras cosas, de la «importante misión» que les aguardaba al acabar la guerra. En resumen, ofrecían una prueba más que suficiente de su compromiso con los principios de «actividad» y «energía». La acogida de la crítica, sin embargo, seguía siendo negativa. Sólo el coleccionista americano John Quinn les ofreció un auténtico apoyo económico e incluso organizó para ellos una exposición en los Estados Unidos. No tuvo más éxito que la de Londres. Como Hulme, que murió en las trincheras en 1917, el Vorticismo acabó por ser una víctima más de la guerra e incluso sus miembros más radicales cayeron en la tentación de hacer cuadros figurativos para el *Canadian War Memorial Fund*, como si se sintieran hartos por el coste de vidas humanas que había supuesto la agresión mecánica que tan apasionadamente habían defendido.

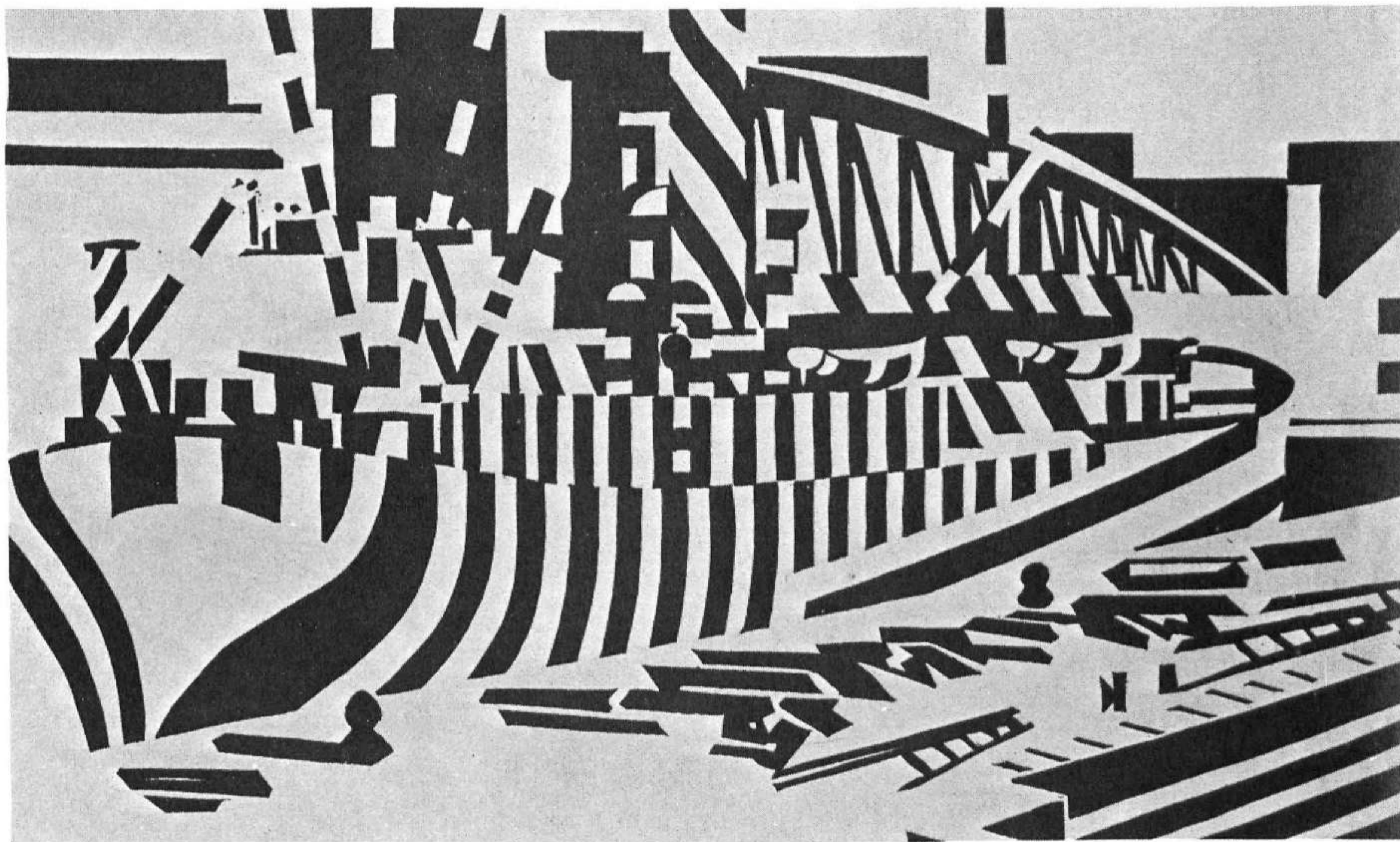
Queda como una de esas tragedias de la historia el que los vorticistas fueran negados en su momento y el que tengamos una idea tan vaga de lo que podrían haber llegado a conseguir.

K. P.

EDWARD WADSWORTH: 1. Camuflaje de los buques *S.S. New-York*, en Bristol, abril de 1918; *R.M.S. Aquitania*, c. 1918; y del *Mauretania*, en Liverpool, octubre de 1918; 2. *Cleckheaton*, 1914; 3. *Dazzled Ship in Drydock*, 1918.



2



3

**BR
FE
ST**

KEVIN POWER: *BLAST*

Blast («explosión», «maldición») quiso sorprender no sólo con su nombre sino también con su cubierta, su tamaño y su tipografía. La cubierta de *Blast*, era una gran extensión de púrpura rosáceo cruzada diagonalmente por la simple palabra *Blast* en letras de molde de tres pulgadas de altura. Se la ha descrito como «el color de una jaqueca aguda», «una cereza brillante con el aspecto de haber sido despojada de la piel».

Era un agente provocador, un destructor de todo lo que era tradicional o modesto. Pretendía establecer una nueva civilización viril basada en la dureza, la violencia, y el culto a la energía. Era una mezcla extravagante de lo evangélico con lo irreverente, y en realidad es que se complacían enormemente en maldecir y denotar cualquier cosa que se les cruzase por delante.

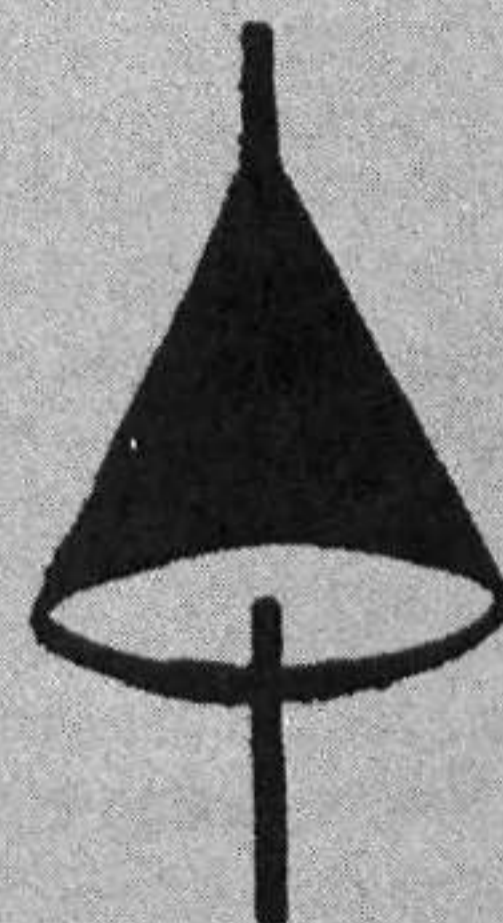
Inglaterra, por supuesto, fue lo primero. Su clima húmedo y su interminable «llovizna como un poema de Mr. Robert Bridges» representaban el aspecto y la personalidad del inglés medio:

MALDIGAMOS primero (por educación) a INGLATERRA
MALDIGAMOS SU CLIMA POR SUS PECADOS E
INFECCIONES. LÚGUBRE SÍMBOLO, colocado
alrededor de nuestros cuerpos, que esconden a un patán
afeminado. COMO UN VAMPIRO VICTORIANO, la
nube de LONDRES le chupa el CORAZÓN a la ciudad.

Maldecía el humor inglés, el deporte inglés, al esteta inglés, y por encima de todo, los años 1837-1900 que marcaron los abrazos estranguladores del victorianismo, tan sofocados y anulados por «bigotes llorones», «mujeres dolientes», y «las pálidas sombras proyectadas por el gigantesco Boehm» (el escultor victoriano que tiene innumerables monumentos públicos). Con su prosa cortante y blasfema, que tanto le debía a los futuristas, culpaban a los victorianos de haber dado lugar a los maniacos de la comida, al nudismo, al darwinismo, a los cultos herméticos, al erotismo, a los suburbios de la clase media como Putney, a los romances populares de George Borrow, a Rossetti y a Tennyson.

Las maldiciones culminaron con la larga lista de nombres que se derramó públicamente en la fiesta de Pound y Lewis. Ridiculizaron a todo el «establishment» inglés desde el obispo de Londres hasta Patrick Geddes, un profesor de biología que era coautor del panfleto llamado *Problemas del sexo* y que atacaba a los británicos por su pérdida de los valores morales. Atacaban a todos los que representaban la última moda de los prejuicios burgueses, como Sir Abdu! Baha Bahai, el líder de la religión universalista del mundo, el padre Bernard Vaughan que lanzaba sermones feroces contra las indulgencias de los ricos, o contra escritores populares cuyas novelas estaban llenas de advertencias religiosas como por ejemplo, Marie Corelli. Igualmente mordaces fueron con los reformadores, los idealistas y los hacedores del bien. En realidad, cualquiera que fuese popular estaba expuesto a convertirse en blanco de la cólera de los vorticistas, y así lo fueron el jugador de cricket C. B. Fry, el director de orquesta Thomas Beecham, el actor y escritor de teatro George Grossmith.

El manifiesto pasó inmediatamente de maldecir a bendecir, disfrutando sin duda de la evidente contradicción que se planteaba al bendecir algunas de las cosas que habían sido denostadas. Inglaterra fue bendecida por sus barcos y sus marineros, definida como

MANIFESTO.

1
BLAST First (from politeness) **ENGLAND**

CURSE ITS CLIMATE FOR ITS SINS AND INFECTIONS

DISMAL SYMBOL, SET round our bodies,
of effeminate lout within.

VICTORIAN VAMPIRE, the LONDON cloud sucks
the TOWN'S heart.

A 1000 MILE LONG, 2 KILOMETER Deep

BODY OF WATER even, is pushed against us
from the Floridas, **TO MAKE US MILD.**

OFFICIOUS MOUNTAINS keep back **DRASTIC WINDS**

SO MUCH VAST MACHINERY TO PRODUCE

THE CURATE of "Eltham"
BRITANNIC ÆSTHETE
WILD NATURE CRANK
DOMESTICATED
POLICEMAN
LONDON COLISEUM
SOCIALIST-PLAYWRIGHT
DALY'S MUSICAL COMEDY
GAIETY CHORUS GIRL
TONKS

«isla-máquina industrial», y el humor inglés fue descrito como «una pared de histeria levantada alrededor del ego». Los peluqueros fueron bendecidos por atacar a la Madre Naturaleza, y Francia por ser «maestra de la pornografía». Y por fin llegó una lista de bendiciones, muchas de ellas destinadas a afrontar la opinión de un público respetable, como por ejemplo su aprobación de las sufragistas militantes y de los nacionalistas irlandeses.

El beneplácito de los vorticistas se reservó especialmente para la cultura popular y las diversiones de la clase trabajadora, tales como el boxeo y el teatro de variedades. Joseph Lyons, el fundador de las *Corner Houses*, blancas y doradas, donde el hombre corriente podía tomarse una taza de té en un decorado decente, fue seleccionado también para una mención especial. Pocos eran los representantes de las bellas artes que recibían un beneplácito, con la excepción de aquellos críticos favorables al movimiento y de Chaliapine que había causado sensación en la temporada de Opera Rusa en Londres, así como de Joyce que por entonces estaba publicando su *Portrait of the Art*, como serial, en la revista *The Egoist*. Al margen de su exuberante provocación estas nóminas daban también una idea bastante clara de cuáles eran las preferencias y antipatías de los vorticistas a comienzos de 1914.

El diseño que Lewis hizo para *Blast* es evidente que debe algo a los caligramas de Apollinaire y a las *parole in libertà* de los futuristas, pero Lewis hizo sus diseños mucho más abstractos y formales, y mucho menos dependientes de palabras impresas en formas representativas. Compuso sus páginas ajustándose a unas pocas formas abstractas que variaban el tamaño del tipo de letra, el espaciado de las palabras y la longitud de las líneas.

La segunda parte del Manifiesto era más convencional de forma, y dependía del razonamiento para lograr su propósito. En todas las páginas aparecían sugerencias de energía explosiva. «Sólo queremos la tragedia», proclamaba el Manifiesto, y los vorticistas trataron de encontrarla a través de su visión agresiva del artista como luchador, mercenario y revolucionario en un mundo moderno, potencialmente violento, hecho de «árboles de acero» y «complejidades» mucho «más salvajes que las de la Naturaleza». Inglaterra ofrecía la expresión más concentrada de estos salvajes paisajes industriales:

El Mundo Moderno es debido, casi por completo, al genio anglosajón, a su aspecto y a su espíritu.

La maquinaria, los trenes, los barcos de vapor, todo aquello que distingue exteriormente a nuestro mundo de hoy ha salido de aquí más que de cualquier otro sitio.

Y aquí había una «jungla» a explorar por los artistas-salvajes. En el torbellino de aquellas fábricas y edificios modernos el artista inglés podía aspirar a transformar en arte «las formas de la maquinaria»:

Son los inventores de esta desnudez y esta dureza, y habrán de ser los grandes enemigos de la novela.

A través de esta definición, los vorticistas pudieron localizar lo genuino del arte inglés y separarse a sí mismos de la desbordante influencia de los futuristas.

El símbolo del vórtice, estable y autocontrolado, aunque lleno de energía, representaba la fuerza primordial reprimida por el poder configurador del arte. Girando sobre su eje en el espacio, parecía, en efecto, el símbolo apropiado a su deseo de explorar las posibilidades austeras e inhumanas inherentes a las formas de las máquinas. Los vorticistas querían formas bien recortadas, duras y rígidas, y detestaban todo lo que era suave, nebuloso y flexible. Su arte

CURSE 3

WITH EXPLETIVE OF WHIRLWIND
THE BRITANNIC ÆSTHETE
CREAM OF THE SNOBBISH EARTH
ROSE OF SHARON OF GOD-PRIG
OF SIMIAN VANITY
SNEAK AND SWOT OF THE SCHOOL-ROOM
IMBERB (or Berbed when in Belsize)-**PEDANT**
PRACTICAL JOKER
DANDY
CURATE

BLAST all products of phlegmatic cold
 Life of **LOOKER-ON.**
CURSE

SNOBBERY
 (disease of femininity)
FEAR OF RIDICULE
 (arch vice of inactive, sleepy)
PLAY
STYLIST
SINS AND PLAGUES
 of this **LYMPHATIC** finished
 (we admit in every sense
 finished)
VEGETABLE HUMANITY.

6

BLAST
 years **1837** to **1900**
Curse abysmal inexcusable middle-class
 (also Aristocracy and Proletariat).

BLAST
 pasty shadow cast by gigantic **Boehm**
 (Imagined at introduction of **BOURGEOIS VICTORIAN VISTAS**).

WRING THE NECK OF all sick inventions born in
 that progressive white wake.

BLAST their weeping whiskers—hirsute
RHETORIC of **EUNUCH** and **STYLIST**—
SENTIMENTAL HYGIENICS
ROUSSEAUISMS (wild Nature cranks)
FRATERNIZING WITH MONKEYS
DIABOLICS—raptures and roses
 of the erotic bookshelves
 culminating in
PURGATORY OF PUTNEY.

dependía de duras líneas de contorno, un diseño abstracto, y un color plano y sin mezcla.

La pretensión de Lewis de hacer de *Blast* «un arriete de un solo metal» fue seriamente debilitada por las aportaciones literarias. Los poemas de Pound apenas cumplían con las exigencias del Manifiesto. Variaban desde «Mujeres delante de una tienda».

Las chucherías de ámbar falso y falsa turquesa les atraen.
¡Se atraen las naturalezas semejantes! ¡Esos amarillos
pegajosos!

hasta un trozo desconcertante sobre el hastío estudiantil:

Cuando me pongo a considerar con atención las costumbres
de los perros,
me siento impulsado a admitir
que el hombre es el animal superior.
Cuando me pongo a considerar las costumbres del hombre,
te confieso, amigo mío, que me quedo perplejo.

El propio Lewis pensó que debía producir algo para ponerse al ritmo de la revolución visual ya que ninguno de sus contemporáneos parecía capaz de ello. Por eso se puso a escribir *Enemy of the Stars*, lleno de una ambigua imaginaria y una sintaxis abrupta que parecía el equivalente en prosa del estilo visual de los vorticistas. En lugar de frases sintácticamente ordenadas, Lewis prefería formar racimos de fragmentos e imágenes aisladas. Nos da la siguiente introducción para presentar al personaje principal de la obra, Arghol:

Cerco de universo rojo
Todas las fuerzas tratan de sacudirle
Central como la piedra. Sereno imán de cosas vastas, sutiles,
egoístas.
Yace como los estratos humanos de biología infernales.
Camina como un cauteloso desplazarse de cuerpos en
distante equilibrio.
Se sienta como un dios construido por una corriente de
arquitectura,
fecundado por locas ráfagas de sol.

Una pelea entre Arghol y su discípulo Hanp se muestra asimismo como una serie de imágenes discontinuas:

Rubores sobre epidermis de seda y entremedias un feroz
juego de cartas con los puños: vaciarse de la mano
sobre una mesa de carne blanda.
Brazos de molinos grises, moliendo la ira con la piedra del
nuevo corazón.
Mensajes del uno al otro, dejados caer en cualquier sitio
cuando no mira nadie, alcanzando el cerebro por
telegrafía: los mensajes más desoladores y
alarmantes que cabe imaginar.
El agresor se lanzó al ataque borracho de golpes. Rodaron,
sendero veloz y desigual, hacia un rincón del
hangar: precipitada y torpe huida de insectos en
busca de un escondite.
Se pararon asombrados.

La violencia impregna la historia, es la clave esencial de su energía. Al principio Lewis describe a los personajes principales de la obra como «Jovenzuelos enormes, apareciendo de repente en todas partes envueltos en ceñidas y pesadas ropas, movidos por torpes y explosivos músculos». Arghol, carpintero e intelectual, es azotado todas las noches por un misterioso «tío». Luego instruye a su discípulo Hanp con el que acaba enzarzándose en una lucha perversa. Gana Arghol, pero cuando se queda dormido, Hans lo apuñala hasta matarlo y después se ahoga en un lóbrego canal. Lewis se resiste a desarrollar la historia con un sentido narrativo temporal, pero nos da fragmentos espaciales comprimidos que se engarzan estrechamente unos con otros como los elementos de su pintura. El decorado de la obra, dominado por cobre pintado de rojo y negro, se inscribe también

BLAST

The Post Office Frank Brangwyn Robertson Nicol
Rev. Pennyfeather Galloway Kyle
(Bells) (Cluster of Grapes)
Bishop of London and all his posterity
Galsworthy Dean Inge Croce Matthews
Rev. Meyer Seymour Hicks
Lionel Cust C. B. Fry Bergson Abdul Bahal
Hawtreay Edward Elgar Sardlea
Filson Young Marie Corelli Geddes
Codliver Oil St. Loe Strachey Lyceum Club
Rhabindraneth Tagore Lord Glenconner of Glen
Weiniger Norman Angel Ad. Mahon
Mr. and Mrs. Dearmer Beecham Ella
A. C. Benson (Pills, Opera, Thomas) Sydney Webb
British Academy Messrs. Chapell
Countess of Warwick George Edwards
Willie Ferraro Captain Cook R. J. Campbell
Clan Thesiger Martin Harvey William Archer
George Grossmith R. H. Benson
Annie Besant Chenil Clan Meynell
Father Vaughan Joseph Holbrooke Clan Strachey

6

1

BLESS ENGLAND!

BLESS ENGLAND

FOR ITS SHIPS

which switchback on Blue, Green and
Red SEAS all around the PINK
EARTH-BALL,

BIG BETS ON EACH.

BLESS ALL SEAFARERS.

THEY exchange not one LAND for another, but one ELEMENT
for ANOTHER. The MORE against the LESS ABSTRACT.

BLESS the vast planetary abstraction of the OCEAN.

BLESS THE ARABS OF THE ATLANTIC.

THIS ISLAND MUST BE CONTRASTED WITH THE BLEAK WAVES.

7

perfectamente dentro de sus preferencias visuales. Asimismo sus personajes principales llevan máscara como tantas de las figuras de la escultura de Breska o de Epstein. De hecho parecen figuras de Epstein animadas, o también esas figuras medio humanas medio máquinas que son tan típicas de los propios dibujos de Lewis de aquella época.

El propio Arghol es un representante de la defensa de los vorticistas de un individualismo agresivo. Se libera a sí mismo del «yo» que para Lewis quiere decir «excrecencia social»: la suciedad y la confusión que surgen de la lucha indiscriminada contra nuestros semejantes. Sin embargo, ese «yo» vuelve bajo la forma del parascítico Hanp. El yo y el ego, dice Lewis, no pueden ser ni separados ni reconciliados. Conviven con el hombre en un conflicto fatal.

La vida es para Lewis algo despectivo, y nos la describe en *Vórtices y Notas* en los siguientes términos:

La vida es un hospital para los débiles y los incompetentes.
 La vida es la retirada de los vencidos.
 Es muy saludable. La cocina es buena.
 Se suministran diversiones.

El vorticista, afirma Lewis, habrá de usar la vida como su burdel, y reservarse a sí mismo puro para la no-vida, es decir, para el Arte. El artista tiene que rechazar a la sociedad y volverse egoístamente duro. La vida puede negarse en favor de la violenta y pulida danza del vórtice:

Nuestro Vórtice se alimenta de vuestras dispersiones,
 razonables hombres-pollo.
 Nuestro Vórtice está orgulloso de sus pulidos lados.
 Nuestro Vórtice no oirá nada más que su desastroso baile pulido.

Para Lewis el Vorticismo era una revolución de las artes visuales, para Pound surgía del Imaginismo. Era la compresión y retención de la energía que corregiría la flácida escritura de sus amigos imaginistas. La concentración de la energía es lo que Pound llamaba «el pigmento primario». Sin embargo, el uso o el sentido que Pound le daba al vórtice no conllevaba ni el poder brutal ni la violenta persuasión del *Enemic of the Stars* de Lewis o del *Vórtice* de Brzeska. La afirmación de Brzeska de que «la voluntad y la conciencia son nuestro vórtice» nos suministra una conclusión apropiada para las principales ambiciones de Blast.

Los vorticistas querían un arte contundente, denso y brutal. Aunque alababan la máquina, no mostraban ninguna de las tendencias románticas de los futuristas cuando idolatraban al tren o al avión, sino que buscaban formas más estáticas y abstractas como vigas, muelles, maquinaria pesada, y por encima de todo la energía interna escondida en la dinamo. Era un alegato dramático de lo que Lewis llamaba «lo duro, lo frío, lo mecánico y lo estático.»

K. P.

BLESS ALL PORTS.

PORTS, RESTLESS MACHINES of
 scooped out basins
 heavy insect dredgers
 monotonous cranes
 stations
 lighthouses, blazing
 through the frosty
 starlight, cutting the
 storm like a cake
 beaks of infant boats,
 side by side,
 heavy chaos of
 wharves,
 steep walls of
 factories
 womanly town

BLESS these **MACHINES** that work the little boats across
 clean liquid space, in boelines.

BLESS the great **PORTS**
HULL
LIVERPOOL
LONDON
NEWCASTLE-ON-TYNE
BRISTOL
GLASGOW

BLESS ENGLAND,
 Industrial Island machine, pyramidal

8

BLESS

Bridget	Berrwolf	Bearline	Cranmer Byng
Frieder Graham	The Pope	Maria de Tomaso	
Captain Kemp	Munroe	Gaby Jenkins	
R. B. Cuninghame	Grahame	Barker	
	<small>(not his brother)</small>	<small>(John and Granville)</small>	
Mrs. Wil Finimore	Madame Strindberg	Carson	
Salvation Army	Lord Howard de Walden		
Capt. Craig	Charlotte Corday	Cromwell	
Mrs. Duval	Mary Robertson	Lillie Lenton	
Frank Rutter	Castor Oil	James Joyce	
Leveridge	Lydia Yavorska	Preb. Carlyle	Jenny
Mon. le compte de Gabulis	Smithers	Dick Burge	
33 Church Street	Siever	Gertie Millar	
Norman Wallis	Miss Fowler	Sir Joseph Lyons	
Martin Wolff	Watt	Mrs. Hepburn	
Alfree	Tommy	Captain Kendell	Young Ahearn
Wilfred Walter	Kate Lechmere	Henry Newbolt	
Lady Aberconway	Frank Harris	Hamel	
Gilbert Canaan	Sir James Mathew Barry		
Mrs. Belloc Lowdnes	W. L. George	Rayner	
George Robey	George Mozart	Harry Weldon	
Challapine	George Hirst	Graham White	
Hucks	Salmat	Shirley Kellogg	Bandsman Rice
Petty Officer Curran	Applegarth	Xonody	
Colin Bell	Lewis Hind	LEFRANC	
Hubert		Commercial Process Co.	

20

9

NOTA: Para la realización de este reportaje me he servido de los trabajos de Richard Cork sobre el Vorticismo. Mi agradecimiento. K.P.

1. Cubierta de *Blast* n.º 1.

2. Portadilla «Manifiesto»

3. Pág. 11.

1 / MALDIGAMOS Primero (por educación) a INGLATERRA / MALDIGAMOS SU CLIMA POR SUS PECADOS E INFECCIONES / LÚGUBRE SÍMBOLO, colocado alrededor de nuestros cuerpos / que esconden a un patán afeminado. / COMO UN VAMPIRO VICTORIANO, la nube de LONDRES le chupa / el CORAZÓN a la ciudad. / DE MIL MILLAS DE LONGITUD y DOS KILÓMETROS de profundidad / UN CUERPO DE AGUA uniforme viene impulsado hacia nosotros desde Florida PARA ATEMPERARNOS. / MONTAÑAS OFICIOSAS esconden DRÁSTICOS VIENTOS / UNA MAQUINARIA TAN EXTENSA PARA PRODUCIR: / EL CURA de «Eltham» / EL ESTETA BRITÁNICO / EL MANIÁTICO DE LA NATURALEZA / SALVAJE / EL POLICÍA DOMESTICADO / EL DRAMATURGO SOCIALISTA DEL COLISEO DE LONDRES / LA COMEDIA MUSICAL DE DALY / LA CHICA DEL CORO ALEGRE / LOS TONKS.

4. Pág. 15.

MALDITO SEA 3 / CON LA FUERZA DE UN TORBELLINO / EL ESTETA BRITÁNICO / CREMA DE LA TIERRA SNOB / ROSA DE SHARON DEL DIOS-PEDANTE / DE LA VANIDAD SIMIESCA / EMPOLLÓN Y ACUSICA DE LA CLASE / IMBERBE (o barbado cuando adulto) PEDANTE / CHISTOSO PRÁCTICO / DANDY / CURA / MALDITOS SEAN todos los productos de la flemática y fría vida del MIRÓN. / MALDITOS SEAN / EL SNOBISMO / (enfermedad de la femineidad) / EL MIEDO AL RIDÍCULO / (vicio arcaico de los inactivos, de los aletargados) / EL JUEGO / EL ESTILISMO / LOS PECADOS Y PLAGAS / de esta LINFÁTICA acabada / (acabada en todos los sentidos) / HUMANIDAD VEGETAL.

5. Pág. 18.

6 / MALDITOS SEAN / los años 1837 al 1900 / MALDITA SEA la abismal e inexcusable clase media / (así como la aristocracia y el proletariado) / MALDITA SEA / la sombra pastel proyectada por el gigantesco BOEHM / (imaginada en la introducción de las IMÁGENES / VICTORIANAS BURGUESES) / RETORZÁMOSLE EL CUELLO a todas esas invenciones / enfermizas nacidas de esa progresiva vigilia blanca. / MALDITOS SEAN sus bigotes llorones / -retórica hirsuta del EUNUCO / y el ESTILISTA- / LA HIGIENE SENTIMENTAL / EL RUSONIANISMO (forofos de la naturaleza salvaje) / LA FRATERNIZACIÓN CON LOS MONOS / EL DIABOLISMO -éxtasis y rosas de las bibliotecas eróticas que culminan en el PURGATORIO DE PUTNEY.

Traducción de las págs. de BLAST

6. Pág. 21.

MALDITO SEA / El Servicio de Correos Frank Brangwyn Robertson Nicol / Rdo. Pennyfeather (Campanas) Galloway Kyle (Racimo de Uvas) / El Obispo de Londres y toda su posteridad / Galsworthy Dean Inge Croce Matthews / Rdo. Meyer Seymour Hicks / Lionel Cust C. B. Fry Bergson Abdul Bahal / Hawtrey Edward Elgar Sardlea / Filson Young Marie Corelli Geddes / Codliver Oil St. Loe Strachey Lyceum Club / Rhabindranath Tagore Lord Glenconner de Glen / Weiniger Norman Angel Ad. Mahon / El Sr. y la Sra. Dearmer Beecham (Pills, Opera, Thomas) Ella / A. C. Benson Sydney Webb / La Academia Británica Messrs. Chapell / La Condesa de Warwick George Edwards / Willie Ferraro El Capitán Cook R. J. Campbell / El Clan Thesiger Martin Harvey William Archer / George Grossmith R. H. Benson / Annie Besant Chenil El Clan Meynel / El Padre Vaughan Joseph Holbrooke El Clan Strachey.

7. Pág. 22.

1 / ¡BENDITA SEA INGLATERRA! / BENDITA SEA INGLATERRA / POR SUS BARCOS / que se deslizan por MARES Azules, Verdes y Rojos alrededor de esa BOLA DEL MUNDO COLOR ROSA. / APOSTEMOS POR TODOS ELLOS. / BENDITOS SEAN TODOS LOS MARINEROS. / ELLOS no cambian una TIERRA por otra, sino un ELEMENTO por OTRO. El MÁS abstracto contra el MENOS ABSTRACTO. / BENDITA SEA la vasta abstracción planetaria del OCEANO. / BENDITOS SEAN los árabes del ATLÁNTICO. / ESTA ISLA DEBE SER PUESTA EN CONTRASTE CON LAS DESIERTAS OLAS.

8. Pág. 23.

BENDITOS SEAN TODOS LOS PUERTOS. / LOS PUERTOS, LAS INCANSABLES MÁQUINAS de / dársenas excavadas / pesados dragadores de insectos / grúas monótonas / estaciones / faros brillando a través de la helada luz de las estrellas, cortando la tormenta como un pastel / rostros de barcos infantiles uno al lado de otro, / pesado caos de muelles, / empinadas paredes de las fábricas / ciudad femenina / BENDITAS SEAN estas MÁQUINAS que empujan a los barquitos / en línea recta a través del espacio limpio y líquido. / BENDITOS SEAN los grandes PUERTOS de / HULL / LIVERPOOL / LONDON / NEWCASTLE-ON-TYNE / BRISTOL / GLASGOW / BENDITA SEA INGLATERRA, / Isla-máquina industrial, piramidal.

9. Pág. 28.

BENDITOS SEAN/ Bridget Berrwolf Bearline Cranmer Bying / Frieder Graham El Papa María de Tomaso / El Capitán Kemp Munroe Gaby Jenkins / R. B. Cuningham Grahame (no su hermano) Barker (John y Granville) / La Sra. Wil Finimore Madame Strindberg Carson / El Ejército de Salvación Lord Howard de Walden / El Cap. Craig Charlotte Corday Cromwell / La Sra. Duval Mary Robertson Lillie Lenton / Frank Rutter Castor Oil James Joyce / Leveridge Lydia Yavorska Preb. Carlyle Jenny / Mon. le compte de Gabulis Smithers Dick Burge / 33 Church Street Sievier Gertie Millar / Norman Wallis La Sta. Fowler Sir Joseph Lyons / Martin Wolff Watt La Sra. Hepburn / Alfree Tommy El Capitán Kendell Ahearn el Joven / Wilfred Walter Kate Lechmere Henry Newbolt / Lady Aberconway Frank Harris Hamel / Gilbert Canaan Sir James Mathew Barry / La Sra. Belloc Lowdnes W. L. George Rayner / George Robey George Mozart Harry Weldon / Chaliapine George Hirst Graham White / Hucks Salmest Shirley Kellogg Brandsman Rice / El Suboficial Curran Applegarth Konody / Colin Bell Lewis Hind LEFRANC / Hubert Commercial Process Co.

10. Firmantes del «Manifiesto»

Signatures for Manifesto

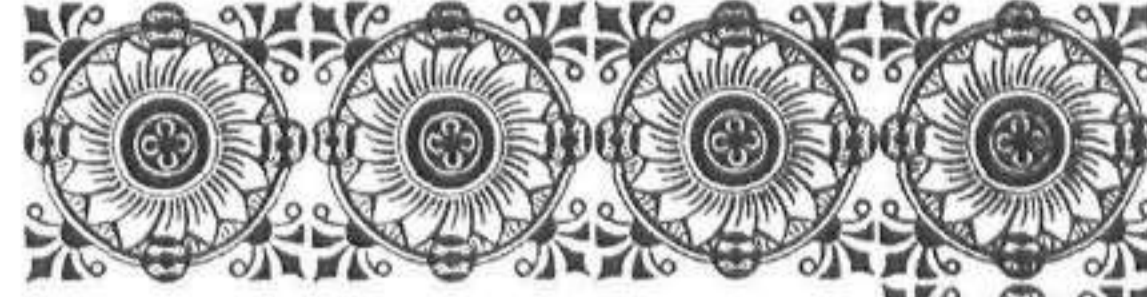
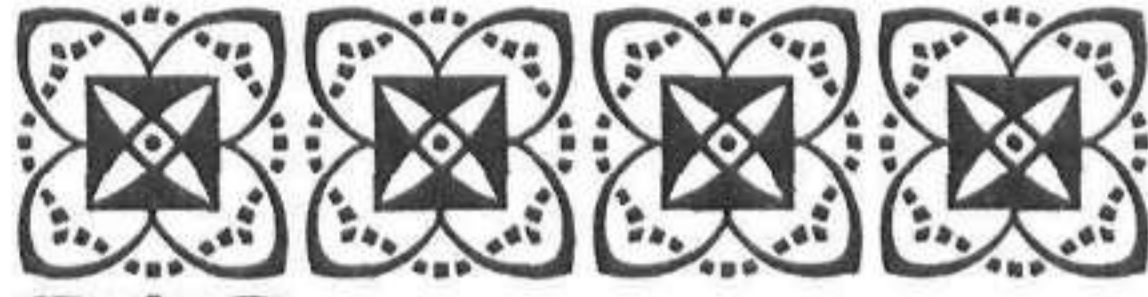
R. Aldington
Arbuthnot
L. Atkinson
Gaudier Brzeska
J. Dismorr
C. Hamilton
E. Pound
W. Roberts
H. Sanders
E. Wadsworth
Wyndham Lewis



JACOB EPSTEIN: *The Tin Hat*, 1916.

Núm. 719. Cpo. 36

O. F. Núm. 48. Cpo. 36



O. F. Núm. 17 Cpo. 24

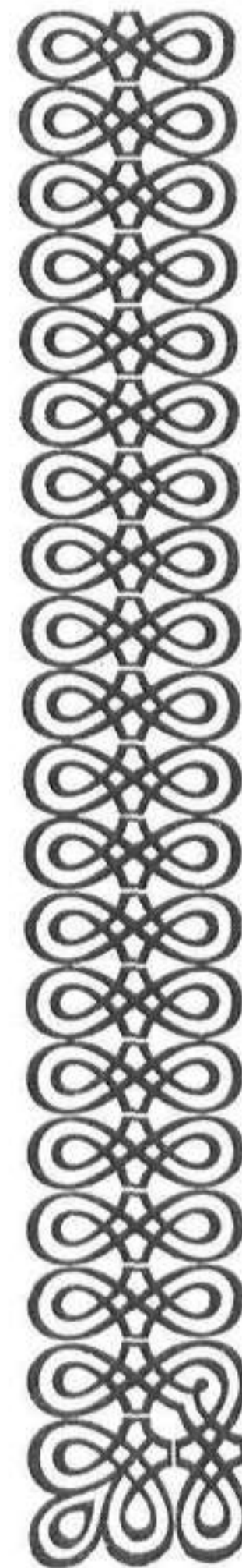
O. Clásica. S. 3. N. 21. C. 24



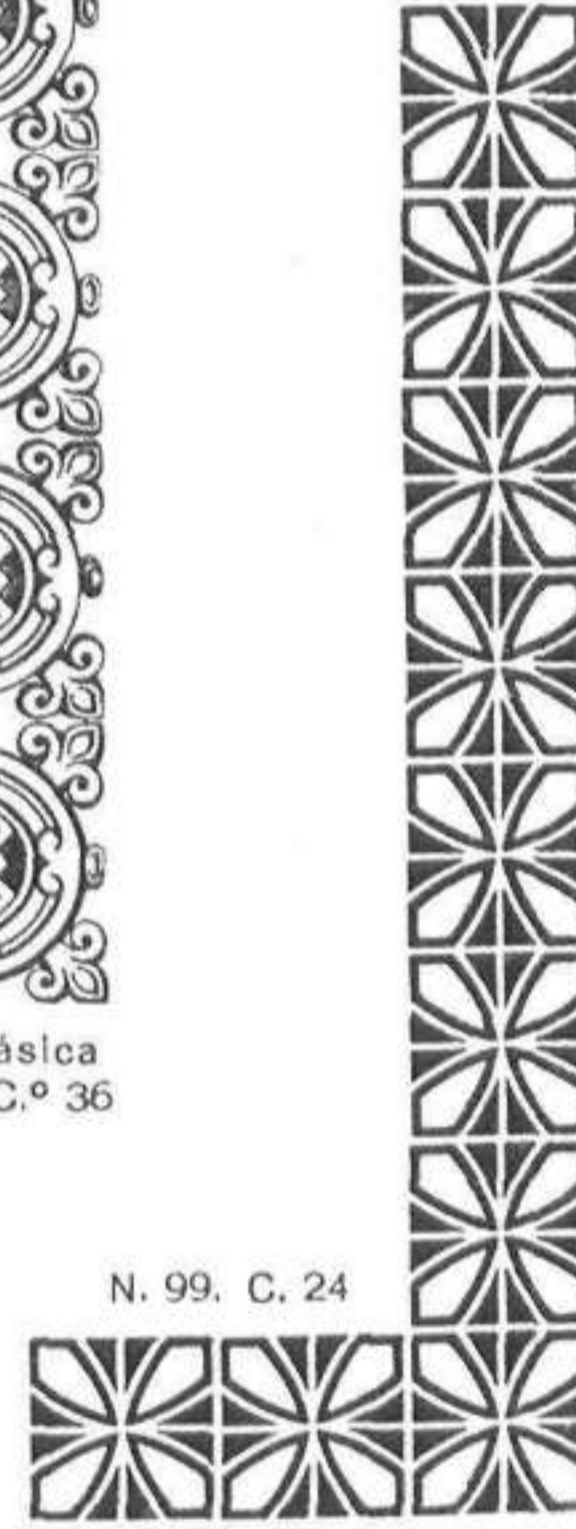
ORLAS DE LÍNEA



Orla Clásica
N.º 45. C.º 36



N. 784. C. 24



N. 99. C. 24



O. Caligráfica. Núm. 769. Cpo. 36



Núm. 720-20 a. Dos colores. Cpo. 36

ROSA CHACEL

La Poesía de Justo Alejo

(Conferencia leída en los locales
de *El Norte de Castilla*, de Valladolid,
el 23 de abril de 1980.)



JUSTO ALEJO OCÉANOS

monUMENTALES REBAJAS

(tristes tópicos)

(separata facsimil)

ROSA CHACEL



La Poesía de Justo Alejo

DESPUÉS de haber hablado mis tan sabios y tan queridos amigos Marías y Tovar, pensé, ¿cómo podría yo encontrar algo tan sencillo que estuviese al alcance de mis fuerzas?... y no, no lo encontré. En vista de eso, me decido a hablar de lo más difícil, de lo que hasta los sabios y los filósofos hablan con temor, con veneración, con entusiasmo, tres conceptos accesibles al más ignorante y, con ellos, me arriesgo a la mayor dificultad: me atrevo a hablar de poesía.

También este tema sublime suele ser tratado magistralmente por los grandes teorizadores. De más está decir que no es esa mi tarea. Voy a hablar de un poeta, aunque no puedo aportar nada respecto a su personalidad o su carácter porque no le conocí y porque los que le conocieron lo han hecho ya apasionadamente. El rasgo que se destaca, para mí, de todo lo que tengo oído es el fervor de amistad que supo encender. Por todo esto prefiero decir que voy a hablar de poesía y no sólo ni estrictamente de su poesía, sino de la poesía en él o a través de él.

Si dijese que voy a hablar de un poeta *alejado*, pronto pensarían que voy a hablar de Justo Alejo, porque eso sería seguir su juego, el juego en que se disipó hasta el juego prohibido: tan reprobable como admirable.

En Justo Alejo ocurre un fenómeno que convendría ver como el padecimiento interno que afecta a las más altas entelequias cuando, en la pendiente hacia su consunción se debaten sin tregua. Esto parece abstruso, pero es bien conocido. Las grandes formas de vida humana: religiosas, filosóficas, sociales, estéticas... un día empiezan a agrietarse y luchan fieramente antes de llegar al derrumbamiento. Pues bien, hay seres en los que esas enfermas, esas padecientes almas en tal trance, se hipostasían. Abusando de la imagen antropomórfica, yo diría que se abalanzan sobre esos seres, se agarran a ellos, se identifican hasta ser con ellos y en ellos lo mismo... *lo mismo, lo mismo...* es uno de los temas de Justo Alejo.

¿Qué le pasa a la poesía? es lo que uno se pregunta al leer los versos de Justo Alejo: hay un lamento en cada línea, incluso en las que ensalzan bellezas y hasta dichas y placeres. Es un lamento de despedida, es el lamento del que ya no puede más. Y resulta que —a mi modo de ver— ese punto o esa cumbre en la que el poeta ya no puede más es el lugar a donde tiene que llegar el poeta. Me hizo formularlo así —hace ya varios años— un poema de un poeta actual en el que esa frase o esa conclusión es a la poesía de Justo Alejo como el día a la noche: con exacta oposición se complementan. Es un poema del que sólo entiendo esa frase porque es un poema catalán y lo entiendo malamente, pero esa frase creo que la entendería en chino —permítaseme la exageración. El poema es de Pedro Gimferrer y dice, ya al final (traduzco porque mi pronunciación sería intolerable):

... cuando ya las aguas
no pueden más, no pueden más, y brillan
y reflejan, y de tanta luz
no pueden más, y el cielo es todo un vidrio
y pesa, y ya la luz no puede ser más
la luz, y el día es un ruido de vidrios
y no puede más, de tanta
claridad...

El tema se repite todavía unos cuantos versos. En fin, cuando el poeta llega a ese lugar, puede tomar dos actitudes: una, hacer del lugar, de su clima, de su temperatura, de su color o de su aroma el acento mismo de su poesía... Quiero decir afirmar esa negación gloriosa, traduciendo el *no poder* como la cumbre de su posibilidad, de su potencia... Bueno, esta es una de las posturas que puede adoptar el poeta. Si digo una y otra no es que sean dos: son infinitas, pero tengo que reducirme a lo abarcable. La otra postura es dilatarse hasta *disiparse* en el *no poder*. Esta posición, una entre las infinitas, tiene dos vertientes hacia el silencio. Una puede ser una suave ladera y otra un despeñadero. Puesto que estoy pensando en un determinado poeta, tengo que meditar en la que él eligió, destacándola de entre muchos y los mejores de sus versos, y además en un trozo de prosa al comienzo de su libro *Alaciar*, un trozo que es casi una exposición de su estética o de su éticoestética, donde dice, «Algunas veces he sentido el deseo de publicar en blanco (¿hermosos?) libros de versos... en blanco... Páginas abiertas de espléndida nitidez. Silenciosas al tacto, sonoras al oído... El viento las conmueve y suenan... clamorosamente». El clamor silencioso le embarga, yo diría le enajena, pero dando a esta palabra sentido de embriaguez, no de alienación porque el clamor no es adoptado, no es ni siquiera asumido, sino ensimismado, apropiado en su eje, en su mismidad.

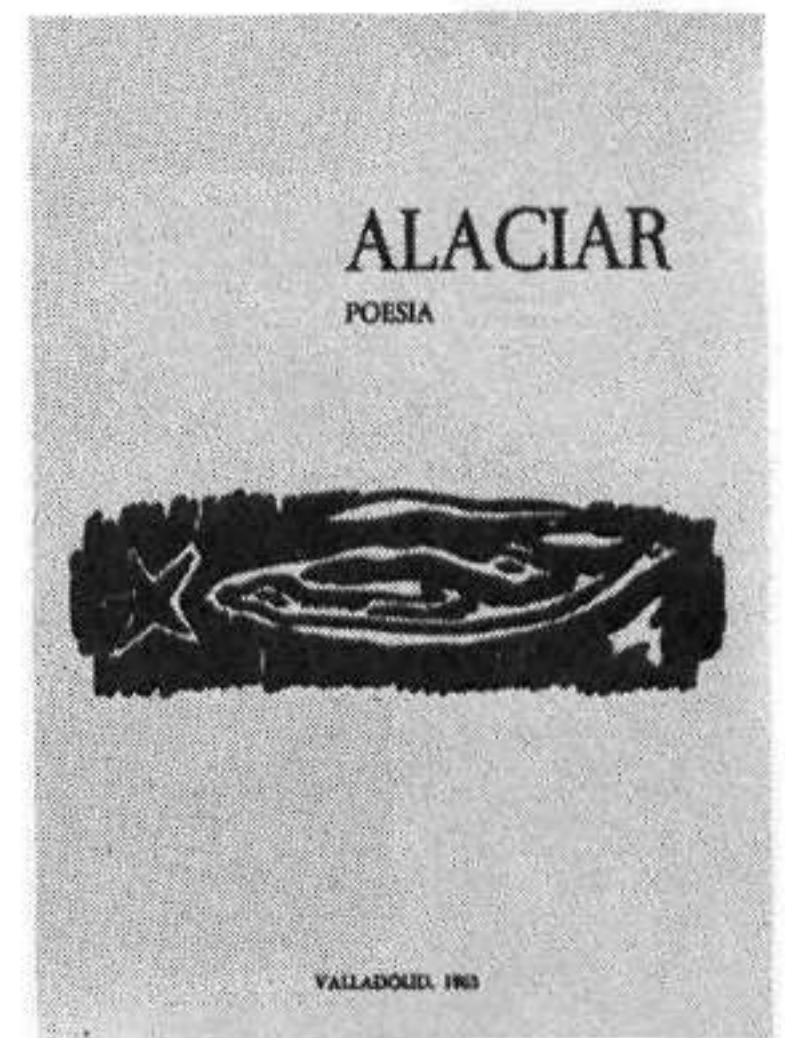
En este libro, *Alaciar*, preciosa palabra, tan sonora que dice, sin decir, todo lo necesario para entender: en las primeras páginas aventura, «Cantar al pueblo / y el pueblo / sin cantar.» Luego dice, «El mejor verso del pueblo / su silencio»... Y aquí ya ha tocado uno de los puntos neurálgicos de la poesía, el *Pueblo*.

Dije al empezar que las almas sufrientes de algunas entelequias, empleando esta palabra —que no uso todos los días— tal como la da el diccionario, «Cosa real, que lleva en sí el principio de su existencia y acción, y que tiende por sí misma a su fin propio». Pues bien, en la poesía —que no es cosa, pero sí es real— su acción propia es lo que produce en ciertos momentos lo que llamé grietas, resquebrajaduras que, además de originar su endeblez, dejan fisuras por donde puede ser invadida, maculada, adulterada. La perspectiva en que el poeta mira —pues ese acto silencioso, el mirar es su acto genuino— en que el poeta que nos ocupa, mira al pueblo aunque dice que no canta, creo que quiere decir que no canta *ahora* porque le sobran motivos para no cantar... Pero no quiero irme por las ramas; el poeta Justo Alejo, bien firme en su mismidad —porque Justo Alejo es de los que pueden decir «Yo sé quién soy»— pone en la primera página de su libro un canto o cantar del pueblo, cuando cantaba.

Salamanca la blanca
¿quién te mantiene?
los pobres labradores
que van y vienen.

El pueblo es un punto neurálgico de la poesía, esto es evidente, pero no cuando es una tremolina de confusión o una red de catequesis. Es un punto neurálgico cuando es un lugar interno, doloroso y persistente, y Justo Alejo canta al pueblo interiorizándolo en lo supersensible. Claro que cantar al pueblo es como cantar a la rosa o cantar al mar —esto último en lo más parecido. Otra cosa es cantar *para* el pueblo. Pocos, muy pocos son los que lo logran —con verdad— y son pocos por la misma razón que el pueblo no canta: chocan con las mismas dificultades, con las mismas circunstancias, decisivas y radicales para el pueblo, para el poeta... para el poeta nada es imposible. Los que salvan todos los obstáculos se cuentan con los dedos de una mano, pero no hablo de éstos, hablo de Justo Alejo, que es de los que cantan al pueblo.

Hay algo muy particular en su modo de cantar. A su poesía se mezclan trozos de prosa, es decir, escritos en prosa, pero igualmente poéticos, que tienen un valor y un sentido defensivo —defensivo de la poesía—. Desahoga o desarrolla en ellos su teoría, su lógica, su moral, su propósito en fin... explica su poesía y la explica archipoéticamente, encerrándola en breves y acotadas regiones que no se llaman —pero en el fondo, son— poemas. Al comienzo de su libro *Alaciar*, explica largamente la palabra y la explica desenrañándola o descuajándola con todas sus raíces del pueblo. Afirma que no es invención suya, sino que la adopta por «fidelidad y apego al lenguaje de la tierra y gentes donde naciera», —él, el poeta— y persigue preciosamente su rumbo geográfico por la raya de Portugal. La analiza, «Acaso quiere decir movimiento con el ala». De los pájaros cuando «golpetean» las alas contra sí o contra algún género de obstáculo (...) produciendo un ruido característico, se dice que están «estartalaciando» y a esa acción se denomina «estartalaciar»... Marca, naturalmente, el matiz onomatopéyico y propone el otro término, «alaciar», que «corresponde ya al lenguaje mímico o de gestos». Lo define como seña o «señal» con la que el que escribe pretende decirnos «su manquedad, embarazo para declararse»... y añade, «Acaso se refiera a esa inefabilidad de lo poético, pretendida por algunos; o a su fugitiva esquivez; a ese relámpago entrevisto en la inmensidad oceánica de su soberanía nocturna»... Si analizamos la compleja confesión que va en estos párrafos encontramos, primero que lanza la bella y pura palabra —pura porque es eficiente en su simplicidad— y trata de explicarla por sí a alguien no le bastase su eficiencia. Luego, después de haber dicho todo lo que cree que hay en ella, sospecha si será lo que «algunos pretenden»... Harto claro está que, dicho así, no se incluye entre ellos, pero inmediatamente amplía la idea de inefabilidad con la imagen de «ese relámpago entrevisto en la inmensidad oceánica de su soberanía nocturna»... La ironía lanzada contra «algunos» queda borrada, anulada radicalmente. Justo Alejo habla y, aunque es en un trozo de prosa, hay que decir que en ese momento canta a la inmensidad oceánica, a su soberanía nocturna... ¿Cómo podría delatar con más justeza la parcela del mundo que ama sobre todas las cosas: la parcela oceánica, aunque sea la que corretea sobre la tierra, la que constituye el pueblo o género humano —soberano se dice del pueblo— y nocturno él lo ve como a sí mismo, que queda en él incluido por su propia nocturnidad.



Cubierta de *Alaciar* (1965).

Creo que con esto está claro que Justo Alejo canta al pueblo, ahora conviene considerar *cómo* le canta. Si ese elemento oceánico, el pueblo tiene en su voz el timbre de un clamor, hay otro mar que podríamos llamar Mediterráneo, extendiéndolo por encima de sus costas: el mar de nuestra cultura, de la cultura europea. La poesía de Justo Alejo es poesía que canta a la cultura, que se canta a sí misma como retoño o vástago de ella. Esto se hace evidente en sus sonetos, en la predilección con que los destaca, dividiendo la palabra, ejecutando en ella el peculiar buceo con que realza el sentido, que va modestamente implícito, cuando es esencialmente supremo y, al dividirla, con disección que más parece un corte frutal, como el del que corta la manzana para que se vea que no tiene gusano... Pone como título en el libro, que no consta más que de veinticuatro *son netos*... Y así, lo son, aunque a veces los maltrata —nunca en la forma— los trivializa, esgrimiendo la ironía, la que emplea cuando dice, «algunos», simulando que él no queda incluido. La perfección del soneto, la satisfactoria, reposante, corroboradora netitud del soneto le es propia, se siente en ella como el pez en el agua. Repito, en cuanto a la perfección, el adjetivo *corroboradora* porque su buceo en las palabras es Análisis en busca de confirmación de lo intuido, y su repetición, el juego de reiteración que es su sistema, tiene casi aspecto de manía... la manía de ir abriendo puertas. Puede parecer que esa manía le lleve a *ir de paso*, a no detenerse a considerar la extensión de sus hallazgos, pero es más bien una captación de la pleniud en la simple ojeada, que le basta para saber cómo es la rosa... Si se detiene en algún soneto o si con un breve ademán, con un amplio *alaciar manda uno entero*; intacto, resulta tan perfecto como pudiera ser el más detenido o pulimentado.

Todos sus sonetos son meditación del ser, en realidad, del *ser* y el *estar*. Pondré como ejemplo el más humano, digo el que ofrece una visión más cotidiana o posible en lo cotidiano. Tiene como título,

MAS ALLA UN DOLOROSO SENTIMIENTO

He visto a mi vejez en una esquina
y dos velas le he puesto al horizonte.
Al apagarse el sol detrás del monte
¿quién nos llama acullá de la colina?

Sentada —sola y suave— en la cocina
cose la madre. En su memoria ponte
cuando puntadas da de Laoconte
la luz de rasgos lentos. La neblina

va invadiendo después la estancia; lenta
leve es su bruma, su ceniza. El viento
de la tarde un olivo representa

en nuestra sien, cual vano del adviento,
y a nuestro lado ya la edad se asienta
dejando un doloroso sentimiento.

Si pudiera detenerme a analizar el soneto —cosa que no haré porque quiero leer otros varios— consideraría la imagen de la madre, cotidiana, cosiendo, sentada en la cocina... Imposible encontrar una imagen más común y más próxima, pero el poeta para resumir el misterio de la *madre*, de toda madre, define su quehacer como puntadas de Laoconte... Sólo con ese nombre, espigado en lo antiguo, en lo mítico de la más alta cultura, la deja encadenada por las serpientes de lo forzoso, de lo fatal. Esto, en cuanto a la sustancia extractada de la imagen: seguidamente la pone en su fondo, en el paisaje que enmarcaba su idea y, para ponerle detrás la imagen de su tierra, se pregunta por esa lejanía que le lleva a tal meditación, «¿Quién nos llama acullá de la colina?» *Acullá* indica, simplemente, lejos, pero aquí en este verso que redondea el cuarteto, suena como si fundiese el *acá* y el *allá*, dándonos la íntima proximidad de lo lejano. Lejanía de la colina nativa y del nombre mítico, para demostrar lo próximas que le son todas las lejanías.

Hay dos sonetos que no se corresponden, en verdad, pero uno de ellos lleva si no un estrambote, unas líneas que subrayan la negación en el tema.

SOLO UN PAPEL VOLANDO

VERANO —como el humo que se atrasa
en la calma parada de la aldea—
lejos dejando estelas: odisea
de quien no ha de llegar nunca a su casa.



Cubierta de *Serojos Lunares* (1969).



Cubierta de *Solamente unas palabras* (1978).



Pag. 42 de *Solamente unas palabras* (1978)

Los ojos que se pierden por la rasa
planicie, donde mucho se desea
y busca el hombre, sobra de su Dea,
solitario del fuego que fue brasa.

Qué olvido, qué lejana dehiscencia,
qué soltero en la pausa de su anhelo
en medio de un caudal donde la herencia

es miedo, bruma —NADA— desconsuelo,
y ver en la jornada —por esencia—
sólo un papel volando por el cielo.

El otro que emparejo con éste, dice en su título todo lo que tiene que decir.

RECLINADO EN EL MONTE DEL MOMENTO

Mirando están, el hábito y el hueso
la muchedumbre y sombras del ocaso.
Pudiera ser así, más no es el caso,
aunque me importe más, mas no, no es eso.

Cuanto pasa, muy pronto pierde el peso
mudo se queda y solo por el raso
esperando la flor que salga al paso
y levifique, con su risa, el teso.

Tal pesadumbre, donde yace ahora
nuestra costumbre, plena de despojos.
Que quien lloraba tanto ya no llora

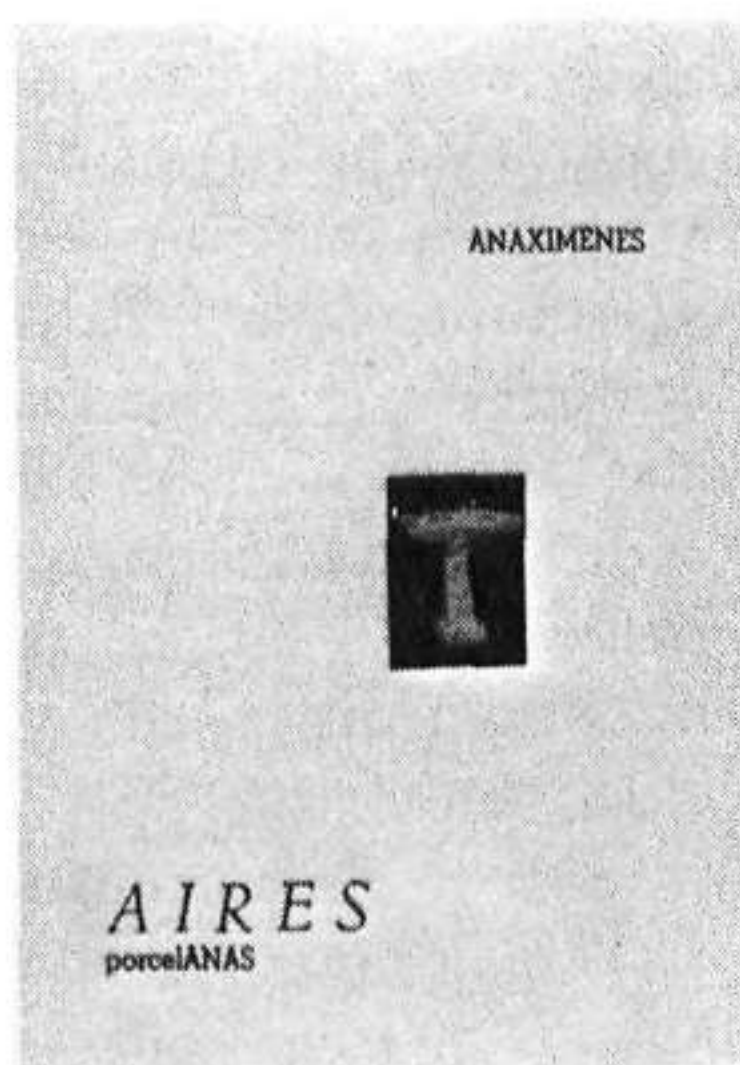
y esa flor es la gracia de los ojos.
Y en los huesos rayanos de la Aurora
ya se salvan los ciegos y los cojos.



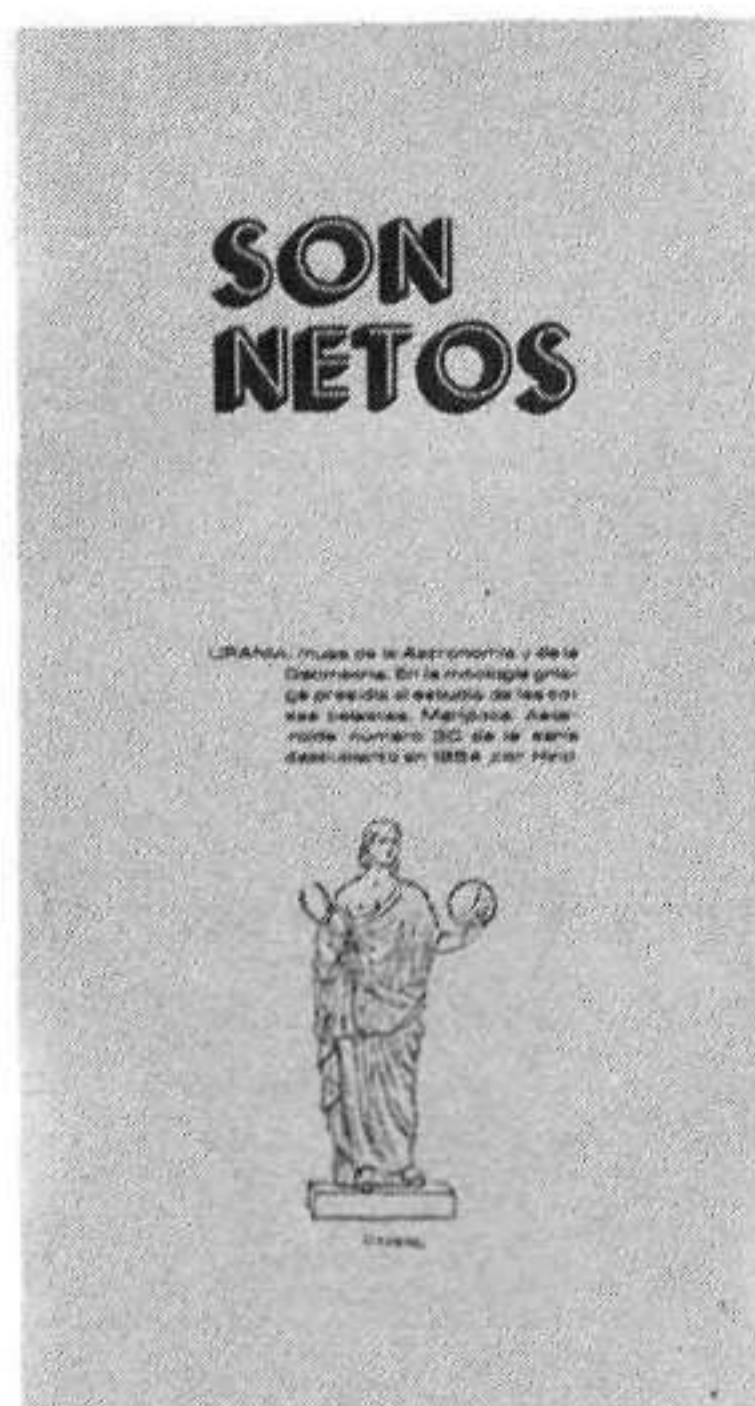
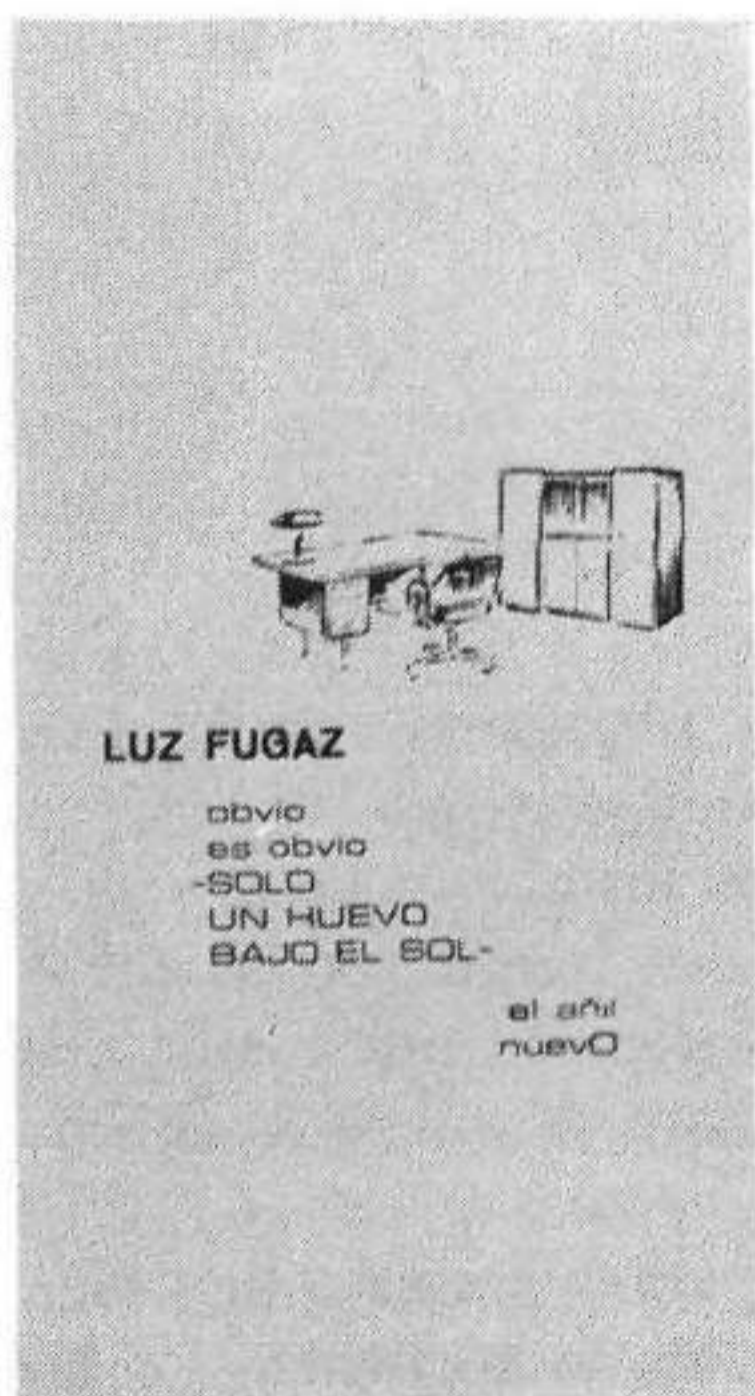
Cubierta de *Separata de lo mismo* (1974).

En el último verso, con un poco de prosaísmo trata de subrayar la inutilidad de todo y, por si no está claro, abajo, junto al borde de la página, donde se ponen las notas en letra chica, sostiene, «Reclinado un momento para NADA / divisaba los huesos lívidos de la Aurora. NO, NO era tiempo de social-nihilismo.» ...este maridaje, este binomio fuertemente subrayado, ¿es un alerta a su nihilismo propio?... ¿Es una advertencia, que opone a la reiteración de su *nada, nada, nada...* Prodigado por él, sin estar seguro de que su *nada* haya llegado a la mayoría de edad para asumir un vínculo social?...

Los sonetos atestiguan su estimación y su disposición para la poesía o más bien para el verso clásico, es decir, riguroso de forma —disposición que no todos tienen— él les da la dureza de su castellano ilimitadamente flexible. Entre sus otros versos hay continuas alusiones a los grandes poetas, principalmente franceses. Creo que éstos por ser los de una lengua vivida. Justo Alejo pasó algunos años en París, así que conservó la «vividura» de esos poetas andando por las calles, con sus libros, claro está, pero sobre todo con su paisaje, dialogando con ellos, oponiéndoles amorosamente su mismidad —título de uno de sus libros, *Separata de lo mismo*— buscando con pasión, con obsesión dice a veces, lo mismísimo contrario. En su libro de sonetos, que es básico respecto a su sistemática indisciplina, pone un «A modo de prólogo, O LAS FLORES DEL BIEN (pese al abismo)»... creo que en esto queda formulado el mismísimo contrario que buscaba: opone el *bien* de sus flores al *mal* de las de Baudelaire, desafiando al abismo y lo que pasa es que el abismo suyo, el que le es propio, es el *bien*... Creo que lo más justo es dejarlo como abismo, porque si tratamos de exponerlo en su complejidad, tendremos que resumirlo en el concepto tópico, seguro, infalible, *amor*... Pero no basta con ese sustantivo tan calificativo... Claro que la cualidad amorosa desborda en él en todo momento... *momento*, otro de sus temas u obsesiones —desborda, es cierto pero su continua negación, continua presencia de la *nada*, continua amenaza queda, sin embargo, dentro de su zona amorosa, que incesantemente contemplada por su belleza... es más, es como si la negación, la *nada* fuera el plinto en que la belleza está elevada. Pero después de magnificar la idea de abismo, abismando en ella lo que en toda su obra —o su persona— constituye el *bien* o digamos claramente el *amor*, hay que tener a la vista que ese contenido o esencia de su abismo le llena y rebosa hasta por la superficie. Ya he señalado —aunque nunca bastante— la importancia de la visión en todo, sencillamente en todo por o para Justo Alejo, pero además hay la superficie que ya no es clara y concreta



Pág. 3 de *Separata de lo mismo* (1974).

Cubierta de *Son Netos* (1976).Pág. 18 de *Son Netos* (1976).

imagen, sino que es juego cambiante, huyente —huyente y demostrativo, como la flecha— la ironía, el juego de aciertos malabaristas con que sostiene en vilo lo más difícil de equilibrar, lo que se enuncia como algo muy serio, y que es realmente serio, y es juego. Dice, por ejemplo, «¡AUXILIO A LO SOCIAL! dictado en conmemoración de uno de Miranda Podadera y aprovechando el contrapunto estructural y otras quisicosillas...» «Ahí hay un hombre muerto / que aún dice ¡ay!»... Poco después, con unas líneas de prosa, nos lleva hacia Jacques Monod, diciendo que «habla desde el FONDO DE SU MONO, predica con claridad cartesiana una moral tan provisional como la del primero, y en su estudio queda patente la conveniencia de una provisión de autonomía antropológica para fundar la Historia (casi pura) de una vera comunidad.» Y luego, con una vaga versificación de moléculas verbales, sigue, «hombre / necesitado / hasta el azar / y / so / el sol / siéntete / solo / como / él / sin / más...» «CAPICUAS / Somos / solos»...

Interrumpo esta mínima exégesis, que no pretende más que inspirar el deseo de hacer una extensa y documentada a quien esté capacitado para hacerla pues, a pesar de la tendencia de Justo Alejo al anónimo, creo que una exposición concienzuda de su obra se podría apoyar en su *mismo* contrario, su ambición de *totalidad*... aunque tal vez fuese mejor decir de *totalidad*, imitándole con una imitación que sería adhesión: sentimiento inevitable en cuanto se asoma uno a su abismo. Su ambición no es del *todo*, no es lo que le llama lo *total*, con lo que esto tiene de signo abstracto: su amor, sus amados son *todos*, en su pluralidad apersonada, que se difunde en distintos olores del viento... Pero, en fin, anuncié una pequeña interrupción y voy a efectuarla.

Tengo que explicar un poco el motivo que me ha hecho hablar aquí de Justo Alejo... Ya dije que me era difícil encontrar un tema a mi alcance y claro está que hablar de un poeta que me sugirieron amigos muy queridos y muy de mi cuerda —digamos de mis predilecciones estéticas— me ofrecía un material muy satisfactorio, pero hubo algo más: al aportarme mis inspiradores casi todo lo publicado por Justo Alejo, cayeron en mis manos los *Pliegos de Cordel Vallisoletanos* y se levantó en bandada una legión de recuerdos... Es cosa tan natural que puede pasar a *todos*, pero al pasar en la singularidad personal exigen ser designados con frases tópicas, con imágenes ya consabidas, por ejemplo, «Un nido di memorie in fondo all anima»... Estaban dormidas y salieron sobresaltadas... pero esto no recalca la singularidad de la persona, sino la del hecho. Los recuerdos que se levantaron en mi mente no eran de aquellos que ya alguna vez circularon y que fueron relegados en cualquier momento. No, las memorias despiertas bruscamente por la aparición de los *Pliegos de Cordel* no habían echado a volar nunca, porque yo no había visto nunca los *Pliegos de Cordel Vallisoletanos*... Claro que parecería lógico que los *Pliegos de Cordel* me hubieran recordado otras cosas. Sí, sería lógico, pero no sería más que una aproximación a la verdad, a la verdad profunda y verdadera. Lo que me recordaron fue su vida, su existencia ignorada por mí y tan próxima, tan idéntica a lo más mío. El sentimiento de la continuidad, de la constancia —la fuente que no se puede secar como el charco, porque la fuente prevalece— cuando se es fiel, vitalmente fiel al hontanar, puesto que no ha habido decepción, no ha habido ruptura o divorcio de almas, sino que sigue corriendo, fluyendo *todo* en el mismo sentido... Bueno, en innumerables sentidos porque la fuente forma regatos que van por caminos diferentes y abren cauces que se ignoran, pero ignorándose son *lo mismo*... Esos *pliegos*, que continuaban para mí la remota *Meseta*, voz de la eterna *Meseta*, de la que no podemos —ni queremos— *alejarnos*... son mis memorias incubadas por el silencio del desconocimiento, que por primera vez se echaban a volar, mostrándose no ya idénticas, sino rebosantes de *lo mismo* esencial... el hontanar sin ruptura, la *misma* cosa —que no es cosa— la *misma* esencia concentrada en la savia y ramificada sin contención, vuelta y revuelta sobre *sí misma*, reflexión inagotable, conservando a través del tiempo energía de principio... Toda esta lejanía ¡tan próxima! surgió ante los *Pliegos de Cordel*... Pero además en uno de ellos encontré otro tiempo, éste ya no ignorado y no tan lejano, fechado claramente en el año de 1972... —creo recordar—. Pero este hecho, aunque de fecha concreta, de una extensión incalculable... El hecho fue en ese año, al volver yo a Valladolid, buscando los lugares queridos, *Rodilana*, el pueblo paradisiaco de mi infancia, a donde me llevaron amigos que dejo en el misterio porque ya —en su mitad— están en el misterio... Pues bien, aparte las etapas emocionales, tan bien cumplidas, recibí una información que podría llamar descubrimiento por pertenecer a —diría Justo Alejo— a *lo mismo*, a lo que *mismamente*, atañe a mi base o a mi fuente. La información o descubrimiento, aportado por un espíritu juvenil de mente científica —valores de mi superlativa estimación— consistió, simplemente, en un nombre, Jacques Monod, un filósofo —diría Justo Alejo— casi puro, que ofrecía una armoniosa desolación como punto de partida... Bueno, ya sabemos que

uno y otro lo tomaron como punto de llegada y tenemos que decirles, ¡Mal, muy mal hecho!... Sí, pero el hecho es que no pudieron más, y como el *deber* —me gusta emplear esta palabra de dureza geométrica, pero poliédrica— el *deber* de todo poeta es ir hacia esa cumbre, algunos pueden despeñarse... En fin, el caso es que con esa misma fecha Justo Alejo se aventuraba en la vertiente de ese filósofo... En esa *misma* fecha, y no sé cómo llamarle a esa fecha que hinche mi ámbito personal... Podrían argüirme que «ojos que no ven, corazón que no siente»... Sí, podrían pero aquí esa afirmación rotunda no sirve porque, en efecto, yo no veía con los ojos en aquel momento las vivencias de Justo Alejo, que tanto peso tuvieron en su obra y en su vida, pero la mía era lo suficientemente extensa, suficientemente pródiga y comunicativa como para abarcar a todo lo que pudiera llamar mío, a toda hierba, espiga o hierbajo de mi Meseta, es decir de mi plano —alto o bajo, presente o ausente— de *todos* aquellos que pudiera destacar entre *todos* por coincidir en ciertos momentos... *momentos* intemporales... pero no, no exentos de tiempo, lo que sería no datables, y no es eso lo que digo... Para definirlos tendría que dar a esos *momentos* una realidad espacial —no sé si Bergson y no sé si el sentido común lo calificarían de disparate pero lo real de esos *momentos* es su espesor... Claro que su profundidad no es visible con los ojos, pero vibran o tiemblan en toda la extensión de su existencia real para los que sentimos y tocamos sus tres dimensiones.

Creo haber razonado bastante mi ocurrencia de hablar aquí de Justo Alejo. Razones para hablar de él sobran, por lo necesario que es para todo el que necesite saber algo de poesía. Lo necesario es saber que su obra existe entre las más vivas de hoy... Leeré algo más para que su voz haga, por sí misma, razonable mi cometido.

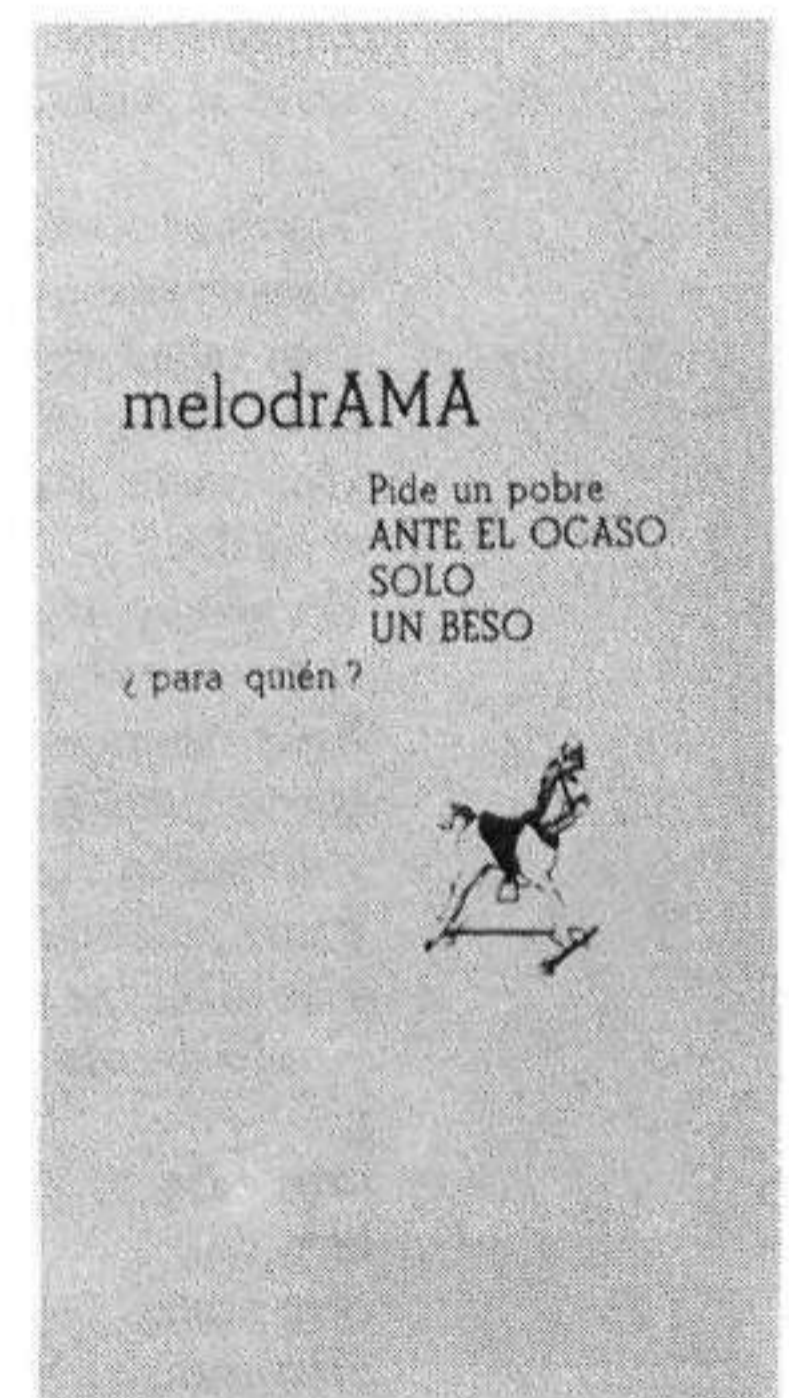
La disección que Justo Alejo ejecuta en las palabras, usando del «estructuralismo y otras quisicosillas», según dice, es en la letra impresa un continuo alerta que corta el paso al lector ligero, con detención reflexiva. Es una exigencia de meditación para cada sílaba o letra, que provoca un torrente de intelección... Torrente porque no es sólo visión de la cosa, de un lado y de otro —tanto si es cosa como si no lo es— la cosa es esto, y esto y esto... Simultaneidad o superrealidad o supercosidad, que se efectúa de golpe al pasar los ojos por la línea. Pero si se leen en voz alta esos versos —e igualmente su prosa— no se puede, mediante una detención o ampliación del acento o del tono, lograr que el oyente avizore todo lo que cada sílaba suscita... Sin embargo, corriendo el riesgo de leer en forma que puede parecer afectada, intentaré destacar algunos poemas que se podrían agrupar por las fechas, pues, por el tema, la idea de grupos se reduciría a detalles: el fondo, el puro fondo es en todos ellos y en todo *momento* lo mismo.

En el libro *Alaciar*, Valladolid, 1965, destacaré varios poemas que podría considerar lamentación de Castilla. Lamentación amorosa y embelesada o contemplativa porque en ellos se realza lo que antes señalé: la belleza asentada o elevada sobre la *nada*... Después del párrafo de prosa que ya cité, en el que aventura su idea de publicar un libro en blanco, lanza el primer poema, comenzando la numeración por el cero.

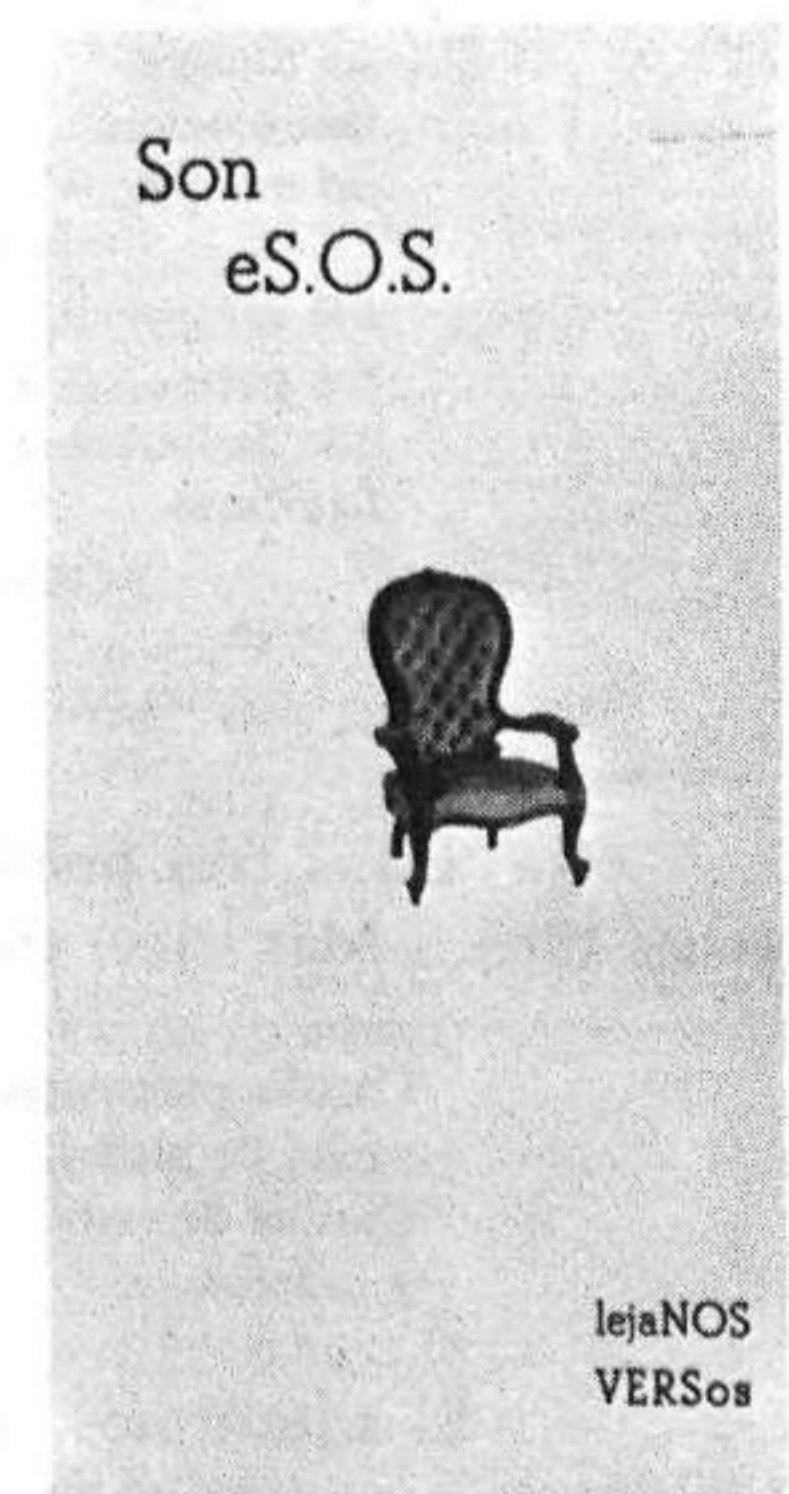
era una tarde
era una mañana
abiertas
era, era...
«Porque escribir es viento fugitivo»

O bien

como el amigo cuenta
hacer ahora una señal pequeña,
abrir un fósforo
y dar antes de abrirlas
al fuego
estas hojas escasas.
Una luz diminuta,
unas cenizas,
un gran descanso a todos
y
una obra.
Sobre la página en sombra de la NOCHE
una LUZ
gota escasa
HOY
ciego
hablo.



Pág. 20 de *Son Netos* (1976).



Pág. 23 de *Son Netos* (1976).

Sigue el número 1

... otro vaso, otro vaso.
 El sol se pierde tras los muros de despoblados cerros y de alcores
 en la palma castellana que ignoramos a h o r a.
 Tan lejano a nosotros va cumpliendo su curso...
 y
 anocheció.
 La luz apenas apagada
 aquí en el vaso comienza a querer levantarse
 y el clarete ilumina la ventana del vidrio
 y allí
 brillan anunciándose algunas brasas
 heladas.

Los ojos
 están decididamente arriba
 aislados
 y miran
 solos
 ¿qué?
 y ven
 y vienen.
 Un naufragio ha empezado años atrás y aún los restos aparecen.
 Un naufragio
 acaso al nacer...
 restos, restos...
 También a veces en los ojos se apagan las lluvias o la niebla
 y ensordecen.
 Casi caballares entregamos al tacto la llamada y así
 estar, estar, estar...
 Una noche planificando la gran ceguera,
 el núcleo...
 Un rumor, un bajamar, se habla, se fuma, se fuma y habla y
 se enmudece y se mira y nada, n a d a. Y se habla...
 Estas tabernas o locutorios de España. Y en ellas estas
 gentes gastadas por usos y abusos,
 y un sueño
 y una nocturnidad que llega, llega, llega...
 y se habla, se habla, se habla...
 y todo un osario limpísimo se teje malla a malla o palabra a palabra
 y
 otro vaso,
 otro día,
 otra lluvia,
 otro año,
 otro año,
 ... Después
 es alta madrugada.
 Un surtidor de campanadas va llegando
 y el sueño escapa.
 Frías,
 anunciaron
 un muerto,
 una oración...
 un tiempo...
 ¿cuándo?
 Las campanadas caían y la lluvia iba dejando sobre el cristal
 sus gotas
 que deslizábanse pausadas.
 Lágrimas
 y lágrimas...
 y caían
 sin fin,

y nada
 nada
 n a d a.

II

... ociosos
 y mendigos al fin
 ebrios
 de nada
 vamos a «la estación» para seguir bebiendo
 infinitos pocillos
 sagrados
 solitarios
 Bajo la gigantesca copa volcada de la *NOCHE*
 en calma
 ínfimos
 Y ya casi solos por la seda del tiempo semidesnudos
 alzábamos
 (un osario)
 nuestros casi escondidos ojos
 que de pronto evidenciaban luz
 sobre aquella ilimitada estatuaria noche
 monumento
 a
 la
 n a d a...
 «Matómela un caballero»
 ciega
 el alma.

... andaba
 esqueletizados pueblos castellanos
 Viejas torres
 de iglesias
 torreones
 murallas
 al sol vencido de la tarde callan
 y levantan sus esqueléticas manos ateridas
 de siglos,
 siglos,
 siglos...
 Restos de un naufragio
 nieve
 calla
 mucha nieve sobre la indiferencia de los páramos
 somos viejos
 con veinte años
 silencio
 ¡y cierra España!
 Basta.
 Perdido el tino
 vago
 mirando el vencimiento
 el cansancio
 mujeres que volvían
 ancianos
 la azada al hombro
 el cansancio.

Cierra
 no
 «no hay pájaros hogaño»

Estos tres poemas no es que compongan un grupo, pero sí que tienen una
 fecha, 1965... Más lejos, en el mismo libro, hay cuatro versos

Castilla osamental
 pecho de piedra.
 Castilla de castillos
 y cadenas.

Si admitimos que en la poesía el pueblo es un punto neurálgico profundo,
 doloroso y persistente, en estos poemas que nombran las cadenas y otros instrumentos de

fuerza se percibe que el paciente pide alivio —droga o corte de bisturí— pero hay otros en los que el lamento no delata ni rebeldía ni resignación. Una fuerza enorme cobra su equilibrio sin esfuerzo, porque el equilibrio perfecto consiste en la ponderación perfecta de su entrega —su diganación total— y su ambición o absorción de *todo*... Por decirlo de un modo simple, él da *todo* y toma *todo*... Se consagra a esa química que transforma *todos* los *materiales* —esta palabra es de su escuela. Afirmo en su «Propileo en loor y (olor) del viento» que los suspiros son aire y van al aire y añade que los versos también «Son en buena medida de semejante material»... Y es en este libro, *El aroma del viento*, en el que sus *materiales* se decantan... Intentaré su difícil lectura.

SÓLO VIENTO

«Le vent se lève
il faut tenter de vivre»

Reconozco ese viento
Lo he encontrado
en otras partes
otras veces
Es cierto
y como amigo
su velamen ahora nos envuelve
y nos trae un aroma
o un secreto olvidado
Acaricia
lame como amistoso perro
cansado nuestro rostro
Es viento
que sale del verano y súbito aletea
entre las ramas
Nos despierta
¿Del mar viene o del cielo?
reconozco su voz y manos claras
su floración
y su ramaje abierto
los pétalos que deja al saludarnos
y su adiós
como siempre
venidero:
Sólo oímos su sombra
y sin embargo ese viento también nos reconcilia
Nos quita contundencia peso y sueño
Pues quedamos más puros tras su paso
ágiles
Y es viento
sólo
viento.

AHORA

Grata como la yerba es la amistad
y ahora
es dulce recordarla
cuando el día
abre en su curso cráteres de plata
y sube el torso
del sol
entre un jardín de nubes
como renuevo
de una acción de gracias.
El perfume del cielo nos saluda
en la frente del cielo
y clima claros
¿Desde cuándo
existe ya el frescor de esta mañana
que nos hace aliados
de los seres
y reconcilia
con la inmensa alma
del mundo?
Por nosotros
¿qué fósiles e ingenios
caminaron tenaces lejos hasta
esta hora amistosa?
Nada
ni nadie
No hay amigos
Sólo la hora matinal
su polen
y su viento marzal y su sabor a casa
de labor y de amores
basta
para saber que aquí ocurre el encuentro
y que ese encuentro vence a

la nostalgia

No quiero prescindir de un poema que encuentro raro... raro en sentido de infrecuente y tan suyo como si fuese uno de sus más preciosos hallazgos.

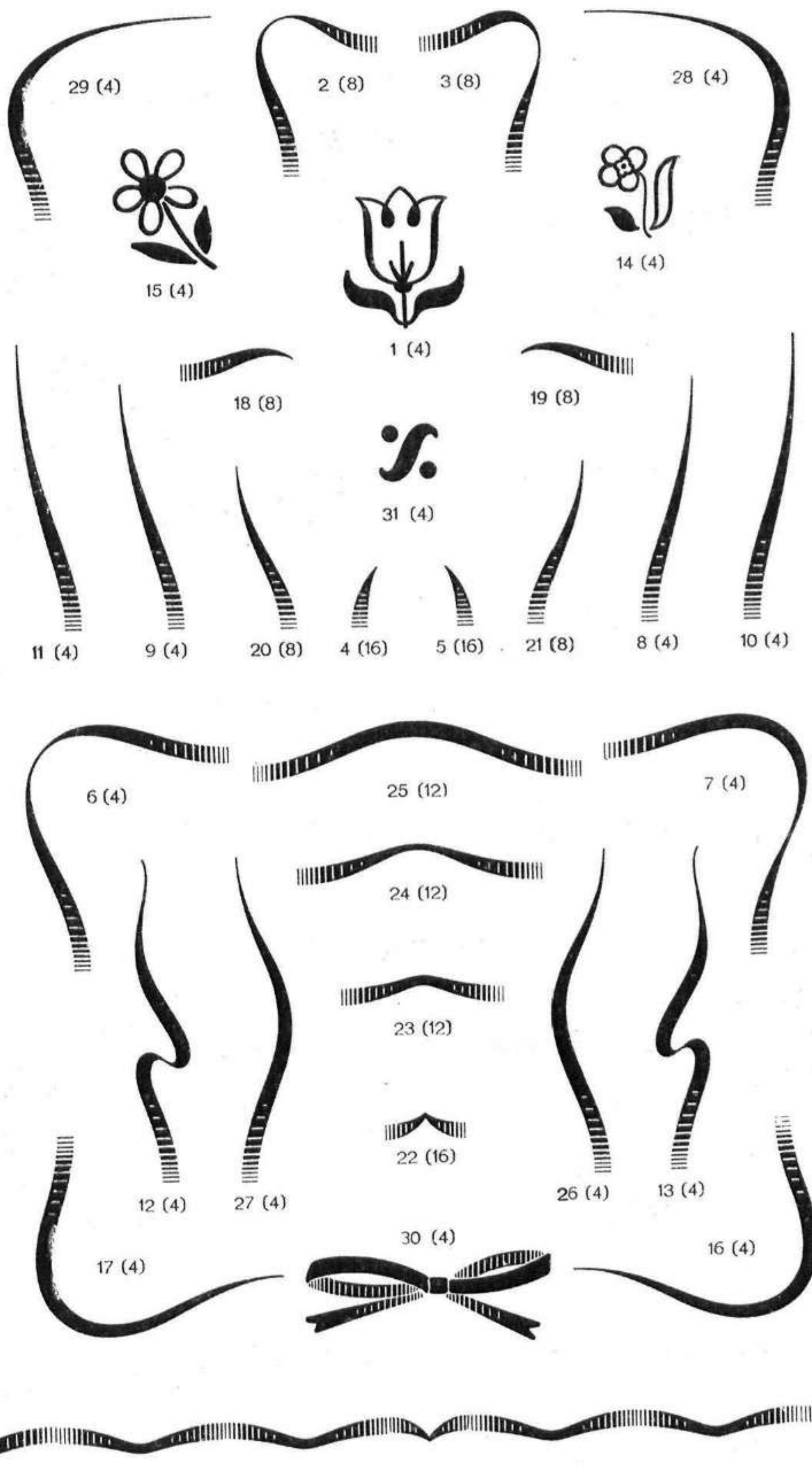
MADERA Y ALMA

Madera
Mater -
ia- a...
¿Madre?
OIGO
SU REGAZO Y MIRADA
morosos...
Amoroso es el llanto de esa lluvia que cae
apacible
(callando) y en secreta arboleda
Y no se oye su ruido
Qué
y cuánto SILENCIO
detenido y DORADO
DE ESTA MÚSICA EN CALMA
que ha cesado en los mares.

La madera es marea
que contiene sus riendas
—su oleaje en los siglos—
desde un fondo de savias y océanos
de vida
Pasto suave y memorias
Adiós
en los collados de la luz que se acuesta
HUMO y OLAS que llegan hechos tacto y volutas
a vararse
en remansos del espacio y del tiempo
Duración
LENTO SOL
que ha posado su pausa melodiosa (y melosa)
ALLÁ DENTRO
y hoy es CLAUSTRO DORADO
y en la luz se apacienta.
¿Quién escucha si Nadie?
Amistad es madera
y topacios ya ciegos
por los años

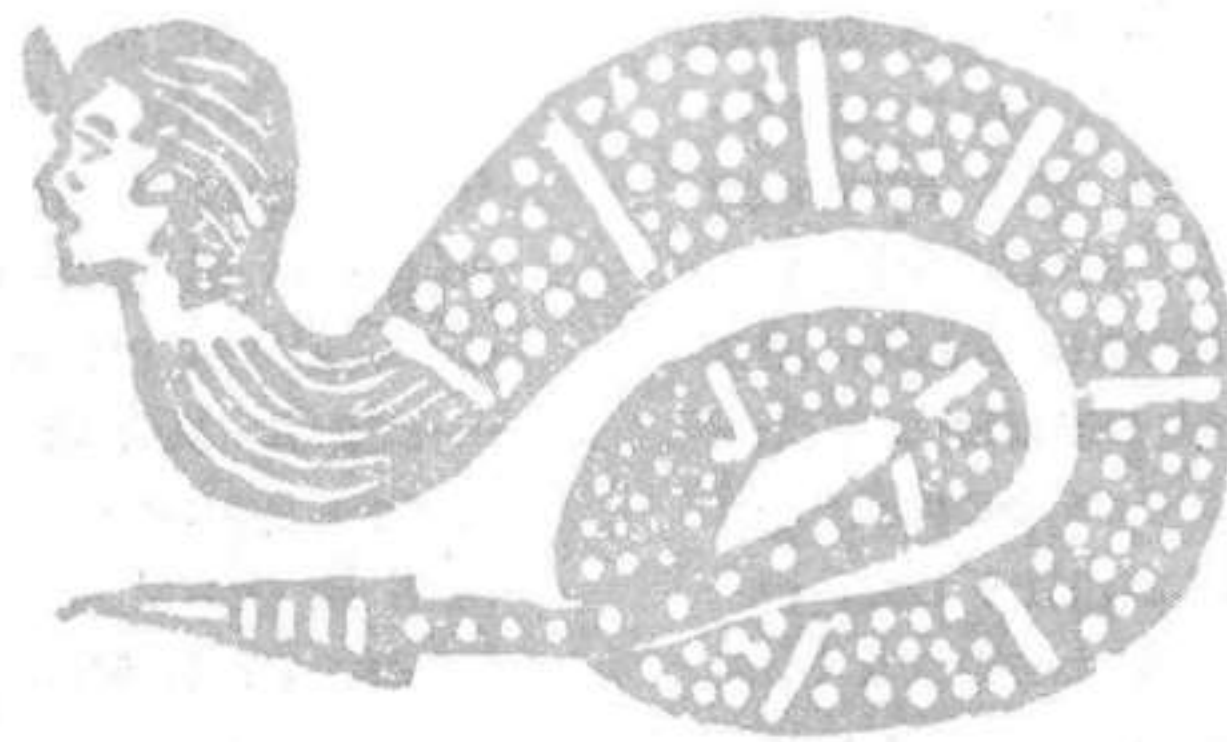
ONDINA

Los números entre paréntesis indican la cantidad de piezas que contiene un mínimo
Un mínimo pesa aproximadamente 5 kilos



João Cabral de Melo Neto

DOS PARLAMENTOS
(1958-1960)



Traducción y nota

de

GABINO-ALEJANDRO CARRIEDO

JOÃO CABRAL DE MELO NETO nació en Recife, estado de Pernambuco, una de las regiones más deprimidas del Brasil, el 9 de enero de 1920. Primo de Manuel Bandeira. Pasó su infancia en diferentes ingenios pernambucanos y estudió con los Hermanos Maristas. No posee estudios superiores, pero él considera equivalente a una Facultad de Filosofía y Letras lo que aprendió con Willy Lewin y, después, con Joaquim Cardozo.

Trabajó en una compañía de seguros, en el departamento de estadística del Estado, y ya en Río, adonde llegó en 1942, obtuvo una plaza de asistente de selección. En 1945 ingresó en el cuerpo diplomático. Así prestó servicios en Barcelona, Londres, Sevilla, Marsella, Madrid, Ginebra y Berna. Promovido a ministro en 1966, volvió a Barcelona como cónsul general del Brasil, y después fue nombrado embajador en Dakar y, actualmente, en Quito. También fue, con el gobierno de Jânio Quadros, jefe del Gabinete del Ministerio de Agricultura en Brasilia.

En 1946 contrajo en Río matrimonio con Stella Maria Barbosa de Oliveira, de la que tiene cinco hijos.

Gran parte de su obra ha sido escrita y hasta publicada en España.

Pese a ello y pese a haber bebido Cabral primordialmente en fuentes españolas, que nosotros sepamos, es esta la primera vez que aparece un libro entero de Cabral traducido al castellano. Poemas sueltos sólo conocemos alguno traducido por Renato de Mendonça, otros del peruano Carlos Germán Belli y bastantes traducidos por Angel Crespo y Pilar Gómez Bedate, los cuales han escrito, además, interesantes estudios en torno a Cabral, los únicos publicados en España, que nosotros sepamos. Y el autor de estas líneas también ha arrimado el hombro.

João Cabral de Melo Neto —no dudamos en afirmarlo— es uno de los poetas vivos más apasionantes del mundo. También uno de los que más han revolucionado la poesía. Perteneciente a la llamada, en Brasil, generación del 45, que surgió como una reacción conservadora y regresiva frente al aformalismo y el exceso de libertad métrica de la gran generación nacida de la famosa Semana de Arte Moderna de 1922, Cabral pronto se separaría del grupo para iniciar una andadura propia de trascendentales consecuencias, como la que se refiere a su evidente paternidad en la eclosión de las corrientes concretistas y posconcretistas aparecidas a partir de 1956.

Señalan los citados Crespo y Bedate que en su segundo libro, *El Ingeniero* (1942-1945), ya Cabral va apuntando a una actitud objetiva que le conduce al análisis de la primera realidad que se presenta a la consideración del poeta: la de la poesía. «A partir de entonces, la depuración cada vez más exigente de la materia poética y la consiguiente sujeción a módulos estilísticos cada vez más racionales y severos, llevan a Cabral, paso a paso, a la formulación de una poética que no es,

en el fondo, sino una negación del propio acto productor de la poesía». Luchar contra el sentimentalismo y la irracionalidad; contra lo fácil, lo retórico y huero, y buscar siempre el esfuerzo para llegar a la expresión justa, a la desnuda realidad, llena de contenido objetivo y de fórmulas expresivas que abren de manera increíble las vías de la comunicación.

Pero esta labor de analista y crítico o exaltación de lo cerebral —como señala Manuel Panti-goso— en manera alguna se opone al humanismo, antes bien, se aglutinan para mostrar la palabra renacida cuando, después de una evidente tensión dialéctica, se prescinde de lo epidérmico, y la palabra —libre de falsos adornos— logra aprehender la realidad.

Esta realidad, como no podía por menos, lleva implícito el compromiso social, al que Cabral accede con *El perro sin plumas* (1949-1950), poema que, si no nos equivocamos, es la primera denuncia que existe del sufrimiento del hombre del Nordeste brasileño y que Cabral no abandonará a lo largo de su obra: *El Río* (1953), *Paisajes con figuras* (1954-1955), *Muerte y vida severina* (1954-1955), *Cuaderna* (1956-1959), *Dos Parlamentos* (1958-1960), *Serial* (1959-1961) y *La educación por la piedra* (1962-1965).

Sobre *Dos Parlamentos*, que es el pequeño libro que tenemos el honor de ofrecer en estas páginas al lector español, diremos que con él incide Cabral en su inveterada temática social. «En él —según señala el aludido Pantigoso— se crea un ritmo golpeado, incesante y agotador, que le presta a la obra la eficacia que requiere para lograr sus fines: intensificar la representación de un mundo quebrantado y llamar a la atención —a fuerza de un sistemático acoso del tema— sobre la visión geográficamente distante de los hombres del Sur del Brasil en relación con los del Nordeste, cada uno de ellos, *hablando* un distinto dialecto social, y que pueden ser caracterizados, en la propia región nordestina, a través de la *casa-grande* y del *ingenio*.

El poema es, efectivamente, como una sinfonía de ejecución rigurosamente matemática y expresada generalmente en cuartetas heptasílabas, con sus variaciones sobre el mismo tema y su creciente tonalidad, concretando, ciñéndose, pero profundizando la idea en una continua intensificación del análisis.

No cabe, en nuestra opinión, mayor rigor. Realidad y denuncia de la mano de un neomisticismo que mucho tiene que ver con España. En efecto, mucho ha debido de beber Cabral en las fuentes de la tradición española (Quevedo, Góngora, San Juan, Santa Teresa, Zurbarán, Valdés Leal...), para alcanzar ese alquitarado ascetismo que expresar sabe con esperpénticos tintes del mejor expresionismo. Sin olvidar esa ironía, ese humor negro, tan español, que al lector le pone carne de gallina.

G.-A. C

CONGRESO EN EL POLÍGONO DE LAS SEQUÍAS

(ritmo senador; acento sudista)

1.

- Cementerios generales
donde no sólo están, los muertos.
- En relación con los demás,
son mucho más completos.
- Que no sólo son depósito
de la vida que acogen, muerta.
- Sino cementerios que producen
y no importan de fuera.
- Ellos mismos transforman
la materia prima que tienen.
- Trabájanla en todas las fases,
del campo a los almacenes.
- Cementerios autárquicos,
bastándose en todas las fases.
- Ellos mismos producen
los difuntos que yacen.

5.

- Cementerios generales
donde no es posible que se halle
lo que es de todo cementerio:
los mármoles en arte.
- Ni siquiera ser pueden
inspiración para artistas
estos cementerios sin vida,
fríos, de estadística.
- A lo sumo, pueden ser
tema para artes retóricas,
que los cantan, sin embargo, en el Sur,
lejos de tumba toda.
- Esto es, para la retórica
de cámara (cámara política),
que se ejercita humanizando
tales difuntos de cifra.

9.

- Cementerios generales
donde no se guardan los muertos
al alcance de la mano, al pie,
a la vera de su dueño.
- En ellos no hay gavetas
en que, al alcance del cuerpo,
se capitalizan los residuos
posibles de un muerto.
- A todos los difuntos
expropia el Sertón* en seguida,
pues no quiere difuntos privados
el Sertón colectivista.
- Por eso, no reconoce
el derecho a sepulcros-estancos,
sino que en sola tumba grande
socializa sus finados.

13.

- Cementerios generales
donde no cabe poner cercas.
- Ningún pasto contendría
lo que dentro debiera.
- Donde el muerto no es, sólo,
el hombre muerto, el difunto.
- De muertos mucho más generales,
bichos, plantas, todo y uno.
- De muertos tan generales
que no es posible segregarlos.
- Corriente incluso es consagrar
la región en camposanto.
- Así, hay cementerio
que a todo aquí muerto contiene.
- Consagrar todo en cementerio
es todo cuanto se puede.

* Sertón (*sertão*), lugar, en el nordeste del Brasil, yermo, infértil, por sequías frecuentes y prolongadas (N. del T.).

2.

- En estos cementerios generales
no es la muerte un exceso.
- Ella no le da al muerto
mayor volumen ni más peso.
- La muerte aquí no es equipaje
ni es exceso de carga.
- Aquí, ella es el vacío
que hace que se desinfla la saca.
- Que más vacía una saca
por lo demás nunca llena.
- Ella vacía el muerto,
la muerte aquí nunca lo preña.
- La muerte aquí no indigesta,
más bien es muerte gástrica.
- Es lo que come por dentro
la envoltura que no envolvía nada.

6.

- En estos cementerios generales
no existe la muerte gusto,
táctil, sensorial,
con aura, aire de baño turco.
- Cierta vaho que baña a los vivos
en torno de la bañera
dentro de la cual el muerto
se baña en su aureola espesa.
- La muerte está aquí al aire libre,
seca, sin el resabio
lógico en otras muertes
y en el sabor de Rilke o de clavo.
- Nunca es ella la presencia
amarga de un difunto,
sí muerte al descubierto,
sin misterio, sin nada profundo.

10.

- En estos cementerios generales
no existe muerte aislada,
sino muerte tumultuosa,
para ciertas quintas convocadas.
- Jamás llega para un muerto solo,
sino siempre para la quinta,
como pasa con el servicio
en las circunscripciones de la milicia.
- Hay quintas numerosas, como
la del Setenta-y-siete*
mas cada año que pasa
la recluta se repite siempre.
- Y grande o no, la nueva quinta,
designada por el año,
sigue hacia la milicia
de donde nadie ha regresado.

14.

- En estos cementerios generales
no hay muerte personal.
- Ningún muerto se vio
con su modelo, especial.
- Van todos con la muerte patrón,
en serie fabricada.
- Muerte que no se escoge
y aquí es provista de gracia.
- Que siempre acaba imponiéndose
sobre la que ya ha crecido.
- Vence la que, personal,
alguien llevase ya consigo.
- Pero aquella muerte en serie
al fin tiene algo utilitario.
- Hace difuntos funcionales
propios de tierra sin gusanos.

*Se trata de una horrible sequía que padeció Brasil en 1877, muriendo mucha gente de hambre (N. del T.).

3.

- En estos cementerios generales los muertos no varían nada.
- Es como si muriendo naciesen de una raza.
- De igual porte, tales muertos que son hermanos parece.
- Si no de la misma madre, hermanos de la misma muerte.
- Y aún más: hermanos gemelos, de molde igual del mismo ovario.
- Concebidos durante la misma sequía-parto
- Todos, hijos de muerte-madre, o madre-muerte, que es más exacto.
- De cualquier forma, todos gemelos, y morti-natos.

7.

- En estos cementerios generales los muertos no tienen el aliño de vestirse con rigor o incluso de domingo.
- Los muertos de aquí van desnudos y no sólo de ropa correcta, sino de todas las otras, mínimas, etiquetas.
- De aquellas pocas que se exigen para ingresar en tal congreso, mortaja, para todos, y hamaca para los sin féretro.
- Por eso abundan afuera, sin entrar en los salones de la tierra, entre piedras, astillas, al sereno de la fiesta.

11.

- En estos cementerios generales los muertos no tienen ese aire vencido, que un dolor deja atrás, al marcharse.
- O el aire inteligente, irónico, que muchos tienen, de haber descubierto lo que sólo ellos ven y no dicen, discretos.
- He aquí un difunto nada humano, que ni recuerda a un hombre, si fue tal, y en el cual nada demuestra si la muerte dolió, o dolerá.
- Si recuerda algo, recuerda las piedras, esas de aire no inteligente, las piedras que no recuerdan nada de bicho o gente.

15.

- En estos cementerios generales los muertos no extrañan nada.
- La muerte para ellos fue cosa rutinaria.
- En nadie el aire de haber muerto de repente, o en guillotina.
- Más bien de un sueño lento que adormece, no fulmina.
- Tampoco en nadie las posturas de esos que mueren en protesta.
- Siempre es la misma pose, sin ningún grito, gesto.
- Entre ellos, gestos de elocuencia nunca se dan, cuando la muerte.
- Todos mueren en prosa como fueron, o duermen.

4.

- Cementerios generales
que no exhiben restos.
- Tan sin huesos que hasta parece
que pasaron cerca perros.
- De muertos quedan sólo
rarísimas señales.
- Mucho menos de lo que se espera
con la propaganda que se hace.
- Como que los cementerios
roen sus propios muertos.
- Es como si —cual un can
después de roer— escondieran los huesos.
- He aquí por qué son
para el turista, un fraude sólo.
- Piensa: no pensé que la muerte
hubiese deshecho a tan pocos.

8.

- Cementerios generales
que los restos no largan
hasta tenerlos trabajados
con su parcial matemática.
- Y hasta haber dividido
el resto por el nada,
y además restado de lo que resta
la poca cosa que restaba.
- Aquí toda aritmética
da el resultado nada,
pues dividir y sustraer
son las operaciones empleadas.
- Y cuando alguna cosa
aquí es multiplicada
será siempre para elevar
el resto a la potencia del nada.

12.

- Cementerios generales
que no cuidan de los restos
ni hacen prorrogar la vida
que quizá todavía hay en los muertos.
- Y cuyos restos son
de difuntos difuntos,
por falta de hojas, hormigas,
para prolongar su circuito.
- Ni conocen la fase,
primera, de la descomposición,
en que los difuntos se proyectan,
a lo sumo, en exhalación.
- Sólo restos minerales,
infecundos, calcáreos,
se hallan en estos cementerios,
más que cementerios, osarios.

16.

- Cementerios generales
que no toleran restos.
- Ni siquiera algo que se pueda
encomendar al cielo o al infierno.
- Ellos, todos los restos
de idéntica forma tratan.
- Tal vez porque los muertos que tienen
no tengan tal residuo, el alma.
- Tal vez por tener ésta
consistencia más rala.
- Y en el aire fácil sea absorbida
como una gota en otra de agua.
- No hay razón para usar
aquí imagen del agua.
- Mejor decir: como una gota
de nada en otra de nada.

FIESTA EN LA CASA-GRANDE*

(ritmo diputado; acento nordestino)

1.

- El currante de ingenio,
o aquel de factoría:
- El currante: uno solo
con diferente rima.
- El currante de ingenio
de azúcar o proveedor:
- La condición currante
es el denominador.
- El currante de ingenio
en cualquier Pernambuco:
- Diciéndose el currante
se tendrá hecho el estudio.
- Sea el que sea su nombre,
su trabajo y jornal:
diciéndose el currante
todo está dicho ya.

6.

- El currante de ingenio
cuando aún es niño:
- Parece cruzamiento
de caña con cañizo.
- El currante de ingenio
si niño es más cañizo:
- Tira más bien al padre
porque no es macizo.
- El currante de ingenio
cuando aún es niño:
- También tira a la caña
y no sólo al cañizo.
- Pero a segunda caña,
repetida y sin fuerza:
- La caña fin de raza,
de quinta hoja, ya seca.

11.

- El currante de ingenio
cuando es una mujer:
- Es un saco vacío
que aún se tiene de pie.
- El currante de ingenio
mujer es como saco:
- De azúcar, sin tener
azúcar ensacado.
- El currante de ingenio
cuando es una mujer:
- No es saco hecho para
conservar, contener.
- Es saco como hecho
para desparramarse:
- De otros que aquí se ignora
cómo por allá se hacen.

16.

- El currante de ingenio
cuando es un viejo:
- Sólo por raro azar
alcanza él ese techo.
- El currante de ingenio,
viejo ni lo es acaso:
- Es que un currante joven
se adelantó en el plazo.
- El currante de ingenio
cuando es un viejo:
- Entonces, ahí llegado,
se apresuró esqueleto.
- Se lanza a descarnar
como tapia en ruina:
- Y como él es de tapia,
su esqueleto es fajina.

*En Brasil se le llama Casa-Grande a la residencia de los propietarios del ingenio o de la explotación agrícola (N. del T.).

2.

- El currante de ingenio de lejos es cual gente:
- Mas de cerca se ve lo que hay de diferente.
- El currante de ingenio, de cerca, al ojo experto:
- En todo es cual un hombre pero de menos precio.
- No existe nada de hombre que no tenga, al detalle, y todo por entero, nada por las mitades.
- Igual es; pese a ello, parece recortado con la tijera ciega de un cortador barato.

7.

- El currante de ingenio de lejos, carne y hueso:
- Mas de cerca se ve que es otro su compuesto.
- El currante de ingenio si se llega a tocarlo:
- Otra es la consistencia de su cuerpo, es más raro.
- Tiene textura bruta y al mismo tiempo floja, menos que algodoncito, sí propia de la estopa.
- Y del paño que, sucio, ha llegado al estado en que en buen portugués paño pasa a ser trapo.

12.

- El currante de ingenio de lejos es el barro:
- Mas de cerca se ve que el suyo fue más zafio.
- El currante de ingenio opaco es, mortecino:
- No aprende del acero de una fábrica el brillo.
- Ni del brillo más ciego del cobre que ver suele del ingenio de azúcar en la paila que mueve.
- Tan sólo aprende el brillo del mango de la azada que pulir suele en seco la lija de su mano áspera.

17.

- El currante de ingenio distante es blanco o negro:
- Mas de cerca se ve que amarillo es más cierto.
- El currante de ingenio es amarillo siempre:
- Pero amarillo hinchado que es levemente verde.
- De ese verde amarillo en que el azul no está y que, de no ser suyo, sería enfermedad.
- Es un verde especial, especie de auriverde, sólo de él, blanco o negro, para él solo existente.

3.

- El currante de ingenio cuando está ya durmiendo:
- Se ve que es incapaz de tener propios sueños.
- En él no se da el aire distante o distraído de quien detrás del párpado una película ha visto.
- Por detrás de sus párpados apenas hay tiniebla y es seguro que ni un sueño allí se proyecta.
- El currante de ingenio duerme en desierta sala:
- A ni un sueño-película asiste ni hay pantalla.

8.

- El currante de ingenio cuando no está durmiendo:
- Es cual si, cieno o fango, aún le encharcase el sueño.
- Cuando no está durmiendo no es que él esté velando, sólo es que pasa por donde el sueño es más plano.
- Nunca puede evitar que el marasmo lo embeba y le impida subir a la conciencia seca.
- El currante de ingenio no despierta del todo:
- Anda siempre en las ciénagas del sueño, entre su lodo.

13.

- El currante de ingenio cuando está currelando:
- Todo con lo que curra le parece pesado.
- Es como si su sangre, que en tanto se ha licuado, le pesase en el cuerpo, espesa como caldo.
- Como el caldo de caña ya harto cocinada y que se va espesando con gesto de melaza.
- El currante de ingenio ritmo pesado tiene:
- El gesto de la miel última que se vierte.

18.

- El currante de ingenio cuando no curra nada:
- Las cosas siguen resultándole pesadas.
- De su ropa tan poca está siempre cansado y le pesa en el pie inexistente zapato.
- La misma mano le pesa aunque no lleve nada, y le pesa igualmente moviéndose o parada.
- Al currante de ingenio le pesa el aire que respira:
- Y hasta incluso le pesa el suelo por que pisa.

4.

- El currante de ingenio
hace amarillamente
toda cosa que toca
con tocar, simplemente.
- Es lo opuesto del barro
de hacer el refinado,
que se echa en el azúcar
a fin de blanquearlo.
- El currante de ingenio
refina muy al contrario:
- Como el barro, se infiltra,
mas deja todo barro.
- Limpia todo lo limpio
y en todo deja mancha:
- La que hay en su camisa,
su vida, en cuanto palpa.

9.

- El currante de ingenio
marcha amarillamente
entre todo ese azul
que es Pernambuco siempre.
- Hasta en el amarillo
paja cañaveral,
aún es más amarillo
el suyo, por moral.
- El currante de ingenio
es el propio amarillo:
- Amarillo es de cuerpo
y de estado de espíritu.
- De ahí su calma que a veces
parece sabiduría:
- Pero no es calma, nada,
la nada, es calma chicha.

14.

- El currante de ingenio
está amarillamente
hasta en el mundo cromo
que bebe en el aguardiente.
- Primero, el aguardiente
le pone un tanto azul,
y olvidado lo amarillo,
él se quiere ir al Sur.
- Al currante de ingenio
se le hace el azul cárdeno:
- Y en lugar de ir al Sur
quiere ir al camposanto.
- Al fin, inevitable,
a vida amarilla vuelve:
- En lo amarillo amargo
de la resaca que viene.

19.

- El currante de ingenio
mira amarillamente
todo el rosa-Brasil
que habita mas no siente.
- Para él, del río el agua
no es azul sino barro,
y las nubes, estopa,
pardas, de paño saco.
- Al currante de ingenio
nunca la tierra es valle:
- Y el día muestra siempre
desteñado follaje.
- Y otra es la muerte que
retrata su pasaje:
- No usa velos negros;
se viste, sí, de caqui.

5.

- El currante de ingenio
cuando enfermo con fiebre:
- No de fiebre amarilla;
sino de tercianas, verde.
- Por fuera, si se toca
su humanidad de gente:
- Se cree que la caldera
suya al final se enciende.
- Con todo, si se toca
ese cuerpo por dentro:
- Se ve que, si es caldera,
ni tiene asentamiento.
- Que si es ingenio, es
de fuego frío o muerto*:
- Ingenio que no muele;
sólo provee a terceros.

10.

- El currante de ingenio
cuando se está muriendo:
- Entonces su amarillo
se ilumina por dentro.
- Se torna transparencia,
la del cristal anémico:
- Aquella que en la cera
tiene el mejor ejemplo.
- Toma la transparencia
propia de cualquier vela:
- De la misma en que encienden
la llama que le vela.
- Su carne así es igual
a la de aquella vela:
- Y la llama no entiende
que no la enciendan en ella.

* En Brasil se le dice «ingenio de fogo morto» al que ya no produce azúcar y tiene que ceder su caña a otras fábricas (N. del T.).

15.

- El currante de ingenio
cuando le cargan, muerto:
- Un féretro vacío
metido de otro dentro.
- Es muerte de vacío
que siempre lleva dentro:
- Y como es de vacío
he ahí que está sin dentro.
- Del féretro alquilado
ni puede ser meollo:
- Pues como está vacío,
a lo más será forro.
- El entierro de currante
el entierro es de un coco:
- Algunos envoltijos
del centro hueco en torno.

20.

- El currante de ingenio
difunto y ya en el suelo:
- Para acabarlo rápido
todo coopera presto.
- La arcilla se hace pizarra,
y la Mata desierto*:
- Y el sol, para ayudar,
verano si es invierno.
- Para roer los huesos
se hace el gusano perro:
- Y ahora gusano, al ver
que son tiza los huesos.
- Y echa el cañaveral
con su viento una mano:
- Le aventa los gases del alma
llevándola (lavando), sano.

* El autor explícitamente usa Mata (feraz) y Sertón (desierto), dos zonas topográficas muy definidas en el Nordeste del Brasil (N. del T.).

DOIS PARLAMENTOS

A Yedda
e Augusto Frederico Schmidt

CONGRESSO NO POLÍGONO DAS SÊCAS

(ritmo senador; sotaque sulista)

1.

- Cemitérios gerais onde não só estão, os mortos.
- Eles são muitos mais completos do que todos os outros.
- Que não são só depósito da vida que recebem, morta.
- Mas cemitérios que produzem e nem mortos importam.
- Eles mesmos transformam a matéria-prima que têm.
- Trabalham-na em tôdas as fases, do campo aos armazéns.
- Cemitérios autárquicos, se bastando em tôdas as fases.
- São eles mesmos que produzem os defuntos que jazem.

5.

- Cemitérios gerais onde não é possível que se ache o que é de todo cemitério: os mármore em arte.
- Nem mesmo podem ser inspiração para os artistas, êstes cemitérios sem vida, frios, de estatística.
- Se muito, podem ser tema para as artes retóricas, que os celebram porém do Sul, longe da tumba tôda.
- Isto é, para a retórica de câmara (câmara política) que se exercita humanizando êstes mortos de cifra.

9.

- Cemitérios gerais onde não se guardam os mortos ao alcance da mão, ao pé, à beira de seu dono.
- Nêles não há gavetas em que, ao alcance do corpo, se capitalizam os resíduos possíveis de um morto.
- A todos os defuntos logo o Sertão desapropria, pois não quer defuntos privados o Sertão coletivista.
- E assim não reconhece o direito a túmulos estanques, mas socializa seus defuntos numa só tumba grande.

13.

- Cemitérios gerais onde não cabe faxer cêrcas.
- Nenhum revêzo caberia o que dentro devera.
- Onde o morto não é, só, o homem morto, o defunto.
- De mortos muito mais gerais, bichos, plantas, tudo.
- De mortos tão gerais que não se pode apartação.
- O jeito é mesmo consagrar cemitério a região.
- Assim, há cemitério que a tudo aqui morto comporte.
- Consagrar tudo um cemitério é tudo o que se pode.

2.

- Nestes cemitérios gerais não há a morte excesso.
- Ela não dá ao morto maior volume nem mais pêso.
- A morte aqui não é bagagem nem excesso de carga.
- Aqui, ela é o vazio que faz com que se murche a saca.
- Que esvazia mais uma saca aliás nunca plena.
- Ela esvazia o morto, a morte aqui, jamais o empenha.
- A morte aqui não indigesta, mais bem, é morte azia.
- É o que come por dentro o invólucro que nada envolvia.

6.

- Nestes cemitérios gerais não há a morte gôsto, táctil, sensorial, com aura, ar de banho morno.
- Certo bafo que banha os vivos em volta da banheira dentro da qual o morto banha na sua auréola espessa.
- A morte aqui é ao ar livre, sêca, sem o ressaibo natural noutras mortes e no sabor de Rilke ou de cravo.
- Ela não é nunca a presença travosa de um defunto, sim morte escancarada, sem mistério, sem nada fundo.

10.

- Nestes cemitérios gerais não há morte isolada mas a morte por ondas para certas classes convocadas.
- Nunca ela vem para um só morto, mas sempre para a classe, assim como o serviço nas circunscrições militares.
- Há classes numerosas, como a de Setenta-e-sete, mas sempre cada ano o recrutamento se repete.
- E grande ou não, a nova classe, designada pelo ano, segue para a milícia de onde ninguém se viu voltando.

14.

- Nestes cemitérios gerais não há morte pessoal.
- Nenhum morto se viu com modelo seu, especial.
- Vão todos com a morte padrão, em série fabricada.
- Morte que não se escolhe e aqui é fornecida de graça.
- Que acaba sempre por se impor sôbre a que já medrasse.
- Vence a que, mais pessoal, alguém já trouxesse na carne.
- Mas afinal tem suas vantagens esta morte em série.
- Faz defuntos funcionais, próprios a uma terra sem vermes.

3.

- Nestes cemitérios gerais os mortos não variam nada.
- É como se morrendo nascessem de uma raça.
- Todos êstes mortos parece que são irmãos, é o mesmo porte.
- Se não da mesma mãe, irmãos da mesma morte.
- E mais ainda: que irmãos gêmeos, do molde igual do mesmo ovário.
- Concebidos durante a mesma sêca-parto.
- Todos filhos da morte-mãe, ou mãe-morte, que é mais exato.
- De qualquer forma, todos, gêmeos, e mortí-natos.

7.

- Nestes cemitérios gerais os mortos não têm o alinhamento de vestir-se a rigor ou memos de domingo.
- Os mortos daqui vão despídos e não só da roupa correta mas de tôdas as outras, mínimas, etiquetas.
- daquelas poucas que se exigem para se entrar em tal serão, mortalha, para todos, e rêde, aos sem caixão.
- Por isso é que sobram de fora, sem entrar nos salões da terra, entre pedras, gravetos, no sereno da festa.

11.

- Nestes cemitérios gerais os mortos não êsse ar pisado, que uma dor deixa atrás, ao passar.
- Ou o ar inteligente, irônico, que muitos têm, de ter descoberto o que só eles vêem e não dizem, discretos.
- Eis um defunto nada humano, que nem lembra um homem, se o foi, e no qual nada mostra se a morte doeu, ou dói.
- Se lembra algo, lembra é as pedras, essas de ar não inteligente, as pedras que não lembram nada de bicho ou gente.

15.

- Nestes cemitérios gerais os mortos não mostram surpresa.
- A morte para eles foi coisa rotineira.
- Nenhum tem o ar de ter morrido em instantâneo ou guilhotina.
- Porém de um sono lento que adorme, não fulmina.
- Em nenhum dêles há as posturas dêsses que morrem sob protesto.
- É sempre a mesma pôse, sem nenhum grito, gesto.
- Entre eles, gestos de eloquência não se vêem nunca, quando a morte.
- Todos morrem em prosa, como foram, ou dormem.

4.

- Cemitérios gerais que não exibem restos.
- Tão sem ossos que até parece que cachorros passaram perto.
- De mortos restam só pouquíssimos sinais.
- Muito menos do que se espera com a propaganda que se faz.
- Como que os cemitérios roem seus próprios mortos.
- É como se, como um cachorro, após roer, cobrissem os ossos.
- Eis porque êles são para o turista um lôgro.
- Se pensa: não pensei que a morte houvesse desfeito tão poucos.

8.

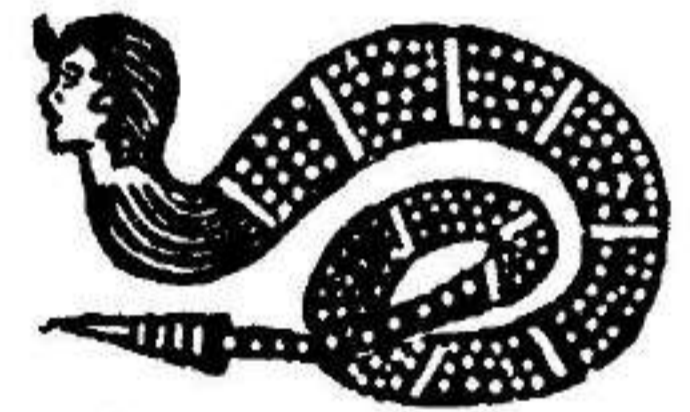
- Cemitérios gerais que os restos não largam até que os tenham trabalhado com sua parcial matemática.
- E terem dividido o resto pelo nada, e então restado do que resta a pouca coisa que restava.
- Aqui, tôda aritmética dá o resultado nada, pois dividir e subtrair são as operações empregadas.
- E quando alguma coisa é aqui multiplicada será sempre para elevar o resto à potência do nada.

12.

- Cemitérios gerais que dos restos não cuidam nem fazem prorrogar a vida ainda nos mortos, porventura.
- E cujos restos são de defuntos defuntos, por falta de fôlhas, formigas, para prolongar seu circuito.
- Nem conhecem a fase, prima, da podridão, em que os defuntos se projetam, quando nada, em exalação.
- Só restos minerais, infecundos, calcários, se encontram nestes cemitérios, menos cemitérios que ossários.

16.

- Cemitérios gerais que não toleram restos.
- Nem mesmo um pouco que se possa encomendar ao céu ou ao inferno.
- Eles, todos os restos da mesma forma tratam.
- Talvez porque os mortos que têm não tenham tal resíduo, a alma.
- Talvez porque esta tem consistência mais rala.
- E seja no ar fácil sorvida como uma gôta em outra de água.
- Não há é porque usar, aqui, a imagem da água.
- Melhor dizer: como uma gôta de nada em outra de nada.



FESTA NA CASA-GRANDE

(ritmo deputado; sotaque nordestino)

1.

- O cassaco de engenho, o cassaco de usina:
- O cassaco é um só com diferente rima.
- O cassaco de engenho banguê ou fornecedor:
- A condição cassaco é o denominador.
- O cassaco de engenho de qualquer Pernambuco:
- Dizendo-se cassaco se terá dito tudo.
- Seja qual fôr seu nome, seu trabalho, seu sôldo:
- Dizendo-se cassaco se terá dito todos.

6.

- O cassaco de engenho quando é criança:
- Parece cruzamento de caniço com cana.
- O cassaco de engenho criança é mais caniço:
- Puxa mais bem ao pai porque não é maciço.
- O cassaco de engenho quando é criança:
- Não só puxa ao caniço, puxa também à cana.
- Mas à cana de soca, repetida e sem fôrça:
- A cana fim de raça de quarta ou quinta fôlha.

11.

- O cassaco de engenho quando é mulher:
- É um saco vazio mas que se tem de pé.
- O cassaco de engenho mulher é como um saco:
- De açúcar, mas sem ter açúcar ensacado.
- O cassaco de engenho quando é mulher:
- Não é um saco capaz de conservar, conter.
- É um saco como feito para se derramar:
- De outros que não se sabe como se fazem lá.

16.

- O cassaco de engenho quando é um velho:
- Sômente por acaso êle alcança êsse teto.
- O cassaco de engenho velho nem é acaso:
- É que um casaco nôvo apressou-se no prazo.
- O cassaco de engenho quando é um velho:
- Então, chegado aí, se apressa em esqueleto.
- Se apressa a descarnar como taipa em ruína:
- E como êle é de taipa seu esqueleto é faxina.

2.

- O cassaco de engenho de longe é como gente:
- De perto é que se vê o que há de diferente.
- O cassaco de engenho, de perto, ao ôlho esperto:
- Em tudo é como homem, só que de menos preço.
- Não há nada de homem que não tenha, em detalhe, e tudo por inteiro, nada pela metade.
- É igual, mas apesar, parece recortado com a tesoura cega de alfaiate barato.

7.

- O cassaco de engenho de longe é de osso e carne:
- De perto é que se vê que de outra qualidade.
- O cassaco de engenho se se chega a tocá-lo:
- É outra a consistência de seu corpo, é mais ralo.
- Tem a textura bruta e ao mesmo tempo frouxa, menos que algodãozinho, sim própria das estôpas.
- E dos panos poídos chegados ao estado em que, no português, pano passa a ser trapo.

12.

- O cassaco de engenho de longe é o mesmo barro:
- De perto é que se vê que o dêle foi mais baço.
- O cassaco de engenho é opaco e mortiço:
- Nunca aprende com os aços de uma usina, seu brilho.
- Nem com o brilho mais cego do cobre que êle vê nas tachas em que mexe nos engenhos banguê.
- Sequer aprende o brilho do cabo das enxadas que êle enverniza em sêco com a lixa da mão áspera.

17.

- O cassaco de engenho de longe é branco ou negro:
- De perto é que se vê que é amarelo mesmo.
- O cassaco de engenho é amarelo sempre:
- Mas do amarelo inchado que é verde levemente.
- Dêsse verde amarelo em que o azul não entra e que não fôsse nêle se diria doença.
- Um verde especial, espécie de auriverde, só dêle, branco ou negro, de receita só dêle.

3.

- O cassaco de engenho quando está dormindo:
- Se vê que é incapaz de sonhos privativos.
- Nêle não há êsse ar distante ou distraído de quem detrás das pálpebras um filme está assistindo.
- Detrás de suas pálpebras haverá apenas treva e de certo nenhum sonho ali se projeta.
- O cassaco de engenho dorme em sala deserta:
- A nenhum sonho-filme assiste, nem tem tela.

8.

- O cassaco de engenho quando não está dormindo:
- E como se seu sono ainda o encharcasse, limo.
- Quando não está dormindo não e que está acordado, é apenas que caminha onde o sono é mais raso.
- Não tem como evitar que o marasmo o embeba e o impeça de subir à consciência sêca.
- O cassaco de engenho nunca acorda de todo:
- Anda sempre nos pântanos do sono, por seu lodo.

13.

- O cassaco de engenho quando no trabalho:
- Tudo com que trabalha lhe parece pesado.
- É como se seu sangue, que entretanto é mais ralo, lhe pesasse no corpo, espêso como caldo.
- Como o caldo de cana já muito cozinhado e que vai-se espessando no gesto do melaço.
- O cassaco de engenho tem o ritmo pesado:
- O do gesto do mel deixando o último tacho.

18.

- O cassaco de engenho quando não trabalha:
- As coisas continuam sendo-lhe bem pesadas.
- Por sua pouca roupa está sempre esmagado e pesa-lhe no pé inexistente sapato.
- Pesa-lhe a mão que leva e se não leva nada, e pesa-lhe igualmente se se move ou parada.
- Ao cassaco de engenho pesa o ar que respira:
- E até mesmo lhe pesa o chão sôbre que pisa.

4.

- O cassaco de engenho faz amarelamente tôda coisa que toca tocando-a, simplesmente.
- É o contrário do barro das casas-de-purgar que se bota no açúcar a fim de o branquear.
- O cassaco de engenho purga tudo ao contrário:
- Como o barro, se infiltra, mas deixa tudo barro.
- Limpa tudo do limpo e deixa em tudo nódoa:
- A que há em sua camisa, em sua vida, no que toca.

9.

- O cassaco de engenho vai amarelamente entre todo êsse azul que é Pernambuco sempre.
- Mesmo contra o amarelo da palha canavial, ainda é mais amarelo o seu, porque moral.
- O cassaco de engenho é o amarelo tipo:
- É amarelo de corpo e de estado de espírito.
- De onde a calma que às vêzes parece sabedoria:
- Mas não é calma, nada, é o nada, é calmária.

14.

- O cassaco de engenho é amarelamente mesmo no mundo em côr que bebe na aguardente.
- Primeiro, a aguardente lhe dá um certo azul e esquecido o amarelo, êle quer ir-se ao Sul.
- Ao cassaco de engenho depois o azul é roxo:
- Já em vez de ir-se ao Sul deseja é ir-se morto.
- Por fim, inevitável, volta a vida amarela:
- No amargor amarelo da ressaca que o espera.

19.

- O cassaco de engenho vê amarelamente todo o rosa-Brasil que êle habita e não sente.
- Para êle, a água do rio não é azul mas barro, e as nuvens, aniagem, pardas, de pano saco.
- Ao cassaco de engenho nunca a terra é de vargem:
- E o dia mostra sempre desbotada folhagem.
- E outra é a morte que vem retratar seu trespassse:
- Não usa pano prêto, cobre-se, sim, de cáqui.

5.

- O cassaco de engenho quando doente-com-febre:
- Não de febre amarela mas da de sezões, verde.
- Por fora, se se toca no seu corpo de gente:
- Se pensa que a caldeira dêle afinal se acende.
- Contudo se se toca êsse corpo por dentro:
- Se vê que, se é caldeira, nem tem assentamento.
- Que se é engenho, é de fogo frio ou morto:
- Engenho que não mói que só fornece aos outros.

10.

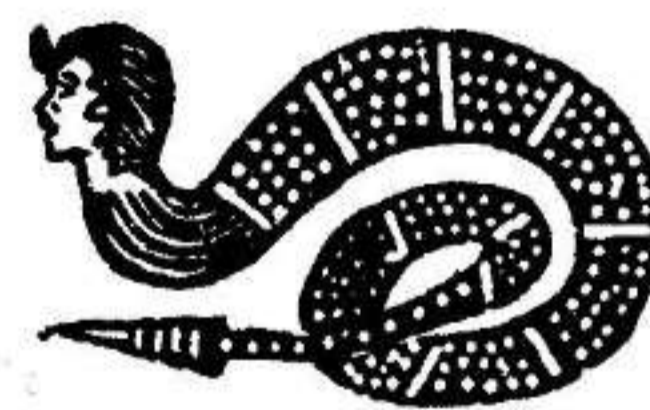
- O cassaco de engenho quando vai morrendo:
- Então seu amarelo se ilumina por dentro.
- Adquire a transparência própria ao cristal anêmico:
- Aquela de que a cêra dá o melhor exemplo.
- Adquire a transparência própria de qualquer vela:
- Da mesma em cuja ponta plantam a chama que o vela.
- A dêle, então, é igual à carne dessa vela:
- E a chama se pergunta porque não a acendem nela.

15.

- O cassaco de engenho quando o carregam, morto:
- É um caixão vazio metido dentro de outro.
- É morte de vazio a que carrega dentro:
- E como é de vazio, ei-lo que não tem dentro.
- Do caixão alugado nem chega a ser miolo:
- Pois como êle é vazio, se muito, será fôrro.
- O entêrro do cassaco é o entêrro de um côco:
- Uns poucos envoltórios em volta do centro ôco.

20.

- O cassaco de engenho defunto e já no chão:
- Para rápido acabá-lo tudo faz mutirão.
- O massapê, piçarra, e a Mata faz Sertão.
- E o sol, para ajudar, se é inverno faz verão.
- Para roer os ossos os vermes viram cão:
- E outra vez vermes, vendo o giz que os ossos são.
- E o vento canavial dá também sua demão:
- Varre-lhe os gases da alma, levando-a (lavando), são.

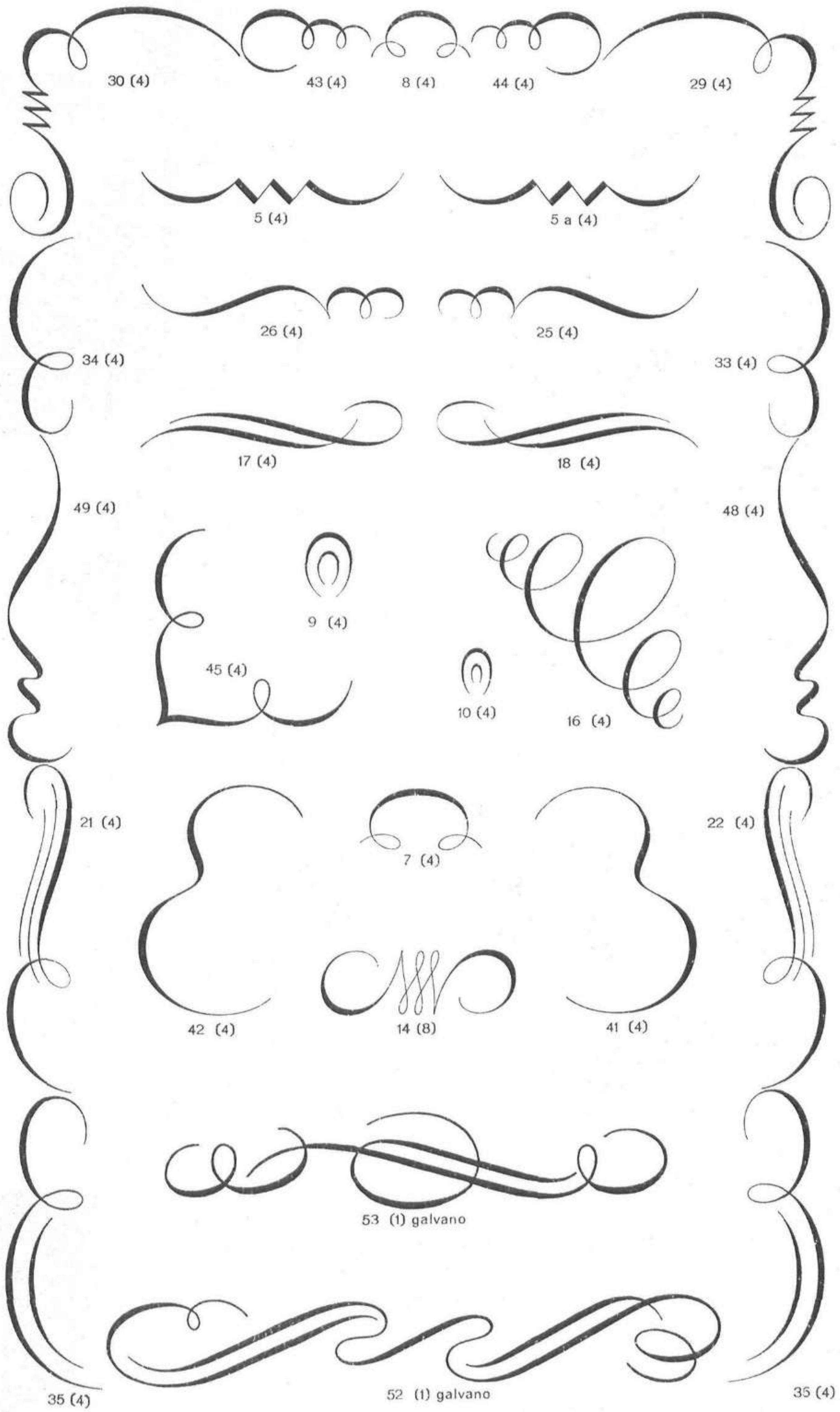


En preparación:

número monográfico dedicado a

Juan Ramón Jiménez







1



2

Conversación con **Louis** **ARRAGON**

Conversación registrada magnetofónicamente por JEAN FERNÁNDEZ y PATRICK KOBUZ en el otoño de 1979, en París.

Traducción de JULIA ESCOBAR.

España

Me veo obligado a decir lugares comunes, no hay más remedio, porque hay mucho y poco que decir al mismo tiempo. La primera impresión que se tiene es de que se ha acabado de una vez por todas con la situación anterior. Había mucha gente en la cárcel y ahora están fuera. Por lo tanto la situación en España se parece bastante a la de nuestros países. Ya no es igual que antes, ya no se trata de Irán ni de ningún otro país de este tipo. Hay grandes movimientos que se generan en función del comportamiento de los Estados normales. No sé si es éste un hecho lo suficientemente generalizado, es posible que no, pero bueno, ya se ha dado un gran paso. La gente ha salido de la cárcel y esto es lo que me parece más asombroso. Porque yo estuve en España al principio de la guerra civil y desde entonces he visto a mucha gente detenida y encarcelada, a mucha gente muriéndose sencillamente porque no tenían nada que comer, como un joven poeta allá en el sur... así ha sido... no le querían... cojeaba... así son los *buenos* gobiernos.



3

Buñuel y Dalí



4

Me resulta muy difícil hablar de España... he estado en España varias veces antes de la guerra civil, pero sobre todo he tenido muchos amigos españoles, incluso algunos han venido aquí y yo he sido para ellos el primer apoyo que han tenido,

como ocurrió con Buñuel y también con otra persona que ha acabado muy mal... sin embargo era un chiquito bien simpático, me refiero a Dalí... después... lo cual demuestra... estas cosas no solo pasan en los países donde hay un poder pura y simplemente abusivo, sino que también en un país relativamente libre como Francia puede ocurrir que un hombre (ni siquiera era un hombre, era un chaval) se convierta en una mala persona o en una malísima persona. Porque, vamos, cuando presentó el cuadro de la Virgen al Papa, hay de qué reírse... Pues bien, encontré a esos dos hombres, bueno, a ese hombre y a ese niño (es lo que era), yo, por pura casualidad, estaba en un café muy conocido de Montparnasse y estaba sentado tan tranquilamente escribiendo. Había muy poca gente, serían las cinco de la tarde, cuando vi cómo dos tipos remoloneaban en torno mío y comprendí perfectamente que querían hablarme, yo me hice el distraído, etc., etc., pero Buñuel hablaba bien francés, el otro callaba, no pude saber si era porque tenía miedo de hablar mal o porque era muy tímido. Dalí era un niño tímido, cosa nada rara pues nunca había cruzado una



5

calle solo. Tenía una hermana mayor que le cogía de la mano y que además le daba de todo, bueno, le daba unas cantidades de dinero ínfimas, nunca tenía más que algunos céntimos; venía de allí y la conversación transcurrió entre... Dalí escuchaba... entre Buñuel y yo; entonces les propuse llevarles al *Cyrano* en la place Blanche, donde todos los días a las 6 se reunían los surrealistas.

Aragon, Dalí, y la moral de andar por casa



6

Me acompañaron muy entusiasmados (en aquel momento estaban preparando una de sus primeras películas) y fueron muy bien recibidos. Por supuesto, no hay que comparar a Buñuel con Dalí, pero como Dalí hacía lo que Buñuel quería (así era como se presentaba, ¡hum!). Pues bien, hacia 1929 (al cabo de unos años de estar ellos aquí) tuvimos un enfrentamiento Dalí y yo. Fue a raíz de que el Oriente Express saltara por los aires cuando pasaba por el Norte de Grecia o por Macedonia. Para poner la bomba escogieron, creo yo que serían anarquistas, el vagón más lujoso, el más rico. Hablábamos de ello y hacíamos diversas reflexiones, cuando de pronto Dalí suelta: «Pues si yo quisiera poner una bomba en un tren no la pondría en el vagón de los ricos, eso seguro, la pondría en el de los pobres, porque es más escandaloso». Jamás le volví a dirigir la palabra después de esa frase. Le reñí, le dije que se marchara de la casa de Breton, cosa que hizo... compréndanlo ¡que es más escandaloso poner una bomba a los que no tienen nada que a los que tienen algo! desde el punto de vista de la moral, esta opinión es de lo más anormal que pueda darse, me refiero a la moral corriente, habitual, en fin, a la moral de andar por casa.

Lágrimas de cera de Dalí



7

¡La que había armado Buñuel al traer a este chico! El quería que Dalí saliera de una situación concreta. Porque Dalí tenía una hermana, una hermana mayor, que le daba algunos céntimos pero siempre muy pocos, y además cuando salían juntos ella le cogía de

la mano para cruzar las calles. Posiblemente eso le humillaba. En Francia se ha desvergonzado mucho, claro, pero la idea de que es mejor poner una bomba a los pobres que a los ricos, eso, compréndanlo, eso se me ha quedado atravesado. ¡No lo pude aguantar! Posteriormente le he vuelto a encontrar dos veces, pero no nos hemos hablado. Una vez fue en un gran concierto que se celebraba en el teatro des Champs Elysées; ya no recuerdo de qué se trataba pero sí de que actuaban los mejores intérpretes, que era un acontecimiento muy importante. Como ustedes sabrán, en el teatro des Champs Elysées hay una parte en medio que es algo así como una rotonda (yo lo conozco muy bien porque dirigí el teatro durante algunas semanas) y la parte de delante, según la cantidad de gente que haya, se puede ensanchar o estrechar. Yo estaba en la parte central, es decir, en la más relevante, acompañado de personalidades de la música y de la pintura, y de otras personas muy conocidas. Dalí estaba furioso, estaba indignado. Porque él estaba

totalmente solo, en un palco con una mujer que no era la suya (no sé quién era) y rabiaba; rabiaba, entonces encendió una velita e hizo que la cera le cayera por encima de la cara como si fueran lágrimas y me miraba con un odio... ¡El no estaba en el sitio de honor! ¡pero cómo!, ¿qué es eso? ¡Imposible! Le volví a ver algún tiempo después y fue diferente.



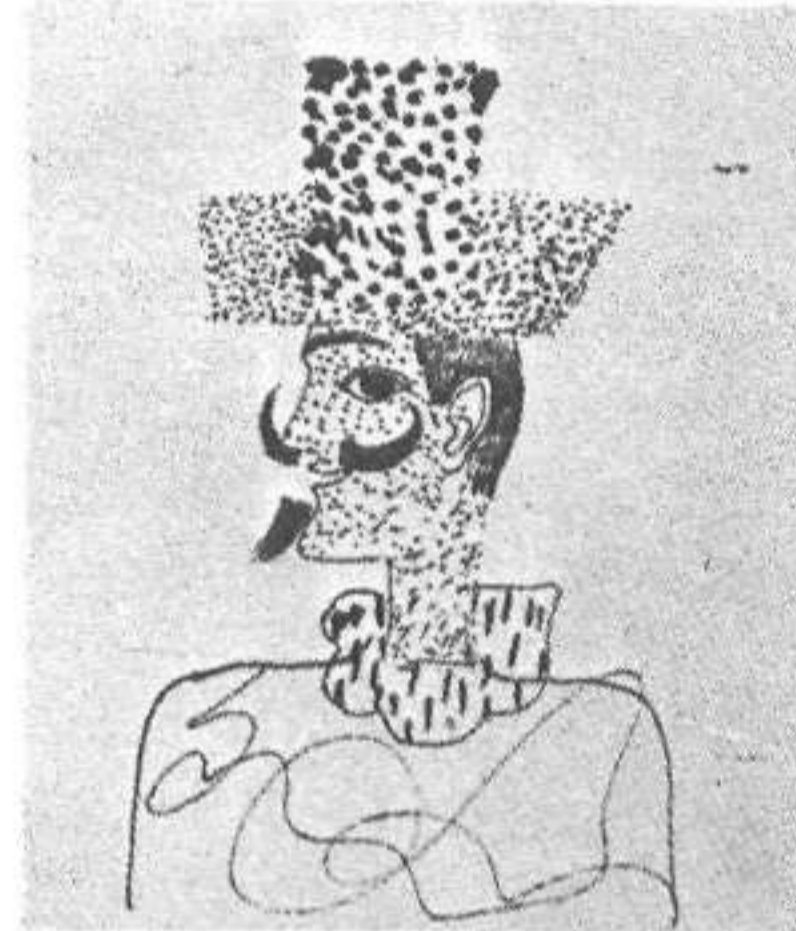
Sigue Dalí



La segunda vez que me lo encontré fue la primera vez en que aquel personaje, cuyo nombre no recuerdo ahora, lo cual no deja de ser fantástico, bueno, hacía su primera gira, etc., etc., en esa gran sala que está casi en la frontera sur de París... Había muchísima gente y nos vimos empujados, yo y unos amigos con los que estaba, hacia una puerta, cosa que nos pudo costar muy cara porque los seguidores de ese cantante rompieron los cristales y los pedazos cayeron sobre la gente. Yo salí con la chaqueta algo estropeada, nada grave, pero para otros fue mucho peor. Justo al lado mío estaba Dalí con una mujer que no era una mujer ¡qué! en fin, ya saben, con la que además estaba —con la que o con el que— estaba también en aquel palco algo retirado, cosa que le humilló muchísimo y durante todo el concierto, era un concierto, un gran concierto, sobre algo puramente musical, no dejó de derretir cera sobre su chaleco, pero es que no dejó de hacerlo. Era un modo de demostrar su ira. Me miraba de lado. La segunda vez que me lo volví a encontrar hubo una especie de pelea, ya saben, gente que seguía a la celebridad... una verdadera corte de jóvenes bastante violentos que se pusieron a romper los cristales de las puertas, cuyos pedazos caían sobre la gente.

A mí se me rompió la chaqueta, poca cosa, pero otras personas resultaron gravemente heridas. Entonces Dalí creyó que ese clima de peligro nos acercaría y empezó a hablarme. Yo le dejé que acabara y después le volví la espalda. Porque, realmente, ¡era entonces o nunca la oportunidad de atacar a los pobres mejor que a los ricos!

Dalí y García Lorca



Bueno, la verdad es que España no es sólo una o dos personas, una de las cuales es un gran cineasta y el otro un fabricante de cosas caras. No, España no es eso para mí. Dalí se fue junto al Papa y junto a los viejos fascistas de ese país. Ha hecho unas declaraciones muy sonadas sobre ese desgraciado poeta que fue asesinado en el sur, justo cuando empezó todo, o sea en el mes de julio. Ya saben ustedes que vivió dos años con él en una habitación en la que sólo había una cama. Bueno, yo no se lo reprocho, me da lo mismo, me es completamente indiferente, sólo me meto por sus pretensiones, yendo a ver al Papa a enseñarle un cuadro inmenso en el que hay una mujer que, según dicen, es la virgen, francamente, me parece algo sospechoso. Tanto más sospechoso cuanto que al mismo tiempo publicaba en la prensa española un resumen de lo que sabía sobre la muerte de ese joven poeta al que mataron en Granada. Y así todo lo demás. Ese tipo que había vivido con él (¡Dios!, a él también le gustaban los chicos) pero él tampoco estaba en ese aspecto muy blanco, blanco, blanco, ¡hum!... no tengo ninguna prueba de que haya habido reacciones violentas. Y que después de esto ese tipo se atreva a acusar a García Lorca diciendo que intentó acostarse con él, cuando han estado acostándose durante dos años, ¡todo el mundo lo sabe! Y empezar a denostar eso tan solo para complacer a los gobernantes porque no era una persona de la que se fiaran... y cuando cuentan que fueron los guardias quienes le mataron, ¡falso! no ha sido así en absoluto.



Madrid, en guerra



12

La falta de comedimiento de algunas personas durante esa época ha estado compensada en España por un número elevado de héroes. La gente hacía unas cosas que no eran en modo alguno favorables para la revolución española.

Siempre me acordaré del día en que llegamos Elsa, yo y dos escritores alemanes. Viajábamos en un coche que sólo tenía un asiento, los demás iban de pie. Era un trasto para transportar muebles y de hecho nosotros mismos éramos muebles sin ningún valor. En un momento dado ese chisme se paró bruscamente. Preguntamos al chófer, que era francés: ¿qué ha pasado? Nos contestó: «No he querido aplastar lo que hay delante de mí». Bajamos del coche y vimos a siete hombres muertos. Nunca supimos por qué, ni quién les mató, podía ser por una cosa o por la contraria. Pero aquello era terrible; esto sucedió unos cincuenta kilómetros antes de llegar a Madrid...



13

Entramos en Madrid que estaba totalmente iluminada de azul. Esa misma noche nos instalaron a Elsa y a mí en la casa de uno que había huido, era el duque de no sé qué; en fin, todo lo que yo sabía era que la habitación en la que estábamos, además de la cama, tenía un armario con muchas puertas donde estaban, muy bien colocados y abandonados por el tipo que huyó (el marqués del Duero, tengo entendido), todos sus trajes, incluso los de corte. Debía de tener unas 80 prendas colgadas ahí dentro. Nos dijeron: «Tengan cuidado porque en la casa de enfrente hay gente de la Quinta columna y algunas veces disparan». Levantamos los hombros, estábamos muy cansados y, apenas acostados, una bala atravesó los cristales de la ventana y se alojó en la almohada donde reposaba la cabeza de Elsa.

Los escritores y los tanques soviéticos



14

En aquella época la gente de letras se reunía en una plaza cercana a la casa del marqués del Duero. Justo en... bueno, si consideramos al norte con relación al sur, estaba al norte de la calle donde vivía el marqués. En aquel lugar, que era un sitio bastante

pobre pero que estaba abierto toda la noche, había mucha gente. Prácticamente todos los escritores extranjeros que se reunían ahí con los españoles. Hubo muchísimas discusiones, porque precisamente por aquella época habían inventado en Londres una cosa evidentemente muy desagradable y nada recomendable. Me refiero a la alianza entre los países neutrales para conservar su neutralidad. Eso quería decir no enviar armas, no ayudar de ninguna manera a unas personas a quienes estaban matando en su propia casa. También por aquella época el enemigo estaba entrando en la ciudad universitaria. No pudo avanzar mucho porque fue recibido de una manera breve, pero eficaz. La conversación a este respecto... durante algún tiempo yo no dije nada, pero al final empezó a molestarme esa historia porque hacían responsables de la inevitable caída de Madrid —cosa que además no ocurrió— al día siguiente a... Entonces yo dije que no tenían que dar por supuesto que Madrid iba a caer y que Madrid sería defendida, pero lo que



15

pasaba es que en Londres acababan de fundar un Comité de No Intervención, es decir, que iban a dejar que la gente se matara tranquilamente entre sí. Pues bien, todo lo que dijeron al respecto fueron insensateces. Porque los rusos, después de algunas vacilaciones, entraron junto a los franceses y también entraron algunos alemanes, entonces yo empecé a molestarme porque decían que la responsable de todo era la Unión Soviética. ¡Santo cielo!, por supuesto que no todo era maravilloso en la Unión Soviética en aquella época..., pero bueno, no había ninguna razón para decir eso, porque había otra gente que sí lo era, por ejemplo los italianos, pero no los rusos. ¡Era absurdo! Empezamos a pelearnos por ese asunto y mi ira era tan grande que dije: Si mañana uno de los dos países tuviera que desaparecer, los rusos o los españoles, pues bien, ¡prefiero que se salven los rusos y desaparezcan los españoles! ¡Hala!, ¡es lo que pienso cuando os oigo hablar así! Tuvieron que sujetar a algunos que querían destrozarme. Eran las cinco de la mañana; entonces me fui y volví a casa del marqués del Duero, Elsa

dormía pero le conté todo. Ella me dijo: «No debes decir esas cosas». Pero yo le dije: «Ya sé que no debía haberlo hecho, pero sé lo que me hago». Después de eso estuvimos hablando porque no podíamos dormir. Ya eran las 6, salí y volví al café donde seguían las mismas personas; pensé: me van a despedazar cuando entre, pero qué le vamos a hacer. Entré, tomé un café y de pronto veo que todo el mundo se dirige hacia mí, de modo que me dispuse a recibirles con los puños cerrados. Pero no, lo que hicieron fue abrazarme. «¿Pero qué os pasa?». ¡Los primeros camiones soviéticos acababan de entrar en Madrid esa misma mañana! Ya no querían despedazarme, ahora me querían mucho. También es verdad que había cierta confusión mental. Es comprensible, porque las cosas se sucedían tan aprisa. Esto ocurría en el mes de octubre y como todos saben la cosa empezó el 20 de julio. Y ya los gobiernos, los inteligentes gobiernos de Europa habían encontrado el modo de salir del apuro, dejando que las cosas se arreglaran por sí solas.

Malraux



16

averiados. En primer lugar eso no es totalmente cierto y además es un hombre que ha hecho lo que ha podido, pero no para ganar dinero, eso no es verdad. En aquella época hasta mis amigos políticos estaban en contra suya. Ya había publicado tres libros y había hecho una película. Parece mentira que estas cosas se hayan podido volver contra él, y sin embargo ha ocurrido así. Tengan en cuenta que Malraux era tan crédulo como cualquiera. Por ejemplo, en la segunda parte de la guerra, cuando ya todo estaba muy avanzado, le contaron (yo estaba en Niza) que yo le estaba buscando y que llevaba un revólver para cargármele... Una historia absurda, totalmente absurda. Un día nos encontramos en una cena que se celebraba en un café muy conocido del Bois de Boulogne para entregar no sé qué medallas y condecoraciones a una serie de personas. Se me acercó y nos pusimos a hablar como lo que éramos, o sea como personas de la misma cuerda que además habíamos sido amigos anteriormente. Y de pronto me dijo: «Sabe, me habían dicho que usted quería matarme, que quería liquidarme y por eso, para defenderme, me hicieron llevar una pistola». Yo no conocía esa historia; me eché a reír y le contesté: «¿Y usted se lo creyó?» «Pues sí, me he acercado a usted para hablarle, para pedirle perdón por mi estupidez». Desde entonces hemos sido siempre... Es un hombre que ha sufrido espantosamente. Es tremendo la cantidad de desgracias familiares que le han podido ocurrir. A la que era entonces su mujer se le enganchó la falda al subir en un tren en marcha y se mató. En ese momento él estaba en España. Son ese tipo de cosas... pero en fin, una vez acabada la guerra hemos estado siempre en buenas

También se ha hablado mucho en contra de una persona que a lo mejor no ha hecho siempre lo que había que hacer, es posible, aunque en este terreno no soy quién para decir nada. Me refiero a Malraux. Decían que si mandaba aviones



17

relaciones Malraux y yo. A sus hijos les mataron los alemanes, a sus tres hijos... Son unas cosas que... hay que mirar las cosas con algo de equidad. Hay personas que han estado del lado bueno y que han sufrido tantas desgracias... Su segunda mujer cayó bajo las ruedas de un tren. En el momento en que el tren se puso en marcha se le enganchó el vestido y el tren le pasó por encima. El propio Malraux sufrió un atentado en el que murió un criado, en su casa, que está al otro lado del Sena, no muy lejos de donde hay ahora un túnel (entonces no había ningún túnel). Esto que estoy diciendo no es ninguna apología suya, pero en fin, cuando después de todo lo que le ha ocurrido, van y le ponen en su casa, bajo el pretexto de... posiblemente eran anarquistas, supongo (supongo, pero no lo sé realmente) van y le ponen una bomba que además mató a los criados, o sea ¡exactamente lo que le hubiera gustado a Dalí! A Malraux no le pasó nada. Sus dos hijos que estaban prisioneros en Alemania fueron asesinados cuando intentaban escapar. Son muchas desgracias en la vida de un hombre. Sus hijos no eran maravillosos, pero bueno, no es una razón para que los mataran. Y luego, finalmente, cuando quiso casarse con aquella mujer (que por cierto, no me gustaba mucho, aunque eso sea lo de menos, lo que no me gustaba era su arte; ella era cantante de ópera). Habían alquilado un piso magnífico, en una de las casas del parque ese que está en medio de París, al lado de la Comédie Française, el último piso. Lo decoraron al gusto de ambos. Y después ella murió... la mujer con la que estaba a punto de casarse murió... y se quedó con el piso en los brazos. Nunca vivió en él. ¡Tantas desgracias para un mismo hombre y en tan corto espacio de tiempo! Personalmente, yo eso tengo que respetarlo... Probablemente había gastado todo su dinero para arreglar ese hogar... en fin... en el

ático de una casa que daba al jardín del Palais Royal. Naturalmente estas cosas son distintas, pero ¡Dios mío! de todos modos, ahí está el hecho de que ese hombre ha pasado su vida entre desgracias y que él no ha hecho ningún daño. No es verdad lo que cuentan de él, es muy fácil tirar, así como así, a alguien por el suelo. Miren, lean sus libros y verán muy bien la clase de hombre que era. Malraux hizo una película sobre España, sobre la guerra de España. En aquella película había un animal, creo que era una araña (o algo más grande) junto al piloto y sacaba un primer plano de la araña. Resultaba algo muy impresionante... Se trataba de un avión, de la explosión de un avión y lo presentaba de una manera hartamente provocativa, que sin duda respondía a algo: el sentimiento está centrado en la araña, no en los hombres. Aunque extraña es una hermosa película.

Tristan Tzara



18

Volvamos a nuestra historia... En aquel palacio había tapicerías muy antiguas. Las miré y dije: «¿Ha visto usted en qué estado están estas cosas? Si las quitan para mandarlas a Madrid sólo quedará polvo». Por otro lado dejarlas era condenar

a unas tapicerías que figuran entre las primeras de los Gobelinos y sería una lástima. Pero en fin, había otras cosas que llevar y les indiqué unos hermosos cuadros de la misma época que las tapicerías; se los llevaron y los bajaron a los sótanos del gran Museo. Esos cuadros se hubieran quedado ahí de no haber sido por mí. Pocas semanas después —esto pasaba en octubre o en noviembre— el duque, el propietario de la casa, que también era el jefe de la flota aérea española, bombardeó su propia casa como muestra de su generosidad. Todo lo que había en la casa quedó destruido, niños, perros, pájaros, nadie se salvó.

Cuando Elsa y yo nos marchamos Tristan Tzara llegó a la misma casa y subió para ver las ruinas del palacio. El techo prácticamente había desaparecido y todo había ardido, etc. Sólo quedaba una cosa en la biblioteca que estaba situada detrás, de una puerta: encontró un libro mío que no tenía y se lo llevó. Era lo único que quedaba en pie en ese palacio. Le supliqué que me lo diera... yo lo habría donado a algún museo, nada más, pero él no quiso. Era la mejor edición de uno de mis primeros libros de poemas. Lamenté no haberlo salvado, pero en fin, he lamentado todavía mucho más otra cosa...: los perros, los gatos y los pájaros, porque cuando estábamos ahí los patios del palacio eran auténticos lugares de esparcimiento. Habían conservado todo lo que pertenecía a la época anterior, especialmente a los animales... y los niños, que eran totalmente inocentes, simpatísimos, les daban de comer y beber hasta el punto de que los pájaros se posaban sobre sus hombros. No quedó nada... todo desapareció... excepto mi libro... y cuando Tristan Tzara murió intenté que su hijo me lo devolviera pero ni él ni su mujer (que es una zorra) quisieron devolvérmelo,

se negaron totalmente a hacerlo y no pude recuperar mi libro. Yo sólo lo quería para donarlo a la Biblioteca Nacional; no lo quería ni para venderlo ni para nada semejante, pues no me hace ninguna falta.

Stalin



Estoy contando naderías, que no tienen nada que ver con la propia guerra. Estuve en el frente para darles a los soldados las cosas que traíamos en el camión y poder proporcionarles (incluso en la primera línea del frente), la posibilidad de

ver cine así como toda clase de cosas necesarias para vivir, como ropa, medicamentos, etc. Pero yo tenía que volver a Francia por mi trabajo, al que no podía dejar de lado. Acababa de llegar cuando de pronto... un joven al que había empleado para mi diario *Ce Soir* hacía ya dos años; ya no había nadie para ocuparse de esas cosas y por eso volví a París. Jean Richard Bloch no había estado en España, pero había escrito para *Europe* desde el primer día de la guerra unos artículos buenísimos. Me llamaron por teléfono a un sitio al que no suelo ir pero en el que estaba por casualidad. Preguntaron si estaba yo ahí y contesté que sí. Cogí el aparato y oí una voz que reconocí. Era la voz de Georges Soria. Soria era mi corresponsal en España y me pedía que hiciera algo que a



19

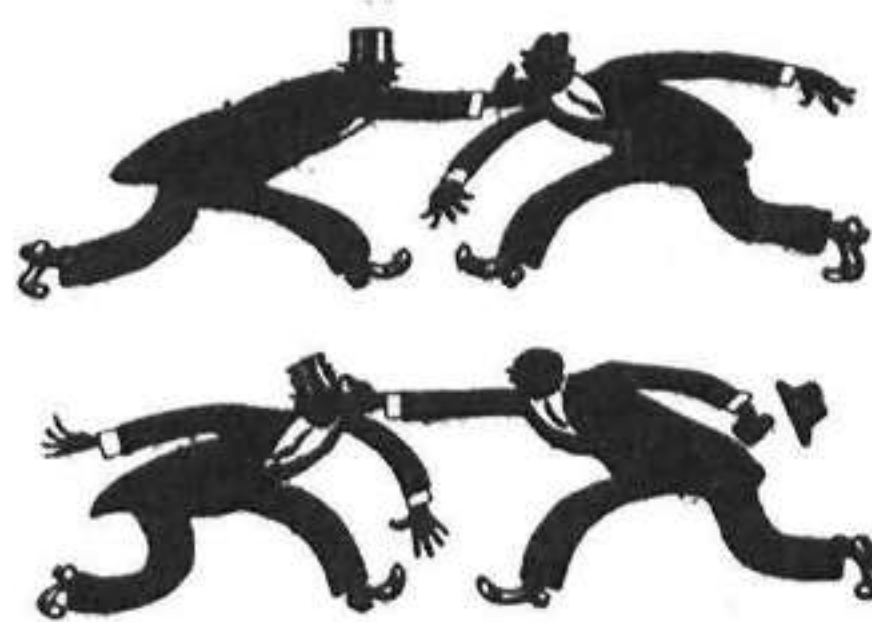
su vez le habían pedido a él. Es decir, que formara un comité de defensa de Madrid, donde ya estaban empezando a entrar las tropas de Franco, e impedir que hicieran una carnicería en la ciudad gracias a la presencia en ella de personas cuyo nombre tuviera algún peso en ese terreno, especialmente el cardenal arzobispo de París. Entonces empezamos a movernos. Naturalmente fuimos a ver al presidente del Consejo (sólo era socialista, pero no importa, los socialistas eran como nosotros en ese aspecto) pero nos envió al marido de su hija o algo parecido, a él no le vimos personalmente, no quiso molestarse por nosotros. Nos mandó decir que había recibido del presidente español, que era del partido socialista, la total seguridad de que no se corría ningún peligro en Madrid. Entonces ocurrió algo alucinante: nos acusaron de provocación a Jean Richard Bloch y a mí.



20

Tuvimos que dar marcha atrás. A mí me llamaron a los *Deux Magots*; fue Gabriel Peri quien me llamó; Gabriel Peri estaba con una mujer rumana que no era su mujer —a su mujer la conozco muy bien, trabajó conmigo durante la guerra en el sur. Empezaron hablándome muy duramente: «¿por qué te metes en esto? ¿qué significa todo esto?; estás comprometiendo el éxito de la causa española. ¡Increíble, esto es increíble!». Estuvimos hablando durante dos horas y media o tres en el café. Posteriormente no he vuelto a pisar los «*Deux Magots*» porque me recuerda a ese episodio. La rumana, que era una mujer horrible, quería comerme. ¿Qué daño había hecho yo transmitiendo lo que me había pedido Georges Soria?, además había comprendido perfectamente quién estaba detrás de todo eso. Detrás estaba alguien a quien yo conocía muy bien, que era ruso y que hablaba en ruso. Como era del Partido yo sabía muy bien que no era una provocación. Además, aunque la mujer era insoportable él era un buen hombre. He escrito tanto sobre él que me es casi imposible decir lo que pensaba al respecto. Este hombre murió heroicamente, prisionero de los alemanes y he tenido entre mis manos todos los... porque su mujer me envió todo lo que hacía referencia a sus actividades. Escribí sobre ello más tarde. Fui perdonado, me perdonaron por haber creído lo que me había contado un ruso, o sea, alguien nada de fiar. Ese pobre hombre nada de fiar iba y venía constantemente de Moscú a Madrid, y sería para hacer algo útil para Madrid ¿no? Stalin le envió a un lugar apartado del que ya nunca volvió a salir... así son las cosas... un hombre completamente inocente... Pero el recelo estalinista era tal que el hecho de que un hombre fuese y viniese de Madrid a Moscú, aunque fuera para el *Pravda*, le convertía en alguien sospechoso. «¿Qué ha hecho?, ¿con quién habló durante sus viajes?». Pues bien, ¡por ejemplo, conmigo! Algunas veces no quería llevar encima cosas comprometedoras, y como no podía dejarlas en cualquier parte venía a mi casa. Ocupábamos algunas habitaciones en una de esas casas que hay, frente a la casa de Robespierre...

Surrealistas contra Martin du Gard



21

Yo conocía a muchos escritores porque unos años antes, más o menos hacia 1933, di una conferencia en Madrid. Fuimos a un sitio que estaba fuera de Madrid donde pronuncié la conferencia y me pasó una cosa espantosa en el tren. Yo iba vestido de una manera que no es habitual en España, es decir, con smocking y se me rompió el pantalón durante el viaje. Como no estaba presentable con ese roto tuve que quitarme los pantalones y ponerme otros que me prestaron. En el tren había un tipejo que era completamente del sur, alguien un poco absurdo que pasaba información a nuestro periódico rival. Por aquella época salía *Ce Soir* y ese tipo proporcionaba informes a mis enemigos. Decía que si había dicho esto o lo de más allá, en fin, cosas que yo no había dicho en absoluto. Empecé mi conferencia hablando de las mujeres, dije que me había llamado la atención la belleza de las españolas y que, al mismo tiempo, no me atrevía a hablarlas porque no me creía con derecho a hacerlo. Todo muy inocente, ¿no creen? Pero ese tipo, que además era completamente sordo y estaba situado al otro lado de la sala, le contó al director de mi periódico rival —un periódico como el nuestro que duró hasta los años 60— le contó unas cosas completamente absurdas; que si yo había dicho cosas horribles sobre las españolas y bla, bla, bla. No había nada de malo en lo que dije, al contrario, fui prudentísimo, hablé de la belleza de las españolas, cosa que no creo que sea un crimen, pero bueno. A todo esto, con el trasfondo de la



22

guerra a punto de empezar. ¿Qué cosa tan idiota, verdad? Entonces eso salió en aquel periódico. Su director, el señor Maurice Martin du Gard, escribió un artículo abultando el incidente. Decía que le habían informado de que yo me había comportado de una manera innoble, etc., etc. Entonces le llamé por teléfono y le pedí que rectificara porque todo era falso y porque además se basaba en el testimonio de un hombre completamente sordo que no pudo oír lo que dije y que además, no sabía francés. El señor Martin du Gard estuvo muy insolente conmigo. En el número siguiente volvió a escribir sobre lo mismo y me insultó. Entonces fui a buscarle. El no quería verme. Yo le pedí una cita por teléfono y me contestó: «No, no». Entonces me dirigí a la sede del periódico. Era una casa que estaba cerca del sitio donde asesinaron a Jaurès, en la calle de Montmartre. El portal estaba abierto; había que atravesar la entrada de carruajes para llegar a una escalera lateral por la que se subía a los pisos. Le conminé para que rectificara sus declaraciones. Le conté la verdad, le dije que le habían informado mal y él me contestó: «Sé muy bien quién me informó». Entonces yo le dije: «¿Que usted sabe muy bien cómo se llama? ¡Pero si es completamente sordo por lo tanto no pudo oír nada de lo que dije!». —«Ah, quizás»—. «—Pues bien, si no le importa, le ruego que en su próximo



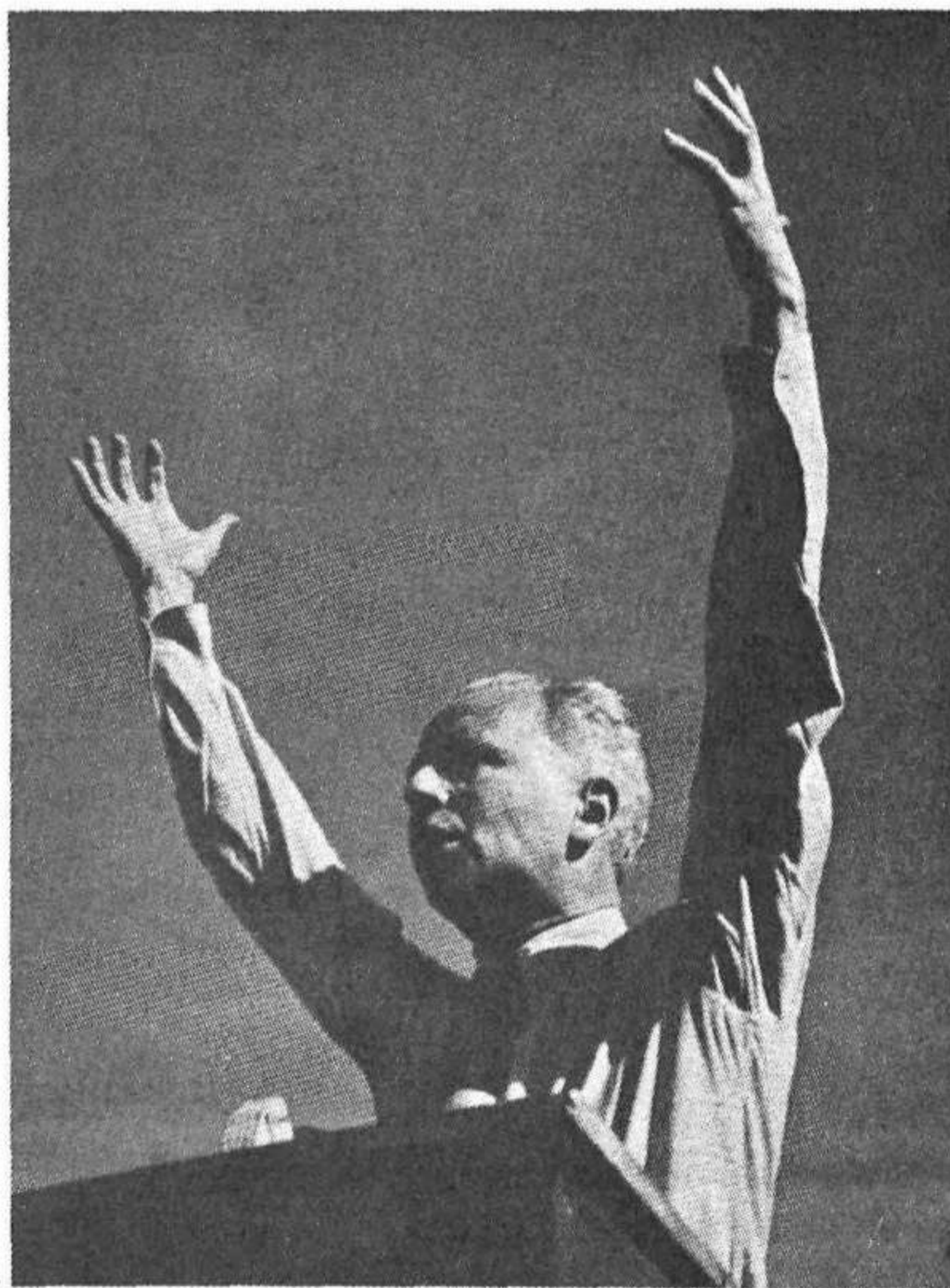
23

número niegue todo lo que ha dicho en los anteriores». «—Ah, eso nunca—» «—¿Cómo que nunca? ¿Está usted seguro?, pues bien, le voy a decir lo que voy a hacer». Yo llevaba un bastón, un bastón que dentro tenía una espada. Es lo único que me queda de esa persona que desgraciadamente fue mi padre... mi padre había sido prefecto de policía... supe muy tarde que era mi padre, lo supe cuando murió. Pues bien, ese día yo llevaba el bastón-espada de mi padre. Lo llevaba como arma defensiva. La gente no tiene miedo cuando ven el bastón porque no saben que dentro hay una espada. No le hundí la espada en la tripa pero sí le pegué con el bastón. Le rompí tres dientes y un brazo. Entonces se escondió, subió corriendo al primer piso y cerró la puerta. Cuando yo llegué, llamé a la puerta. Me abrieron unas mujeres que había dentro. —¿Qué quiere usted? —Quiero hablar con el señor Maurice Martin du Gard. —¡Ah! no creo que pueda. —¡Oigan! no soy sordo pero tampoco mudo. Ha entrado aquí. ¿Son tan amables de conducirme hasta su despacho?

—No está en su despacho.

—¿Que no está en su despacho?

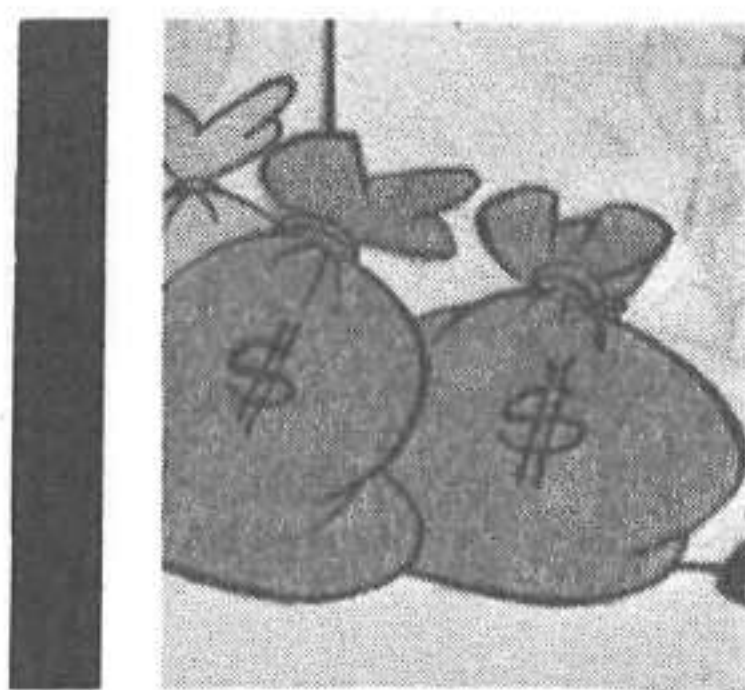
Entonces las chicas empezaron a morirse de risa. ¿Saben dónde se había escondido? En el retrete. Entonces Breton y Péret que acababan de llegar, temiendo que me pasara algo subieron. Las mujeres estaban muertas de risa. Les abrieron la puerta e hicieron lo que les dio la gana. Entraron en el despacho, donde ya no estaba el señor Maurice Martin du Gard, abrieron las ventanas y empezaron a tirar todo, el teléfono lo primero, a riesgo de —como se dijo ante el juez ante quien tuvimos que presentarnos Martin du Gard y yo— matara a algún inocente. Pero era un primer piso muy bajo y era muy difícil lastimar a nadie a no ser que se quisiera. No pasó nada, las cosas que tiraron por la ventana no hirieron a nadie, absolutamente a nadie. Fue algo increíble. Posteriormente a ese tipo, al que yo había tratado de aquella manera, me lo encontré en la ópera y durante el descanso (en el pasillo) se atrevió, aunque con mucho miedo, a saludarme. Yo le di las buenas noches y le volví la espalda. Nunca más le volví a hablar hasta su muerte. Era todo un personaje, un deportista, conocido por su fuerza y estaba ahí, temblando ante mí, me dio asco darle la mano. La vida es muy compleja. No pude perdonarle que contara esas mentiras sobre mis relaciones con los españoles. Esto ocurrió un poco antes de que empezara la guerra, pero a pesar de todo era fácil entender el sentido de todo eso. No iba dirigido contra mí, pero los que colaboraban en ese periódico y sus lectores eran personas que por definición estaban del lado de la aristocracia española y por lo tanto tenían que odiarme y yo no lo acepté. En otras dos ocasiones he actuado de manera similar, pero no se trataba de nada relacionado con España.



24

Dinero para los intelectuales españoles

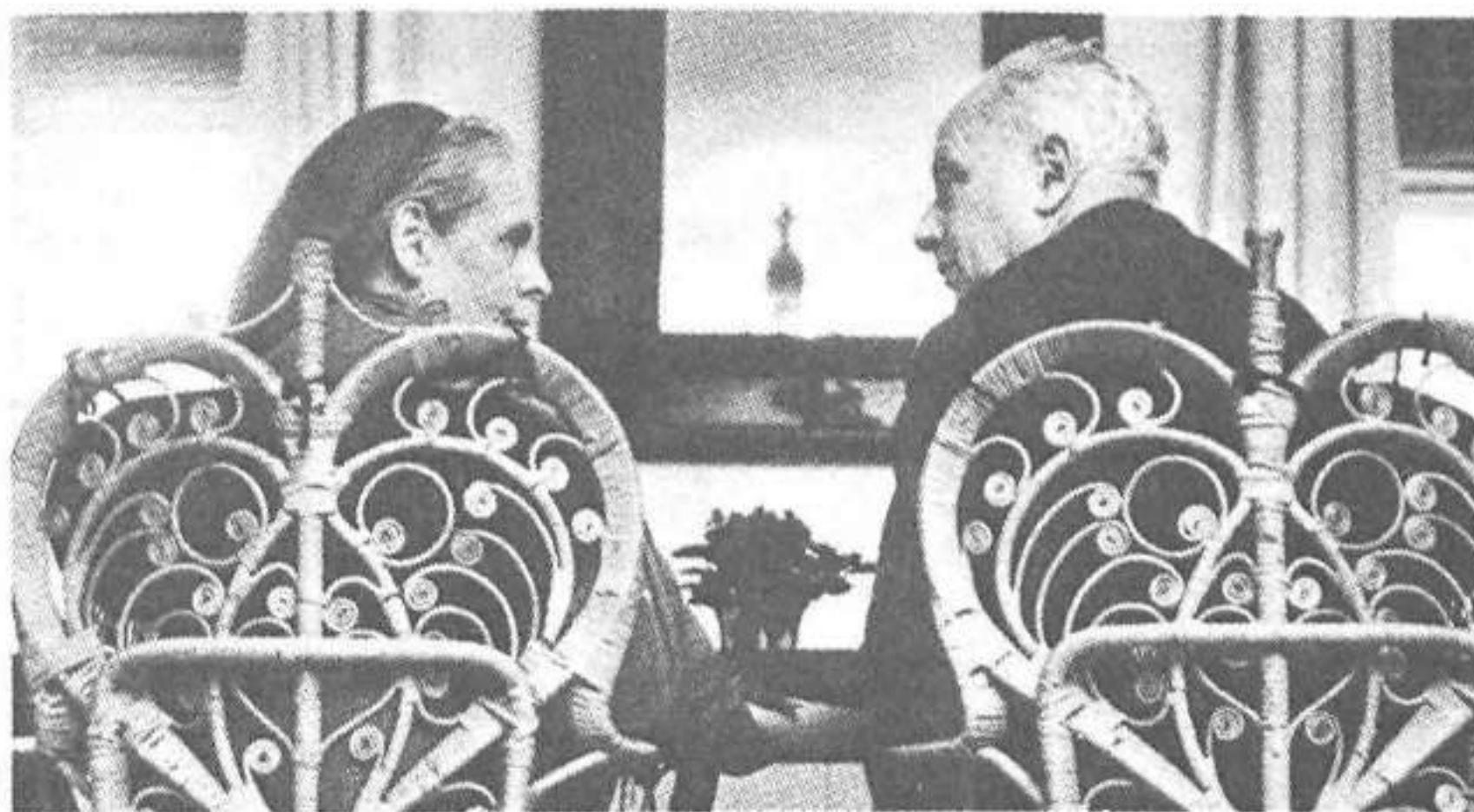
25



No conozco bien la literatura española contemporánea, lo confieso... Antes sí, pero no quiero decir palabras en el vacío porque hay gente a la que no he conocido y otros a los que sí he conocido, lo cual es distinto: tenía grandes

amigos que estaban ahí, por supuesto, y he hecho cuanto he podido para ayudarles cuando han pasado por momentos difíciles... Después de la época de la que he hablado, o sea, después de mi viaje a España, de mi regreso y de la historia..., hubo grandes dificultades, porque fui movilizado y Elsa se quedaba aquí y aquí estaba el dinero que habíamos conseguido con el diario «Ce Soir» —todos los días recibíamos dinero. Era de gente bastante pobre que nos enviaba pequeñas cantidades, pero en total había mucho dinero.

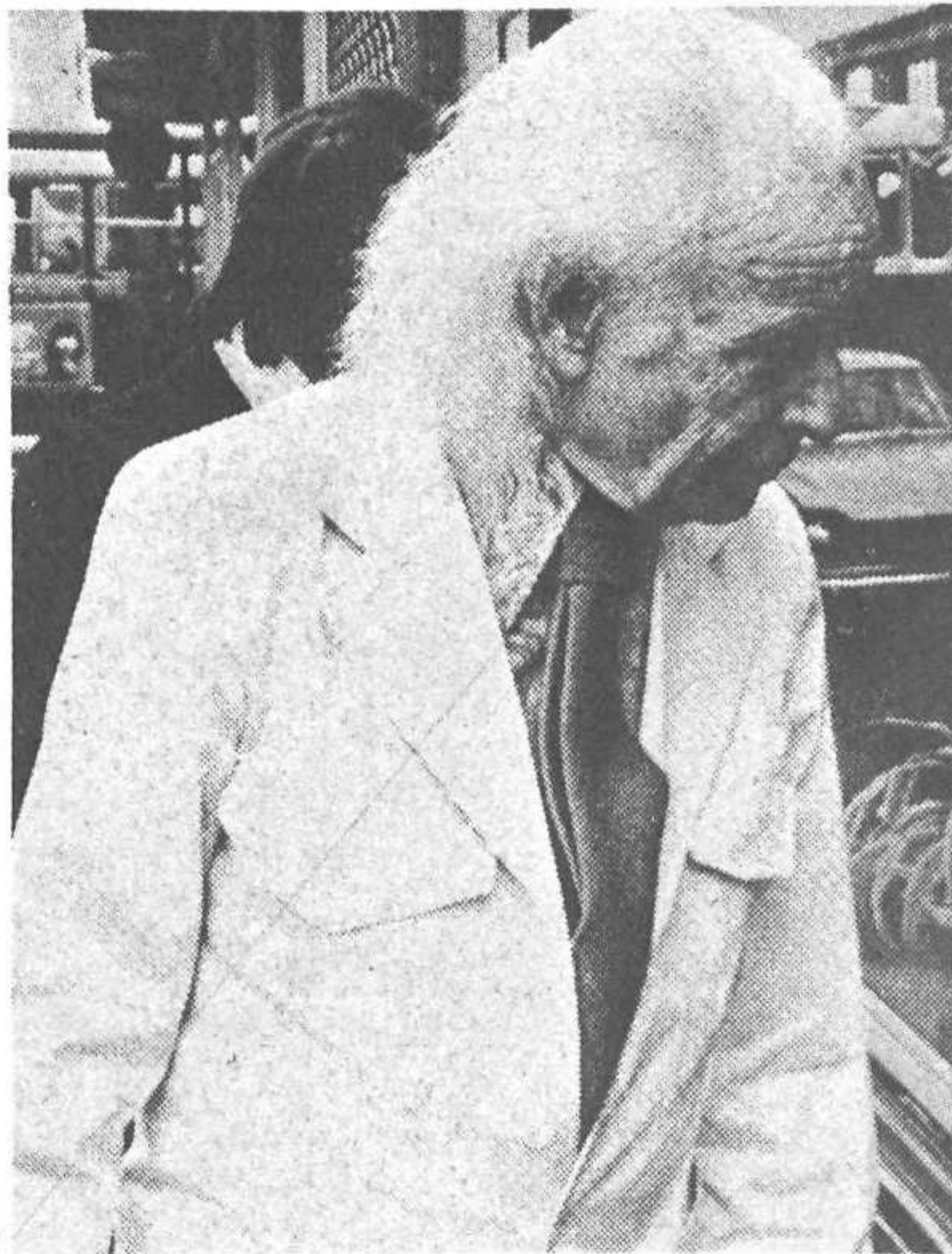
26



Ese dinero estaba a mi nombre en el banco, pero como me habían movilizado pusimos todo a nombre de Elsa. Entonces la policía empezó a molestarla diciéndole que si recibía dinero de la Unión Soviética, cosa que no hubiera sido nada raro puesto que era rusa. Pero siempre andaban buscando algo... Elsa fue muy hábil y les dejó que hicieran lo que quisieran; para su asombro no encontraron más que pequeñas sumas de siete, cincuenta francos, cosas así, que nos enviaba mucha gente. Necesitábamos mucho más dinero porque había mucha gente que huía de España en aquellos campos donde nuestro amable gobierno les trataba como si fueran criminales, donde no tenían nada de comer ni de beber. Como estábamos en guerra y yo estaba ausente fue Elsa quien mantuvo a todos los escritores, pintores, etc., que había allí; era mucha gente. Les daba el dinero cuyo origen había sido... cuyo origen estaba muy claro, porque habíamos... todo lo que se hacía en el periódico estaba señalado con el nombre de la gente... La gente nos enviaba dinero para que se lo diéramos a los intelectuales españoles que estaban prisioneros en Francia. Eso es lo que encontraron, hasta que un día creyeron que habían encontrado algo; encontraron un cheque de seiscientos mil francos, «¡Ajá!, ¡ya es nuestra!». Sólo que cuando quisieron utilizarlo se dieron cuenta de que era una donación de la hija del director de *Moulins de Corbeil* una de las empresas más importantes de Francia.

¿Que cuáles son los escritores españoles que más me han gustado? No me resulta fácil decirlo. Primero, porque no estoy al tanto, porque yo de literatura española he leído a los que..., muchos han muerto... Pero la literatura contemporánea la desconozco por completo, tengo que reconocerlo, no estoy en condiciones de formular ningún juicio. En realidad, para mí, a un escritor español había que juzgarlo por dos motivos: o estaba con Franco o contra Franco, es lo único que puedo decir sobre los escritores. Siempre preferí a los que estaban en contra, claro... Y he tenido algunos camaradas que no eran buenos escritores pero que estuvieron treinta años o algo así, en la cárcel. Pero hay un caso bastante terrible. Uno de mis colaboradores, del que hablé antes, el que me había telefoneado con todas aquellas consecuencias que referí. Era un chico muy joven; para entrar en *Ce Soir* mintió; dijo que tenía veintidós años pero sólo tenía dieciocho, pero sabía trabajar muy bien, estaba muy bien relacionado. Me contó una historia de su familia; no recuerdo bien, creo que era algo así como que una mujer, la hermana de Soria, se quedó en España mientras que su marido, que había sido capturado por los alemanes y entregado a Stalin, pasó de las cárceles de España a las de la URSS. Cuando salió de la cárcel fue corriendo a ver a su mujer, sólo que todo salió mal porque él había dejado a una mujer joven y se encontró con una mujer vieja y ella misma se encontró con un hombre al que no comprendía, que le hablaba el lenguaje de la cárcel. Entonces él se volvió para la URSS, porque tenían una tía en la Unión Soviética. Se fue a la URSS, desapareció de la circulación. Y esa mujer, que le había estado esperando durante unos cuarenta años se encontró sola, era muy horrible... También se fue a Persia, no sé porqué enviaron a Persia a ese tipo, pero bueno, el asunto es que durante toda su vida había soñado con esa mujer, como con una mujer joven y se

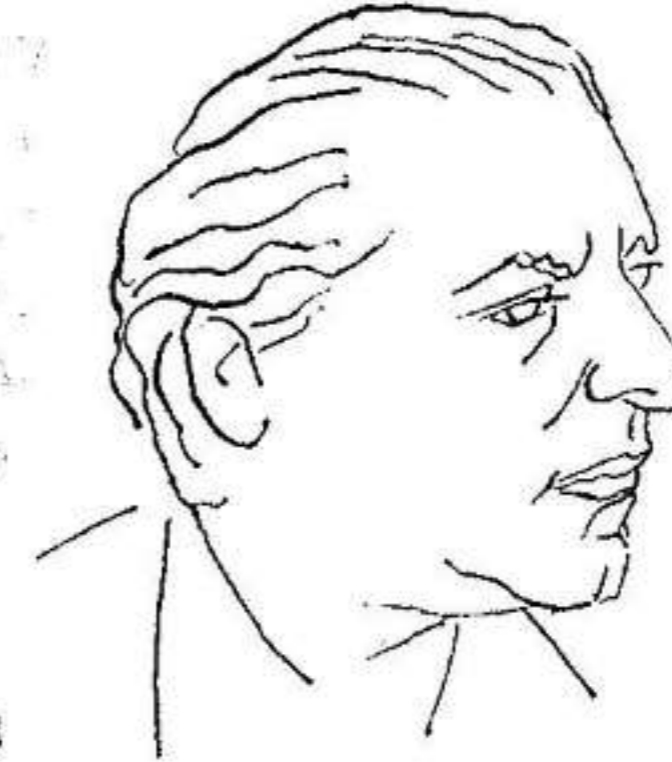
27



encontró con una vieja, fea, era demasiado para un hombre que se había pasado cuarenta años en la cárcel. Puedo comprender todo esto pero también me doy cuenta de que es tremendamente maligno... Las cosas siempre son mucho más complejas de lo que parecen. No basta con haber estado en la cárcel para ser un santo..., a lo mejor se encontró con una chica guapa. La mujer nunca se había vuelto a casar. Para ella era como si él hubiera muerto, pensaba que nunca volvería a salir de la cárcel, cuando de pronto supo que iba a llegar —esa mujer que había sido completamente fiel— se encuentra con un hombre que buscaba a una hermosa jovencita para sustituirla. No es muy bonito ese tipo de pareja... Es lo que pasa con la guerra que no sólo se hace con las armas y con enemigos, también están las historias familiares... ¿Quién tiene la culpa aquí? Por mi parte sé muy bien quién la tiene, sé muy bien a quién considero culpable, pero tampoco me apetece gritarlo a los cuatro vientos. Las personas que han estado separadas durante tanto tiempo es lógico que no se comprendan... No sé qué es más dramática, la vida de la gente en la cárcel o cuando salen de ella. Por otro lado también es comprensible, si un hombre ha sido un asesino, pero no ha sido condenado a muerte y ha cumplido su condena, es lógico que la gente no quiera convertirse en su mejor amigo. Es normal. Pero la cosa se agrava en las historias como ésta, porque son personas honestas, pero que ya no se aman... y ha sido la guerra quien ha hecho eso... La vida de los hombres y de las mujeres es tremendamente complicada. Siempre se simplifican las cosas y eso no está bien: ese hombre ha

dejado a su mujer, de acuerdo, ¿pero en qué pensaba durante esos cuarenta años de cárcel?... En una mujer a la que no había vuelto a ver, ya no era la misma, en fin, hizo bien marchándose a Persia ¿verdad? Mejor que quedarse y convertirse en un hombre con el que ella puede encontrarse y que sabe que ya no la quiere.

**Por ejemplo,
Alberti**



28

Una cosa es cierta, ha habido hombres, ha habido mujeres que se han entregado enteramente a la causa española y si quieren que les nombre a algún escritor les nombraré a Alberti. Ahora ya no se puede decir si en ese país hay alguien que escriba bien

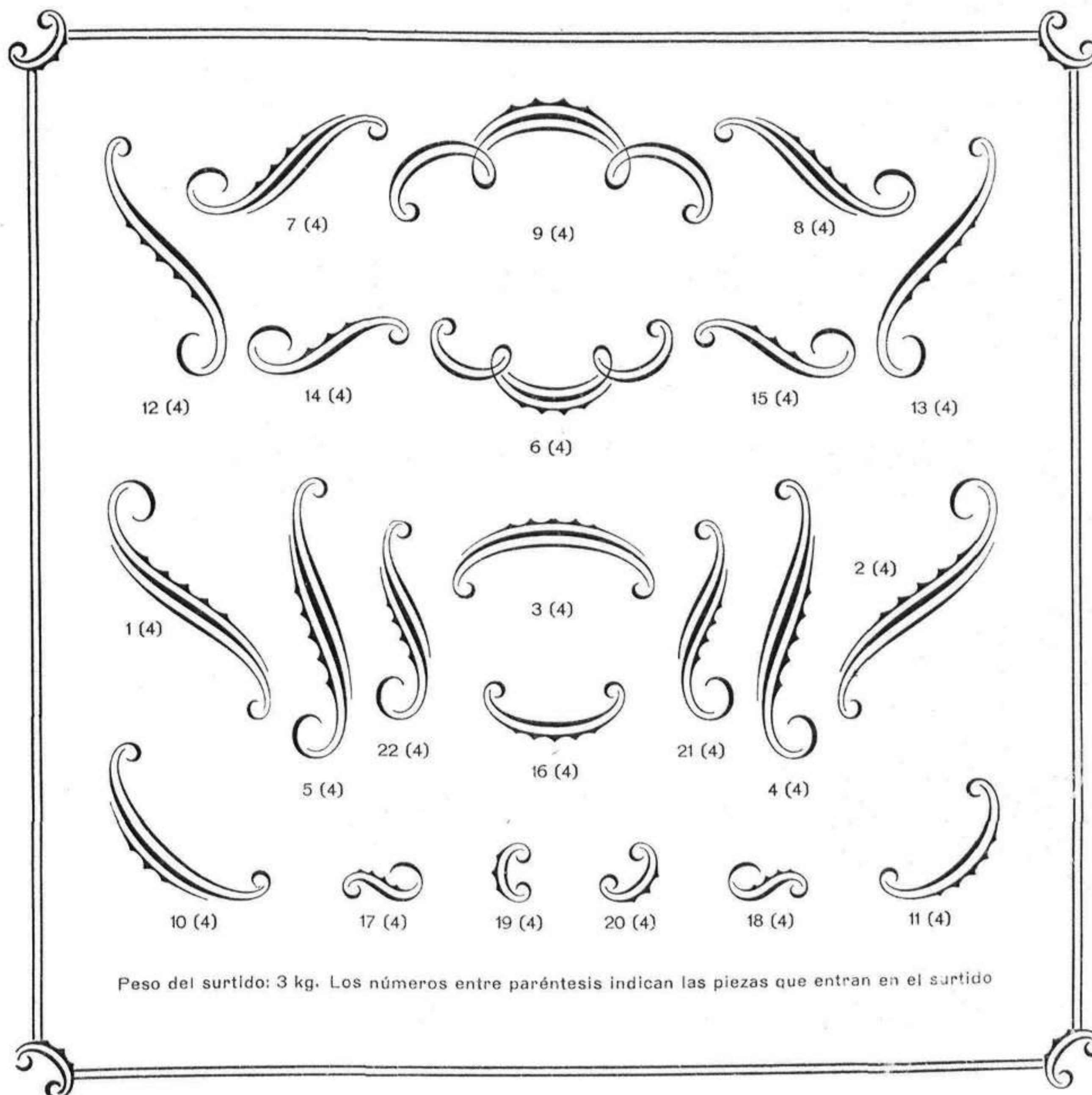
o que sea un gran hombre, yo no sé hacer ese tipo de cosas. Muchas cosas exigen que se examine el contexto de la vida familiar o algo así. Mientras que hay personas que creen que lo saben todo desde que han nacido —desde el vientre de su madre o de cualquier otro, poco importa— no siempre es cierto que sea eso lo que haya que juzgar de la gente.

J. F. y P. K.

TABLA DE ILUSTRACIONES

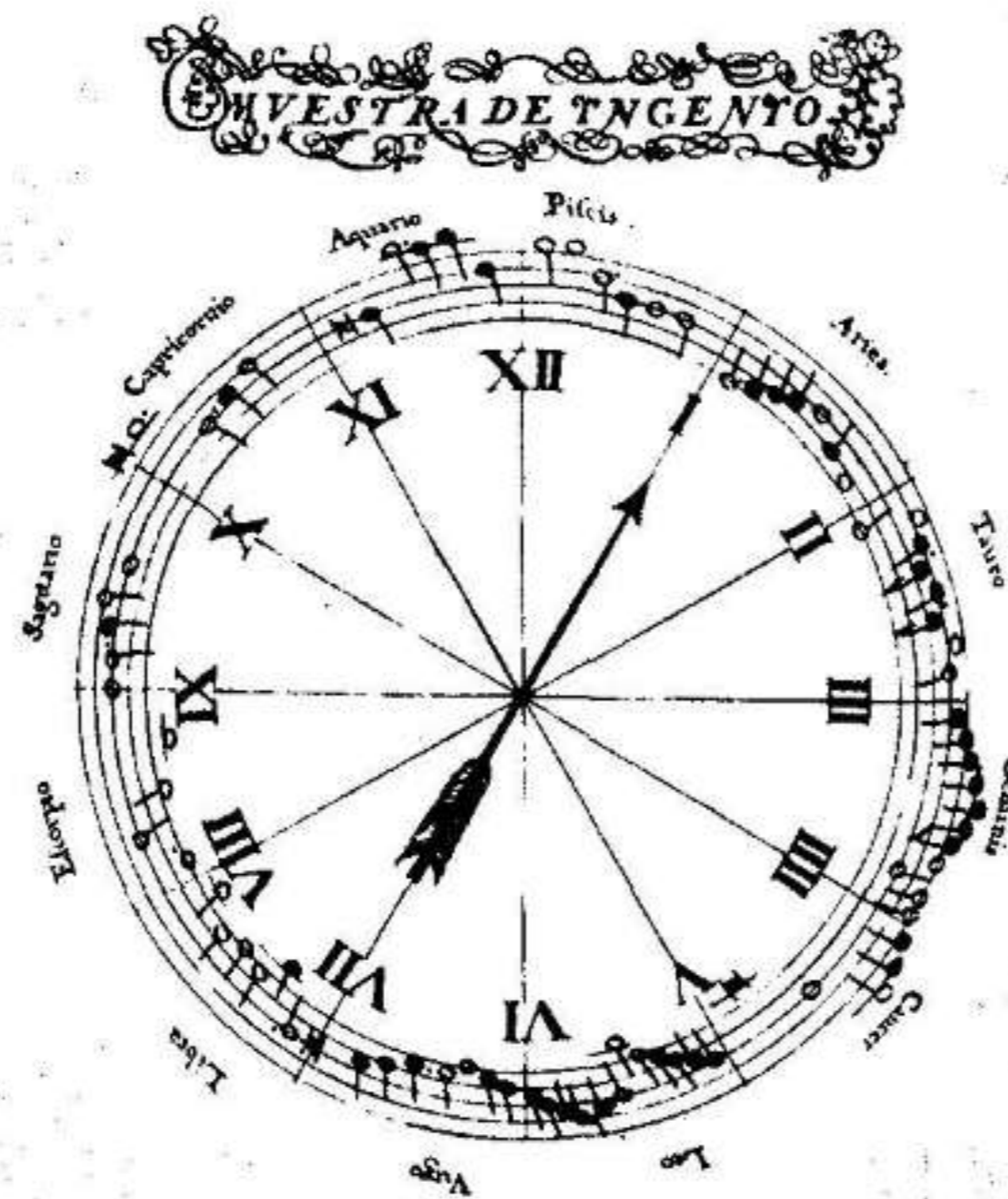
- | | |
|---|--|
| 1, 2, 3, 22, 24, 27: Louis Aragon. | 12, 13, 14, 15, 19, 20: Madrid en guerra. |
| 4: Luis Buñuel en un fotograma de <i>Un perro andaluz</i> . | 16: André Malraux. |
| 5: Fotograma de <i>Un perro andaluz</i> . | 17: Fotograma de <i>L'Espoir</i> , de Malraux. |
| 6: Aragon, por Matisse. | 18: Tristan Tzara. |
| 7: Ilustración del <i>Dalí News</i> del 25 nov. 1947. | 21: Dibujo de Sileno. |
| 8: Dalí fotografiado por Brassai. | 23: Dalí, <i>Teléfono-Langosta</i> . |
| 9: Dalí, por García Lorca. | 25: Dibujo de Walt Disney. |
| 10: Autorretrato de Dalí dedicado a García Lorca. | 26: Elsa Triolet con Aragon. |
| 11: García Lorca en la Residencia de Estudiantes. | 28: Rafael Alberti, por Sabsay. |

Rasgos Gloria
SERIE 81



Peso del surtido: 3 kg. Los números entre paréntesis indican las piezas que entran en el surtido

Los Cánones Enigmáticos
de
Juan del Vado



Presentación de
LUIS ROBLEDO

LOS CÁNONES ENIGMÁTICOS DE JUAN DEL VADO

EN la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva un manuscrito, autógrafo, cuyo tejuelo dice: MISAS / DE / BADO. Consta de 178 folios y mide 44,1 × 28,5 cms., llevando la signatura M. 1323. El folio IV dice así: LIBRO / DE MISAS DE FAÇISTOR / COMPVESTO / POR / DON IVAN DEL VADO / ORGANISTA DE LA R.^L / CAPILLA / DE PALAÇIO / Y MAESTRO / DE EL REY N[UES-T]RO SEÑOR / QUE DIOS GVARDE MVCHOS AÑOS / A QUIEN LE DEDICA. El cuerpo de la obra está constituido, en efecto, por seis misas (a cinco y seis voces) que van precedidas de seis bellísimos enigmas musicales realizados por Juan del Vado en tinta sepia (como todo el manuscrito). Estos enigmas, los seis que reproducimos en primer lugar aquí, ocupan los folios 1 a 6 y se hallan precedidos, a su vez, por una dedicatoria «A la Soberana Emperatriz de çielos y tierra María SS.^{ma} Madre de Dios S.^{ra} nuestra» (fol. V) y por un «Prólogo a los maestros y dignos çensores de esta facultad» (fol. VI). Completan el volumen las «Difiniciones de los enigmas resueltos», es decir: las diversas soluciones a los seis cánones (fols. 161 a 166) y el índice (fol. 167). En el folio 162 encontramos la firma del autor: «Vado» con su rúbrica. Existe una copia del libro anterior llevada a cabo posteriormente por otra mano, con la signatura M. 1325, que fue confiada el año 1750 al entonces maestro de la Real Capilla Francisco Corselli por «... D.ⁿ Vicente Paje Huete [tiple de la misma], que lo compró de D.ⁿ Sebastián del Vado, hijo de D.ⁿ Juan del Bado, autor de él y organista que fue de la R.^L Capilla, sujeto ingenioso y grande en la facultad...», según leemos en el folio 6 v. Complementan a los dos manuscritos anteriores sendos libritos con el acompañamiento para órgano en bajo cifrado de las misas, catalogados con la signatura M. 1324 y M. 1326 respectivamente*. La factura del M. 1325 es mucho más descuidada en lo que atañe a los seis cánones, que se ven desprovistos de los dibujos, con solo un rudimentario inicio de los mismos en tres de ellos. Sin embargo, tiene otros detalles de sumo interés, especialmente los dos nuevos enigmas que hallamos en los folios 124 y 125, reproducidos aquí a continuación de los seis primeros, de los cuales no hallamos explicación en parte alguna y que son muy inferiores, gráficamente, a los seis del M. 1323.

El mismo Juan del Vado nos explica en el «Prólogo...» las razones que le llevaron a componer los cánones. Tras explayarse sobre las distintas clases de censores y ofrecernos apreciaciones musicales de gran interés, dice lo siguiente (M. 1323): «En lugar de sonetos ofrezco a la curiosidad esas empresas enigmáticas ô problemas musicales en el principio de el libro, que tienen sus definiciones al fin, adonde se hallan las llaves de los secretos que ençierran, que son con propiedad las claves, y las guardas, las pausas. Alg[un]as ay que tienen muchos dientes y por eso difíciles de falsear, mas

tal puede ser la sutileça que a fuer de gançua las âbra y manifieste, y en lugar de castigo mereçerá alabança. Nôtalas que son dignas de reparo, y con todo te doy facultad, y tú la tienes, de juzgar de mi libro como te pareçiere, que lo mismo ê echo yo de otros y, assí, quedamos yguales todos». En cuanto a la fecha de composición, lo único que podemos asegurar es que hubo de ser posterior a 1665, ya que el monarca destinatario de este «libro de misas» es Carlos II (enigma n.º 6, «El Carlos»). Quizá fue hecho en 1675, año de la mayoría de edad del Rey, pero no poseemos ningún dato que pueda probarlo.

Ignoramos también los lugares y fechas de su nacimiento y de su muerte, aunque las noticias que sobre él hay permiten suponer que transcurrió toda su vida en Madrid**. Su nombre completo era Juan del Vado y Gómez. Su padre, Felipe del Vado, era «músico de biolón, corneta y chirimía» de la Real Capilla, y músico, también, de la misma había sido el padre de éste y abuelo de Juan, Bernabé del Vado. La familia de su madre, Catalina Gómez, contaba asimismo con músicos que ofrecían sus servicios a la Capilla Real, como Alvaro Gómez, su abuelo materno, músico de «biolón», y sus tíos Diego Gómez y Francisco Gómez. Hay aún otro músico («biolón» y bajón) en la familia Vado: Bernabé, hijo de Felipe y hermano (mayor, según creo) de nuestro Juan. Criado en tal ambiente, no es extraño que llegase a ser un hábil tañedor, como su mismo padre manifiesta en una petición fechada el 20 de Diciembre de 1647 en la que solicita para su hijo «una plaza de biolón de seis que ai bacas en la Casa de la Reina n[uest]ra Señora pues concurren en él las partes nezesarias de abilidad para tañer tiple i bajo i partes de enmedio de d[ic]hos biolones...» es decir: todos los instrumentos de la familia del violín, recordando que llevaba más de seis años sirviendo «con el biolón contrabajo i tiple en muchas ocassiones sin plaza...», con lo que podemos suponer a Juan del Vado comenzando sus actividades musicales hacia 1641. Todavía en 1680 lo encontramos como violón de la Capilla Real, y por el modo de exponer Fray Martín de Torrecilla en su *Suma de todas las materias morales* (tomo II, tratado séptimo, págs. 488-489), editada en Madrid el año 1691, dos consultas que hizo nuestro músico a causa de haber sido censurado por la inclusión de un clarín en una misa compuesta por él, se puede pensar que aún vivía por estas fechas. Por otra parte, sabemos ya que en algún momento del reinado de Carlos II, sin que podamos precisar cuándo, fue nombrado maestro de música del Rey y organista de la Capilla Real, como queda consignado en el «libro de misas» que nos ocupa. Y poco más sabemos de él: que como compositor fue bastante prolífico, dejando más de una veintena de misas, un número indeterminado de

* Para una descripción más detallada de todos ellos véase H. Anglés-J. Subirá, *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, tomo I, manuscritos. C.S.I.C. (Barcelona, 1946), págs. 221-228.

** En otro lugar espero publicar los datos que he podido reunir sobre él (algunos, inéditos), así como examinar más detalladamente los cánones y ofrecer transcripción de, al menos, un ejemplo de cada uno de ellos; cosas que ni la falta de espacio ni el carácter de esta publicación permiten abordar. Baste, por ahora, lo que exponemos sucintamente aquí.

villancicos y tonos (muchos de ellos, perdidos) y varias obras para órgano; y que fueron varios los músicos del siglo XVIII que trajeron su nombre a colación, siempre elogiosamente, por los más diversos motivos; por uno de dichos músicos, el organista de la Real Capilla Joseph de Torres (en sus *Reglas generales de acompañar...*, Madrid, 1702), sabemos que compuso un tratado musical, hoy perdido.

EL CANON ENIGMÁTICO

Tinctoris, en su *Diffinitorium* (ca. 1.500), define el canon de la siguiente forma: «Canon es una regla que da a conocer bajo una cierta obscuridad la voluntad del compositor». Esta regla consistía, las más de las veces, en un lema enigmático de propia invención o bien en ciertas frases tomadas de la Biblia, en las cuales el intérprete debía hallar las indicaciones necesarias para fijar, a partir de una línea melódica, la altura del primer sonido (si no llevaba clave al principio); el lugar o lugares donde entraban distintas voces con la misma melodía, bien fuera en su disposición natural (a esto ha quedado prácticamente reducida la acepción moderna de la palabra canon), bien de forma «cancrizante», es decir: comenzando por el final, bien invirtiendo los intervalos, o bien a una distancia determinada por encima o por debajo; los distintos valores de las notas en las nuevas voces; y, en fin, cualquier artificio que el autor hubiese deseado sugerir. Aunque este canon, enigmático por definición, comienza a emplearse a fines del siglo XIV, cuando la técnica musical del «ars nova» ha alcanzado su apogeo, verá su momento de mayor esplendor con el cultivo que de él hacen los compositores de la escuela franco-flamenca en los siglos XV y XVI, momento en que la técnica del contrapunto pareció llegar a la máxima perfección. Por otra parte, la secuela de refinamiento en la notación musical que dejó el «ars nova» cristalizó en obras donde la expresión gráfica pasa a un primer plano y adquiere perfiles simbólicos, como en el «rondeau» a tres voces *Belle, bonne* de Baude Cordier, verdadero caligrama en el que los pentagramas componen la figura de un corazón, o en el canon a tres voces *Tout par compas suy composés*, del mismo autor, realizado en forma de círculo (principios del siglo XV, ambos). En la misa *di dadi supra naxagie* de Josquin des Prés (muerto en 1521) el lema ha sido sustituido por dos dados colocados al comienzo de la voz de tenor que nos indican el valor que han de adquirir las notas en la voz canónica, la «resolutio» del canon. Thomas Morley trae en su tratado *A plaine and easie introduction to practi-call musicke* (Londres, 1597) un canon en forma de cruz acompañado de unos versos explicativos; un siglo más tarde encontramos un candelabro de ocho brazos, el «Harmonische Baum» (1691) de Johann Theile. El carácter emblemático de buena parte de los enigmas musicales lo vemos claramente en la recopilación que de éstos hace Cerone en su *Melopeo y Maestro* (Nápoles, 1613), donde nos muestra ejemplos de diversos autores, como el «enigma del tablero de axedrez» de «Ghiselino Dancherts, todesco», y otros propios: «enigma de las

sierpes», «de la cruz», «de la balança», «del elefante», «del espejo», «de los dados», «del chaos».

En España, el cultivo del canon enigmático, del que ya en 1482 había abundantes ejemplos, según nos testimonia Bartolomé Ramos de Pareja en su *Música práctica* editada en Bolonia ese mismo año, donde cita gran cantidad de estos enigmas compuestos por él, se prolongará hasta muy tarde: el Padre Antonio Soler incluye «algunos cánones enigmáticos y sus resoluciones» en la *Llave de la modulación y antigüedades de la Música* (Madrid, 1762); y todavía el año 1842, podemos ver en el número 11 de «*La Iberia Musical*». *Periódico filarmónico de Madrid* un canon enigmático de forma circular con su lema, «composición de gran mérito artístico original del maestro español D. Indalecio Soriano Fuertes» (1787-1851), padre del otro Soriano Fuertes, Mariano.

LA LITERATURA EMBLEMÁTICA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVII

Aunque no pretendo aportar nada a lo expuesto por Julián Gállego en su espléndida obra *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro* (Aguilar, Madrid, 1972), sí quiero hacer recordar la enorme proliferación de libros de empresas y de emblemas, no sólo en España, a lo largo de todo el siglo XVII, así como su influencia en todos los campos y en todas las capas sociales. Las «empresas enigmáticas» de Juan del Vado caen de lleno en esta tradición que aúna lo pictórico y lo literario; más aún, son un claro ejemplo del ideal barroco de unir todas las artes en un solo ademán expresivo: hallamos en ellas música, pintura, poesía y hasta una evocación de la arquitectura en esas columnas donde juega con su apellido: *Vado et venio*, Voy y vengo. (Recordemos, dicho sea de paso, que por las mismas fechas otro músico, Gaspar Sanz, se empleaba en componer enigmas literarios). Estamos, eso sí, lejos del pudoroso y signifiante guiño renacentista; el *enigma* se ha convertido, desde largo tiempo atrás, en tajante aseveración, en dictado moral. Junto a esto, encontramos que (según dice Julián Gállego, op. cit. pág. 91) «... bajo los últimos Austrias, cuando el emblema religioso mantenido artificialmente con vida, describe, al caer, una larga y elegante curva, el emblema moral o político se dedica a la educación del Príncipe». A la educación, por su calidad de maestro de música, y al halago del monarca se dedican los de Juan del Vado, quien conocería, sin duda, los *Trabajos y afanes de Hércules* dedicados al Hércules-Rey Carlos II por Juan Francisco Fernández de Heredia, salidos a la luz en Madrid el año 1682 (si es que los cánones enigmáticos no fueron compuestos con anterioridad); las *Empresas morales* de Juan de Borja (Praga, 1581), reeditadas en Bruselas en 1680 y dedicadas, asimismo, a Carlos II por Francisco de Borja («... capellán mayor que fué de su Magestad en su Real Capilla ...», a la que Vado se hallaba tan ligado), libro plagado de emblemas musicales en el que vemos representada la mudable e incons-

tante rueda de la fortuna en la empresa «Neque sum-
mum neque infimum»; el *Gobierno general, moral y
político hallado en las aves más generosas y nobles* (Ma-
drid, 1669) de Fray Andrés Ferrer de Valdecebro, en el
cual se exaltan las cualidades filarmónicas del ruiseñor;
o colecciones anteriores, como las *Empresas políticas*
(Munich, 1640) de Saavedra Fajardo, los *Emblemas mo-
rales* (Madrid, 1610) de Sebastián de Covarrubias Oroz-
co, volumen este regado de ilustraciones musicales y
donde, asimismo, encontramos la rueda de la fortuna,
las aves parleras pero sin seso (el papagayo, el tordo, la
«picaça») ... En fin, estos libros y otros muchos más
estaban en el ambiente cuando Juan del Vado, en plena
madurez, prologó de manera tan hermosa su libro de
misas.

LOS CÁNONES

Los ocho cánones enigmáticos son circulares, es-
to es: infinitos o «con laço de peremne mouimiento»
como nos indica su autor en las «diferencias». Sólo en
uno de ellos (si exceptuamos el último, que no lleva
letra de ningún tipo), precisamente el que transcribimos
aquí, «Los bastones de Borgoña», deja de aplicar el
texto literario al musical. De hecho, en la aplicación
que, a título de hipótesis, he llevado a cabo hay mo-
mentos muy forzados, por lo que podría muy bien tra-
tarse de una pieza instrumental; no obstante, dado que
esto sería una muy señalada excepción en un libro ente-
ramente vocal, he creído conveniente cubrir todas las
posibilidades. (La aplicación de la letra a la música en
«el Hércules peregrino» se halla en el M. 1325).

LOS BASTONES DE BORGONA

The musical score consists of six vocal parts labeled Triple I through Triple VI, and a keyboard part labeled 'REP. contra me est.'. The lyrics are written below the notes. The text includes: 'Quien se opuso a mi grandeza', 'sa lisonxa mis victorias, que los extremos opuestos me fabrican la corona.', and 'Qui non est mecum contra me'.

*Cada contrario es un triumpho.
Vadam et veniam.*

*Quien se opuso a mi grandeza
lisonxeô mis victorias,
que los extremos opuestos
me fabrican la corona.*

*El que se mostró contrario
hiço a mi piedad lisonxa,
pues no menos vence, quien
se vence quando perdona.*

y en las «diferencias»:

*Entra el 1.º dúo por un bastón al derecho y el
seg[un]do dúo por el otro bastón al rebés y el terçero
dúo es la corona al derecho y al reués, y una vez dentro
siguen su curso y es perenne, como parece por la demons-
tración. La corona se compone de los extremos del texto
hasta la primera nota negra.*

RUEDA DE LA FORTUNA YNFIMA

El recorrido ascendente de la rueda, que coloca
al papagayo en ilusoria posición de superioridad, se ha-
lla representado por una sucesión ascende de quintas: si
bemol - fa - do - sol (bajo, tenor, contralto y triple,

ARMONÍA DE DIOS (en las «diferencias»: *La
alegoría Armonía de Dios. Dos dúos y un quatro. El 1.º
dúo canta solas las notas blancas*).

Vado llama «texto» a la línea melódica principal
que genera todas las demás voces. El «Sol» determina el
primer «punto» o nota de este texto (que es aquí el
sonido «re», en virtud del sistema hexacordal). El dúo
de las notas blancas, con la letra «Tota pulchra es ...»,
se halla indicado en los versos de la izquierda y está
formado por la melodía de María, de la cual nace Jesús
quedando ella ilesa, es decir, permaneciendo dicha me-
lodía de notas blancas exactamente igual, y por la del
Hijo, que en cuanto Dios es Creador de su madre a la
que contiene, del mismo modo que la melodía original
contiene la de notas blancas. El otro dúo, el que lleva la
letra «Laus Deo...», lo forman el Padre, que es el «tex-
to», y la naturaleza humana, que le sigue a distancia de
quinta. El «quatro», composición a cuatro voces, se
forma uniendo los dos anteriores.

R^L. CASA DE AVSTRIA Y DE BORGONA (en las «di-
ferencias»: *Los bastones de Borgoña, a 6*).

Se basa este canon en el movimiento retrógado o
cancrizante de las voces. Nos lo presenta Juan del Vado
con las siguientes palabras (fol. 1v.):

dad li-sonxa, pues no me- mos venge quien se ven- se quan- do
 go a mi pie- dal li-sonxa, pues no me- mos venge quien se ven-
 mi pi- - e- dal li-sonxa, pues no me- mos venge quien
 o hi- sea mi pi- - e- dal li-sonxa, pues no me- mos
 Qui non est me- cum contra me est.
 me- cum contra me est. Qui
 per- do- na. Quien se o pu- so
 se quem do per- do- na. Quien se o
 se vence quando per- dona. Quien se o puso a mi gran- de-
 vence quien se vence quando per- dona. Quien se o puso a
 Qui non est me- cum
 non est me- cum contra me est.

los ex- tremos opues- tos me fabri- can la co- rona.
 mis vic- torias, que los ex- tremos opues- tos me fabri- can la co-
 o- puestos me fabri- can la co- ro- na.
 extre- mos o- puestos me fabri- can la co- ro-
 cum contra me est. Qui non
 est. Qui non est me- cum
 texto al reves
 El que se mos- tro con- tra- ri- o hi- so a mi pie-
 rona. El que se mos- tro con- tra- ri- o hi-
 El que se mos- tro con- tra- ri- o hi- so a
 ma. El que se mos- tro con- tra- ri-
 est me- cum contra me est.
 contra me est. Qui non est

respectivamente), obteniéndose estos sonidos gracias a las *mutanzas* («Mudable me berás ...») del sistema hexacordal. He aquí lo que nos dice Juan del Vado (fol. 2v.):

Quien viere a vn papagayo con auditorio le juzgará por el sabio de las aves, siendo solo vn parlero charlatán. Aquí se vee quanto excede el arte a la naturaleza, pues no sólo hablar, mas cantar vn tono en deducción afinada con sus quiebros se há visto y ohído en palacio, de que depongo como testigo. Y lo que excede a toda admiración: vi y ohí tres páxaros canarios que formauan cançiones con el siluo en perfectíssima deducción enseñadas con vna flautica muy pequeña por vn diestro flamenco, donde se vió competida la naturaleza humana de la yrraçional (si no excedida). Tanto puede el arte que adquiere naturaleza superior, y si esto es fortuna en las çiençias se halla.

RVEDA DE LA FORTVNA SVBLIME

La sucesión descendente la - re - sol - do nos muestra el proceso opuesto al anteriormente visto. En el folio 3 v. leemos:

Es el ruyseñor poco a la vista, mucho al oýdo, ave tan sençilla como sonora y, con no ser nosçiuva, no le falta su contrario: eslo el arrendajo, ave que le remeda el

canto pero mal ymitado, y aunque presume competencias al fin descubre la villanía de sus ruines bueltas, que es muy propio de los arrendajos querer competencia de el rústico dios Pan con el diuino Apolo. También le ponen pleito a su magisterio algunas pinturas, dándosele a el buho, no se por qué, si ya no es porque las aves a fuer de músicas le intentan sacar los ojos por verle en la cáthedra. Consuélese el rui señor con serlo, pues no es poca fortuna el mereçerla, y si fuere varia en lo común, en la singular discreción contarâ tantos triumphos quantos contrarios.

EL HÉRCULES PEREGRINO y EL CARLOS

Volvemos a encontrar en estos dos últimos cánones del M. 1323, concretamente en «el Hércules ...», la variedad de lemas que vimos en los dos primeros: «Yn Sole ...» alude aquí también a la primera nota del «texto» (que en este caso es el sonido «do»), así como a la de la figura «longa» que corona el dibujo y que convierte los catorce «quatros» en composiciones a cinco voces al repetirse sin cesar («Clama, ne ceses ...»). El juego de palabras que hace con su apellido en las columnas sirve en ambos casos para indicar el movimiento contrario o inverso de las voces. Podemos observar, por otra parte, cómo Vado modificó el número de «casos» cuando en-

contró nuevas soluciones, según él mismo nos explica (fol. 4v.):

El haçañoso Hércules tebano, en vna de sus peregrinaciones, erigió por término aquellas dos columnas tan çelebradas, Avila [= Abila] y Calpe, en lo último del mar mediterráneo con la inscripción «non plus ultra», pareciéndole que no se podía pasar de allí. Lo mismo me sucedió quando fabriqué este cãnon, viéndole tan copioso que multiplica hasta 63 casos, pareciéndome ymposible hallar otro tan fecundo; y como a Hércules sucedió el feliz Colón que descubrió las Indias Occidentales, que tomando por diuisa las mismas columnas adelantô la inscripción con su dicha, poniendo «plus ultra» por mote, assí me sucedió con otro pensamiento, que es el canon que se sigue a éste, el qual contiene 82 casos, que puse debajo del real nombre de mi dueño, rey, señor

y discípulo por deuida gratitud y por authorizar mi obra. Y pues no faltô a mi corto caudal Colón que adelantase este canon, se pueden animar los ingenios a descubrir nuebas indias como otro Magallanes.

EL PEREGRINO

Se trata de una variante del número 5.

MVESTRA DE YNGENYO

No dejó Juan del Vado consignado el número de casos que se podían obtener de este canon. Quizá no le diera tiempo a agotar del todo sus posibilidades. En cualquier caso, el comienzo del «texto» está claramente indicado por la flecha, que señala el principio del año zodiacal.

L. R.

ARMONIA DE DIOS

1

Omnia per ipsum facta sunt.

Maria sanctissima Concebida sin pecado Original aligoria armonica

Et qui creavit me requieuit in tabernaculo meo.

En que forma In Dns (Simpular con la comun) Con su sacrificio Dño quante es
permitido ala ynfinita distancia de Criador a pura Criatura per la con de
La felicissima maternidad naze Una voz de Otra quedando y Lessa de

Jesus qui Vocatur Christus

The central illustration is a tree with a cross-like structure, surrounded by the words "Benedicite" and "Omnia in Deo".

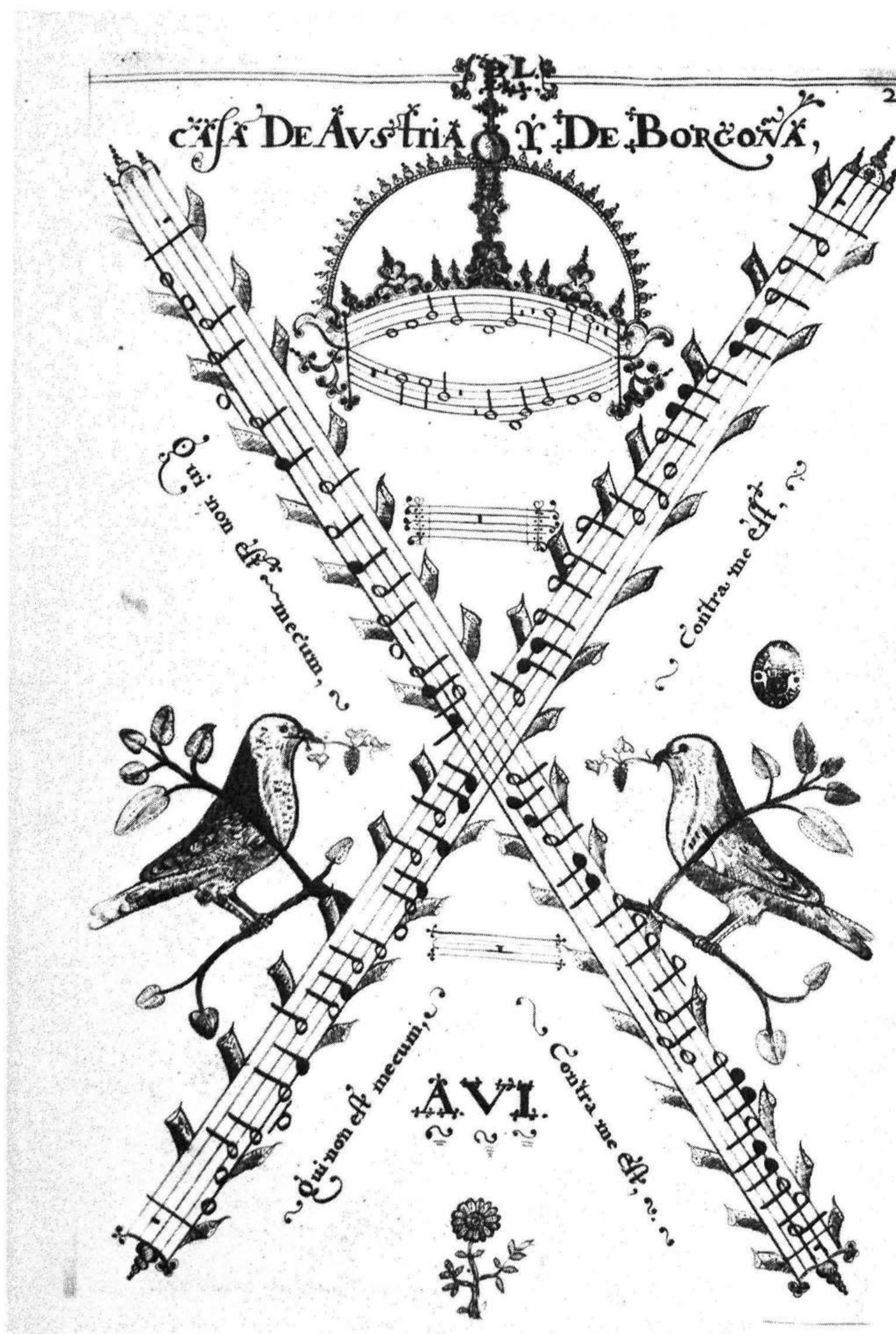
Lyrics within the circle include:

- in sole posuit tabernaculum.*
El Sol Ilustra mis pasos.
Que el tabernaculo Soy.
donde fue al primer instante.
Mi primera Punto el sol.
- ab eterno Ordinata Sum.*
Dns me Ordino y me compuso.
musica de su eleccion
Adonde En el tres Eternos.
Echo el Compas el Amor.
- Ecco ancilla Domini.*
Yo Le yguale aunque soy
dada por la ygnitacion
quanto pura Criatura
y miter puede al Padre.
- Quam pulchri sunt pedes tui*
No sekillan Nra nigra
En mi camino pasos
Ando por las blancas que
Mis pasos Hecharon Son.

Musical notations are placed around the circle, including notes and rests. A small circular emblem is visible at the bottom left of the circle.

Haze Otro Dns Lanaturaliza humana Con su comun Padre a quien sigue
Juntase los Dos Dns y hazen un quatro por Venir todos por Un camino o Linea
Contal diferencia que al primero Dns de los dos individuos Seles Concede a Dns por
Dnza ya Otra por Naturaliza Privilegio que no pasan por las notas negras y solo
Su Camina Sea por las blancas y como Valor y ymiondo ynclusos todo en un mismo ton
yon es lo mismo esencial al espiritu que montar Naturaliza Dnza de preservacion

Laus Dco. immaculatae que Virgini Marie eius dulcissime Matris.





3

RVEDA DELA FORTVNA YNFIMA.

Variūm & mutabile ſemper. fortuna
Nullum numen abeſt, ſi ſit prudentia





Tres Duos Tres tercios. Vn Quatro.


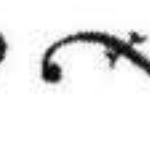




RVEDA DELA FORTVNA SV




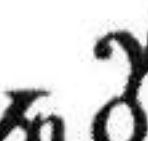




BLIME.



 Si fortuna Volēt fies de paupere diues.
 

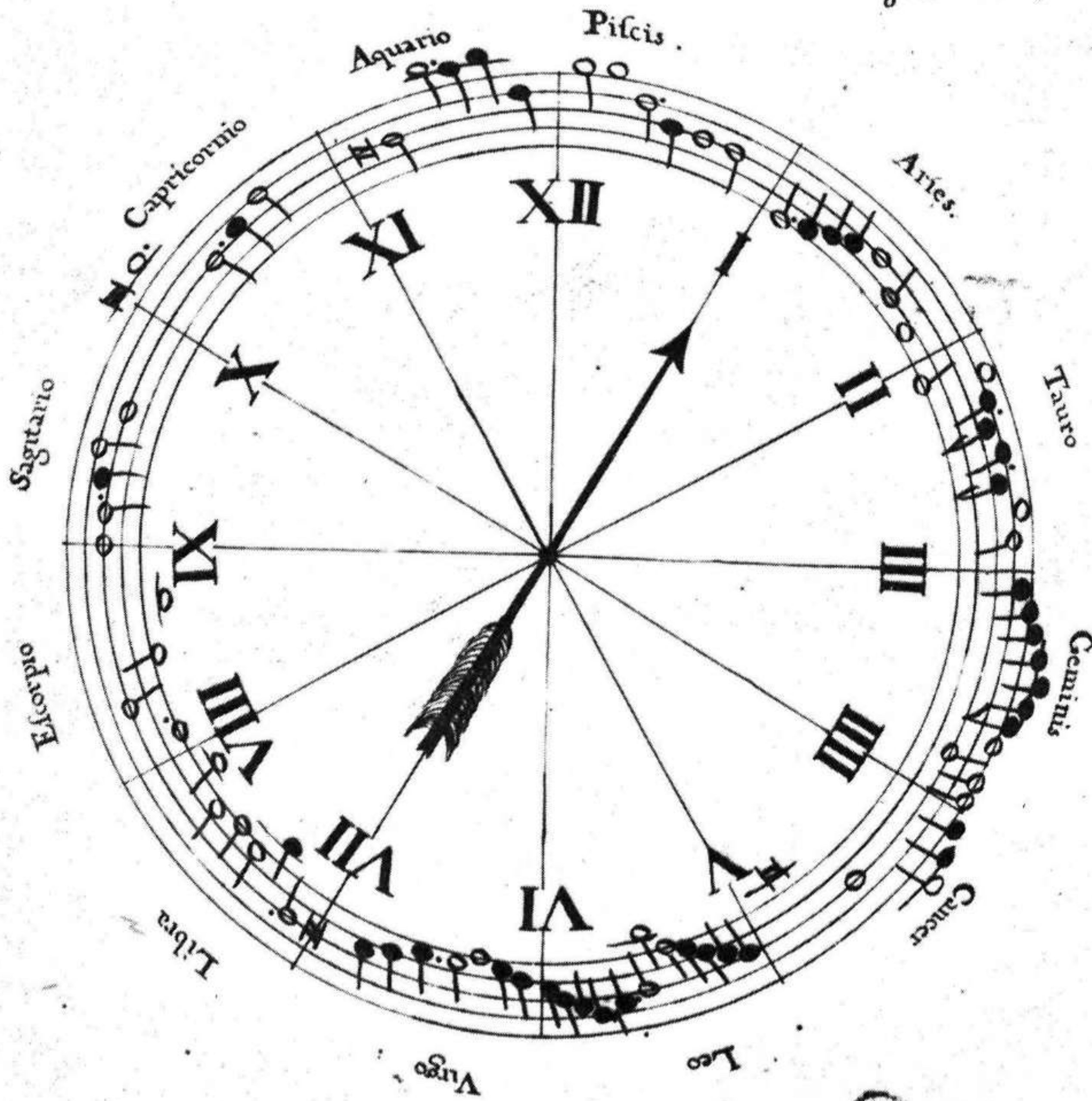


 Si Volēt hāc fides de consule Rhetor.
 




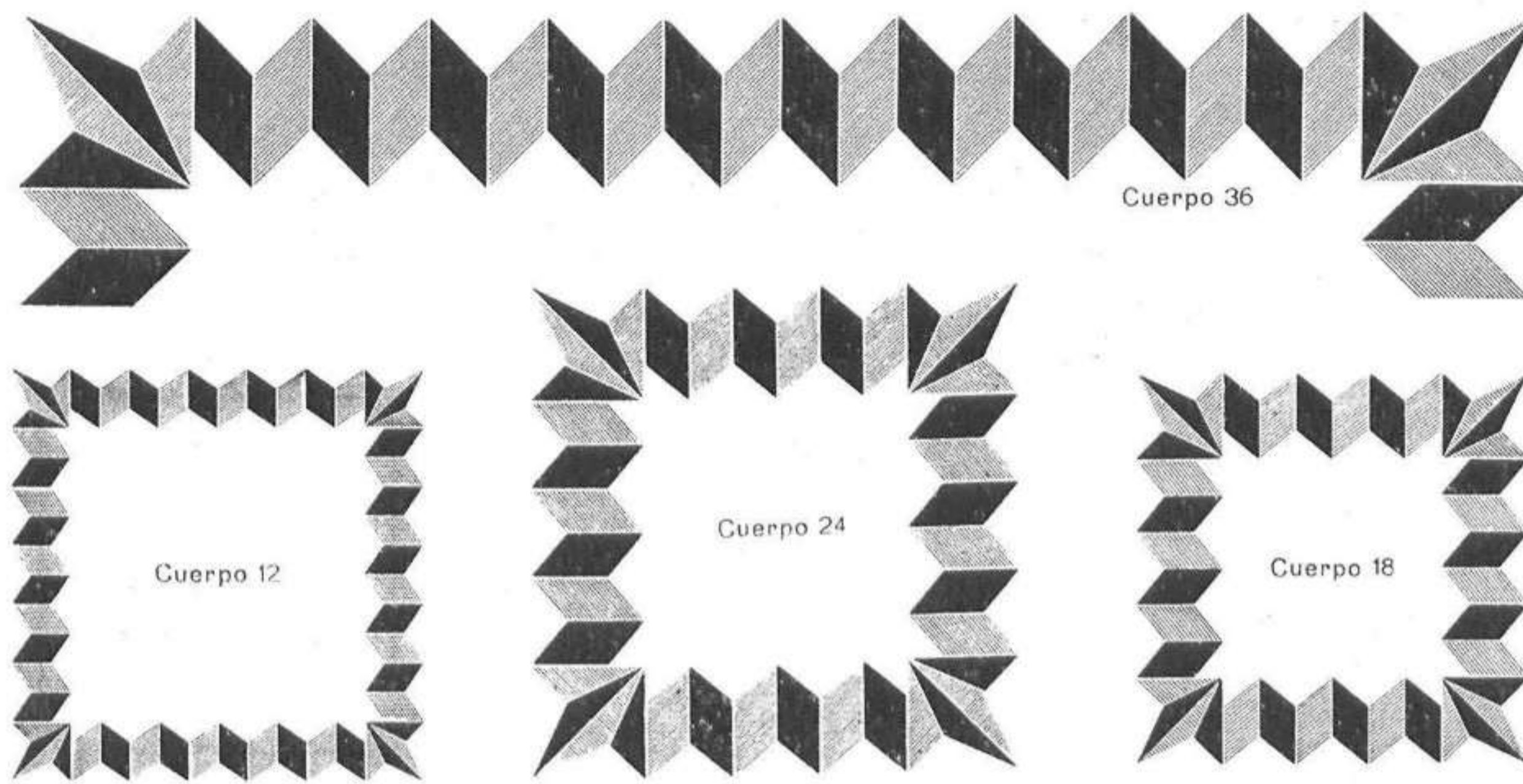

 tres Duos.
 
 tres
 
 tercios
 
 vn
 
 Cuatro.
 



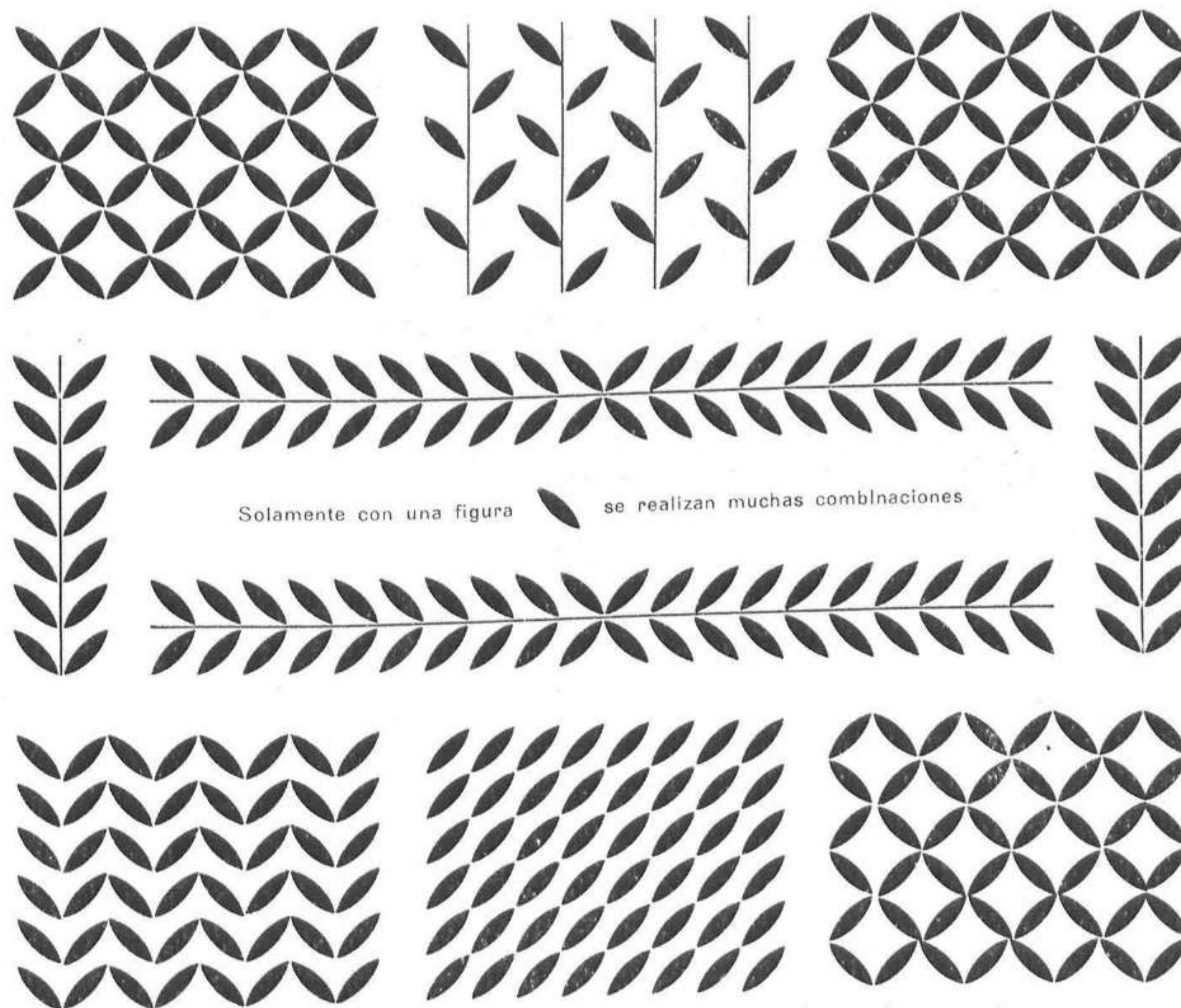
INVESTRADE YNGENTO



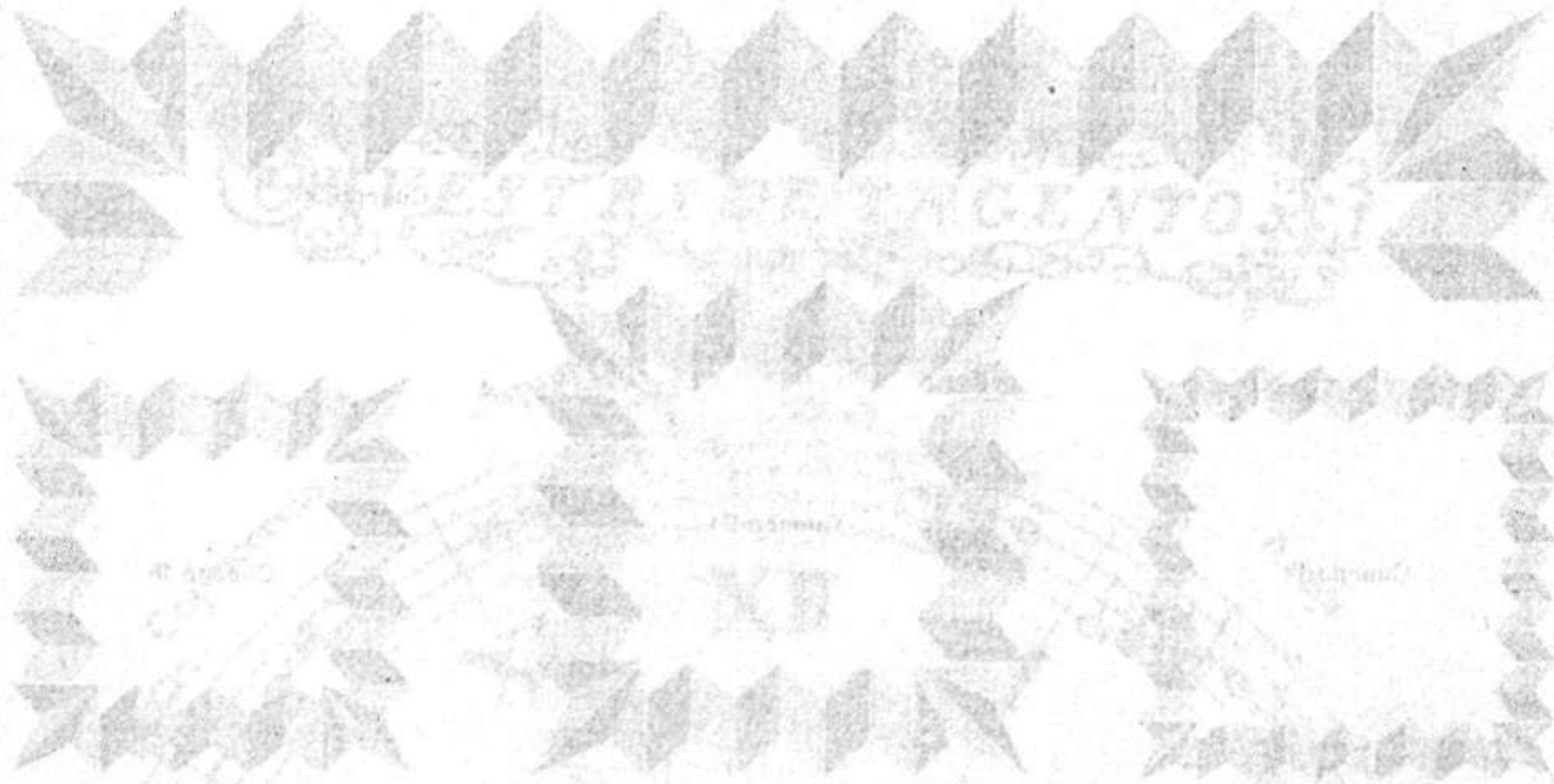
ORLA ZIG-ZAG



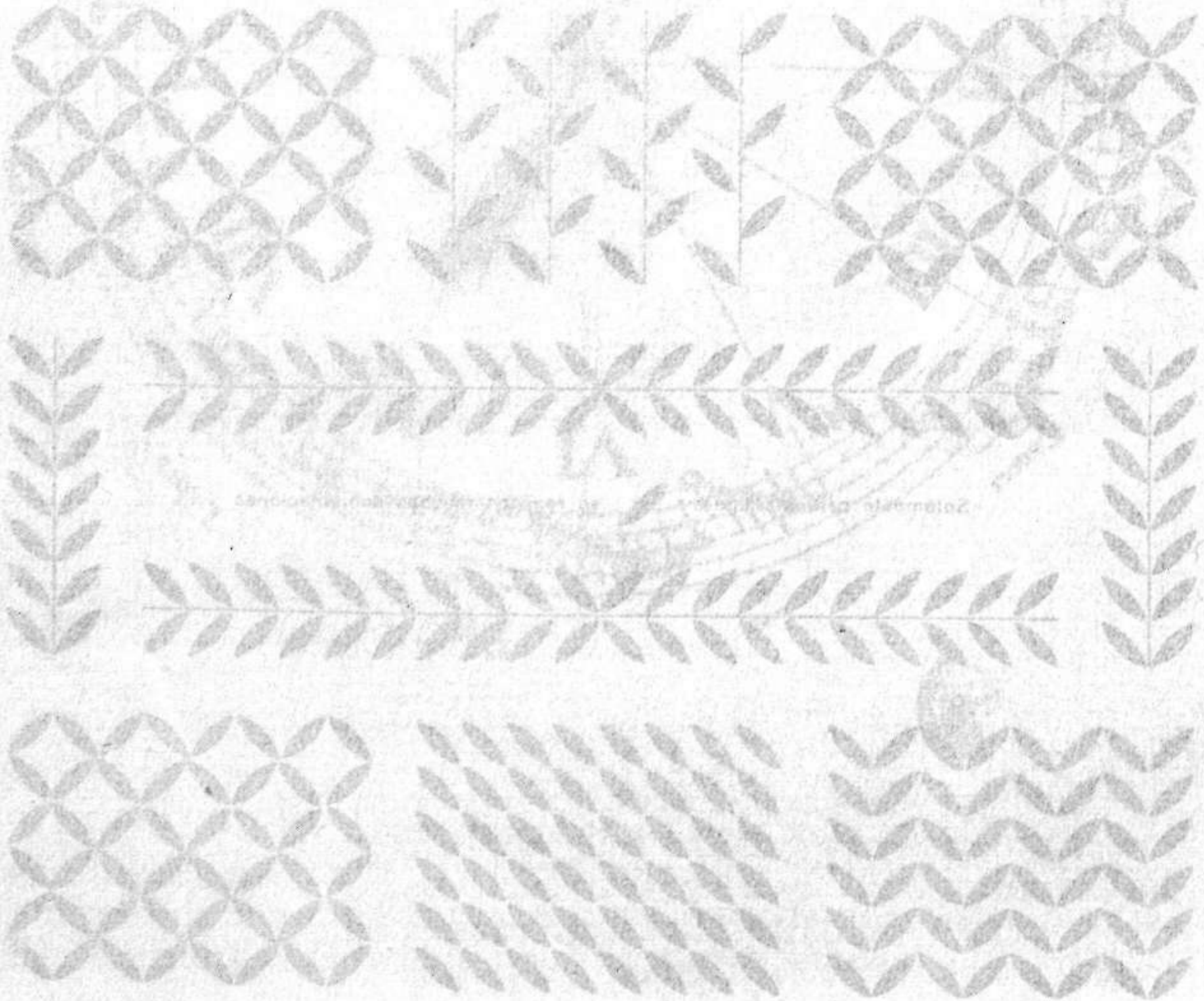
ORLA SIMPLEX



OHIA NIG-KAN



OHIA NIG-KAN





EL CANCIONERO DE ANA YAÑEZ (VER-
SOS DE UN GOLIARDO PRESO EN
LAS CARCELES DE LA INQUISI-
CION), DE LOS QUE ES AU-
TOR FRAY PEDRO DE
ORELLANA. Presen-

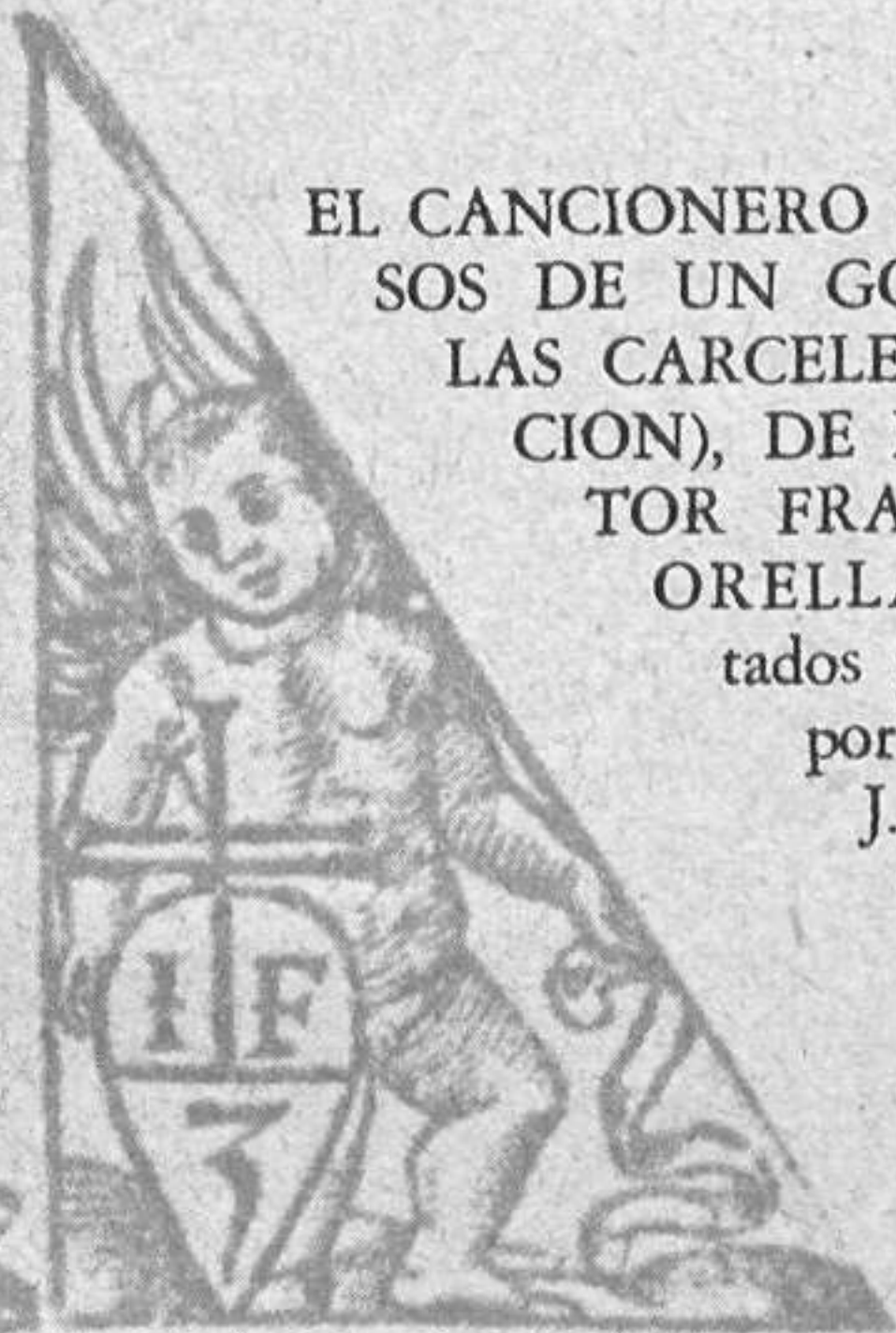
tados y transcritos

por MIGUEL

J. MON-

TESE-

RÍN.



Miguel J. Monteserín: EL CANCIONERO DE ANA YÁÑEZ

(Versos de un goliardo preso en las cárceles de la Inquisición)

Para el maestro Eugenio Asensio que nos dio a conocer a Orellana.

LA INQUISICIÓN COMO MODO DE ACERCAMIENTO A LA SOCIEDAD DE OTRAS ÉPOCAS.

LOS papeles conservados en los archivos de la Inquisición Española procuran en muchos casos la sensación de poder utilizar una recatada ventana, abierta sobre la vida pasada. Asomados desde ella, vemos desfilar ante nuestros ojos un amplio y variado muestrario de situaciones, de entre las que emerge la trama del ordinario vivir de las gentes de otros tiempos. Olvidados de la hete-

rodoxia formal latente en cada comportamiento relatado en los procesos, podemos gozarnos con el espectáculo que procura la contemplación de las fugaces reparaciones a la existencia inteligible, hecha posible por nuestra lectura, de esa legión de personajes ignotos, hundidos hasta el momento en el olvido y que, por un instante, emergen del mismo antes de volver a ocultarse en el recatado reposo que les brindan los complicados rasgos de la caligrafía escribanil.

La lectura de cada proceso suele ser por ello una simpática aventura de acercamiento humano. Al volver de cada fórmula curial puede sorprendernos un palpito de vida, pero la experiencia más grata nos aguarda tras el hilo del relato autobiográfico, hecho a su modo por cada encausado a instancias de los jueces. La mayor parte de tales relatos, leídos sin hacer demasiado caso de la jerga judicial que les acompaña, dan la medida de su interés cuando, en una rápida sucesión de instantáneas sobriamente abocetadas, tenemos ante los ojos la vida cotidiana de cada personaje sin que haya mediado ninguna elaboración literaria. Trabajamos así directo contacto con las preocupaciones, creencias, sentimientos y afectos del humilde protagonista de la intrahistoria, quien tan pocas oportunidades ha tenido de manifestarse de modo auténtico. Podemos contemplarlo a nuestro gusto, sorprendido en toda su prosaica grandeza, perfectamente encajado en su ambiente de todos los días, del cual surge, trazado con gradual vigor y como en un trasfondo de distintos planos, el animado esbozo de los personajes secundarios de cada drama. Tropezamos con los modelos auténticos de aquellos personajes que desfilan por las tan alabadas páginas realistas de nuestra literatura clásica, dibujados por la pluma de sus autores. Conseguimos imaginar incluso como algo vivo ciertos cuadros de género que nos legaron los pinceles o las gubias de los artistas plásticos contemporáneos suyos. Nada hay que sirva de mejor complemento ilustrativo a cuantas escenas nos ha legado la imaginación artística, la cual, si se contempla desde esta perspectiva, alcanza su auténtica dimensión al permitirnos valorar de verdad el modo como la ficción ha logrado recrear la vida.

Sucede además que, a vueltas con tales testimonios históricos de la sublime monotonía del vivir de cada día contado por sus mismos protagonistas tropezamos, de vez en cuando, con algún genio insospechado. Entusiasma, tras la primera lectura de sus confesiones, la enorme riqueza humana que se nos revela y, como en el caso del personaje que nos ocupa, más se nos antoja la autobiografía fingido relato salido de alguna pluma inspirada que no histórica realidad, de cuyas implacables aristas fueron quedando prendidas, como en jirones, las ilusionadas esperanzas alentadas por un espíritu indomable nacido para gozar sin trabas de su libertad. El destino le impuso, pese a ello, vivirla siempre a contrapelo, sufriendo la creciente aspereza de unas circunstancias históricas cada vez menos propicias para su expresión. Apasionante resulta, por tanto, la tarea de reconstruir una peripecia vital tan notable a través de los muchos

vericuetos de un proceso inquisitorial donde, a cada paso vibra la intensa personalidad del reo. Varias veces reanudado, el resultado final fue un larguísimo cautiverio de treinta años. A lo largo de él, en un curioso ambiente de aparente indiferencia o relajación de la disciplina carcelaria de la Inquisición, tan rigurosa de suyo, fue redactada la mayor parte de la profusa obra literaria del maestro Orellana. Muy poco se nos ha conservado de ella y esto es lo que a continuación ofrecemos. Permítasenos enmarcarla brevemente y dotarla de adecuado preámbulo biográfico antes de pasar a su lectura.

Pese a sus avatares con el Santo Oficio no podemos considerar a Orellana un rebelde teórico. Clérigo por oficio, sus choques disciplinares con la propia orden franciscana o con el creciente poder de la Inquisición se originaron tanto en su circunstancial vocación religiosa, como en la marcada independencia de su carácter, absolutamente enemigo de aquellas limitaciones institucionales con las que tropezaba su impetuosa personalidad y su amor a la vida. Pensamos por ello que resulta más acertado calificar de exabruptos y destemplanzas más que como auténticas profesiones de fe aquellas referencias teóricas netamente heterodoxas y hasta blasfemas con las que salpicaba su conversación cuando se veía obligado a justificar la irregularidad de su comportamiento. A lo sumo podrían ser estimadas como una elemental coartada moral de ribetes un tanto cínicos. De nada le valieron, sin embargo, las declaraciones de arrepentimiento y ortodoxia que hizo ante los Inquisidores, cuando su irregular comportamiento le llevó ante ellos. La marcada inflexión hacia la intransigencia moral e intelectual que en la época de su madurez experimentaba el entorno hispano hacía que los hombres como él quedasen indefectiblemente descalificados. Incapaces de adaptarse a la nueva atmósfera por estar hechos a vivir en un ambiente en el que todavía era posible esquivar sin gran esfuerzo los primeros balbuceos de la razón de Estado, se los eliminaba sin contemplaciones tan pronto se calibró el peligro que su inveterado amor a la transgresión entrañaba. Fue Orellana miembro de una generación puente sobre la que se cargó todo el peso de los ajustes previos al viraje ideológico y político que acompañó a la toma de postura de cada nación europea frente al fenómeno de la Reforma Luterana. Vital y culturalmente pertenecía a la época inmediatamente anterior. Hombre acomodado sobre el entramado cultural del medievo decadente, aprendió a calibrar con sus sufrimientos el vigor con que precisaba imponerse la modernidad política recién implantada.

Este sacrificio generacional no fue, lógicamente, uniforme, como tampoco lo era la mentalidad que lo justificaba. El complemento de la frustrada intentona de modernización intelectual que protagonizaron los amigos españoles de Erasmo, frenado por una combinación del anacronismo ideológico y las tensiones políticas contemporáneas, se ha de ver en los hombres que, como Orellana, se mantenían distantes de las nuevas ideas, aun cuando incidentalmente parecieran servirles éstas de justificación para burlar lúdicamente los engranajes del poder, viviendo en el precario equilibrio entre ortodoxia y transgresión que caracterizó a la Cristiandad pretridentina. El modelo de comportamiento político y religioso posterior fue ya incuestionable en sus más mínimos detalles y, aun cuando se manifestara regresivo en más de un plano de incidencia, únicamente toleró aquellos anacronismos selectivamente compatibles con los ideales de rigor moral y exclusivismo doctrinal solemnemente proclamados.

EL MUNDO FAMILIAR DE UN RELIGIOSO FRANCISCANO EN CIERNES.

Vio Orellana la primera luz en tierras extremeñas un día de 1496. En Trujillo, su patria chica, fue coetáneo riguroso de los más

afamados conquistadores y descubridores. Tan hombre de su época como ellos, su agitada vida juvenil, así como el obligado sosiego con que transcurrió su madurez, vienen a constituir un reverso que, en otro plano del acontecer histórico, ayuda a completar la imagen espectacular de las gestas imperiales.

Segundón de una familia hidalga sobrada de blasones pero escasa de fortuna, bien pronto se decidió encaminarlo, como a tantos otros de su misma condición, hacia el estado eclesiástico. Pensaba Francisco de Orellana, el mayorazgo, «que, para quien era, no tenía tanto cuanto su persona merecía», por lo que no veía conveniente fragmentar en diversas herencias el menguado patrimonio de su casa. Fallecidos los padres, se llevó a Leonor de Herrera, la hermana a quien no se podía dar dote adecuada a su alcurnia, al convento de San Pedro de Trujillo. Pedro, entonces llamado todavía Vasco Domínguez como su abuelo, se dirigió al de los franciscanos de Zafra. Fray Pedro, dando prueba del menosprecio que le merecían entonces los bienes del mundo terrenal al que obligadamente moría, otorgaba testamento ante escribano el día de su profesión, haciendo herederos de cuanto le pertenecía a su hermano, las almas de sus padres y un ama que le había criado.

A partir de aquel momento su vida comenzó a discurrir encarrilada por los trillados senderos que marcaban la vida religiosa y los estudios eclesiásticos. Residió sucesivamente en varios conventos de la región extremeña hasta que entre 1518 y 1519 concluyó su formación teológica y recibió en Toro el Orden Sacro. Sus superiores le nombraron inmediatamente predicador, valorando sin duda el genio vivo y la despierta inteligencia de que ya entonces daría muestras. Sus disposiciones y gracejo le procuraron notable éxito popular y también uno de los primeros episodios de intimidad amorosa en que tan prolija sería su vida posterior. La favorecida fue en esta ocasión una monja terciaria del convento del Acebo, en Badajoz, lo cual motivó el traslado del galán y con él el comienzo de una intensa etapa de su historia salpicada de aventuras y riesgos.

EL TROPIEZO CON EL MUNDO. LAS COMUNIDADES DE CASTILLA, EL ECO DE LA REFORMA.

Personaje de encrucijada, muchos de los acontecimientos importantes del siglo repercutieron sobre él obligándole a adoptar actitudes nunca sospechadas e imprimiendo bruscos virajes a su vida. Así, en el episodio de las Comunidades de Castilla, que también inquietó a los frailes de San Francisco, Orellana se puso del lado de los que como él eran cristianos viejos, situándose enfrente de quienes, declarándose conversos, optaron por apoyar el levantamiento. Sobrevino luego, de resultas de todo ello, un cisma en el seno de las distintas provincias que agrupaban a los Menores españoles y, con ocasión de las negociaciones interpuestas para lograr el arbitraje del Ministro General de la Orden que residía en Italia, trabó contacto con un fray Gonzalo de Torres. Recién llegado este último de tierras italianas y aparentemente bien informado de las novedades religiosas europeas, no perdió ocasión de sorprender la candidez de su joven cofrade contándole, «cómo había estado en monasterios de frailes leuterianos y que cuantos allá había decían misa y los frailes eran casados, y que cuantos españoles allá estaban era leuterianos».

El asunto de las querellas internas de la Orden prosiguió su curso. Venido a España el General, celebró asamblea de Provinciales en Toro y allí se decidió el destierro de muchos de los miembros de la facción a la que se había sumado Orellana. Llegado a Portugal, procuró atraerse desde allí la benevolencia de sus superiores valiéndose de los buenos oficios de su familia aunque, al mismo tiempo, el desasosiego en que las pasadas peripecias y contactos le había sumido terminaron por decidirle a dar un paso decisivo. Inflamada la imaginación por cuantas noticias le habían llegado acerca del relajo en que vivían los frailes visitados por Torres, comenzarían a rondarle vehementes deseos de sumarse a ellos. Procuró embarcar en Lisboa, presumiblemente para huir hasta algún país donde vivir desconocido y con mayor desahogo, pero frustrado este primer intento de escapada, su natural colérico le impulsó a decir desde el

púlpito «mucho mal de judíos», llegando incluso a criticar al rey portugués por su actitud tolerante para con ellos, por considerar a los hebreos lisboetas responsables del tropiezo. El resultado fue que por primera vez conoció la cárcel, ámbito que tan familiar le resultaría luego. Pensando allí con mayor reflexión, pergeñó otra intentona de abandono de la vida religiosa creyendo le iba a ser fácil contar para ello con la ayuda de su familia. Sin embargo, luego que consiguió llegar hasta Trujillo, después de haber escapado de la cárcel portuguesa exhibiendo ante las autoridades religiosas lusas una bula del Nuncio por él mismo falsificada que le dejaba ir libre, no tardó en convencerse de la inviabilidad de sus propósitos.

Su hermano mayor se negó a recibirle, una vez se hubo enterado de ellos, temiendo quizá le fuera reclamada la parte de herencia recibida con ocasión de la profesión religiosa. Únicamente por intercesión de la hermana monja lo hizo, poniendo por condición a cualquier otro futuro contacto su perseverancia en el seno de los Menores.

Mal que le pesara no le cabía más opción que la de seguir siendo fray Pedro sin poder volver a ese mundo recién entrevisto, donde tantos atractivos le reclamaban. Un dramático mar de dudas debió entonces abatirse sobre él. La hostilidad con que había sido rechazado por sus dos familias, la terrena y la religiosa, cada una por su lado y por motivos diferentes, le dejó perplejo y desengañado. Su interior se hallaba espiritualmente conmovido por haber creído encontrar razones teológicas válidas sobre las que justificar su excomunión en el eco, vagamente escuchado, de la predicación reformada. Vínosele a las mientes en esta tesitura la opción de riquezas y poder que se abría ante quienes se aventuraban a dirigirse a América. Cortés preparaba a la sazón —1529— una nueva expedición a Méjico y con ella se presentaba una oportunidad para quienes desearan rehacer su vida. Demasiado impaciente o quizá momentáneamente entusiasmado por los éxitos de público que el púlpito le deparó en Jerez y Sevilla mientras duraba la espera del embarque, una nueva estancia en la cárcel civil, adonde llegó a instancias del guardián de Sevilla, «por haber tenido allí mucha conversación con mujeres», mudó definitivamente su propósito de ir a las Indias.

UN PREDICADOR AMBULANTE DE TALANTE GOLIÁRDICO.

Después de haber tomado conocimiento de que en el Capítulo General que la Orden había celebrado en Villalón se le había expulsado de ella, optó por volver a emplear aquel mismo método que tan buenos resultados le había dado en Portugal cuando hubo de salir de la cárcel. Sirvióse ahora de una licencia falsa como garantía de su decisión de convertirse en predicador ambulante. Todavía entonces eran muchos los religiosos franciscanos que se movían libremente de un lado a otro esquivando con tal menester el deber de residir siempre en el mismo convento. Por ello, el primer cuidado de Orellana fue hacerse con una «obediencia», es decir, con una licencia de viaje que le permitiese residir en cuantos conventos franciscanos hallara en su camino. La obtuvo entonces de otro minorita recién llegado de las Indias con quien trabó amistad en Guadalupe. Junto con el documento empezó a usar de nueva identidad, al adoptar el nombre de aquel para quien había sido expedido. Si el hábito pardo le resultaba ya una pesada carga, abandonando escrúpulos y combinando cinismo y osadía, procuró aligerar cuanto pudo el peso de sus obligaciones, cuidándose en adelante de exhibir su condición de religioso sólo en aquellas ocasiones en que ésta hubiera de procurarle algún provecho. Cara habría de pagar más tarde esta decisión aunque, de momento, consciente de la habilidad con que lograba entusiasmar a sus auditorios desde el púlpito, se resolvió a emplear tales dotes como medio de vida, iniciando entonces una afortunada andadura de clérigo giróvago que, gracias a la extensa implantación de la familia franciscana, le habría de llevar en una primera correría hasta Italia.

Tuvo como jalones este itinerario los conventos de Talavera, San Juan de los Reyes en Toledo, Ocaña y Belmonte. Hizo un pequeño alto en el vecino pueblo conquense de Castillo de Garcimuñoz,

«donde predicó más de quince sermones» y no perdió tampoco el tiempo mientras residió en él, alojado en casa de una devota dueña llamada Luisa de Salazar, dedicado a la edificación de otras cuantas mujeres a las que tan apasionadas suyas hizo que más tarde pensó en emplear su testimonio como descargo durante su primer proceso inquisitorial.

Marchó después a Valencia, al convento de Jesús, cuyo prior le proveyó hasta Mallorca. Lo mismo hizo el guardián mallorquín, con lo que pudo llegar hasta Marsella y proseguir viaje en barco hasta alcanzar la costa italiana. Por tierra se dirigió hasta Bolonia y Faenza en pos de fray Paulo de Parma, el General de los Menores, con quien finalmente logró hablar en Imola. De él obtuvo, además de la rehabilitación de las censuras disciplinarias recibidas, una orden para que se le devolviesen los cartapacios de papeles personales y apuntes de sermones que le habían sido confiscados, de los cuales pensaba servirse para continuar sin más tropiezos el prometedor camino recién comenzado.

El año de 1530 tocaba a su fin y Orellana recibió del superior, junto con las absoluciones que le había solicitado, una orden de dirigirse a Módena con el fin de predicar allí la Semana Santa a Zapata «el Galán», a la sazón gobernador español de la plaza. Otros fueron, a pesar de ella, sus pasos tan pronto vio regularizada su situación canónica y expedito ante él aquel camino aventurero al que tan aficionado se había vuelto.

Es cosa sabida que en la Italia del Norte, por ser región próxima a Alemania, proliferaron por aquellos años los círculos filoluteranos, como también lo es que en ellos desempeñaron los franciscanos un destacado papel. Nada extrañará pues el que Orellana completara entre aquellos hermanos de Orden su personal instrucción en las «doctrinas leuterianas» ni que incluso llegara a tentarle la idea de trasladarse a Alemania para hablar directamente con los cabecillas del movimiento y obtener así un más cabal conocimiento de aquéllas. Su proceso de rebeldía culminó por aquellas fechas y más apetecible todavía que ser predicador ambulante debió mostrarse entonces la idea de abandonar los votos para poder casarse.

Dudando todavía acerca de qué camino seguir volvió a España acompañado de otros cuantos frailes. Hizo ahora el camino por tierra, bordeando la costa antes de atravesar la frontera de Aragón. Predicó en esta tierra la Semana Santa, en el convento de Higuera, y para el mes de mayo, con la bolsa medianamente provista, lo hallamos en Barcelona. Robó allí en la celda del maestro de novicios, ropas de seglar con que vestirse si llegaba el momento, con lo cual, al separarse en Valencia de sus compañeros de viaje había ya trocado Orellana el hábito pardo de los franciscanos por unas ropas que, en opinión de los conquenses, le daban apariencia de soldado, por lo que el mote no hubo ya de abandonarle.

Antes de llegarse hasta Cuenca, desde donde pretendía ir a Toledo con ánimo de obtener del Arzobispo alguna prebenda, detúvose unos días junto a su grupo de devotas del Castillo de Garcimuñoz. En la ciudad del Júcar lo encontramos aposentado a partir del mes de agosto de 1530. El peso de las circunstancias históricas torció, una vez más, el previsto curso de sus proyectos hasta el extremo de verse obligado a residir en adelante, casi durante el resto de sus días, en la ciudad que había pensado servirle únicamente como lugar donde proveerse en una breve jornada de paso.

LLEGA A CUENCA ORELLANA «EL SOLDADO».

La estrecha dependencia del Santo Oficio marcaría en adelante su vida, circunstancia impensada que, como a muchos otros españoles, sorprendería a Orellana cuando, alegre y confiado, pensaba haber orientado su vida, luego de haber recuperado aquella libertad que la existencia conventual le vedaba. La Inquisición no había desarrollado todavía durante los años iniciales del siglo XVI todas las posibilidades que en su mecanismo se albergaban para ponerse al servicio del Estado imperial. Mostrábase renovada aquellos días, luego de haber sufrido el breve lapso de abatimiento y

crisis al que llegó en los primeros años del reinado de Carlos V, cuando, momentáneamente, no pareció tener ya sentido político la encarnizada persecución de los judeoconversos que había sido el objetivo de sus iniciales afanes. Demasiadas conexiones habían aparecido entre el movimiento comunero, los círculos erasmistas y alumbrados —a los que se comenzaba a identificar, sin demasiados distinguos, con los simpatizantes de la Reforma Alemana— y los omnipresentes conversos, como para que no resurgiera con nuevos bríos el fervor de los defensores de la amenazada ortodoxia, identificada, desde luego, con una unitaria visión de la política.

Orellana, seguro de sí por ser cristiano viejo, despreocupado de sus irregularidades disciplinarias por haber sido hasta entonces este un tema regulado por la jurisdicción eclesiástica ordinaria, de cuyos alcances creía haberse librado definitivamente, debió ser uno de los primeros españoles sorprendidos por este remozado Santo Oficio al que se habían ampliado las competencias y que en su función de tribunal de costumbres andaba ya preocupado en aquellos días, así por los desarreglos de vida de ciertos religiosos, como por las licencias verbales y doctrinales de algunos otros a las que consideraba portillo abierto por donde le sería fácil colarse a la peligrosa herejía europea. Júzguese ahora si no era fray Pedro un candidato seguro a la reprensión inquisitorial, tan pronto añadiera a los desenfadados anteriores en sus sermones conquenses una abierta apología de la Reforma y su fundador, amén de otras cuantas cosillas de parecido jaez.

Llegó nuestro hombre a Cuenca vestido de soldado y, pese a su vil apariencia hubo algunos estudiantes que le reconocieron y divulgaron la fama que como «maestro de púlpito» le adornaba. Individuo de impulsos incontenibles, entusiasmado como estaba con las primeras mieles de la libertad recién estrenada, escuchó los ruegos de quienes le alagaban la vanidad y no dudó en subir al púlpito del convento de las benedictinas, luego de haber mudado el traje seglar por «unos mantos y loba» que pidió prestados. Sabedor de que la dicha iglesia constituía un lugar de cita para el más selecto auditorio de la ciudad, dispúsose a utilizar sus más artificiosos recursos oratorios buscando hacer cundir entre él esa misma admirada sorpresa que hasta entonces le había valido el aplauso de otros lugares. Las paradojas empleadas, las inquietantes ofertas a la hora de «probar con conclusiones» los más disparatados o irreverentes asuntos, sonaron quizá demasiado libres en los oídos de la población conquense. Exigua y directamente vigilada por un tribunal de Inquisición restablecido hacía poco, con una sensibilización peculiarmente aguda de resultados del enorme entramado de procesos que había suscitado el descubrimiento de la tupida red de conexiones sociales mantenidas por los conversos, las denuncias de sus miembros no tardaron en llover sobre los Inquisidores. Los testimonios acerca de los sospechosos conceptos vertidos desde la cátedra, el habitual incumplimiento de las obligaciones canónicas de los clérigos, la abierta y pública convivencia con mujeres, fueron llegando hasta el Tribunal, silenciosa pero reiteradamente. Y sin embargo, no fue la instancia penal de la heterodoxia la que primero quiso poner coto a sus demasías, porque acusado de haber sustraído varias prendas en distintas iglesias de la ciudad así como en el convento de los franciscanos, dio con sus huesos en la cárcel episcopal. Alegando su condición de fraile logró que se le condujera a la del dicho convento, desde el que las denuncias de sus propios hermanos de orden le hicieron llegar al cabo hasta las manos de la Inquisición de las que ya no lograría más verse libre.

Violento e irreductible se convirtió en el monasterio una seria preocupación para el superior, así como en un motivo de distracción para los frailes, quienes, sabedores de su fama y valía como predicador, frecuentaban la celda donde Orellana había sido finalmente instalado con los pies en el cepo, para escuchar los exabruptos e injurias con que obsequiaba a sus guardianes. Empero, cuando el insulto contra los inquisidores coronó sus anteriores respuestas blasfemas a las palabras de edificación con que se le quería consolar, los del Santo Tribunal terminaron por intervenir:



Páginas manuscritas del Cancionero de Ana Yáñez.

«tornó a decir que los inquisidores eran putos y merecían ser quemados y que Dios y los Santos Angeles y cuantos estaban en el cielo, todos eran putos, y, que no había nadie bueno, sino los hombres, y después tornó a decir que no había nadie bueno si no era nuestra Señora y doña Catalina de Anaya (...) dijo, mierda para vos y para los inquisidores y para Dios y para cuantos santos tiene allá, y que este testigo le tornó a reprender y dijo que lo iría a decir a los inquisidores, y el dicho Orellana dijo que fuesen para putos los inquisidores y Dios y todos sus santos, excepto nuestra Señora que no tenía mancha ninguna.»

Borboteo de expresiones que retratan perfectamente su carácter extremo y sensible, capaz de conservar un rincón de afecto en medio de la tribulación donde honrar por igual, a pesar de los demás reniegos, a la Dama espiritual tanto como a la mujer amada.

LA INQUISICIÓN SE INTERESA POR LAS LICENCIAS DE UN PREDICADOR DESENFADADO.

Puede que sin haber tocado en sus sermones tan espinoso tema como el de los falsos delatores a la Inquisición o el de que, aún cuando hubiese certeza de la herejía cometida por otro, debía preceder la corrección fraterna a la denuncia, cuyos extremos no dejarían de agitar el desasosegado ambiente de los conversos conquenses, y, sobre todo, sin haber aderezado sus extravagantes peroratas con la inquietante mención de «Leuterio», la aventura inquisitorial le hubiese sido más leve. Pero la mezcla de herejía formal y práctica que se daba en su persona arrojaba un precipitado demasiado corrosivo socialmente como para que se le tolerase benévolamente tal alquimia vital. Lentamente fue revelando el proceso, a pesar de los

subterfugios y las contradicciones del reo, las apostasías y desarreglos de vida de éste. Propúsose en un arranque de sinceridad o de imprudencia poner tales culpas a la cuenta de las ideas reformadas, de las que se confesó durante un tiempo ferviente partidario, y aquí terminó de enredarse el ovillo de las sospechas de los inquisidores hacia el peligro que su persona encubría. De nada le valió manifestar su actual desengaño y el rechazo de los errores en que había vivido ni tampoco aclarar lo infundado de los temores que sus protestas de contactos con Lutero habían suscitado:

«cuanto a lo cuarto y quinto que los testigos dicen que yo dije que había estado tres años con Leuterio y que casaba monjas y frailes, y que decía que no había otra orden, sino la de San Pedro, digo que si diría desta manera cuando aquí vine, como todo el pueblo me vió en traje demudado burlaba. Cuando luego, antes de me conocer, oían que había muy bien predicado y a esta fama iban muchas personas a me ver y hablar y preguntábanme do venía. Yo decía que de París y que había estado en Italia, en Bolonia, en estudios. Y luego preguntaban lo primero por nuevas del Emperador. Yo decía que estaba en Alemania, puñando por convertir a Leuterio. Replicábanme que qué se decía dél. Yo decía que decían seguirle mucha gente y que yo le había visto y disputado con él porque era un hereje. Preguntábanme que qué decía. Yo decía que le diésemos al diablo, que era un hereje maldito, y todo esto porque me tuviesen por más letrado, (...)»

El proceso, iniciado ya hacía días con las aludidas denuncias continuó con la captura llevada a cabo los días finales de septiembre de 1531. En noviembre respondía por escrito y pormenorizadamente a los cargos de que le acusaba el fiscal y que avalaban los

testimonios anónimos de los testigos que contra él habían depuesto. En febrero de 1532 acordaban los inquisidores someterle a «questión de tormento» con el propósito de que validase sus descargos. No llevaron, sin embargo, a tenderle en el potro porque, como era habitual, el montaje escenográfico hizo estallar la tensión psíquica acumulada. Quebradas sus defensas, admitió íntegramente la autenticidad de los cargos y aun reconoció haber vivido íntimamente adherido a los errores a que sus manifestaciones verbales apuntaban. Mostró entonces el mismo arrepentimiento y compunción que después vertiría en las páginas de la confesión confirmatoria inmediata que escribió de su mano.

Se pidió luego a Trujillo confirmasen la limpieza de linaje afirmada por el maestro y entre que se pidió la información, se realizó la pesquisa y llegó su testimonio a Cuenca, pasó el año 1532. A finales del mes de diciembre el proceso estaba prácticamente concluido. Sugirieron los consultores que debía retractarse primero de sus enseñanzas ocupando el púlpito de la catedral, dada la notoriedad de las mismas así como que la pena habría de ser la cárcel perpetua con confiscación de bienes. Los Inquisidores estimaron procedentes dichas insinuaciones:

«dijeron que, atento que los errores heréticos que el dicho Orellana confiesa por una escritura de su mano son ocultos y tales que, de publicarse, se podría seguir mucho inconveniente y escándalo y por otros respectos, que les parecía, salva la determinación de los Señores del Consejo, que el dicho Orellana salga al cadahalo sin sambenito, adonde abjure *de vehemēti* públicamente, y en la sala del abdiencia los errores que tiene confesados, y allí sea reprendido dellos, y se tome orden cómo se resciba en algund monesterio adonde haga penitencia, porque, de otra manera, si se soltase con el sambenito, no podría ser sino que se perdiese, si Dios nuestro Señor no lo toviese de su mano, y fuese cabsa de perdición de otros, porque le tienen por persona pestilencial y contagiosa, y que lo del cadahalo conviene por el mal ejemplo que dió en este pueblo.»

Ya no estaban los tiempos para tener contemplaciones, una vez que la señal de alerta contra el enemigo interior había sonado. El insólito rigor tenido con Orellana muestra la importancia dada a su condición de fraile que buscaba amparo para su apostasía en el todavía lejano luteranismo, lo cual le convertía en un peligroso propagandista a quien convenía mantener custodiado de cerca por el Santo Oficio. Se estimó por ello conveniente que fuese literalmente recluido en la cárcel, sin que se le diera como tal la ciudad donde residía el tribunal, según se acostumbraba a hacer para facilitar el que los penitenciados trabajasen y de este modo obtuvieran su propio sustento. El Consejo de la Suprema, inicialmente cauteloso ante la posibilidad sugerida de que se encargasen los franciscanos de custodiarlo en alguno de sus conventos, confirmó en julio de 1534 la aludida sentencia del tribunal de Cuenca de enero de 1533, ordenando a éste,

«pues en la dicha orden no le quieren recibir, segund decís, póngase en la cárcel perpetua de la Inquisición, con presiones e con buen recaudo, con la mejor seguridad que pudierdes, e avisad al carcelero de la dicha cárcel que mire mucho por él para que no huya.»

LUCES Y SOMBRAS DE UN PERSONAJE INSÓLITO.

La obligada residencia del maestro entre los presos que ocupaban las cárceles secretas mientras se sustanciaban sus procesos suscitó el episodio más sórdido de su vida. Algo así como el sombrío reverso moral de una existencia, hasta el momento aureolada de episodios en los que la transgresión antiinstitucional muestra sobre todo un talante lúdico y amable.

El resto de los documentos de la primera pieza del proceso —consta éste de tres— son enormemente escuetos en sus noticias aun cuando sean éstas muy significativas y permitan aventurar un breve análisis. No resulta fácil comprender el estado de ánimo que llevó a Orellana a convertirse en habitual confidente de los jueces. La serenidad que le prestaba la convicción de que sería huésped

del Santo Oficio durante mucho tiempo pudo socavar su presencia de ánimo en medio del sórdido ambiente carcelario, toda vez que, como vamos pudiendo entrever, el carácter de nuestro personaje se definía más por la emotividad que por la reflexión. ¿Recibió alguna sugerencia de parte de los Inquisidores?, ¿se sentiría menos culpable, cristiano viejo como era, por el hecho de que la mayor parte de los encarcelados fuesen conversos? Nada podemos saber, salvo que intuyamos una promesa de mitigación o trato especial a cambio de la colaboración prestada, en pos de la cual se lanzó denodadamente Orellana, luchando por recuperar, a costa de los que fuera, la amada libertad perdida.

La aventura iba a concluir felizmente para nuestro hombre. El celo antijudaico mostrado sirvió para compensar la importancia de sus propias culpas a los ojos de la Suprema, que le consideró suficientemente recuperado para la causa de la fe en abril de 1537 y le dio por libre. Su innoble colaboración le había valido ser trasladado a Valladolid, donde, avalada probablemente por los buenos informes del Tribunal conquense, se revisó su causa y, previa consulta al Inquisidor General, se modificó la sentencia de cuatro años antes, prohibiéndosele tan solo salir de España sin permiso así como volver a residir en el ámbito de la jurisdicción del Tribunal de la Inquisición de Cuenca o comunicar los negocios secretos del Santo Oficio con nadie.

Poco iba a gozar este último tramo de libertad exterior de que le fue dado disponer en su vida. No calibró el auténtico alcance de las atribuciones del Tribunal de la Fe y creyó, en su recién estrenada franqueza, le iba a ser posible seguir burlando su tutela según antes había hecho con la orden de los Menores mientras fue fraile.

Todavía estando en Valladolid se atrevió a pronunciar varios sermones como medio para allegar algún dinero con que vivir a pesar de la prohibición recibida de no ejercer ninguna de las funciones sacerdotales. Obtuvo después autorización para predicar ciertas «bulas de san Sebastián» y, de pueblo en pueblo, luego de publicarlas en Medina del Campo y sus alrededores, emprendió el camino de Zaragoza dedicado a esta tarea. Los ingresos de su nuevo oficio resultaron tan magros que decidió hacer un alto en el camino, dirigiéndose a Berlanga y Atienza, donde pensaba remediarse gracias a los socorros que creía le ofrecerían los deudos de sus compañeros de cárcel, ante quienes se presentó ofreciendo sus informes como medio de lograr una solución rápida y satisfactoria para los procesos de aquéllos.

«su intención deste confesante era de sacar dineros o ropas para se vestir de los hijos y parientes de las personas que en Cuenca se habían reconciliado y estaban presas».

Conocido de algunos de ellos se le acusó —Lucero, como el malfamado inquisidor cordobés, le llamaban— de ser la causa de que sus familiares, por haber confesado de plano según su consejo, hubiesen sido penitenciados. Ayudó simultáneamente a otros a redactar ciertos memoriales donde quedaban descalificados los testimonios de algunas personas presentadas por el Fiscal como testigos de cargo y, lo que todavía sería considerado más grave, se atrevió a coronar su desobediencia a cuanto en Valladolid le había sido prohibido, predicando y confesando repetidas veces en aquellos pueblos.

Hombre hábil y capaz de adaptarse a cada situación, según conviniese, criticó abiertamente los procedimientos del Santo Oficio en el seno de los círculos conversos,

«e instaba a personas para que se absentasen, diciéndoles que otros habían hecho bien de absentarse, porque hasta los niños habían de ser presos o quemados y reconciliados, y que los oficiales usaban de tales cautelas que hacían confesar a los presos con sugestiones y tormentos tan ásperos y excesivos que de un santo le harían hereje».

Llegó a animar a algunos a que apelasen de aquellos al papa o al rey, «porque los reconciliados decían que era mentira lo que

habían confesado». Escribió, sin embargo, cierto «libelo famoso» del estilo de los que, según propia confesión, había ya redactado cuando las querellas entre los cristianos nuevos y viejos de su orden, en el que denunciaba con nombres y apellidos a ciertos conversos cuyas prácticas judaizantes desvelaba asimismo.

Tal y como solía siempre suceder cuando Orellana intervenía en público, la agitación que sus manifestaciones produjeron subió tanto de tono que el marqués de Berlanga se vio en la necesidad de informar a la Inquisición acerca de ella y de que su motivo principal residía en el descrédito en que estaba cayendo el Santo Oficio por aquellos pagos como consecuencia de las manifestaciones de un intrigante predicador.

La Inquisición de Cuenca que, alertada por el Consejo, le andaba ya tras los pasos, pudo finalmente poner de nuevo a fray Pedro en la cárcel en el mes de enero de 1538. Se le volvió a abrir el proceso, mandaron los inquisidores traer nueva información genealógica de Trujillo, se le sometió a nuevos interrogatorios y, confirmados los cargos, se dictó contra él nueva sentencia de cárcel en julio de 1540. Se mandaba en ella,

«que el dicho Orellana sea inmurado en una cárcel perpetua donde no pueda comunicar con ninguna persona, por el daño que de la libertad del dicho Orellana se diese, demás de perder su ánima, a este Santo Oficio y a las personas con quienes conversase podría seguir, atenta la grande habilidad de su persona y el género de delictos que por este proceso parece que ha cometido y la poca enmienda que ha tenido.»

Finalizaba así la vida en el mundo extrainquisitorial de nuestro héroe quien debía encontrarse tan deprimido que los inquisidores no se atrevieron a comunicarle inmediatamente el fallo dictado, ante el temor de que llevado de su apasionamiento cometiere contra sí atrocidad alguna.

LA OBRA LITERARIA DE UN CAUTIVO A PERPETUIDAD.

Poco a poco se fue habituando a su existencia, aun a duras penas, la cual discurría literalmente entre cuatro paredes, mitigada tan sólo por una febril actividad literaria a través de la que buscaba canalizar sus angustias y procuraba paliar la angustiosa soledad en que se le había sumido. Por espacio de más de cincuenta meses, según él mismo alegaba ante los Inquisidores al solicitarles se le enviara un confesor letrado, franciscano o dominico, con quien dirigirse habitualmente, apenas si había visto a nadie, puesto que ni el alcaide ni los inquisidores le habían visitado. El único recurso comunicativo que le había quedado había sido la pluma, por lo que pedía además no se parasen los calificadores a considerar con demasiado rigor teológico sus escritos,

«porque padezo exceso de soledad como considerarse puede... item digo que los libros... yo no los compuse... sino para contraminar los pensamientos de la soledad que son muy duros».

No habían olvidado los conquenses del todo a pesar del confinamiento, a tan insólito personaje, según que los posteriores incidentes lo mostraron, y por ello con sorpresa se encontrarían los inquisidores que, escritas a instancias de muchos de sus convecinos, circulaban ampliamente las obras de verso de Orellana por los más variopintos medios sociales. La Inquisición consideraba al cautivo en un segundo plano de interés y sólo volvió a ocuparse de él cuando se descubrieron, nada menos que en manos del maestro de capilla de la catedral, ciertas coplas que éste había encargado «al soldado», a través del procedimiento que se utilizaba habitualmente para hacerle llegar libros u obtener sus escritos, esto es, el del propio alcaide de la cárcel. Se supo entonces que Orellana redactó en esta ocasión unas coplas con que celebrar la entrada del nuevo obispo, pero que también había hecho villancicos en Navidad y «ciertas coplas de los oficios que se echaron a los Señores de la dicha Iglesia Mayor el día de los Inocentes.» Los libros de que en el Santo Oficio se empezaba ahora a tener noticia tenían títulos harto signifi-

cativos, *El Salterio en metro*, *Celestina la vieja en chistes*, *Celestina la graduada*, *La Misa de las Damas*, *El Cancionero de la Madre de Dios* entre otros, amén de una especie de centón de poemas, en poder del librero de la ciudad, del que «se habían sacado infinitas cosas para monjas y otras personas».

La imagen que de la pesquisa subsiguiente a este descubrimiento y de las posteriores ofrecen las cárceles del Santo Oficio resulta muy distinta a la habitualmente recibida. Gozó Orellana de un mitigado aislamiento desde el que no le era difícil hacer llegar libros y escritos suyos al exterior como hemos visto. Recibía a cambio regalos y objetos con que hacer más llevadera su prisión. Sus obras, insólitas hasta la fecha en tales ambientes por ser de tema exclusivamente literario, eran leídas, celebradas y difundidas por salones y conventos de la capital, con lo que su presencia era un hecho social que trascendía los muros del encierro inquisitorial, ordinariamente tan estricto en el secreto. No queremos con esto decir que los inquisidores consintieran completamente la mentada relajación. Sucedió que si por un lado compadecían el rigor de la soledad del prisionero, mantenían, sin embargo, su encierro por seguir considerando peligrosa su influencia personal. Prohibieronle en consecuencia reiteradas veces sus contactos con el exterior, al que le unía un cordel atado a una espuerta que lanzaba por la ventana de su celda, pero la misma reiteración revela una desusada facilidad para la infracción que le permitió mantener una intensa correspondencia de la que algunas muestras aparecen en el proceso, además de intervenir como tercero en asuntos amorosos que otros protagonizaban y, desde luego, seguir produciendo a ritmo incansable sus obras poéticas. Hábil romanceador, su técnica poética resulta, según podrá comprobar el lector en los poemas que siguen, dedicados a Ana Yáñez, sobrina del Alcaide de la cárcel, artificiosa y creativa aun dentro del encuadre tradicional en que se mueve. La inspiración ordinaria de que se vale son textos en prosa que, como los litúrgicos o los bíblicos, le son suficientemente familiares. Recurre otras veces a «contrahacer», es decir, a imitar la forma cambiando el sentido de las palabras de algunos romances o poemillas profanos a los que otorga un sentido religioso o profano, según este se oponga al del original. Poeta fácil, pedestre a veces, revela no obstante una gran habilidad como versificador sirviéndose de los metros tradicionales españoles, muy divulgados entre los líricos populares.

No parece llegara a familiarizarse con la lírica culta en cambio, a pesar de sus contactos con Italia, y por ello se nos muestra, dentro de su rico talante tradicional, como un insólito poeta en medio de un ambiente de trabajo absolutamente inédito cuya dilatada producción, de la que tan sólo conservamos una infinitésima parte, campó libremente a pesar del cautiverio del autor. Los poemas que ofrecemos transcritos no manifiestan rastro alguno que revele la ardua circunstancia personal de su redactor empeñado en exclusiva en cumplir tópicamente con su oficio de juglar de enamoradas. Los versos resultan jugosos a trozos, forzados a veces, pero casi siempre juveniles, desenfadosos y tan deliciosamente eróticos en su frescura como también dotados de una humanísima sensibilidad religiosa. Sirven los estribillos, habitualmente empleados como recurso métrico, en una encantadora mescolanza de estilos y orígenes para definir el personal estilo literario del vate. Si, litúrgicamente adustos, van envueltos en latines hieráticos, los poemas que les siguen son desenvueltamente sentimentales. Cuando son versillos de picaresca intrascendencia les siguen piadosas efusiones en honor de esa Dama por excelencia que era para los franciscanos medievales, en su papel de juglares a lo divino, la Virgen María.

LOS RIGORES DE UN FINAL POCO FELIZ.

Los inquisidores de 1548 fueron más rigurosos que los que descubrieron en 1545 la extensa difusión de las obras de Orellana Castigaron con severidad a los comunicantes exteriores y al maestro lo redujeron de nuevo a la estrecha incomunicación en que en otro tiempo había vivido durante un larguísimo período de diez años durante el que nada volvemos a saber de él. En febrero de 1558

hallamos una nueva constancia documental de que todavía estaba vivo leyendo la patética petición donde solicitaba se le aliviase el aislamiento que tanto le hacía sufrir, enfermo y achacoso como estaba. Decidieron entonces los inquisidores poner en conocimiento de la Suprema el asunto y esta les autorizó a trasladarle, «atenta la larga carcelería y mucha vejez y enfermedades del maestro», hasta la cárcel perpetua, que era, como sabemos, una especie de cárcel en régimen abierto donde residían los reconciliados. Se le autorizaba además a salir de allí para oír misa en las iglesias más cercanas.

Ni siquiera en su vejez perdonaron las poderosas razones históricas a aquel hombre viejo y agotado que no cejaba en su empeño de no morir al mundo con el que no cesaba de comunicarse a través de sus escritos cada vez más patéticos y distanciados por las dificultades con que se los obstaculizaban. Poco le duró, por tanto, la moderación en el rigor carcelario. A los tres meses, es decir en mayo, era de nuevo reconducido a las cárceles secretas.

«atento que agora se han descubierto en estos reinos muchas personas que tienen opiniones luteranas, de que este reo es acusado».

El proceso de quebrantamiento de su indomable espíritu llegaba al final. El jocundo y vital personaje que treinta años atrás — en 1531— había entrado en poder del Santo Oficio se había convertido en un anciano de mente destruida que en diciembre de 1560 se hundía sin dejar rastro en la nebulosa del mundo de pesadilla que albergaban los muros del Hospital de Inocentes de Toledo, un manicomio que sustentaba en Toledo su Cabildo catedral.

ADVERTENCIA

Al transcribir los versos únicamente se ha procurado modernizar la ortografía cuando esto ha sido posible. Se han incorporado también todos los signos de puntuación modernos que han sido necesarios.

Las palabras latinas han sido transcritas correctamente, salvo en aquellos casos en que la palabra corrupta rimaba rigurosamente con alguna castellana. En ocasiones han sido puestos en su sitio aquellos monoslabos que, siendo necesarios para conseguir la integridad métrica de los versos, no ocupaban su puesto en el manuscrito simplemente por razones de espacio.

En el texto original falta un folio entero que fue cortado groseramente quizá en la misma época de su redacción, probablemente por haber en él alguna alusión demasiado personal. Se observa en consecuencia una discontinuidad entre la incompleta endecha XXV y el baile del «Príncipe» que la sigue, el cual debía corresponder a alguna otra unidad temática contenida en el desaparecido folio.

El cuadernillo de villancicos es por sí algo independiente del anterior. Abierto ahora del revés junto a éste y cosido a las páginas del proceso de la sección de Inquisición del Archivo Diocesano de Cuenca, legajo 138, expediente 1712, a,b,c., entre los folios 107 y 108, tiene numeración romana independiente que consta de XV folios en 4º. Tiene por esta razón alterado el orden de colocación de los villancicos y por lo mismo hallamos hacia el centro una especie de estrambote de despedida, —fol. XIII, vto.—. Conviene señalar, por tanto, que el primer villancico de la colección es justamente el que sigue a dicha dedicatoria:

¿Quién te dio tanto tesoro
de gracias, Señora, di?

M. J. M.

ENDECHAS

ENDECHA I sobre el antifona y salmo primero de las vísperas de finados.

*Placebo, mi amor, placebo
in regione vivorum iemos,
con placebo cantaremos
al amor que a mi amor debo.*

*Cacareaba el abad nuevo,
cacareaba y no tiene huevo.*

*Dilexi, mi amor, tu fuego
porque oyas mi oración,
pues del alma y corazón
me sale cuanto te ruego.*

*Entra y pícame gallego,
que no t'he miedo.*

*Inclinó su oreja luego
a mí el amor que yo alabo,
in diebus meis invocabo
a ti mi alma en sosiego.*

*Maguera el amor nuevo,
mal enamoradica vengo.*

*Circumdederunt me luengo
gemitus mortis a mí,
pericula inferni por ti
invenerunt me do vengo.*

*En el mi corazón os tengo,
por las gentes no lo enseño*

*Tribulationem su ceño
et dolorem me dio luego;
placebo, mi amor, placebo,
si tu amor no es çahareño.*

*Que non duermo, non duermo, non duermo,
que el amor me quita el sueño.*

ENDECHA II sobre el antifona y psalmo segundo de vísperas de finados.

*Heu mihi, quia incolatus
meus prolongatus est,
heu mihi humiliatus,
señora, so los tus pies.*

*Agora ha más, agora pues,
que mejor juegan dos que no tres.*

*Ad Dominum cum tribulares
clamavi con voz que os duela
y como al amor clamares
respondió de su janela:*

*Todos vienen de la vela
mas no viene Domenga*

*Domine, sin que más tenga
de la pena que tenía
tu amor, mi señora, venga
a librar el alma mía.*

*Bien sabéis lo que querría,
Señora mía*

Quid detur tibi, pedía
de acogerme, amor, amor,
pues que con tu amor vivía
sáname con tu favor.

Las heridas de amor
saéticas son.

Sagittae tuae d'afición
infixae sunt mihi agora
por el alma y corazón
en la vida que te adora.

Al diablo doy, Señora,
el bien que de vos espero,
y aún a mí, que tanto os quiero.

ENDECHA III del antífona y psalmo tercero de vísperas de finados.

Dominus custodit te
ab omni malo, mi amor,
guárdame tú y cantaré
si guardas a tu amador.

De Cuenca salió la flor,
que de Huete non.

Levavi con tu afición
oculos meos; se explica
mi alma y mi corazón
con aquesta cancioncica:

En todo sois bonica
y en los ojos mucho más,
ay, ay, ay, que me matás.

Auxilium meum, amor, dais
a otro contra razón,
ay Dios, cuan mal me pagáis
servicios sin galardón

Paguen, paguen con razón
velas que tan mal velaron
pues por los ojos entraron
ladrones al corazón.

Non det en tu conmoción,
alma mía, mis antojos.
Ay Dios, y qué gran traición,
matarme con tus enojos.

No pueden dormir mis ojos
porque vela el corazón
de quien estos ojos son.

Ecce non dormitavit non,
el amor con que me pierdes,
y con esta perdición,
¿cuándo, señora, me oyerdes?

Recorda mis ojuelos verdes,
que a la mañana dormiredes.

Ay mi amor, no me matedes,
pues os di mi amor y fe,
porque con mi fe cantedes:
Dominus custodit te.

ENDECHA IV del antífona y psalmo cuarto de vísperas de finados.

Si iniquitates, Señora,
observaberis, de amor,
quis sustinebit agora,
dolor de tanto dolor?.

Cada mañana, mi amor,
cada mañana.

De profundis, soberana,
clamavi a te todavía,
con la gana de mi gana,
óyeme Señora mía.

Bien haría, mal haría,
si le doy lo que pedía.

Quia apud te, dama, vivía
el perdón de bien querer,
si me le das cantarías
por te ver con no te ver.

Fiant aures tuae a entender
entendiendo, a mi hablando
lo que tienes de hacer,
por mí que te estoy cantando.

Así andando
el amor se me vino a la mano,
ansí, ansí,
el amor se me vino a mí.

Sustinuit mi alma por ti
in verbo tuo porfía,
por qu'el corazón te día
con el alma que decía:

Amores, Señora mía,
días ha que no te vía,
qu'el día que no te vía
son mil años para mí.

Requiem aeternam de ti,
Señora mía, me da.
Si guardas lo que ofendí,
ay Dios, ¿quién lo sosterná?.

ENDECHA V del antífona y psalmo quinto de vísperas de finados.

Opera manum tuarum
ne despicias, que so yo,
Señora, *in hac lacrimarum*
valle amor que me mató.

Que yo m'era yo,
que la flor de la villa yo me la so.

Confitebor tibi a do estó,
Dama, *in toto corde meo*,
quoniam tu amor me oyó
con amor de mi deseo.

Non te lo consintreo, Mateo,
non te lo consintreo.
In conspectu tuo me veo

de la noche a la mañana
porque tu perfección creo
qu'es la que me mata y sana.

Teresica hermana
de la fariririra,
hermana Teresa.

Super misericordia tua
se encumbró tu nombre solo
en aquesta calle y rua
sobre la cumbre de Apolo.

Dolo, mi morisco, adolo
dolo, mi moro.

In quacumque die, de coro
te llamo como s'explica,
responde a mi cantilloro
pues te canta y certifica.

Lllaman a Teresica
ella non viene,
que mala noche tiene.

Confiteantur conviene
a tu nombre, como cuento,
porque suene, porque suene,
ante mi fallecimiento.

Ordenar mi testamento
triste quiero,
hágase presto que muero.

ENDECHA VI con el antífona y cántico de Magnificat.

Omne quod me da el amor
venit ad me, mi Señora,
non eiciam foras, Señor,
de mi casa a la tal hora.

Hola, hola, hola
que no tengo de dormir sola;
hala, hala, hala
que no estoy para vos guardada.

Magnificat a tu galana
anima mea sin contraste,
con quien ninguna se iguala,
y aunque a todas superaste.

Con el viejo te casaste
y después con un rapaz,
que a la fin tu pago habrás.

Et exultavit además,
in te spiritus meus
por el alegría que has
de matarme con los reos.

Vossos ollos matan os meos
pese no a Deus.

Quia respexit mis deseos
aquesta dama sin par,
que canta con devaneos
después de mi amor quebrar.

Adubar, adubar, adubar
caldera adubar.

Omne, por a mi matar,
ha hecho mi amor suave,
aunque amargo en desamar,
después dirá, «Dios lo sabe».

Qu'el mi amor, madre,
robado me le han.

Et misericordia eius manet,
llamaré si querrá oillo,
porque sane, porque sane,
cantando a machamartillo.

Calderilla ve, caldera vi yo
caldererillo.

ENDECHA VII de oraciones

Oremus al dios de amor
por toda la clerecía,
que les dé tanto favor,
que cante Mari García.

Para mí me los querría,
madre mía,
para mí me los querría.

Oremus aqueste día
por los galanes, Señora,
que Amor saque d'agonía
con la que los enamora.

Qu'en esotra calle mora
la encandiladora.

Oremus más cada hora
por el estudio asistente
que las lecciones decora
cantando bonicamente.

El abad cayó de la puente
súpitamente.
El abad cayó en un pozo
muerto de gozo.

Oremus por todo moço,
d'espuelas a la contina
y mancebicos de boço,
con *Amén, Dómine inclina*.

Fardán, fardán, durandina,
fardán, fardán, durandán.

FIN

NOTURNO segundo de finados. Antifona y
psalmo primero.

In loco pascuae paste,
do tu amor, Señora, sacas.
Ibi mi amor coloque,
so la red de tus estacas.

Guardame mi vaças
Perico, y besarte he,

más bésame tu primero
que yo te las guardaré.

Ay, *Dominus regit me*,
sin hacer lo que os suplico,
Dama, vos suplicaré
con aqueste villancico:

Tan buen ganadico
y más en tal calle,
placer es guardalle.

Super aquam de tu calle,
refectionis de tu gana,
bebía sin que las calle
mis lágrimas de mañana.

Por la ponte, Juana,
que no por el agua.

Deduxit me con mi llaga
por un sendero montoso;
ay, que no se que me haga,
como toro en este coso.

Tres monteros matap al oso,
monteros son del Rey Don Alonso.

Si ambulavero in ascenso
non timebo mala, pues
he de cantar por responso
quoniam tu mecum es.

Que no me desnudes,
amores de mi vida,
que no me desnudes,
que yo me iré en camisa.

Virga tua, en la tu guisa
me riño como pastora,
siendo tu mi pastorisa,
in loco pascuae, Señora.

La pía ha, Señor, Zamora,
La pía ha, que me tornaré mora.

ENDECHA IX del antifona y psalmo segundo
del segundo nocturno de finados.

Delicta iuventutis meae
et ignorantias de amar,
ne memineris, porque
podamos juntos cantar.

Por el valle donde ha de arar
el desposado,
por el valle donde ha de arar
otro había arado.

Ad te levavi, cuitado,
anima mea inmortal,
por no ser avergonzado
ante ti, mi amor leal.

Yo vestim'el mi gabán
por la doncella,
ella ojo en el balandrán,
yo el ojo en ella.

Neque irrideant mi querella
tus amores por tu fe,
mas *confundantur* en ella
universi qui sustinent te.

Echél'el ojo, el ojo l'eché
echél'el ojo y sospiré.

Confundantur in te assé
iniqua agentes in vano
contra mi esperanza y fe,
contra mi amor soberano.

Bueno soriano,
bueno, que no malo.

Vias tuas, con tu mano,
demonstra mihi, porque
me tienen d'amor extraño
delicta iuventutis meae.

¿Qué haré?,
que si vivo soy cautivo
y si muero n'os veré.

ENDECHA X del antifona y psalmo tercero del
segundo nocturno.

Credo videre, Señora,
bona en el bien que te arrea,
qu'es *terra viventium* ora
y luz de lumbre febea.

Para ella madre, ea,
veis que la juro, pues para ella.

Dominus illuminatio mea
et salus mea, quem timebo?
donde quiera que le vea,
con aqueste cantar nuevo.

Quiérole, madre, tanto le quiero,
quiérole tanto que d'amores muero.

Dominus protector ero
vitae meae, a quo trepidabo?
d'un amor tan verdadero
que por el tu amor cantabo.

¿Quién os puso en tanto estado?,
la de lo verdugado.

Qui tribulant m'enamorado
enfermaron con su llama,
murieron en su pecado,
cantando yo de mi cama.

Ay Alhama, Alhama, Alhama,
Ay mi Alhama.

Si consistant adversum, Dama,
las huestes, no temeré,
favorido con tu fama,
amor ni fortuna, a fe.

Ay me, ay me, ay me,
ay me, que de mi no sé.

Si exurgat adversum me proelium, en ti he d'esperar, con tu favor venceré a tu amor con más te amar.

Dejate Juan de burlar, que no quiero aquí llorar.

ENDECHA XI de la lección primera del segundo noturno.

Responde mihi, Señora, ¿qué males t'he hecho agora?, matadora, robadora de mi vida, homicida, pues tratas al que te adora con tormentos sin medida, muy fardida y atrevida, sin clemencia, tu excelencia. Contra una hoja caída quieres mostrar tu potencia, con tu sciencia y prudencia. De tus alturas escrituras das contra mi adolescencia, escritas con amarguras de figuras sin medidas, contra me, que no pequé. Mandas, en tenebreguras, en tu cepo echar mi pie. Ay, por qué, a tanta fe y cuidado enamorado, porque muera y moriré, los caminos m'has tomado, macerado. M'has dejado como vestido roído, qu'está todo apolillado, como podre consumido.

RESPONSO

Memento mei, mi Señora, do mas tu favor se vea, *quia ventus est vita mea*.

Nec adspiciat me el amor, si tú no me quieres ver. Sana, Dama, tu amador, pues que lo puedes hacer, mándame favorecer como quiera qu'ello sea, *quia ventus est vita mea*.

Y no tornarán mis ojos de mirarte tan hermosa, aunque me des mil antojos, Dama toda poderosa,

como entre espinas la rosa, mira tu lumbre febea, *quia ventus est vita mea*.

ENDECHA XII de la segunda lección del segundo noturno.

Homo natus de muliere morirá si no te viere y oyere. Do viviere moriré, y diré, cuando d'amor falleciere: *breve vivens tempore*. ¿Qué haré?, ¿qué seré? Como flor sin color. Como la sombra huiré con mi amor tras el tu amor matador y vencedor. De mirar con me matar paréscete buen favor así quererme juzgar y condenar sin pecar, a perdido sin sentido. ¿Quién podrá mundo tornar, al inmundo concebido? Tú has podido y no has querido. Abreviando y numerando los días que yo he vivido, y los mis meses sumando, terminando y limitando mi durar por me matar, y el término me tasando de que no puedo pasar. Apartar de congojar me debías, pues podías, porque cumpla el desear de mis mercenarios días.

RESPONSO

Heu mihi, amor, amor, *quia peccavi* y no se vea *nimis* con la *vita mea*.

Quid faciam, mi ser cuitado, *ubi fugiam*, nisi ad te, amor mío desamado, *miserere et salva me*. Si no, d'amor moriré, con amor que te desea, *nimis* en la *vita mea*.

Dum veneris judicare en el *novissimo* día,

et anima mea turbare valde, la Señora mía, socórreme sin porfía, de manera que te crea, *nimis* con la *vita mea*.

ENDECHA XIII de la lección tercera del segundo noturno.

Quis mihi hoc tribuat, Señora, qu'en el infierno do mora toda hora el que te adora m'ascondieses y tuvieses, siendo tú mi protectora. Con tanto que allí me vieses y oyases y entendieses no peque, ay, porque con amargura quisieses. Moren mis ojos sin ti. Líbrame, *juxta te* asentado, de ti amado; porque ahí no temeré el arco d'amor blandeado. Han pasado con cuidado los mis días. De porfías, mi ánimo atormentado, al mi corazón herías. Tú volvías y hacías la luz mía ser sin día, pero si tu luz m'envías, otra vez la esperarías. Si sosternía todavía con penar y lamentar el infierno moraría. En la casa de mi morar, acostar y rechinar me querría. En su porfía, por del podre m'engendrar, en podre me tornaría.

RESPONSO

Peccantem me quotidie, amor, aunque nunca *contra te*, *timor mortis conturbat me*.

Quia in inferno nulla est redemptio, redemidora, *miserere mei*, ya pues, *miserere mei*, Señora, no seas mi condenadora, que aunque tu fe me salve, *timor mortis conturbat me*.

En tu nombre qu'es de amor,
sálvame, Señora mía,
y en tu clemencia sin par,
líbrame y libre sería,
porque viendo tu porfía
en lo que te supliqué,
tímor mortis conturbat me.

*ENDECHA XIV sobre el antífona y
psalmo primero del tercero noturno.*

*Complacet tibi, mi amor,
ut de muerte eripias me,
con tu favor a mi dolor,
ad adjuvandum respice.*

*Circumdederunt me
dolores de amor y fe,
ay, circumdederunt me.*

*Expectans expectavi a te
qu'eres mi esperanza y vida,
intendit mihi, porque
es discreta y entendida.*

D'aquella morica garrida
sus amores dan pen'a mi vida.

*Et exaudivit mi querida
preces meas qu'en mi lloran,
sangre viva sin medida
cantando cuando l'adoran.*

Tres moricas m'enamoran
en Jaén,
Axa y Fátima y Marién.

*Et statuit sin desdén
supra petram pedes meos,
dixit gressus también,
cumpliendo los mis deseos.*

Los mis amores primeros,
muérome por ellos.

*Et inmisit in os meum sellos
porque calle con fatiga,
canticum novum con ellos,
carmen a mi amor que diga.*

De la dulce mi enemiga
nasce un mal que al alma hiere,
y por más tormento quiere
que se sienta y no se diga.

*Videbunt multi mi fatiga
Et timebunt mi vivir,
complacet tibi, mi amiga,
ut eripias del morir.*

*ENDECHA XV sobre el antífona y
psalmo segundo del tercero noturno.*

Sana, dama, el alma mía,
quia pecavi tibi in eis,
saname y sano sería,
con dos puntos que me deis.

Pasieguito no me corteis,
cortado me habeis.

*Beatus, Señora, direis
qui inteligit, lo qu'os suplica
para que vos l'otorgueis
ansí como se os explica.*

Cómo pica la pajarulica,
más, ay, cómo pica.

El amor os certifica
que n'os puedo más amar,
ansí como aqui s'explica
cantando aqieste cantar:

Quereisme matar,
amores de mi vida,
quereisme matar,
no quereis qu'os lo diga.

Yo dije con gran fatiga,
saname con tus perdoneis,
pues te tengo por amiga
y diré por galardones:

Morenica, ¿qué te pones?,
que me matan tus amores.

*Inimici con clamores
me maltratan cada día
con invidia de tus favores.
Sana dama el alma mía.*

Ay, que mi amor se muría,
que no muriría.

*Adversum me todavía
susurraban con clamor,
sáname y sano sería,
amor mío, con tu amor.*

*ENDECHA XVI sobre el antífona
y el psalmo tercero del ter-
cio noturno.*

*Sitivit anima mea,
fuente de gracias cumplida,
porque mi gloria se vea
en tu gloria esclarecida.*

Todos dicen que te lo pida,
dámelo prima.

*Quemadmodum si se lastima,
el ciervo las fuentes desea
cuando a las aguas se arrima,
sitivit anima mea.*

¿Para qué quiere la platera
manga boba y cinta de seda?

*Fuerunt mihi como arena
las lágrimas con mi lloro,
con pena de tanta pena
para cantar en tu coro.*

Quién te dio tanto tesoro

de gracias, Señora di.
Hola ha que me torno moro,
hola ha que adoro en ti.

*Recordatus sum en mi
deste divino responso,
más dulce que nunca hoy
por cantar de nuevo sponso.*

Villanos te maten Alfonso,
villanos, que non fidalgos
de las Asturias de Oviedo,
que non sean castellanos.

*In voce de placeres vanos
mis deseos han quedado
con dolores inhumanos
por ser bien enamorado.*

Cansado vengo, cansado
de guardar vuestro ganado.

*Sitivit muy lastimado
anima mea en tu cebo,
con tus amores cebado,
quando veniam apparebo.*

Por lo que, Señora, debo
a tu imagen de marfil,
hola ha que derreniego,
hola ha que soy gentil.

*ENDECHA XVII sobre la lección
primera del tercero noturno.*

El mi espíritu adelgazado,
mis días se han abreviado
y ha quedado
bien cavado
por m'enterrar
y sepultar
tu sepulcro enamorado.
Con laude del bien amar,
sin pecar,
con desear,
con tristura,
sin ventura,
han mis ojos de mirar,
alma mía en tu amargura.
Con mesura,
de tu altura,
líbrame,
iuxta te
puniendom'en tu figura.

Qu'al amor no temeré
con tu fe
que terné.
Si miraron
y notaron,
yo en tu servició quedé
y los mis días pasaron,
y acabaron
y declinaron.
Con tormentos
muy sangrientos
mi corazón tormentaron
y el alma mis pensamientos.

Los momentos
descontentos
todavía,
con porfía,
de porfiosos lamentos
en noche tornaron mi día.

RESPONSO

*Peccantem me cada hora,
et non me penitente in te
timor mortis conturbat me.*

*Quia in inferno d'amor
non hay redención ninguna,
miserere con favor,
miserere, mi fortuna.
Et salva me, pues que pugna
contra mi esperanza y fe,
timor mortis conturbat me.*

Dios de amor muy soberano,
salva me sin condenar
con tu nombre más que humano,
pues que me puedes salvar.
Y en tu clemencia sin par,
libera me, quia pequé,
timor mortis conturbat me.

*Quia in inferno nulla est
redemptio, amor, miserere
et salva me sin revés.
Ya que mi carne se muere
viva tu alma do fuere,
y aunque tu amor viviere,
timor mortis conturbat me.*

ENDECHA XVIII de la lección
segunda del tercero noturno.

Pelli meae ya consumida,
con la carne corrompida,
sin medida
es afligida.
Al paladar
sin quedar
más de la lengua escondida
para mis males contar.
Sin tardar
de me librar,
miserere,
si muriere,
miserere del mi amor.
Al menos vos, si os pluguiere,
do estuviere,
si n'os viere,
pues me ois
y sentis,
comeis carne del qu'os quiere.
Mi amor, y me perseguís,
do huis
quand'os ys.
Quien a mi,
dende aquí,
escribir que me heris,
estilo ferreo por sí,
se y creí
que vivo en ti,
con bien amar
sin dudar.
Y se que mi amor os di,
para le resucitar
y tornar
a'nimar
en el día

que verná
la diosa mía a juzgar,
el ánima del alma mía.

RESPONSO

*Domine qu'eres amor,
secundum actum de amar,
noli me, amor, condenar.*

*Nihil dignum, mi Señora,
in conspectu tuo he hecho,
pues no eres premiadora
del amor qu'está en mi pecho.
Por tu camino derecho,
cuando vengas a juzgar,
noli me, amor, condenar.*

*Ideo, a tu majestad,
deprecor, Señora mía,
que races la mi maldad
del libro de tu porfía.
Sálvame y salvo sería,
pues que me puedes salvar,
noli me, amor, condenar.*

*Amplius, dama, lava me
ab injustitia si erravi
et a delicto munda me,
quia tibi soli peccavi.
Pues de profundis clamavi
que me quieras escuchar,
noli me, amor, condenar.*

ENDECHA XIX de la lección tercera
del tercero noturno.

Quare de vulva, por qué,
amor, *eduxisti me.*
Sine te,
qué haré,
consumido
y resoldido.
Ay amor, a donde iré.
Ay, si no fuera nascido,
ni parecido,
do m'han vivido,
para no ver
mi querer.

Fuera como el que no ha sido,
acabándose mi ser
de fenecer
y deshacer,
con tristura
y amargura,
en acabando de nacer
llevado a la sepultura
sin ventura.
La mi cura
de porfías
que hacías,
dama, con tu hermosura
abreviando los mis días,
dejarías
si querriás.
Y a dejar,
por te amar,

las ansias y pasiones mías,
un poco mi amor llorar,
ante bajar
a penar
pena rabiosa
y penosa,
a'quel infierno de amar
y tierra tenebregosa,
caliginosa
y espantosa;
donde mora
cada hora
la sombra de muerte umbrosa,
sin redención, mi señora.

RESPONSO

*Liberame, dios de amor,
de viis inferni, do fuiste,
qui portas aereas confregisti,*

y al infierno visitaste
de los tristes amadores,
y tu lumbre les inviaste
con la luz de tus favores
para verte sin temores,
porque cuando tu los viste
portas aereas confregisti.

Todos clamando y diciendo
advenisti redemptor,
a tus maravillas viendo
en el infierno de amor,
requiem aeternam, Señor,
me concede, qu'estó triste,
qui portas aereas confregisti.

LAUDES DE FINADOS Y ENDECHA XX,
sobre el antífona y psalmo primero de Laudes.

Exultabunt in te, amor,
los huesos que tú humillas,
humillados con dolor
de ti para más mancillas.

Maravillas, maravillas
ha hecho por mí el amor.
Atales maravillas son...

Miserere con afición
mei, señora de mi vida,
según tu gran compasión,
sin que seas mi homicida.

Que de noche soy seguida,
y más de día.

Et secundum mi escogida
tu gran clemencia suplico,
no me mires ascondida
con aqueste villancico:

Que som tan bonica,
qué bonica som,
fanfalarón.

Quoniam la mi traición
yo conozco y mi pecado,

siempre contra mi afición
como amador desamado.

La zorrilla con el gallo,
mal han barajado.

Quia tibi soli he pecado,
coram te, tan con mancilla,
qu'estoy tan amancillado,
qu'es cosa de maravilla.

Mala landrecilla
mate a la monja
que así s'esponja.

Ecce, dama sin lisonja,
conozco las mis traiciones
y maldad que se m'arronja
dende las mis concepciones.

Morenica, ¿qué te pones?,
que me matan tus amores.

Ecce con los tus favores
de mi alma deseados,
exultabunt sin dolores
los mis huesos humillados.

*ENDECHA XXI, sobre el antífona
y psalmo segundo de laudes de
finados.*

Exaudi, amor, mi oración,
porque sepa no me dejas,
siendo tú mi corazón,
de que jamás no te alejas.

¿A quién contaré mis quejas,
mi lindo amor,
a quién contaré mis quejas,
si a vos non?

Ego dixi con pasión,
al infierno agora iré
sin ninguna redención,
porque mi amor me dicie:

Andar amores he,
que veníase la noche.

Quaesivi, con tal reproche
el residuo de mis días
porque tu amor no me aoche
con tan esquivas porfías.

Que me matan las penas mías,
que no murirías.

Non aspiciam alegrías
porque el corazón me arde
con las llamas que tú envías
sin decirme que me guarde.

Por mi vida que n'os aguarde,
si venís tarde.

Generatio mea se acabe,
ablata del mi corazón,

pues *omnis caro* a vos sabe,
exaudi, amor, mi oración.

Zon, zon, zon, zon, zon,
zon, zorrón, zon.

*ENDECHA XXII sobre el an-
tífona y psalmo tercero
de laudes de finados.*

Me suscepit, la tu diestra,
la tu diestra, mi señora,
la tu diestra nos amuestra,
pues tu diestra es matadora.

Leonor traidora,
traidora la Leonor.

Deus meus del mi cor,
meus respic'en mi gana,
respice in me, dios de amor,
con los ojos de hulana.

Tocan al arma, Juana,
hola y hala, que tocan al'arma.

Sitivit in te mi alma
con sacarme qu'has vencido,
por ganar en mí la palma,
d'aqueste amador herido.

Caldo de uvas, marido.
Ay, que me fino.

In terra deserta contino
en la vía *et inaquosa*,
que me fino, que me fino,
amor, por aquella cosa.

Decídme, dama graciosa,
¿qu'es cosi cosa?

Quoniam melior est, hermosa,
tu *miserere* de me,
que no mi pena rabiosa,
labia mea laudabunt te.

Perdone vuesa mercé
y estese ahora allá,
que no puede entrar acá.

Sic benedicam te ya,
in vita mea que resta,
in nomine tuo canta,
me suscepit la tu diestra.

¿Quién te hizo tan honesta,
qu'angel pareces d'acá?
Hola ha, que me matas de fiesta,
y de cutio, la hola ha.

*ENDECHA XXIII del antífona y
psalmo cuarto de laudes de
finados.*

Eruisti, mi señora,
mi alma de perecer,

de mi vida matadora,
de mi corazón querer.

Mucho me quier el bachiller,
quiéreme bien.

Te decet himnus. Amen,
amor en mi corazón,
porque mi ánima tien,
en mi alma tu afición.

Bodombon, bodombón, corazón,
bon, bodon, bon.

Exaudi la mi oración,
porqu'en tus orejas euadre,
que del alma y corazón,
cuanto te pido me sale.

No quiero yo sermón ya, madre
ni lo tengo en devoción,
que no quiero sermón ya, non.

Verba iniquorum son
las que matan con querella,
invocando el *nomen tuum*,
omnis hermosa doncella.

Diran de la freyla,
qué dirán della.

Beatus quien quiso ella
por su siervo sin compás,
tiniéndole contén ella,
siempre por siempre jamás.

No me las amuestres más,
que me matarás.

Replebimur do tu estás
bonis, como quier que sea,
pues tú, Señora, do vas,
eruiisti anima mea.

Que me mata porque la vea,
aunque me muera.

*ENDECHA XXIV del antífona y
psalmo quinto de laudes de
finados.*

Omnis spiritus de amor,
laudat, mi amor verdadero,
pues que yo só el amador,
tú la dama en quien espero.

Si quiero uno quiero,
quitaos morralla,
Jesús, quien os viere,
mirad, qué dirá.

Laudate al mi amor ya,
toda lengua qu'es humana,
y alaband'os cantaré
a la noche y la mañana.

Sí sois portuguesa, hermana.
No, sino castellana.

Laudate a mi amor con gana
los leales amadores,
con una voz soberana
entonando los cantores.

Mis amores,
todos se pasan en flores.

Laudate eum los resplandores
del sol claro por nivel,
estrellas luna y candores,
cantando con voz fiel.

Aquel romerico palmel,
soga en él.

Laudate los cielos a él
de los cielos que refiero,
con las aguas en tropel,
porque más que a mí le quiero.

Si queréis comprar romero
de lo granado y florido,
qu'aun agora lo he cogido.

Quia ipse dixit y ha sido
lo que mandó su favor,
alabada muy cumplido,
omnis spiritus d'amor.

Si nos dan para Sant'Antón,
Señora mía,
si no, dad para Santa Lucía.

ENDECHA XXV sobre el antífona
y cántico de *Benedictus*.

Ego sum resurrección
de mi amor resucitado,
qui credit en mi pasión
será bienaventurado.

Si mis amores m'han dejado
mi ventura lo ha causado.

Benedictus y alabado
sea el amor verdadero
que me hizo enamorado,
si me da un beso primero.

T'ir t'allá, que no quiero,
mozuelo Rodrigo,
t'ir t'allá, que no quiero
que burles conmigo.

Et erexit, com'os digo,
cornu salutis por don,
como juez y testigo
desta suave canción.

Cómo canta de mal son
aquel pájaro pardillo.
Dalo a Dios qu'es el cuclillo.

Cu cu, cu cu, cu cu cu,
guarda, no lo seas tú.

Sicut locutus est ru, ru,

ansí lo cumplió de vero,
habló el buey y dixo mu,
con este cantar postrero.

Lo que tien el uso d'hacer

[...]*

PRÍNCIPE

Al príncipe danzaremos,
hermosas, con reverencia.
Dos contencias haremos,
sin ninguna diferencia.

Cuatro dobles de clemencia,
dos delante y dos de retro,
y luego una reverencia;
dos contencias, perfecto.

Dos çenzillos no secreto,
y un doble y uno costadico,
otro doble bien sujeto,
y otro cortadico chico.

Dos contencias suplico,
cuatro dobles si n'os pesa,
y en cada doble bonico,
una bonica represa.

Luego reverencia lesa,
cos dos contencias digo,
dos çenzillos si n'os pesa
y un doble y un costadico.

Y otro doble muy bonico
con costadico y pie atrás
y reverencia os suplico,
acabando por compás.

Si te vas a bañar, Juanica,
dime a cuales baños vas.

Si te vas a bañar al río,
o a'lгүйн rosal ombrío,
dímelo agora, amor mío,
porqu'allí me hallarás.
Dime cuales baños vas.

Si te vas a'lгүйн huerta
o a'lгүйн fuente cierta,
ay, no me cierras la puerta,
porque vea cómo estás.
Dime a cuales baños vas.

FIN

ENDECHAS

Lloraré y lamentaré
a mi amor con dolor.
Moriré y no viviré,
sin el amor de mi amor.

Mi Señor, mi matador,

* Falta un folio en el manuscrito.

mi alegría, mi porfía,
mi dulçor y mi amargor.
Madre mía, madre mía.

Que muría y no vivía
por amar y desear;
¿dónde iría, si no le vía
a llorar y lamentar?

A sospirar y a quejar
aquejada y congojada
sin parar ni descansar,
desdichada malhadada.

Enamorada y desamada,
sin razón de mi afición,
cautivada, aficionada
a mi alma y corazón.

Qué traición sin galardón;
el mi amado deseado,
triste sobre cuantas son,
m'ha olvidado y m'ha dejado.

Manco, sordo y olvidado,
por hulana, tan profana,
con cuidado no pensado,
que no sana, que no sana.

Ay, que gana tan sin gana,
madre mía de mis ojos,
ay hermana, ay hermana,
que me fino con antojos.

ENDECHAS

Ay de mí, por qué nascí.
Si no nasciera, ni os viera,
no muriera, ni viviera
con la vida que viví.

Ya murí y fallecí
por amores matadores.
Ay de mí, triste por ti.
Muerto d'amor por amores.

Vencedores con dolores
d'una dama que los llama
con clamores, con clamores,
que la amo y no me ama.

Que te llamo y no me llama,
que le quiero y no me quiere,
que le busco en la mi cama,
que no quiere que l'espere.

Do estuviere, donde fuere,
a le buscar y a catar,
ando con vida que muere,
y aún no me quiere matar.

Ni mirar, ni escuchar,
ni oírme, ni sentir.
Ay, que me quiero finir,
ay, que me quiero morir.

De más sentir y sufrir,
yo l'espero y desespero.

Ay, que no puedo vivir,
ay, que de celos me muero.

Que no quiero, que no quiero,
que la vida ya me quiera.
Sin mi amor tan verdadero,
suba sino que me muera.

ENDECHAS

Madre mía del mi corazón,
de mi alma y de mi vida,
que me muero de afición,
que d'amores soy herida.

Valedme por vuestra vida,
que me mata el bien querer.
Ay, que si no soy querida,
ya no puedo guarescer.

Catad, que me vo a perder,
por eso abridme la puerta,
si presto no queréis ver,
a mí, vuestra hija, muerta.

Sacame de tanta reyerta,
no miréis al qué dirán,
que aquello no es renta cierta
y estótro no sentirán.

Que me mata este galán,
ay, madre mía, señora,
que me tien'en tanto afán,
que no descanso una hora.

Sed, madre, mi valedora.
Ay, por Dios, no me matéis.
Ay, no seais matadora
d'una hija que tenéis.

Mirad bien lo qu'hacéis
qu'ando por desesperarme,
y al fin, cuando nos catéis,
tengo, madre, d'enhorcarme.

No queráis desampararme.
Dadme al amor de mi amor;
si no, así veréis secarme,
como se seca una flor.

ENDECHAS

¿Quién no ha de querer morir
siendo vos la matadora?
¿Quién ha de querer vivir
no queriendo vos, Señora?

El ánima que os adora
se os ofrec'en sacrificio,
y el corazón, qu'en vos mora,
lo tomás por beneficio.

Pues dar vida es vuestro oficio,
ya veis qué podéis ganar,
en pago del buen servicio,
mandarme, vida, matar.

Pues me podéis vida dar,

dádmela luego que muero,
si no, mandadme matar,
porque sin vos no la quiero.

En vos, mi esperanza, espero
que no seréis mi homicida,
miserere, mi amor vero,
miserere mei, mi vida.

Reina mía esclarecida,
mi princesa soberana,
n'os mostréis tan aburrida
contra mi gana sin gana.

Pues vuestro querer me sana,
dádmelo, Señora mía,
y acordáos que sois humana
como yo me acordaría.

Acordáos que me muría
con vuestro amor y querer,
valedme, Señora mía,
pues que me podéis valer.

ENDECHAS

Gloria de toda mi gloria,
pena de toda mi pena,
de mi memoria memoria,
Dios os salve a boca llena.

De mis prisiones cadena,
libertad de mi rescate,
salvación que me condena,
victoria de mi combate.

La tu merced no me mate
pues me puedes dar la vida,
que me tienes sin debate
combatido sin medida.

Fuente de gracias cumplida,
mi sol y luna y lucero.
reina mía esclarecida,
mira, que por ti me muero.

Ay, que me niega el favor,
ay, que me manda morir,
ay de mí, triste amador
que no puedo ya vivir.

Ay, que no podré servir
a otra en cuanto yo viva,
ni es en mi mano partir
de mi señora y amiga.

Ay, que ya no sé qué diga,
pues mi llaga es inhumana;
ay, que mi alma y amiga
a naide hiere que sana.

Ay, qu'es toda soberana,
ay, qu'es vida de mi vida;
ay qu'es más fresca y galana
que hasta hoy fue nascida.

Ay, qu'es de gracias cumplida,
ay, que la hablo en amor,

y es tan hermosa y sabida
que me muda la color.

Ay, que tengo gran temor
de morir o enloquecer.
Ay, que con este dolor
del todo me vo a perder.

Ay, que no sé qué hacer
para que me torne a'mar,
ay, que muero por querer
y acabo sin comenzar.

Ay, que quiero lamentar
el dolor qu'al alma hiere,
ay, que no le se quejar
como en el alma me duele.

Cedo mi vida se asuele,
sin vos no quiero vivir,
ni qu'el amor me consuele,
pues que me mandáis morir.

ENDECHAS

Al amor de todo mi amor y
de vuestra merced única.

¿Quién t'ha de saber loar
fin de toda mi esperanza,
pues sobre todo alabar
es tu divina alabanza?

¿Quién contará la holganza
que yo siento en contemplarte,
quién dirá la confianza
con que confío gozarte?

¿Con quién podré comparate,
dama sin comparación,
a quién podré asimilarte,
siendo sobre cuantas son?

Alma de mi corazón
a quien mentar no merezco,
ay, qu'en tu contemplación,
gloria mía, desfallezco.

Ay, qu'en amarte no crezco
porqu'es cerrado el compás,
como a diosa te obedezco
agora y siempre jamás.

Ay, que tantas gracias has
que no se cómo explicallas.
Ay mi Señora, do estás,
di si contigo me hallas.

Ay, que te llamo y me callas,
concepto del alma mía,
perdona, pues, ya mis fallas,
sol y luna de mi día.

Alegría de mi alegría
en quien nunca cupo envés
por lo cual te besaría
por fin las manos y pies.

ENDECHAS

¿Quién te hizo tan cumplida
de gracias, mi amor primero?
Hola ha, qu'eres mi vida,
hola ha, que por ti muero.

¿Quién te dio aquese lucero
de tan claro resplandor?
Hola ha, que a ti más quiero,
hola ha qu'eres mi amor.

¿Quién te dio tanto frescor
cual nunca jamás se vido?
Hola ha, qu'eres valor,
hola ha, de cuanto ha sido.

¿Quién te dio un ser tan cumplido
qu'excedes a todo ser?
Hola ha, que tuyo he sido,
hola, ha, de mi querer.

¿Quién te dio tanto saber,
hermosura y gentileza,
hola ha, de tu poder,
hola ha, de tu nobleza?

¿Quién te dio tanta belleza
cumplida con discreción,
hola ha, de tu realeza,
hola ha, de tu blasón?

¿Quién te dio tal condición,
imagen y galanía,
hola ha, de mi corazón,
hola ha, del alma mía?

¿Quién te hizo luz del día
y de mi noche lumbrera,
hola ha, que siempre ardía,
hola ha, que nunca muera?

ENDECHAS

¿Quién ha de poder callar,
madre mía los amores,
quién dejará de quejar
el dolor de sus dolores?

¿Quién andará entre las flores
que no huela a su olor,
quién oír'a los amadores,
que no guste del amor?

¿Quién será tan sin favor
que no ame si es amada,
quién no tomará el frescor
por mayo en la rociada?

¿Quién hay tan desamorada
que no quiera a quien la quiera,
cuál es tan desacordada
que olvide la llaga vera?

¿Cómo puede ser que muera
la que vive con su vida,
ora quiera, ora no quiera,
ser servida o no servida?

¿Cómo no será atrevida
la que vive con morir,
cómo no anda perdida
la que desea vivir?

¿Cómo se podrá guarir
la que no quiere guarecer,
cómo nos ha de servir,
la que quier servida ser?

¿Cómo dejará de ver
la que quiere ser mirada,
conversar y parescer
la dama qu'es bien hablada?

VILLANCICOS

VILLANCICO al tono de:

Yo vestim'el mi gabán
por amor della;
ella ojo en el balandrán,
yo el ojo en ella.

Contrahecho

Yo vestíme de humanal
en la doncella;
ella ojo en el divinal,
yo el ojo en ella.

De tres altos el brocado
m'he vestido,
con un trino Dios Sagrado
al hombre unido.
Del sumo cielo venido
en la doncella;
ella ojo en el divinal,
yo el ojo en ella.

D'altibajo el carmesí
es sacado,
alto, según Dios, en sí
humanado,
bajo el hombre arcachofado
en la doncella;
ella ojo en el divinal,
yo el ojo en ella.

Con esta ropa humanada
he venido,
la cual siendo golpeada,
ha parecido
el Criador en la doncella;
ella ojo en el divinal,
yo el ojo en ella.

VILLANCICO al tono de:

¿Qué me queréis caballero?
casada m'era yo, marido tengo.

Contrahecho

¿Qué me queréis, angel del cielo?
que virgen m'era yo y sello quiero.

¿Qué me queréis con tal porfía,
llamándome Ave María?
decidme quién os envía
porque me turbo y altero,
que virgen m'era yo y sello quiero.

María no hayas temor,
que a ti m'emvía el Señor,
tú parirás sin dolor,
tu sacro vientre entero.
¿Qué me queréis, angel del cielo?

¿Cómo puede ser tal don,
pues no conozco varón?

No hayas deso turbación,
qu'el Señor es tu hospedero.
¿Qué me queréis, angel del cielo?

Porque Dios Omnipotente
quiso encarnar en tu vientre,
quedaste madre excelente
y virgen como el lucero.
¿Qué me queréis, angel del cielo?

H'aquí la sierva humillada
del Señor Dios tan amada.
Virgen parida y preñada
y después como primero.
Que Virgen m'era yo y sello quiero.

VILLANCICO al tono de:

Molinico, ¿por qué no mueles?
Porque me beben el agua los bueyes.

Contrahecho

Pesebrico no me yeles,
entre la mula y el heno
y los bueyes.

No yeles a Dios nascido,
no yeles a Dios nascido,
so este portal caído,
entre la mula y el heno,
y los bueyes.

No yeles a Dios criado,
no yeles a Dios criado
en el heno reclinado,
entre la mula y el heno
y los reyes.

So este portal caído,
so este portal caído,
so un diversorio metido,
entre la mula y el heno
y los reyes

En el heno reclinado,
en el heno reclinado,
sin abrigo ni tejado,
entre la mula y el heno,
y los bueyes.

So un diversorio metido,
so un diversorio metido,
con el frío entelerido,
entre la mula y el heno,
y los bueyes.

Sin abrigo ni tejado,
sin abrigo ni tejado,
con el frío y çierço helado,
entre la mula y el heno,
y los reyes.

VILLANCICO al tono de:

«Mientra el santero va por leña,
t'a por agua por allá, santera.»

Contrahecho

Mientras Joseph andaba fuera,
la madre virgen pariera.

Mientras que Joseph buscaba
la lumbre que no hallaba
y la noche recio helaba,
dentro, en una pesebrera,
la Madre de Dios pariera.

En un muy pobre portal,
con un yelo muy mortal,
sin mantilla ni pañal,
ni brasero, ni brasera,
la Madre de Dios pariera.

Entre los dos animales,
so aquellos pobres portales,
con cantos angelicales
de la gloria verdadera,
la Madre de Dios pariera.

Sin tener ningún abrigo,
a Dios tiniendo consigo,
como amiga con amigo,
y hija y madre entera,
la Madre de Dios pariera.

Estando el niño temblando,
la madre al hijo adorando,
él llorando, ella cantando,
como el sol por vedriera,
la Madre de Dios pariera.

VILLANCICO al tono de:

«Tres moricas m'enamoran
en Jaén,
Axa y Fátima y Marién.»

Contrahecho

Tres Marías m'enamoran
en Bethlén,
la madre de Dios también.

Tres Marías muy guarnidas,
tres Marías bien guarnidas,
van a'dorar al Mesías
en Bethlén,
la Madre de Dios también.

Tres Marías muy hermosas,
tres Marías muy hermosas,
iban a coger las rosas,
en Bethlén,
la Madre de Dios también.

Van a'dorar al Mesías
van a'dorar al Mesías,
y adoranle de rodillas,
en Bethlén,
la Madre de Dios también.

Y van a cojer las rosas,
y van a cojer las rosas
del heno muy olorosas,
en Bethlén,
la Madre de Dios también.

Y adoranle de rodillas,
y adóranle de rodillas,
mirando sus maravillas,
en Bethlén,
la Madre de Dios también.

VILLANCICO al tono de:

«Hola, hola, hola,
que no tengo de dormir sola.
Hala, hala, hala,
que no estoy para vos guardada.»

Contrahecho

Hola, hola, hola,
que la Madre de Dios es sola.
Hala, hala, hala,
que ninguna se le iguala.

Sola es virgen pura,
sola *inmaculata*,
sola en el altura
adonde a Dios trata.
Sola *preservata*
adonde se adora,
hola, hola, hola.

Sola está parida
dentro de Belén,
virgen y escogida
y madre también.
Sola es nuestro bien,
qu'a todos m'ampara,
hala, hala, hala.

Sola es de adorar
por virgen entera,
sola es de llamar
madre verdadera,
en la pesebrera
adonde ahora mora,
hola, hola, hola.

Que la Madre de Dios es sola,
hala, hala, hala.
que ninguna se le iguala.

VILLANCICO al tono de:

«Mala landrecilla
mate a la monja
qu'ansí s'esponja.»

Contrahecho

Mala landrecilla
mate al sereno
que da en el heno.

El niño desnudo
en la pesebrera,
el yelo es muy crudo,
el çierço l'altera.
Landrecilla vera
mate al sereno
que da en el heno.

El niño lloraba,
la madre le adora,
también le cantaba.
Ay, Nuestra Señora,
landre matadora
mate al sereno
que da en el heno.

Con dos animales
está acompañado
so unos portales,
en el heno echado.
Dolor de costado
mate al sereno
que da en el heno.

El çierço cercena
la carne preciosa
como un'açucena,
muy más que la rosa.
Ay, landre rabiosa
mate al sereno
que da en el heno.

VILLANCICO al tono de:

«Con el viejo te casaste
y después con un rapaz,
qu'a la fin tu pago habrás.»

Contrahecho

Con el hombre te juntaste,
Hijo de Dios, por compás,
y por el hombre muerto has.
Y por el hombre naces más.

Si me junté con el hombre
fue por poder padecer,
con Ihu. Xto. por nombre
nascí de virgen mujer.
Y con aquesto hacer,
porque salvarnos querrás,
por el hombre naces más.

Naces Dios abreviado
en ese portal caído,
como carámbano helado,
como nieve derretido,
en un pesebre metido,
sobr'ese heno en qu'estás,
por el hombre naces más.

Y no se canse vuestra merced de
querer ser servida que yo
de la servir hasta la
muerte no cansaré sin
falta.

Es Doñ'Ana y muy cumplida
y no monja, por mi vida.

VILLANCICO al tono de:

«¿Quién te dio tanto tesoro
de gracias, Señora, di?
Hola ha, que me torno moro,
hola ha, que'adoro en ti.»

Contrahecho

Madre de Dios por tesoro,
siendo Madre y Virgen, sí,
hola ha, que yo te adoro,
hola ha, qu'adoro en ti.

Virgen y madre hacer
a otra Dios bien pudiera,
más con todo su poder,
Madre de Dios nunca fuera,
como tú, Virgen entera,
que concebiste con «sí»
por la boca, según vi,
y s'está claro de coro.
Hola ha, que yo te adoro,
hola ha, qu'adoro en ti.

Por ser Dios omnipotente,
sumo de inmensa grandeza,
contra su *cursu obidiente*,
les'aquí naturaleza,
humillándose su alteza,
por eso virgen parí,
como virgen concebí
al divino y summo coro.
Hola ha, que yo te adoro,
hola ha, que adoro en ti.

VILLANCICO al tono de:

«Si queréis comprar romero
de lo granado y florido,
qu'aun agora lo he cogido.»

Contrahecho

Si queréis comprar cordero
del cordero qu'es nacido,
qu'aun agora lo he parido.

Parílo en unos portales
como a Señor de Señores,
puesto entre dos animales,
sin tener más servidores.
Comprá, Reyes y pastores,
la fe de mi Rey ungido,
qu'aún agora lo he parido.

Nasció en una pesebrera
como cordero en el heno,
sin una vela de cera,
desnudico a'quel sereno,
Jhu. Xto. Nazareno
del sumo cielo venido,
que aún agora lo he parido.

Parílo virgen y madre,
sin mácula ni metijo,
él es de su madre padre,
yo soy hija de mi hijo,
con cuya gracia cobijo
a mi ánima y sentido,
que aún agora lo he parido.

VILLANCICO al tono de:

«Morenica, ¿qué te pones?
Que me matan tus amores»

Contrahecho

Madre de Dios, ¿qué te pones?
Que me matan tus amores.

Qué te pones con el niño,
qué te pones con el niño,
madre y virgen de contino.
Que me matan tus amores.

Madre y virgen de contino,
madre y virgen de contino,
del qu'es humano y divino.
Que me matan tus amores.

Virgen y madre me llamo,
virgen y madre me llamo,
del qu'es divino y humano.
Que me matan tus amores.

Del qu'es humano y divino,
del qu'es humano y divino,
Dios y hombre, uno y trino.
Que me matan tus amores.

Del qu'es divino y humano,
del qu'es divino y humano
y criador y criado.
Que me matan tus amores.

Madre de Dios, ¿qué te pones?
Que me matan tus amores.

VILLANCICO al tono de:

«Afuera dormirás,
el pastorcico,
afuera dormirás,
que no conmigo.»

Contrahecho

Al yelo dormirás,
Dios infinito,
helado dormirás
aquí conmigo.

Y aquel pastor
de los cielos,
y aquel Señor
de los cielos,
que no quiere dormir,
sino en mis pechos.
Helado dormirás
aquí conmigo.

Y aquel pastor
de los planetas,
y aquel Señor
de los planetas,
que no quiere dormir,
sino en mis tetas.
Helado dormirás
aquí conmigo.

Que no quiere dormir,
sino en mis pechos.
Que no quiere vivir
sino en mis pechos,
que no quiera callar,
sino con ellos.
Helado dormirás
aquí conmigo.

Que no quiere dormir,
sino en mis tetas.
Que no quiere reír,
sino en mis tetas,
que no quiere callar,
sino con ellas.
Al yelo dormirás
aquí conmigo.

DESFECHA con que le arrolle la Señora Ana Yáñez

Aya niño, a ro, ro, ro,
no lloreis que aquí está yo.

No lloreis de tal manera
en aquea pesebrera,
pues que madre y virgen era
la madre que a vos parió.
Aya niño, a ro, ro, ro,
no lloreis que aquí está yo.

No lloreis, mi alma, tanto
que me dais mucho quebranto,
pues el Espíritu Santo,
en mi vientre os encarnó.
Aya niño, a ro, ro, ro,
no lloreis que aquí está yo.

No lloreis por la manzana
con aquesta carne humana,
pues que la señora Ana
este cantar os cantó.
Aya niño, a ro, ro, ro.

VILLANCICO al tono de:

«Que no puede navegar
el marinero,
que los aires de la mar,
se l'habian vuelto.»

Contrahecho

Que no puede calentar,
el Rey del Cielo,
con el çierço y el helar,
desnudo, al yelo.

Ay, digades, Rey del Cielo,
recién nacido,
ay, digades Dios y hombre,
recién nascido,
¿De cuál de aquellos cielos
habéis venido,
con el çierço y el nevar
desnudo al yelo?

Y digades, Rey del Cielo
humanado,
¿de cuál d'aquellos cielos
habéis bajado,
con el çierço y el helar
desnudo al yelo.?

¿De cuál d'aquellos cielos
habéis venido,
de cuál d'aquellos cielos
habéis venido.?
Del sumo por la Virgen
he descendido,
con el çierço y el helar,
desnudo al yelo.

¿De cuál d'aquellos cielos
habéis bajado,
de cuál d'aquellos cielos
habéis bajado.?
Del cielo imperial
qu'es el más alto,
con el çierço y el nevar
desnudo al yelo.

VILLANCICO al tono de:

«Dedes me marido que retoce
toda la noche.
Que me toque y me destoque
toda la noche.»

Contrahecho

Dedes me un niño qu'adore
toda la noche.
Que me lllore y no me lllore
toda la noche.

Ay mi Dios, si mi bien queredes,
ay mi Dios, si mi bien queredes,
a un niño Jhū me dedes
toda la noche.

A un niño Jhū me dedes,
a un niño Jhū me dedes,
en el heno, con los bueyes,
toda la noche.

En el heno con los bueyes,
en el heno con los bueyes,
donde le adoran los Reyes,
toda la noche.
Donde le adoran los Reyes
toda la noche.

Dedes me marido que retoce
toda la noche.

Ay, toda la noche toda,
ay, toda la noche sola.

La Virgen María,
la Virgen María,
cuando a Dios paría,
ay, toda la noche sola;
cuando Dios nascía,
ay, toda la noche toda,
ay, toda la noche sola.

La Virgen entera,
la Virgen entera,
cuando a Dios pariera,
ay, toda la noche sola;
cuando Dios nasciera,
ay, toda la noche toda,
ay, toda la noche sola.

Cuando Dios nascía,
cuando Dios nascía,
sin más compañía,
ay, toda la noche sola,
naide no tenía.
Ay, toda la noche toda,
ay, toda la noche sola.

Cuando Dios naciera,
cuando Dios naciera
en la pesebrera,
ay, toda la noche sola,
sin una candela,
ay toda la noche llora,
ay, toda la noche toda.

FIN



**UNA PANORÁMICA
 DE LA POESÍA CHILENA
 ACTUAL**
 (Recopilación: David Turkeltaub)
 Junio 1980

Gonzalo Rojas

Nacido en 1917, es poeta de un solo libro:
La miseria del hombre cuya 5.ª edición
 aparecerá, aumentada, en la Editorial *Ganymedes*.
 Reside en Chillán.



MIEDO AL ARCÁNGEL

Miedo al arcángel, le tuve miedo al arcángel
 de no verte, a estos años
 que hemos volado contra la tormenta, tú
 en tu nogala, yo
 mío en mi nogal, ni apestados
 por la costumbre de la sombra, ni
 despavoridos por el error
 hermoso de la intemperie, como tanteando
 el aire a esta altura,

soma, sema,
 pérdida en la pérdida.

FOSA CON PAUL, CELAN

A todo esto veo a nadie, pulso el peso
 de nadie, oigo pardamente
 a nadie la respiración y es nadie
 el que me habita, el que
 cabeza cortada piensa por mí, cabeza aullada,
 meo

por Rimbaud contra el cielo sin heliotropos
 ni consentimiento,

de estrellas
 que envejecen está hecho el cielo, noche
 a noche el cielo, de hilo hilarante
 cuya costura pudiera ser a medio volar
 la serpiente,

nadie el traje,
 el hueso de la adivinación, nadie,
 me aparto
 a mi tabla de irme, salvación

para qué con todo el frío
 parado en la galaxia que hace aquí, ciego
 relámpago por rey; debiera uno,
 si es que debiera uno, llorar.

CRÍPTICO

Non est hic: surrexit. Hubo alguno una vez
 y por añadidura otro en la identidad, fático, fos-
 fórico, frenético, ¿pero qué sabe hoy nadie de frenesí
 ni pensamiento salvaje? Viñedo es el nombre
 de la Vía Láctea para ordeñar
 uva y amor, tiempo fresquísimo de pastores
 pasado el cataclismo, ¿pero qué sabe
 nadie hoy
 de Patmos para ver
 eso y escribirlo? No habrá milenio
 ni computador, ángeles
 habrá. Lo
 mohoso es el cuchillo.

CABLE SIN ÉL

Lo enterramos hoy, estaba
 Celia que murió antes, Juan Antonio
 que mucho mucho antes, Hilda
 en la niebla, los dos
 Rojas de su sangre, llovió
 fino a la vuelta, tan fino
 sobre el mundo que sin
 quererlo lloramos.

PARA ÓRGANO

Tan bien que estaba entrando en la escritura de mi Dios
 esta mano, el telar secreto, y yo dejándola
 ir, dejándola
 sin más que urdiera el punto del ritmo, que tocara y
 tocara
 el cielo en su música como cuando las nubes huyen solas
 en su impulso abierto arriba, de un sur
 a otro, porque todo es sur en el mundo, las estrellas
 que no vemos y las que vemos, fascinación
 y cerrazón, dalia y más dalia
 de tinta.

Tan bien que iba el ejercicio para que durara, los
 huesecillos
 móviles, tensa
 la tensión, segura
 la partitura de la videncia como cuando uno
 nace y está todo ahí, de encantamiento
 en encantamiento, recién armado

el juego, y es cosa
de correr para verla y olfatearla
fresca a la eternidad en esos metros
de seda y alambre, nuestra pobrecilla
niñez que somos y seremos; hebra
de granizo blanco en los vidrios, Lebu abajo
por el Golfo y la ululación, parco en lo parco
hasta que abra limpio el día.

Tan bien todo que iba, los remos
de la exactitud, el silencio con
su gaviota velocísima, lo simultáneo
de desnacer y de nacer en la maravilla
de la aproximación a la ninguna costa
que soy, cuando cortándose
cortóse la mano en su transparencia de cinco
virtudes áureas, cortóse en ella
el trato de arteria y luz, el ala
cortóse en el vuelo, algún acorde que no sé
de este oficio, algún adónde
de este cuándo.

COSMÉTICA

Con voz de hombre la bellísima libertina: —Coman
de esta vulva, hártense
de este equilibrio turbulento, jueguen a sangrar
cada mes esta germinación.

Aullaba

la loca ante el espejo, blancos
los pequeños pechos azules, la longilínea
y sus veinte años, lo borrascoso
de la música, mar
y mármol el latido, ese pelo
oloroso, esas axilas
rasuradas, el alhelí.

*Vendrá la muerte,
tendrá sus ojos.*

DEL SENTIDO

Muslo lo que toco, muslo
y pétalo de mujer el día, muslo
lo blanco de lo traslúcido, U
y más U, y más y más U lo último
debajo de lo último, labio
el muslo de su latido
nupcial, y ojo
el muslo de verlo todo, y Hado,
sobre todo Hado de nacer, piedra
de no morir, muslo:
leopardo tembloroso.

Enrique Lihn

Nacido en 1929, es poeta, narrador y ensayista.
Últimas publicaciones: *A partir de Manhattan*
(Ganymedes, Valparaíso, 1979), poesía, y
El arte de la palabra, novela; (Pomare, Barcelona, 1980).



BEATA BEATRIX

Años atrás —cuando esos años no se llamaban así ni se
prestaban aún
a una ominosa confusión entre ellos— uno pudo, y
además en una fecha precisa
como lo es un palpito o un tiro de gracia, disfrutar de
una gran inocencia
en relación a lo que ahora-entonces ocurrió. Cuando
llega el verano
se adopta, en forma mecánica, el peor de los partidos;
todas las circunstancias sirven de coartadas, todos los
viejos proyectos
caen por fin en el arenoso abandono.
Providenciamente arrecia el mal tiempo en el Sur para
que uno ceda
a la tentación de los mismos lugares donde el verano se
apoza a la espera de sus ritos.

Y años atrás este camino todavía, en el sobretiempos,
intransitable
no era más que un agradable trayecto entre la casa de
Abraham y la Hostería Santa Helena.
No podían hollarlo los pasos perdidos ni se desviaba,
como por obra de magia, de sus tramos visibles,
auspiciando tu equívoco encuentro con alguien cuyo
aspecto induce a los espejismos:
simple figura hecha de sol y nada, desprendida de un
pañó de la pared
resplandeciente, en la sombra, a la caída del sol. Este
camino no se interrumpía de golpe
al borde de la duda que bordea el abismo ni ofrecía el
penoso espectáculo
del indeciso a quien el verano desdobra
por piedad, para que pueda compartir su aburrimiento.

Cuando a una hora presumiblemente única, y es la hora de ahora pero antes de esta su imposible repetición no digo yo ni tú; cuando ellos se encontraban aquí, eso era cosa de rutina:
 el oleaje inmóvil de la sombra de los pinos insignes encendidos por la peste herrumbrosa entre sólidas pendientes consteladas de jardines y mansiones prefabricadas.
 No se trataba de un rito que requiriera de estas palabras ni de lo que ellas dicen en silencio: nunca fue.

La misma puerta de entonces pero entonces es ahora cede a la doble presión memoriosa de un pequeño golpe intempestivo.

Los verdaderos muertos son mucho más respetables. Tienen que ver, sin duda, con el corazón aunque se encuentren, al mismo tiempo, en otro sitio; permanecen allí enteramente invisibles en el abismo clausurado del cuerpo mientras la sangre los pule, el llanto o la imprecación hasta el día en que pierden como los guijarros su rostro y pesan sólo en la forma atenuada de lo que parece arcilla al tacto, con suavidad y la ceguera propia de una exploración en lo oscuro.

Todo lo contrario de esta especie de escándalo: una puerta que cede a las materializaciones, en la misma, aparentemente en la misma habitación de hace quién sabe nunca.

Una mujer exhibe su ausencia bajo la forma de su aparición

bajo la forma de su desaparición.

No es un fantasma que se ofrezca desde un verano de ultramundo —el temblor del velo bajo el velo— ni lo que se conviene en llamar un recuerdo imborrable ni los esperados momentos de crisis (errores peligrosos que un hombre sólo puede permitirse), es otra cosa. Sólo un feliz azar de la escritura puede dar cuenta de ello mediante ciertas palabras y no otras como si también ellas lo pudieran nombrar a condición de insignificarlo, sorteando el límite del sentido más acá del cual las palabras sueñan.

Menos aún que el balbuceo de un nombre: ni el recuerdo ni el fantasma de nadie asumidos patéticamente por el solitario en una hora de crisis (ni la detención del tiempo ni el tiempo recuperado) algo que toma el aspecto del ser incapaz de aparecerse de otra manera que en su desaparición

el espejeo de la luz entre los pliegues de la corriente como de joyas movilizadas en los puntos de refracción. Algo en lo que una mirada no se clava dos veces la vibración inmóvil del vuelo de una libélula

pero en todo diferente de todo eso como lo es la Imagen de todas las imágenes.

Figura banal, por otra parte, en el exceso de sus señales de identidad

surgida allí como si el inexistente verano —ni el de entonces ni el de ahora— tomara, ya maduro, una forma semejante

a Jane Bunde bajo el aspecto espectral de Beata Beatrix pero con el aura de los días hábiles.

Sombra carnal de un cuerpo que en su familiaridad de otro mundo contigo parece ella la sorprendida como si fueras tú la aparición

—un fuego fatuo con reflejos de seda brillante—

alzando los brazos para rehacer su peinado

con ese gesto de siempre y de nunca, pero

sobrecogedoramente idéntico al de años atrás;

el verdadero escándalo de esa sobrevida que no conocen los muertos, moldeado en la nada de un nombre que estarás a punto de balbucear

oscilando entre el sollozo y las sílabas.

Objeto del deseo de tu deseo sin objeto.

La aparecida en su desaparición como todo lo que vive de los peligrosos frutos de la memoria donde lo que es nunca fue.

Caminas del brazo de una sombra, arrastrando los pies cansados del camino insigne de los pinos herrumbrosos

y el mar que nada recuerda ni constituye el recuerdo de nada bien podría ofrecerte, puesto que no te sirve de báculo,

su ejemplo imposible de seguir

y de significar: la expresión exacta será la más absurda de todas por no haber sido desechada como todas las otras.

El mar ausente de la palabra mar (¿y qué podría significar ausente, en este caso?)

no es nada ni, por ejemplo, el mismo de siempre

La mer, la mer, toujours recommencé!

ni cambiante o eterno.

Esta inconmensurable cosa que meramente está no conoce las obsesiones

por mucho que las olas las evoquen como accionadas por un mismo deseo

si al hablar de ignorancia no hiciéramos una metáfora.

No hay la manía del oleaje por romper la barrera del viento que lo levanta. No hay la ola escrita de un grabado japonés, única y engrifada a la manera de un dragón sobre la barca del pescador solitario pero tampoco hay vastas extensiones de nada, que pudieran aludir a la palabra extensión y ni siquiera en un sólo punto esa nada se ciñe por unanimidad

a una misma línea de la rompiente, para estallar en la apariencia de esa furia que por comodidad asociamos a la palabra tempestad.

Ninguna relación de unas olas con otras; esas olas que
representan, en el lugar común, el ir y venir de las
generaciones
y en lo esencial el paso del deseo a la muerte.

Así el ejemplo que no podrás seguir ni definir:
el mar vacío de sí mismo como los muertos, pero a
diferencia de ellos ostentadamente visible: una
presencia ausente
hasta en sus más mínimos detalles:
rodeos de una semejanza que toma el camino de la
diferencia según el orden de un cálculo infinitamente
aproximativo
mientras que tú, que tampoco llegarás nunca a nada,
siempre lo harás porque así estaba escrito
y este poema mismo tiene sus días contados.

Moldeada en la nada de este montón de palabras, vacía
de sí misma, otra guarda por ella
lo que quede del ser, quemado
por el relumbrón de su apariencia hecha de lentitudes
fatuidades de seda y reflejos brillantes
Porque nadie más que el obsesivo la ve. Baja en su
compañía a la playa donde muchachos y muchachas
tendidos en círculos
a la manera de estrellas de mar parecen collares, cuerpos
como abalorios y cabezas ensartadas
en el hilo de la perezosa conversación que trenzan sobre
la arena. Y esas no son palabras
sino desplazamientos corporales; pero de ninguna
manera, como en tu caso, el oficio de la enajenación
de una nada a la Palabra ni la obsesión de un
nombre que si pudieras gritarlo
sería el fin de tu exilio.

Los adolescentes gritan los nombres de su sangre como
si te insultaran:
Rosario, Andrea, Beatriz, Paulina. Dueños del mundo
cuyo único sentido es la exaltación. Lo gratifican
dilatándola
en esa fiesta que una y mil veces separa a unas
generaciones de otras.
Nombres que se funden con la espuma y la luz en la
línea de la rompiente.
Los tumultuosos de siempre al toreo de las olas,
arrollados en el baño lustral por imposición de su
tribu
que encepada en sus propios misterios, prescinde
ritualmente de los hombres maduros
y sus aburridoras heridas invisibles, como la que en ti
recorre este poema, al encuentro de nada,
incapaz de abrirse en un nombre; y lo estás viendo tú, el
único en verlo
así como nadie es aceptado como testigo ocular en el
sueño de los demás.

El vacío de un ser que se presenta en ausencia
en respuesta a un imposible llamado puesto que ella
no es sino su desaparición
ni tampoco un diálogo con los espíritus dueños de sus
actos supuestamente inmateriales.

Como el mar que no responde a la voz del mar y al que,
por lo tanto, nada puede conmoverlo en su nada.
Así de comparable, en suma, a cualquier cosa
e incomparable con nada como cualquier cosa con
otra

Enero 1974
Isla Negra

David. Turkeltaub

Nacido en 1936. Director de la Editorial
Ganymedes. Autor de *Hombrecito Verde*
(Ganymedes, Valparaíso, 1979). Actualmente
reside en Santiago.



EL BAILE

Toc toc do-
ce campanadas
un reloj primero
otro después
costurerita dormida
se pisa el
ruedo
del vestido

VILLORRIOS AL BORDE DEL CAMINO

(En)
diminutos prostíbulos
las mujeres enanas
se tocan la cabeza con los pies.

Oscar Hahn

Nacido en 1938. Es profesor de literatura en Iowa. Autor de un único libro constantemente corregido y aumentado: *Iluminaciones*.



REENCARNACIÓN DE LOS CARNICEROS

Y salió otro caballo, rojo: y al que estaba sentado sobre éste, le fue dado quitar de la tierra la paz, y hacer que los hombres se matasen unos a otros.

San Juan. Apocalipsis

Y vi que los carniceros al tercer día,
al tercer día de la tercera noche,
comenzaban a florecer en los cementerios
como brumosos lirios o como líquenes.

Y vi que los carniceros al tercer día,
llenos de tordos que eran ellos mismos,
volaban persiguiéndose, persiguiéndose,
constelados de azufres fosforescentes.

Y vi que los carniceros al tercer día,
rojos como una sangre avergonzada,
jugaban con siete dados hechos de fuego,
pétreos como los dientes del silencio.

Y vi que los perdedores al tercer día
se reencarnaban en toros, cerdos o carneros
y vegetaban como animales en la tierra
para ser carne de las carnicerías.

Y vi que los carniceros al tercer día,
se están matando entre ellos perpetuamente.
Tened cuidado, señores los carniceros,
con los terceros días de las terceras noches.

LA MUERTE ESTÁ SENTADA A LOS PIES DE MI CAMA

Mi cama está deshecha: sábanas en el suelo
y frazadas dispuestas a levantar el vuelo.
La muerte dice ahora que me va a hacer la cama.
Le suplico que no, que la deje deshecha.
Ella insiste y replica que esta noche es la fecha.
Se acomoda y agrega que esta noche me ama.
Le contesto que cómo voy a ponerle cuernos
a la vida. Contesta que me vaya al infierno.
La muerte está sentada a los pies de mi cama.
Esta muerte empeñosa se calentó conmigo
y quisiera dejarme más chupado que un higo.
Yo trato de espantarla con una enorme rama.
Ahora dice que quiere acostarse a mi lado
sólo para dormir, que no tenga cuidado.
Por respeto me callo que sé su mala fama.
La muerte está sentada a los pies de mi cama.

EL MUERTO EN INCENDIO

Entramos en un bosque furiosamente quemado,
violentemente abrasado.
Extraños árboles de pie nos ofrecieron frutos llamados
ascuas, flores llamadas brasas.
De estos árboles o frutos o flores, la quemadura es la
sustancia, el ojo en llamas:
ascuas florales, quemaduras arbóreas, brasas frutales.
Y había flamencos de carbón que cantaban pavesas.
Sólo al muerto en incendio le es dado ver esas canciones.

CAFICHE DE LA MUERTE

Como carne de cóndores hirvientes,
o de tordos quemados, como cresta,
del rojo al negro se cambió la fiesta
y en silencio se fueron los clientes.
Se nos vació no más todo el prostíbulo,
se vaciaron las camas y los bares,
y todas las que estábamos de a pares
sollozamos de a una en el vestíbulo.
Por el pasillo viene la señora,
siempre tan maternal, siempre a la hora,
con su taza de té y un trago fuerte.
Para qué te moriste, desgraciado.
Mira mi pobre cuarto desolado,
tipo traidor, cafiche de la muerte.

PARA DARLE CUERDA A LA MUERTE

Cuando se me alborotan los espermios,
qué veo, qué veo, digo yo:
veo a mis pescaditos navegar por los úteros,
enamorado de cuanto óvulo cae.

LA CAÍDA

De tumbo en tumbo dando bote y bote
 por la escala descende la pelota
 y al dar y dar y dar ese rebote
 se le va el movimiento gota a gota
 De tumbo en tumbo sin cesar rebota
 y rueda sin cesar de tumba en tumba
 mientras el agua de la muerte brota
 y su marea fieramente zumba
 Subiendo va por todos los peldaños
 el agua en un mortuorio crecimiento
 los días y los meses y los años
 Y lejos de los dónde y los cuándo
 ya van con un inmóvil movimiento
 cayendo en aguas duras cuerpos blandos

TRACTATUS DE SORTILEGIIS

En el jardín había unas magnolias curiosísimas, oye,
 unas rosas re-raras, oh,
 y había un tremendo olor a incesto, a violetas macho,
 y un semen volando de picaflor en picaflor.
 Entonces entraron las niñas en el jardín,
 llenas de lluvia, de cucarachas blancas,
 y la mayonesa se cortó en la cocina
 y sus muñecas empezaron a menstruar.
 Te pillamos in fraganti limpiándote el polen
 de la enagua, el néctar de los senos, ves tú?
 Alguien viene en puntas de pie, un rumor de pájaros
 pisoteados, un esqueleto naciendo entre organzas,
 alguien se acercaba en medio de burlas y fresas
 y sus cabellos ondearon en el charco
 llenos de canas verdes.
 Dime, muerta de risa, a dónde llevas
 ese panal de abejas libidinosas.
 Y los claveles comenzaron a madurar brillante
 y las gardenias a eyacular coquetamente, muérete,
 con sus durezas y blanduras y patas
 y sangre amarilla, aj!
 No se pare, no se siente, no hable
 con la boca llena
 de sangre:
 que la sangre sueña con dalias
 y las dalias empiezan a sangrar
 y las palomas abortan cuervos
 y claveles encinta
 y unas magnolias curiosísimas, oye,
 unas rosas re-raras, oh.

Raúl Zurita

Nacido en 1951. Publicó en 1979
Purgatorio de Raúl Zurita (Universitaria,
 Santiago). Su primer ciclo de poemas se titula
Paraíso y prepara un segundo ciclo titulado
Anteparaíso.



COMO UN SUEÑO

Como en un sueño, cuando todo estaba perdido
 Zurita me dijo que iba a amainar
 porque en lo más profundo de la noche
 había visto una estrella. Entonces
 acurrucado contra el fondo de tablas del bote
 me pareció que la luz nuevamente
 iluminaba mis apagados ojos
 Eso bastó. Sentí que el sopor me invadía.

A LAS PLAYAS DE CHILE II

No eran esos los chilenos destinos que
 lloraron alejándose toda la playa se iba
 haciendo una pura llaga en sus ojos

No eran esas las playas que encontraron sino más bien
 el clarear del cielo frente a sus ojos albo como si no
 fuera de ellos en todo Chile espejeando las abiertas
 llagas que lavaban

- i. Traspasado de lágrimas arrojó sus vestimentas al agua
- ii. Desnudo lo hubieran visto acurrucarse hecho un ovillo sobre sí tembloroso con las manos cubriéndose el purular de sus heridas
- iii. Como un espíritu lo hubieran visto ustedes cómo se abrazó a sí mismo lívido gimiente mientras se le iba nublando el color del cielo en sus ojos

Porque no eran esas las playas que encontraron sino el volcarse de todas las llagas lavándose sobre ellos blancas dolidas sobre sí cayéndoles como una bendición que les fijara entre los ojos

- iv. Porque hasta lo que nunca fue renació cantando en esas playas que no encontraron
- v. Ese era el resplandor de sus propias llagas abiertas en la playa
- vi. Ese era entonces el relumbrar de todas las playas que sólo allí les celebraron la lavada visión de sus ojos

Porque no eran esas las costas que encontraron sino sus propias llagas extendiéndose entre ellas hasta ser una sola playa donde Chile entero comienza a arrojar sus vestimentas al agua radiantes esplendorosos lavando frente a otros los bastardos destinos que lloraron

A LAS PLAYAS DE CHILE VI

Yo lo vi soltando los remos acurrucarse contra el fondo del bote La playa aún se espejaba en la opaca luz de sus ojos

La playa nunca volvería a espejarse en sus ojos sino apenas un territorio irreal fijándole las pupilas alargado evanescente en un nuevo Chile mojándoles las costas que creyeron

- i. Hecho un ánima sintió cómo se le iban soltando los remos de las manos
- ii. Empapado toda la vida se le fue desprendiendo como si ella misma fuera los remos que se le iban yendo de entre sus dedos
- iii. Hasta su propio aliento le sonó ajeno mientras se dejaba caer de lado suavemente como un copo de nieve contra las frágiles tablas que hasta allí lo llevaron

En que la playa nunca volvería a espejarse en sus ojos sino sólo el relumbrar de un nuevo mundo que les fuera adhiriendo otra luz en sus pupilas empañadas erráticas alzándoles de frente el horizonte que les arrasó de lágrimas la cara

- iv. Porque sólo allí la playa espejeó en sus ojos
- v. Recién entonces pudo sentir sobre sus mejillas el aire silbante de esas costas
- vi. Sólo allí pudo llorar sin contenerse por esa playa que volvía a iluminarle la mirada

Porque la playa nunca se espejearía en sus ojos sino sólo el derramarse de todas las utopías como un llanto incontenible que se le fuera desprendiendo del pecho hirviente desgarrado despejándole la costa que todo Chile le vio adorarse en la iluminada bendita de estos sueños

A LAS PLAYAS DE CHILE XI

Radiante contempló el fulgurar de la playa ante ellos como un aire hasta las piedras se iban borrando en ese valle de lágrimas

Todo Chile se iba borrando en ese valle de lágrimas hasta quedar sólo un jirón doloroso bañado por la costa verde empapado como si una maldición lo volara desprendiéndole el aura de los ojos

- i. Todo Chile se iba descolorando en sus pupilas
- ii. Por eso las lágrimas se le sumaban hasta ser ellas el verdor imaginario de la patria
- iii. Por eso hasta los suspiros se hacían colores frente al verde de Chile aurático inexistente que la luz les iba tornasoleando en los ojos

Porque todas las lágrimas se iban sumando hasta tragarse los verdes valles que pintaron dolorosos inventándose una playa donde poder recogerse en júbilo los despojos

- iv. Toda la patria fue entonces la resurrección pintándose en sus despojos
- v. Por eso hasta los cerros saltaban de gozo con el clamor suplicante de la patria
- vi. Por eso Chile entero reverdecía mientras le manaban mojándolo las lágrimas como manchas de pintura en todos estos aires expandiendo los valles que nacían de sus lágrimas

Donde la patria borrada fue renaciendo como una playa que les hacía luz de sus despojos para que resurrectas hasta las piedras de Chile se levantaran gritando de dicha delirantes maravilladas mirando todo el universo saludar la revivida que les vestía de fiesta los ojos

A LAS PLAYAS DE LA PATRIA XII

- i. Todo el desierto pudo ser Nôtre-Dame pero fue el desierto de Chile

- ii. Todas las playas de la patria pudieron ser Chartres pero sólo fueron las playas de Chile
- iii. Chile entero pudo ser Nuestra Señora de Santiago pero áridos estos paisajes no fueron sino los evanescentes paisajes chilenos

Donde los habitantes de Chile pudieron no ser los habitantes de Chile sino un Ruego que les fuera ascendiendo hasta copar el cielo que miraron dulces ruborosos diluyéndose como si nadie los hubiera clavado en sus miradas

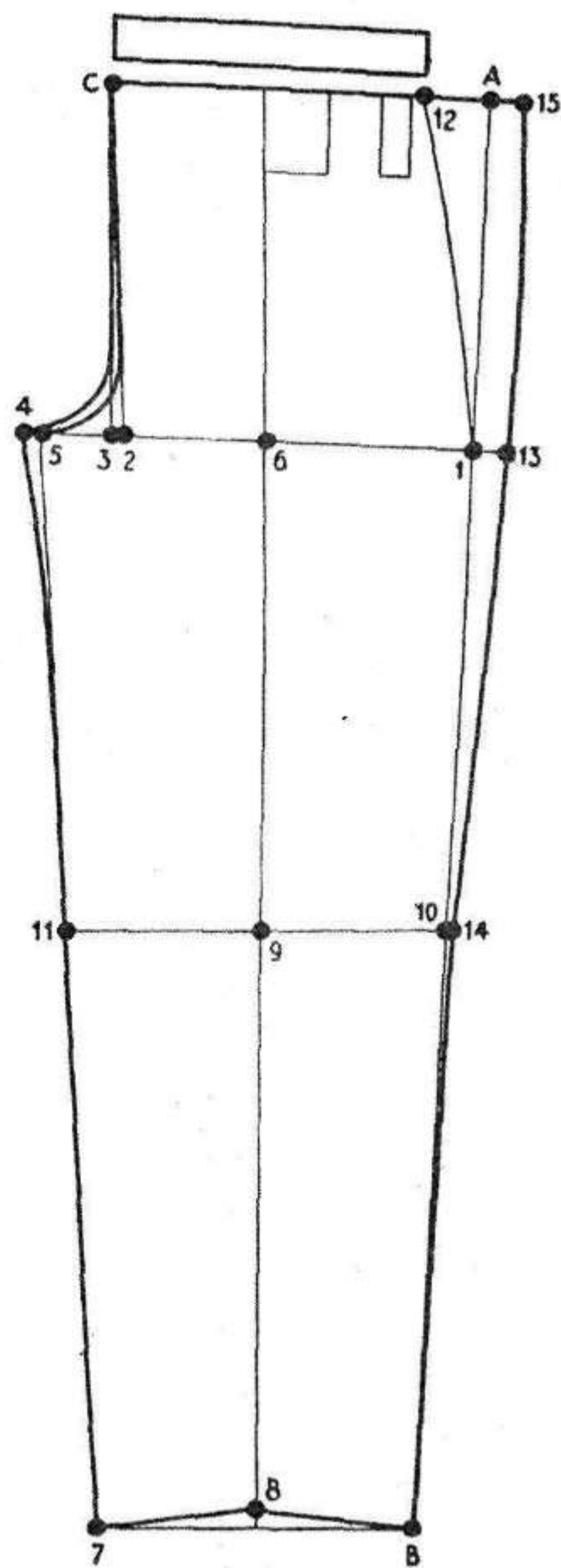
- iv. Porque el cielo pudo no ser el cielo sino ellos mismos celestes cubriendo como si nada los áridos paisajes de la patria
- v. Esos habrían sido entonces los dulces habitantes de Chile silenciosos agachados poblándose a sí mismos sobre las capillas de su Ruego
- vi. Ellos mismos podrían haber sido entonces las pobladas capillas de Chile

Donde Chile pudo no ser el paisaje de Chile sino el cielo azul que miraron y los paisajes habrían sido entonces un Ruego sin fin que se les escapa de los labios largo como un soplo de toda la patria haciendo un amor que les poblara las alturas

- vii. Chile no sería entonces sino un amor poblándonos las alturas
- viii. Hasta los ciegos podrían haber visto allí el jubiloso ascender de su Ruego
- ix. Silenciosos todos habríamos visto entonces al firmamento entero levantarse áurico iluminado como una capilla tendiéndonos el Amor Flameante de la Patria

COMO UN SUEÑO

Acurrucados unos junto a otros contra el fondo del bote,
de pronto me pareció que la tempestad, la noche y yo
éramos sólo uno
y que sobreviviríamos
porque es el Universo entero el que sobrevive
Sólo fue un instante, porque luego la tormenta
nuevamente
estalló en mi cabeza y el miedo creció
hasta que del otro mundo me esfumaron el alma.
Sólo fue un raro instante, pero aunque se me fuese la
vida,
¡Yo nunca me olvidaría de él!



POESÍA. *Revista Ilustrada de Información Poética*, n.º 9 se acabó de imprimir en Madrid el día 18 de noviembre de 1980, en los talleres de Raycar, S. A.

En su composición se utilizaron tipos Bodoni, Univers, Mallard, Garamond, Ibarra, Sirena, Normanda, Escritura Isabel y Helénica; y se imprimió sobre papeles offset blanco, impresión carmín y rosa, parafinado y charol, para el interior; y cartulina litor y papel registro ahuesado, para cubierta y camisa, respectivamente.

Las orlas que ornán las páginas amarillas se han reproducido del catálogo de tipos de Richard Gans. Los patrones de la pág. 2 y de este colofón son de E. Oromí (*Manual de las prendas de etiqueta*, Barcelona, Academia de Corte Rocosa, s. d.). Para la documentación gráfica de «El Vorticismo», páginas 16 a 56, se han utilizado las siguientes ediciones: Richard Cork, *Vorticism and Abstract in the first machine age*, I y II (London, Gordon Fraser, 1976); *Vorticism and its allies* (London, Hayward Gallery, 1974); Ezra Pound, *Gaudier-Brzeska, A Memoir* (London, The Marvell Press, 1960). La máquina de escribir de la pág. 57 pertenece a *Serojos Lunares*, de Justo Alejo (Valladolid, Librería Anticuaria Relieve, 1969). La viñeta de las págs. 67, 78 y 79, a *Grabados populares del Nordeste de Brasil*, de Angel Crespo y prólogo de João Cabral de Melo Neto (Madrid, Embajada del Brasil, 1963). El ramo de perejil de la pág. 80 fue dibujado por Ramón Gaya, en 1935, para Juan Ramón Jiménez, y el mapa de la página 125 pertenece al *Atlas Mundial*, de Jhon W. Clute (México, C.I. Jhon W. Clute, Dist., S. A., 1965).

Gray Hotel 5

HELENICA A

itura Inglesa Excelsior

NAPOLEON

Córdoba

BIBLIOO

DE AGRICULTURA

Futura predilecto

Para Salón de Modas

ades de Europa

Ma

OURNIER

Más fr

CILINDRO Hombres

de la Zarzuela FIGUR

1234567890 123

QU

AIRE

Palacio de Cristal d

Imprenta,

Bodoni

Ciudad Universitaria

H

Supremo seminegra cursiva

Gótica Gutenberg

EPOCA

FERROCARRILES DEL NORTE

IBARRA NEGRA

NCHA

CIAL, BAUTIZADO, N

UNIVERSAL NEC

SÉBASTIEN CHAMFORT / SAMUEL BECKETT

ASOMB

Radio

Ocho Máximas

Op. 48.

KEVIN POWER

El Vorticismo

GRAFI

NORMANDA

ROSA CHACEL

La poesía de Justo Alejo

estrecha

eportiva

JUSTO ALEJO OCÉANOS

Monumentales rebajas

ENCICLOPEDIA

(facsimil)

dilecta fina

nufact

JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Dos parlamentos

ágil que un cli:

Conversación con Louis Aragon

67890

JUAN DEL VADO

Los Cánones Enigmáticos

y Tierras

quista Escr

ABAN

PEDRO DE ORELLANA

El Cancionero de Ana Yáñez

INTA SINFONIA

ERIA

Poesía chilena actual

el Buen Retiro

icidad Ci

Técnica

MINISTERIO DE CULTURA

chupada seminegra

ELENICA

Futura cursiva seminegra

Moderna

RIO