

p

o

e

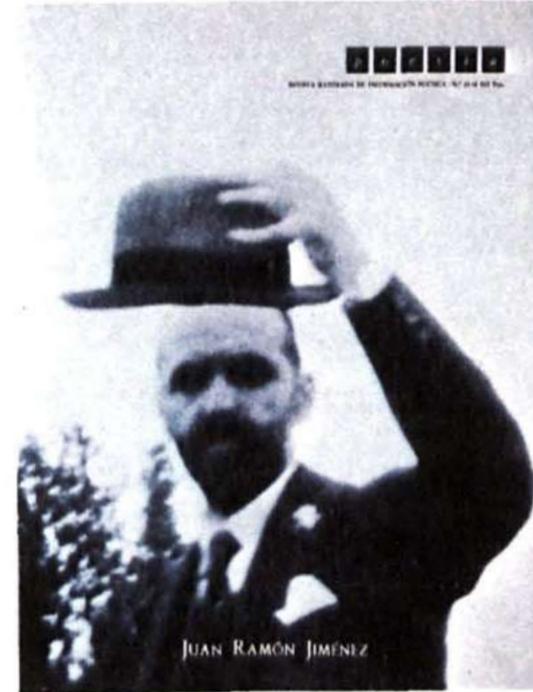
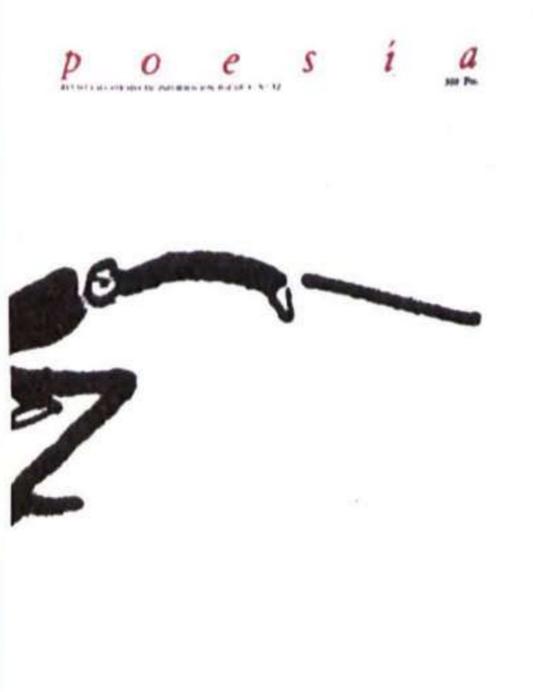
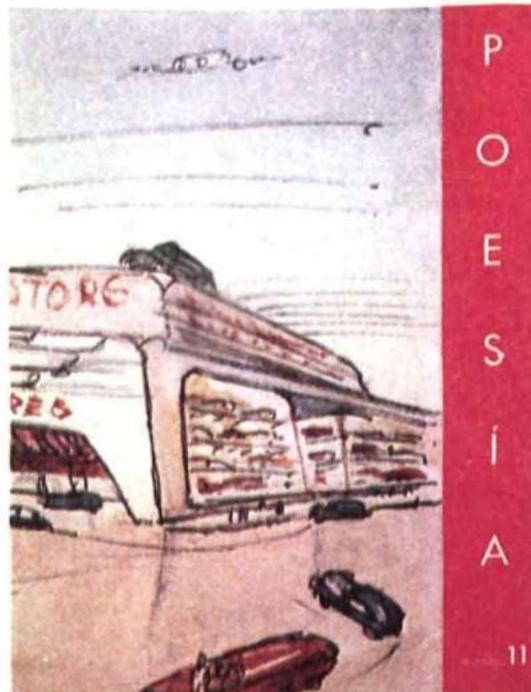
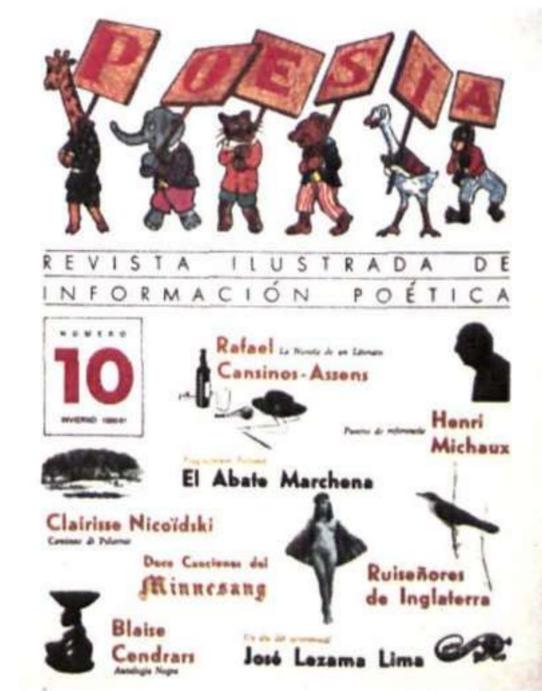
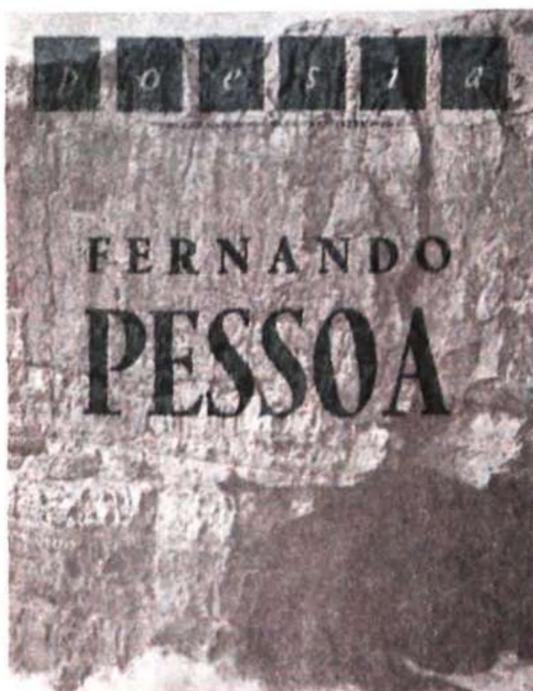
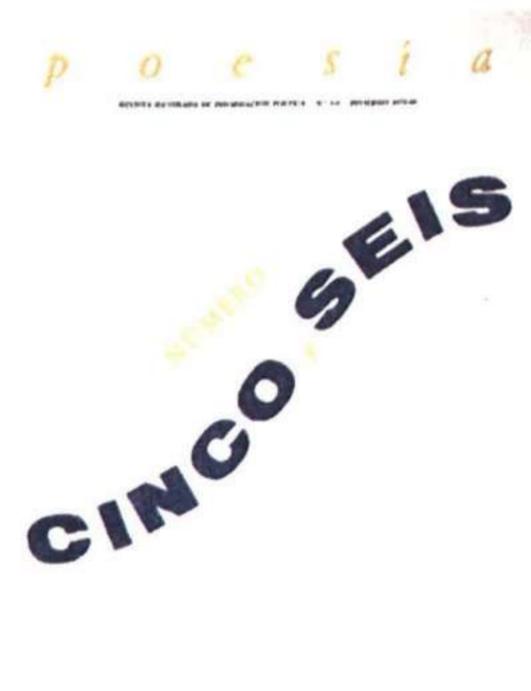
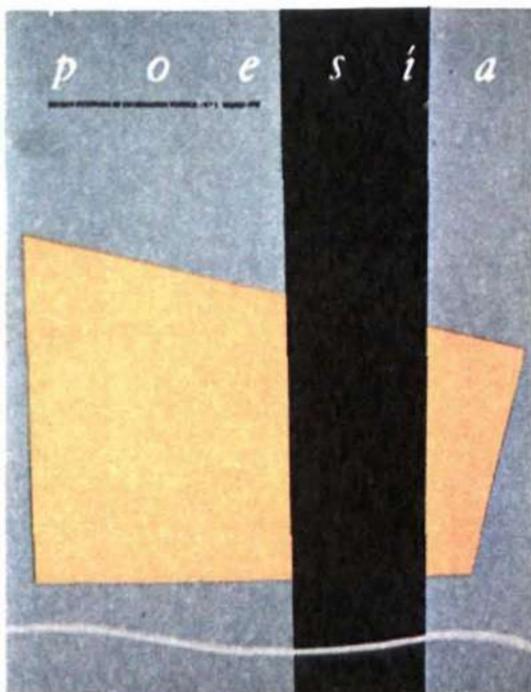
s

í

a

REVISTA ILUSTRADA DE INFORMACIÓN POÉTICA / N.º 15

300 ptas.



N.º 1

VICENTE ALEIXANDRE / JORGE GUILLÉN /
CONVERSACIÓN CON JUAN LARREA / PABLO
PALAZUELO / PAUL CELAN / MAURICE
BLANCHOT / FRANCISCO PINO / RAFAEL
SÁNCHEZ FERLOSIO / KURT SCHWITTERS...

N.º 2

JUAN LARREA / CÉSAR MORO / EDMOND JABÈS /
JOSÉ ANGEL VALENTE / ANTONIO RAMOS ROSA /
EDUARDO CHICHARRO / POESÍA DE POSGUERRA
EN LENGUA CASTELLANA / O NINGUNO...

N.º 3

NÚMERO MONOGRÁFICO DEDICADO
AL CALIGRAMA.

N.º 4

FRANK O'HARA / MARÍA ZAMBRANO / VLADIMIR
NABOKOV / EL ANFITEATRO DE FELIPE
EL GRANDE / ÚLTIMA POESÍA NO ESPAÑOLA...

N.º 5 / 6

JUAN LARREA / FRANCIS PONGE /
CONVERSACIÓN CON EZRA POUND / EDWARD
LEAR / JUAN-EDUARDO CIRLOT / LIBRO DEL
JUEGO DE LAS SUERTES / WILLIAM FAULKNER /
POESÍA Y MUSICA DE LA TARÁNTULA / ALGUNAS
DE LAS POESÍAS MÁS EXTRAVAGANTES DE LA
LENGUA CASTELLANA / LA GENERACIÓN
DEL LENGUAJE...

N.º 7 / 8

NÚMERO MONOGRÁFICO DEDICADO A
FERNANDO PESSOA.

X

p o e s í a

REVISTA ILUSTRADA DE INFORMACIÓN POÉTICA / N.º 15

William Carlos Williams y los pintores 5

Introducción y selección de textos de KEVIN POWER
Traducción: Paula Soldevila y Pedro Casariego (de los textos de W. C. Williams)
Carmen García del Potro y Pedro Casariego (del texto de Kevin Power)

José Moreno Villa 49

Ocho artículos
Selección y nota previa de JUAN PÉREZ DE AYALA

OSWALDO BOT

El jardín futurista 61

Prólogo «La flora mecanizada de Oswaldó Bot» de ALDO AMBROGIO
Manifiesto «La flora futurista y equivalentes plásticos de olores artificiales» de F. AZARI
Traducción de Alfonso Lucini

[ALEJO CARPENTIER]

Las memorias de Kikí de Montparnasse 87

Prólogo de FUJITA
Fotografías de MAN RAY
Introducción de KOSME M. DE BARAÑANO
Traducción de Josune de Eguileor; Julia Escobar

H. P. Lovecraft 99

POEMAS
Nota previa y traducción de FRANCISCO TORRES OLIVER

IGNACIO PRAT

La página negra 115

5 poetas del 62 123

Presentación y selección de VICENTE MOLINA FOIX

p o e s í a

Director: Gonzalo Armero / **Subdirector:** Diego Lara / **Redacción:** Gabriela Bernar y Rafael Cansinos / Paseo de la Castellana, 272. Madrid-16.

Edita: Secretaría General Técnica / Ministerio de Cultura / **Administración y Distribución:** Editora Nacional / Torregalindo, 10. Madrid-16.

Suscripciones (6 números): España, 1.600 Ptas. / Europa (correo aéreo), 2.250 Ptas. / Otros países (correo aéreo), 2.800 Ptas.

P. V. P.: 300 Ptas. (número sencillo) y 500 Ptas. (número doble).

Fotocomposición: Fernández Ciudad, S. L. / **Fotomecánica:** Clichés Pozuelo / Gráfico-Hispano, S. A. / **Impresión:** Julio Soto.

Encuadernación: Alfonso y Miguel Ramos.

p o e s í a

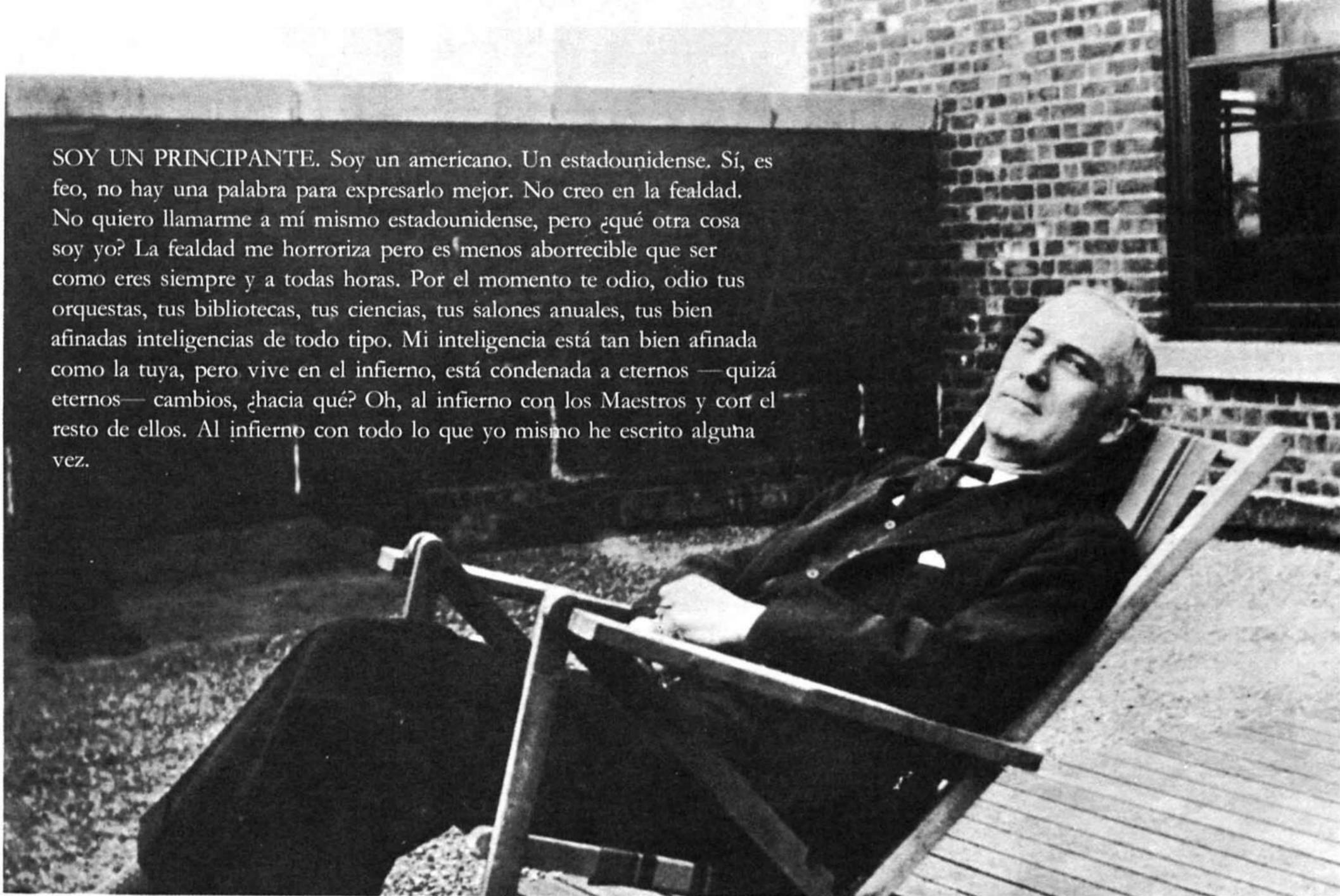
REVISTA ILUSTRADA DE INFORMACIÓN POÉTICA / N.º 15

15

MINISTERIO DE CULTURA



SOY UN PRINCIPANTE. Soy un americano. Un estadounidense. Sí, es feo, no hay una palabra para expresarlo mejor. No creo en la fealdad. No quiero llamarme a mí mismo estadounidense, pero ¿qué otra cosa soy yo? La fealdad me horroriza pero es menos aborrecible que ser como eres siempre y a todas horas. Por el momento te odio, odio tus orquestas, tus bibliotecas, tus ciencias, tus salones anuales, tus bien afinadas inteligencias de todo tipo. Mi inteligencia está tan bien afinada como la tuya, pero vive en el infierno, está condenada a eternos — quizá eternos — cambios, ¿hacia qué? Oh, al infierno con los Maestros y con el resto de ellos. Al infierno con todo lo que yo mismo he escrito alguna vez.



William Carlos Williams, 1936.

William Carlos Williams y los pintores

Introducción y selección de textos de KEVIN POWER

Traducción: PAULA SOLDEVILA y PEDRO CASARIEGO (de los textos de William Carlos Williams).
CARMEN GARCÍA DEL POTRO y PEDRO CASARIEGO (del texto de Kevin Power).

WILLIAM CARLOS WILLIAMS formaba parte de una naciente vanguardia que pretendió, en las dos primeras décadas del siglo, convertir la literatura y la pintura en un vehículo que expresara la experiencia americana y que, por lo tanto, no fuera una mera imitación de sus colegas europeos. Escritores, pintores, escultores y fotógrafos, ansiosos de entregarse a lo «siempre nuevo», se reunieron originando un clima sumamente abierto al intercambio de ideas. Sin embargo, estos intercambios fueron debidos tanto al sentido de aislamiento social del artista como a un programa estético común. Norteamérica era esencialmente una sociedad pueblerina, obsesionada por su estabilidad y su continuidad, y por el verdadero principio democrático del derecho del hombre a hacerse rico lo más rápidamente posible. Roosevelt, tan orgulloso de hablar en nombre del americano medio, adopta

la postura típicamente ambigua del liberal inculto frente a lo que no entiende, y declara que «el progreso es bueno con tal de que no degenera en extremismo». El extremismo que atacaba en ese momento era el del *Armory Show*, que representa la primera ocasión que los americanos tienen de enfrentarse con el arte moderno. La escala de la exposición es gigantesca, inmoderada, ambiciosa, excesiva, americana. Hay más de mil obras, de las cuales una tercera parte son europeas, predominando las francesas. Se abre en febrero de 1913 y el resultado es una polémica impresionante. Roosevelt sigue hablando en nombre del pueblo, y afirma que el «Desnudo bajando la escalera» de Duchamp le parece una manta navajo. Es la señal que esperan el público y los críticos para atacar todas las ideas de vanguardia. Un periódico lanza un concurso para encontrar el desnudo en el cuadro de Duchamp,

y el ganador, con una gracia fuera de lo corriente, dice que no se trata de una mujer sino de un hombre.

El *Armory Show* no sólo sacudió violentamente al público americano; también afectó al artista americano, que vio cuán vacilante y limitada era su obra en contraste con la atrevida confianza de los europeos. Se demostraba precisamente lo que temía Roosevelt, que un arte radical implica una política radical, una política que América rechazaba. Para algunos artistas la exposición se convirtió en algo así como el caballo de Troya, no quedándoles prácticamente otra opción que producir imitaciones de segunda clase del cubismo durante los veinte años siguientes. Para el público fue la confirmación de sus sospechas sobre los intelectuales de la ciudad.

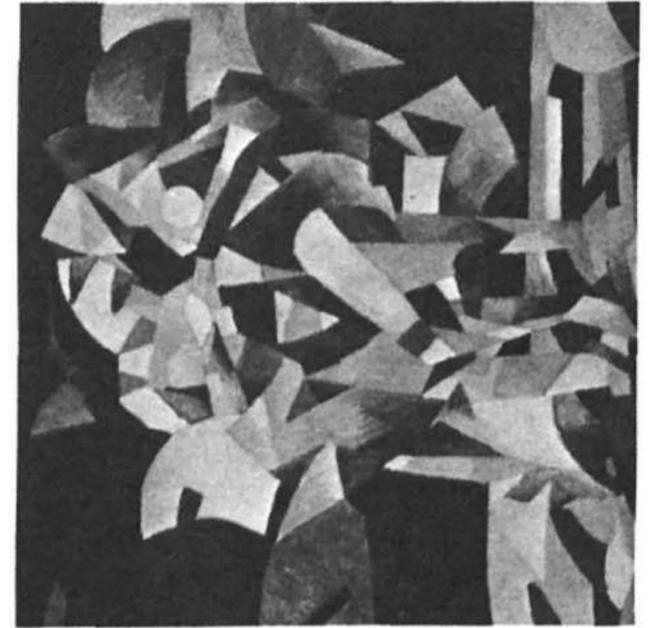


PINTORES EUROPEOS EN EL ARMORY SHOW,
1913: 1. Marcel Duchamp: «Desnudo
bajando una escalera», 1912;
2. Henri Matisse: «Estudio rojo», 1911;
3. Francis Picabia: «Bailes en
primavera», 1912; 4. Wassily
Kandinsky: «Improvisación N.º 27»,
1912; 5. Georges Braque: «El cartel
de Kubelick (El violín)», 1912.
Abajo, el Armory Show.

1.



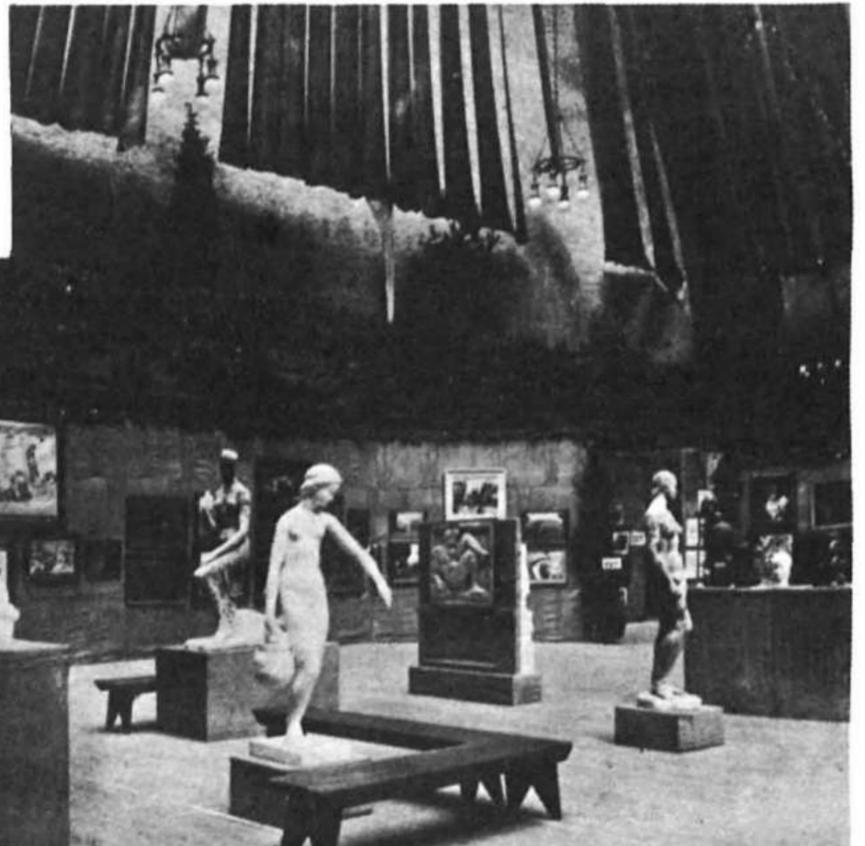
2.



3.



4.



5.



JOVEN SICOMORO

Debo decirte
este joven árbol
cuyo redondo y firme tronco
entre la húmeda

acera y la cuneta
(donde el agua
es un hilo) se eleva
corpóreo

en el aire con
un ondulante
impulso la mitad de su altura —
y entonces

dividiéndose y menguando
enviando
jóvenes ramas en
todas direcciones —

cargado de capullos
se estrecha
hasta que nada queda de él
sino dos

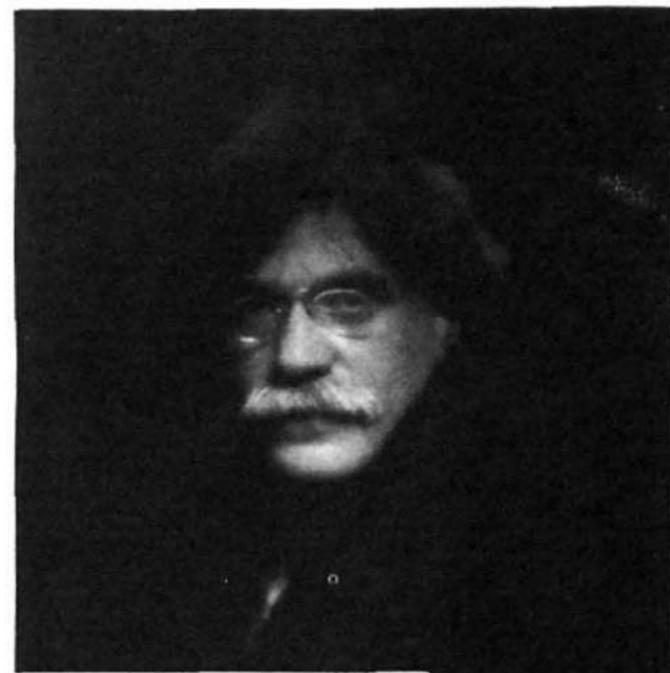
extrañas ramitas
nudosas
inclinadas hacia delante
como cuernos en la copa.

7

Era éste el momento en que Norteamérica estaba tratando de absorber trece millones de inmigrantes —con el consiguiente temor de perder el empleo y de recibir un pedazo más pequeño de la tarta— y la exposición proporcionó un blanco para todo un cúmulo de prejuicios y de miedos. Los americanos van a verla en masa, pero van (trescientos mil visitantes) sobre todo para burlarse y para fijarse en los excesos decadentes de los europeos. De Nueva York la exposición fue a Chicago, donde los estudiantes de Bellas Artes se dedicaron a quemar efigies de Matisse y Brancusi y a hacer imitaciones grotescas de sus cuadros. Sin embargo, un pequeño círculo de artistas, agrupado en torno a Alfred Stieglitz, había ya recogido el desafío de los europeos y se había propuesto liberar al artista americano de su abrumador sentido provinciano, tratando de definir las particularidades de la experiencia americana. Muchos de estos artistas, como Demuth, Hartley y Sheeler, eran amigos de Williams.

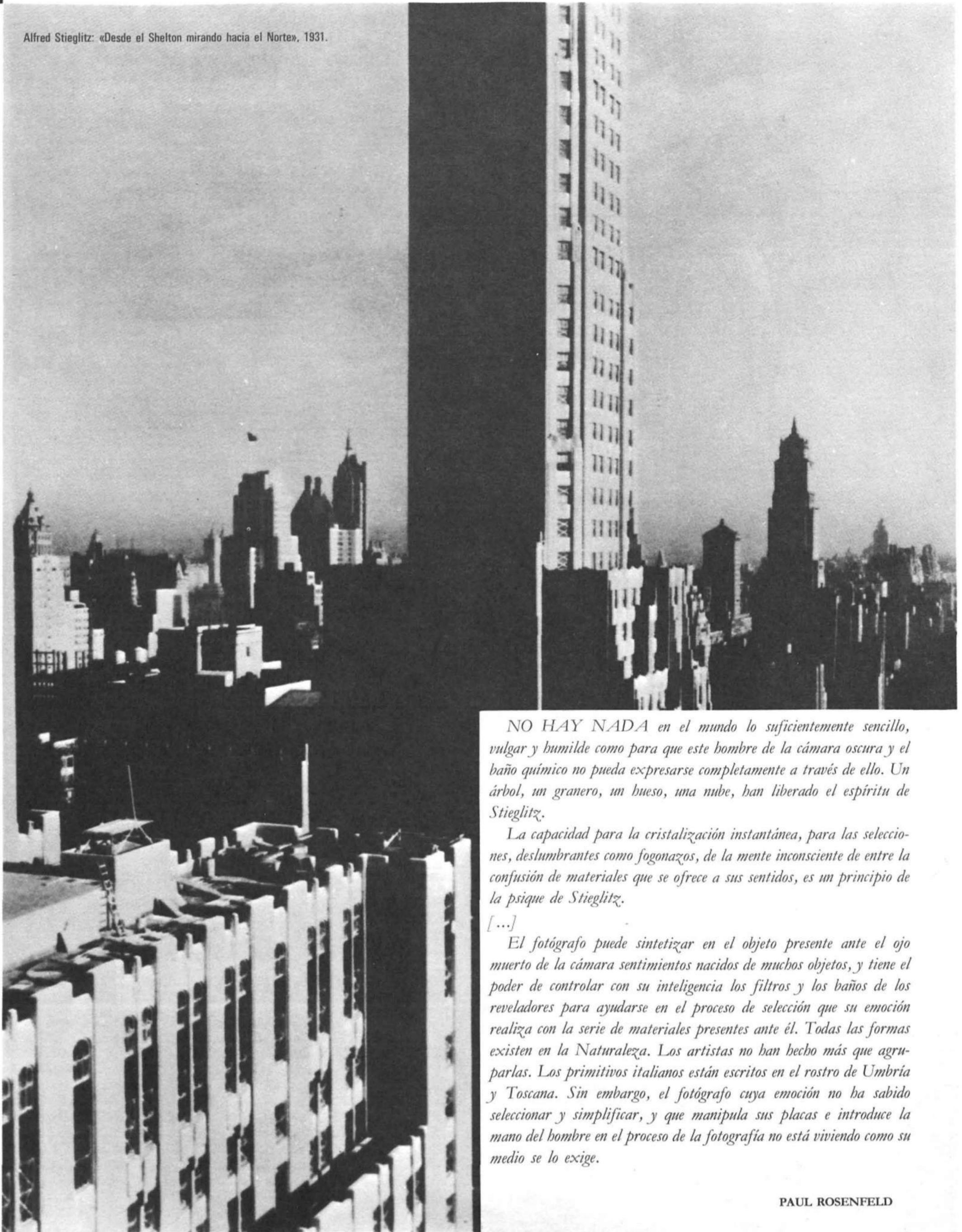
Williams empezó como pintor y conservó siempre su interés por las artes plásticas. Su amistad con los círculos de Arensberg y Stieglitz le mantuvo en relación con las teorías y las obras de los artistas europeos y le puso en contacto con un grupo clave de artistas americanos. Williams pensaba que la pintura era la más avanzada de las artes contemporáneas y que podía aprender de ella. Él mismo escribe en su autobiografía:

Había en aquel momento, antes de la Primera Guerra Mundial, un gran interés por las artes. Nueva York hervía. La pintura iba a la cabeza. Para nosotros eso se puso de manifiesto en el *Armory Show*.



W. C. W.
y ALFRED STIEGLITZ

Williams deja bien claro que él cree que el *Armory Show* era el resultado de lo que había estado ocurriendo en la Galería 291 de Stieglitz durante muchos años. Stieglitz había abierto su galería para exponer fotografía. La llamó «La pequeña galería de la foto-secesión» para subrayar su intención de separarse de la «idea generalmente aceptada de lo que constituye una fotografía». Pero en 1907 ya había ampliado este principio para incluir en él pintura y escultura, dando a los americanos la primera oportunidad de ver a Cezanne, Matisse, Toulouse-Lautrec, Picabia, Rousseau y Severini. Al mismo tiempo,

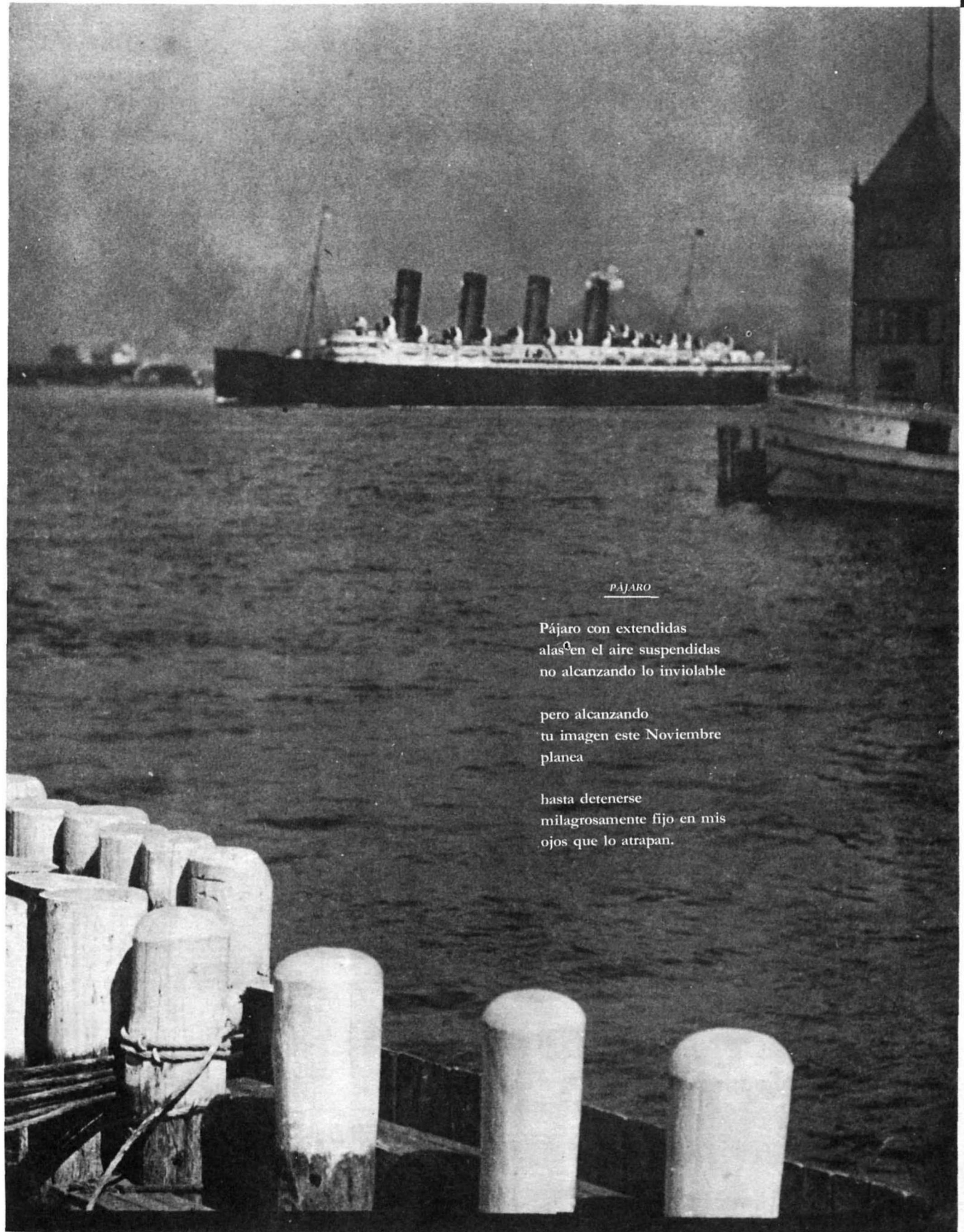


NO HAY NADA en el mundo lo suficientemente sencillo, vulgar y humilde como para que este hombre de la cámara oscura y el baño químico no pueda expresarse completamente a través de ello. Un árbol, un granero, un hueso, una nube, han liberado el espíritu de Stieglitz.

La capacidad para la cristalización instantánea, para las selecciones, deslumbrantes como fogonazos, de la mente inconsciente de entre la confusión de materiales que se ofrece a sus sentidos, es un principio de la psique de Stieglitz.

[...]

El fotógrafo puede sintetizar en el objeto presente ante el ojo muerto de la cámara sentimientos nacidos de muchos objetos, y tiene el poder de controlar con su inteligencia los filtros y los baños de los reveladores para ayudarse en el proceso de selección que su emoción realiza con la serie de materiales presentes ante él. Todas las formas existen en la Naturaleza. Los artistas no han hecho más que agruparlas. Los primitivos italianos están escritos en el rostro de Umbría y Toscana. Sin embargo, el fotógrafo cuya emoción no ha sabido seleccionar y simplificar, y que manipula sus placas e introduce la mano del hombre en el proceso de la fotografía no está viviendo como su medio se lo exige.



PAJARO

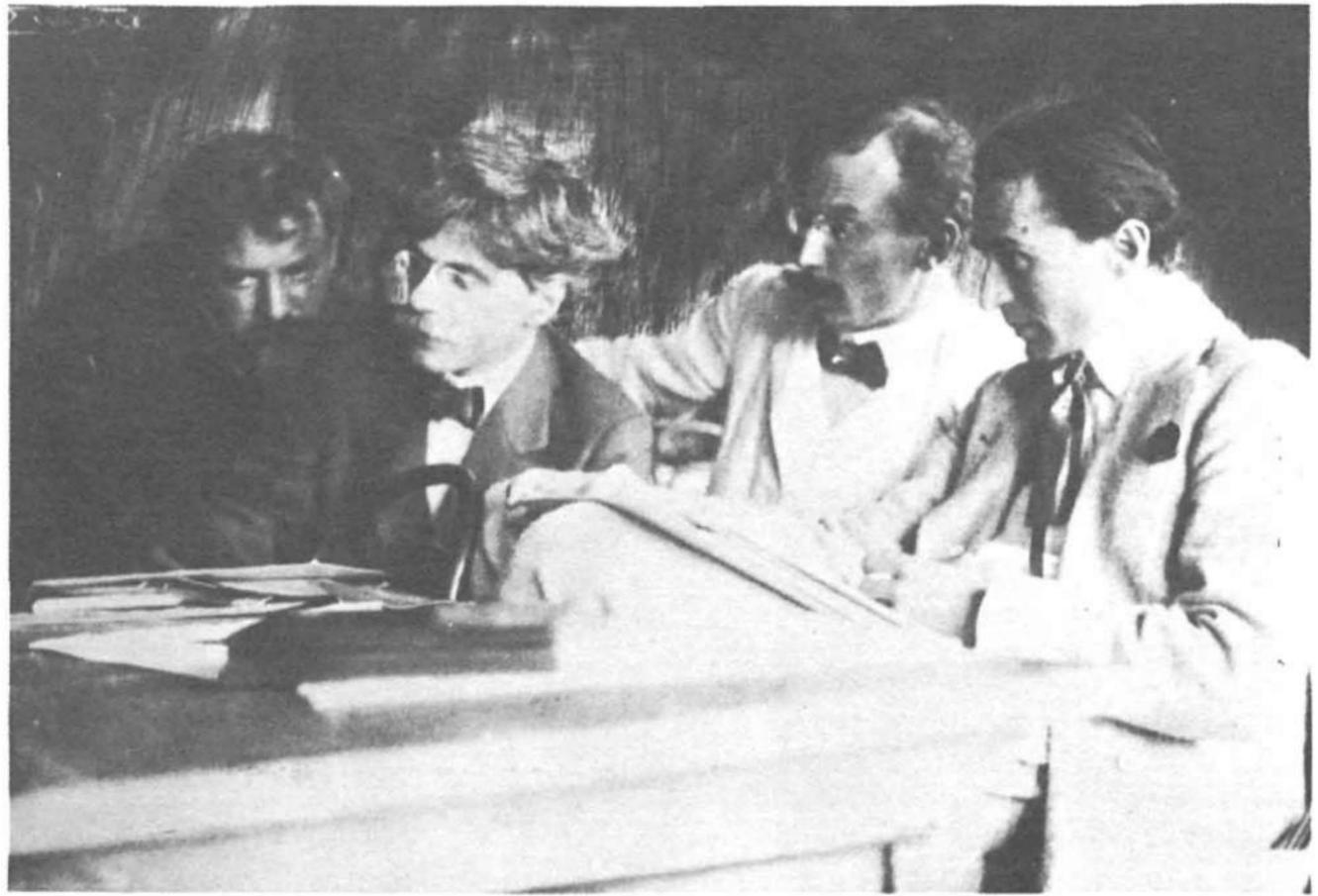
Pájaro con extendidas
alas en el aire suspendidas
no alcanzando lo inviolable

pero alcanzando
tu imagen este Noviembre
planea

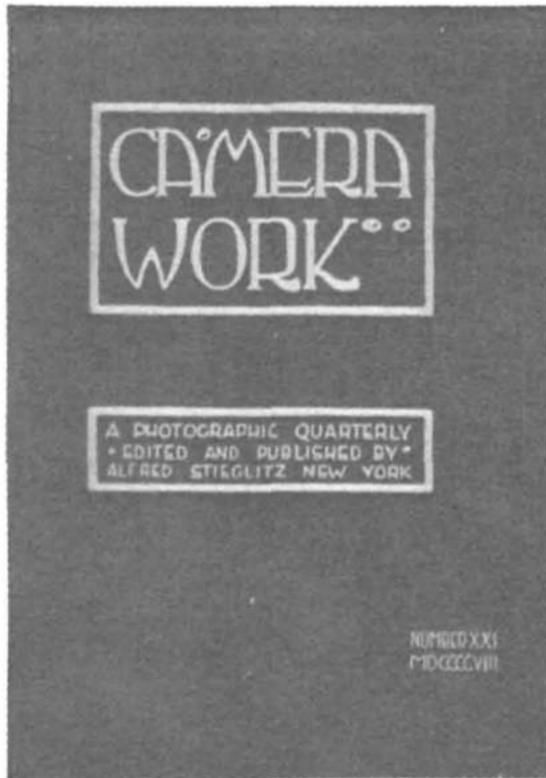
hasta detenerse
milagrosamente fijo en mis
ojos que lo atrapan.



1.



2.

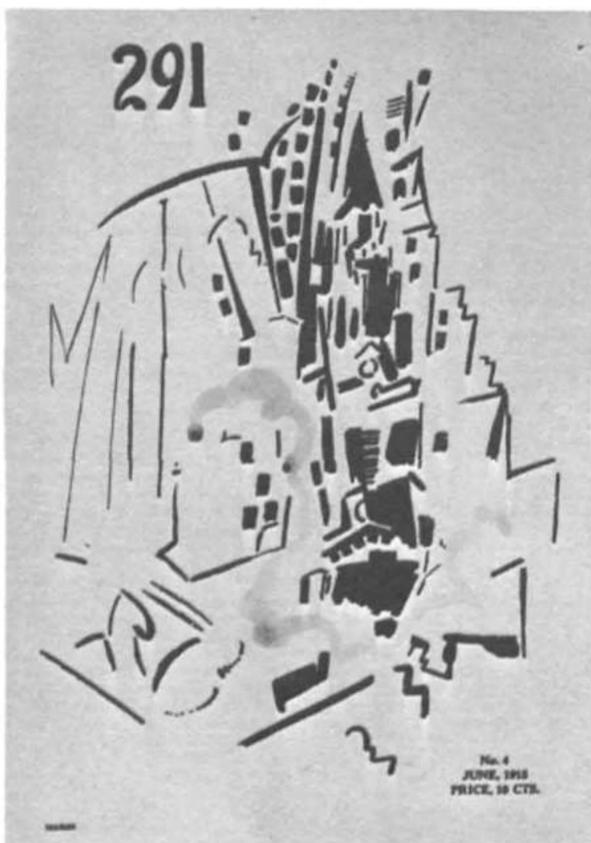


3.

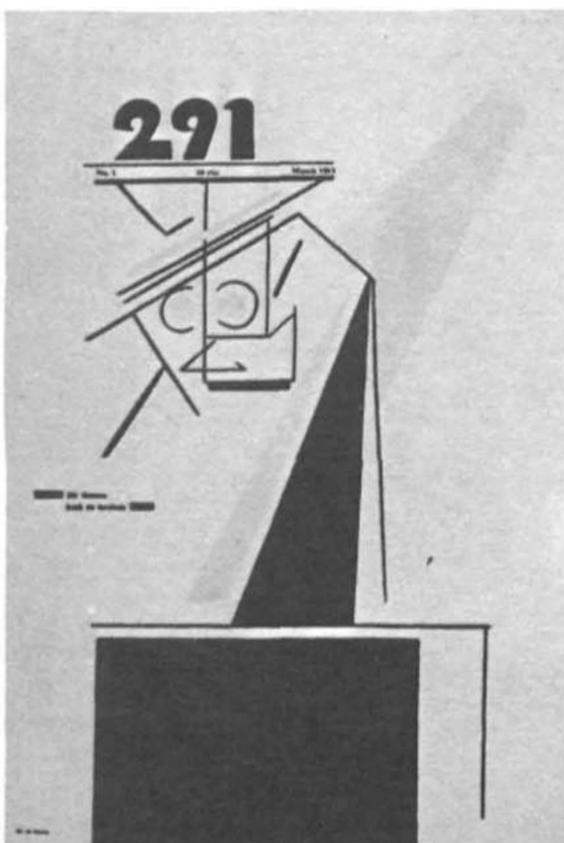


4.

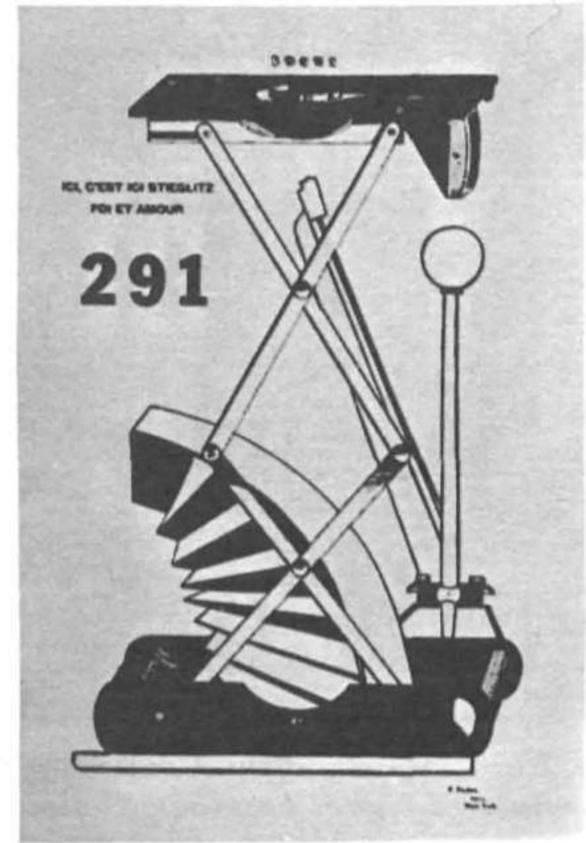
1. Cartel de la «Photo-Secession», 1906;
 2. Miembros de la «Photo-Secession»: de izq. a dcha.: Eugene, Stieglitz, Kühn, Steichen, fotografiados por Frank Eugene, 1905-07;
 3. Cubierta de *Camera Work*. Enero 1908;
 4. Caricatura de Alfred Stieglitz por Marius de Zayas en *Camera Work*, 1910; 5. John Marin: cubierta de 291, n.º 4, junio, 1915; 6. Marius de Zayas: cubierta de 291, n.º 1, marzo, 1915; 7. Francis Picabia: cubierta de 291, n.º 5-6, julio-agosto 1915.



5.



6.



7.

estaba profundamente preocupado en promover a jóvenes artistas americanos y organizó exposiciones para Maurer, Marin, Hartley, O'Keefe (que más tarde iba a ser su mujer) y Macdonald-Wright.

Stieglitz describía así su objetivo: «Tratar de establecer una América en la que se pueda respirar como hombre libre.» Es un punto de vista que Williams compartía y de esta forma ambos mantuvieron actitudes opuestas a las de toda una generación de escritores y artistas expatriados, quienes, en lugar de enfrentarse a la hostilidad de Norteamérica hacia el modernismo, se marcharon a Europa. Stieglitz mantuvo contacto con estos artistas expatriados y les hizo sitio en su revista *Camera Work*. Él fue, por ejemplo, el primero que publicó la obra radicalmente innovadora de Gertrude Stein. Williams no conoció a Stein hasta 1927 y no se puede decir que su encuentro fuera un éxito:

Ella me preguntó qué haría yo si los libros no publicados fueran míos y si yo tuviera que hacer frente a las dificultades que ella tenía... Mi respuesta fue «si fueran míos, y teniendo tantos, seleccionaría los que me parecieran mejores y echaría los otros al fuego».

Sin embargo, Williams reconocía lo que Stein estaba haciendo para liberar al lenguaje de algunas de sus exigencias más onerosas y para descubrir una forma de escribir más directa.

Williams compartía con Stieglitz su devoción por el arte moderno y el arte americano:

A veces, iba a ver a Stieglitz. Fui a verlo con regularidad durante un tiempo. No había nadie en la galería. Él me reconocía y después de que yo hubiera dado un vistazo a todo, salía de su despacho y empezábamos a hablar. Hablábamos sobre cuadros, sobre John Marin, sobre lo que estaba haciendo entonces, otro día sería la exposición de Hartley, o sobre una visita a la exposición de Portinarty en el M.O.M.A.

Para algunos, la Galería 291 era afectada y ostentosa; para otros era, en palabras del fotógrafo Paul Haviland:

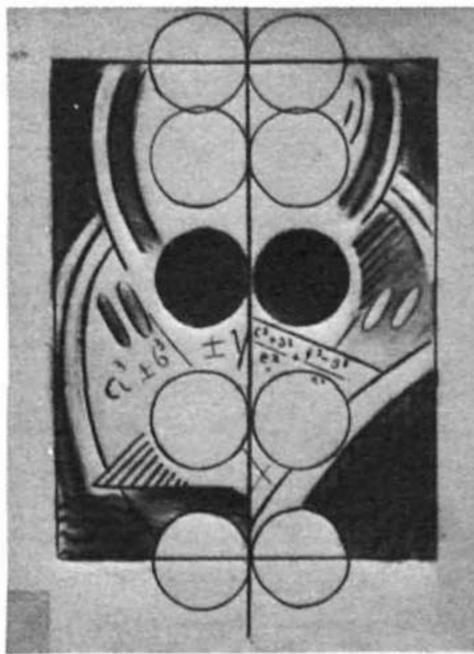
una trinidad: un lugar, una persona, un símbolo..., un laboratorio donde se dirigen experimentos para descubrir algo.

Stieglitz era, quizá, una figura demasiado carismática para Williams, que tenía también un ego poderoso. No soportaba las indiscutibles pretensiones de Stieglitz, quien reclamaba para sí el papel de «profeta americano», papel que Williams probablemente quería para él. Otra razón evidente para la escasa relación entre los dos era el hecho de que a Stieglitz no le gustaba la poesía de Williams, aunque Hartley se la elogiaba continuamente. En 1923 Stieglitz escribió a Hartley:

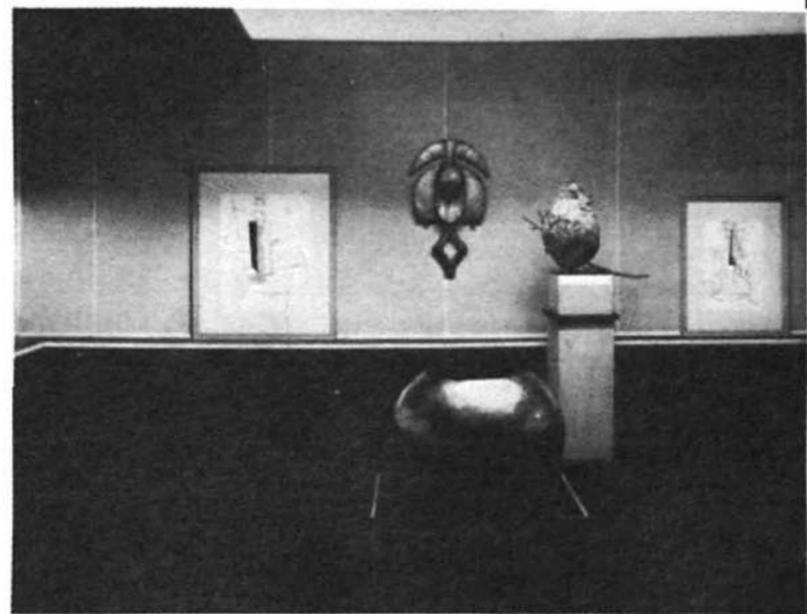
Me gustó lo que dices sobre Williams y su obra. Yo me he sentido conmovido por sus escritos muy pocas veces, aunque siempre me ha gustado él cuando nos hemos visto.

Fue la intervención de otro pintor amigo, Demuth, lo que finalmente inclinó la balanza a favor de Williams y en 1929 Stieglitz le escribía una carta elogiando «The Somnambulists» («Los sonámbulos»), un ensayo que apareció en *Transition*. Posiblemente como respuesta, Williams escribió «The American Background» («La experiencia americana»), el ensayo principal para

P.A.G. 12 →



Marius de Zayas: «Stieglitz», 1913.



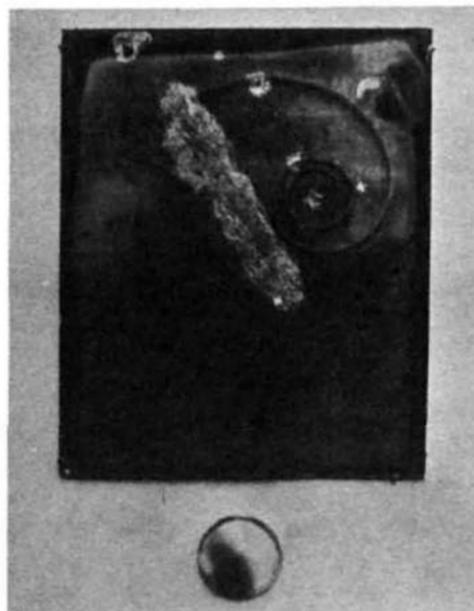
Exposición de Picasso, Braque y escultura africana en la galería 291, 1914-15.



Man Ray: «Retrato de Stieglitz», 1913.



Alfred Stieglitz: «Los últimos días de la 291», 1917.



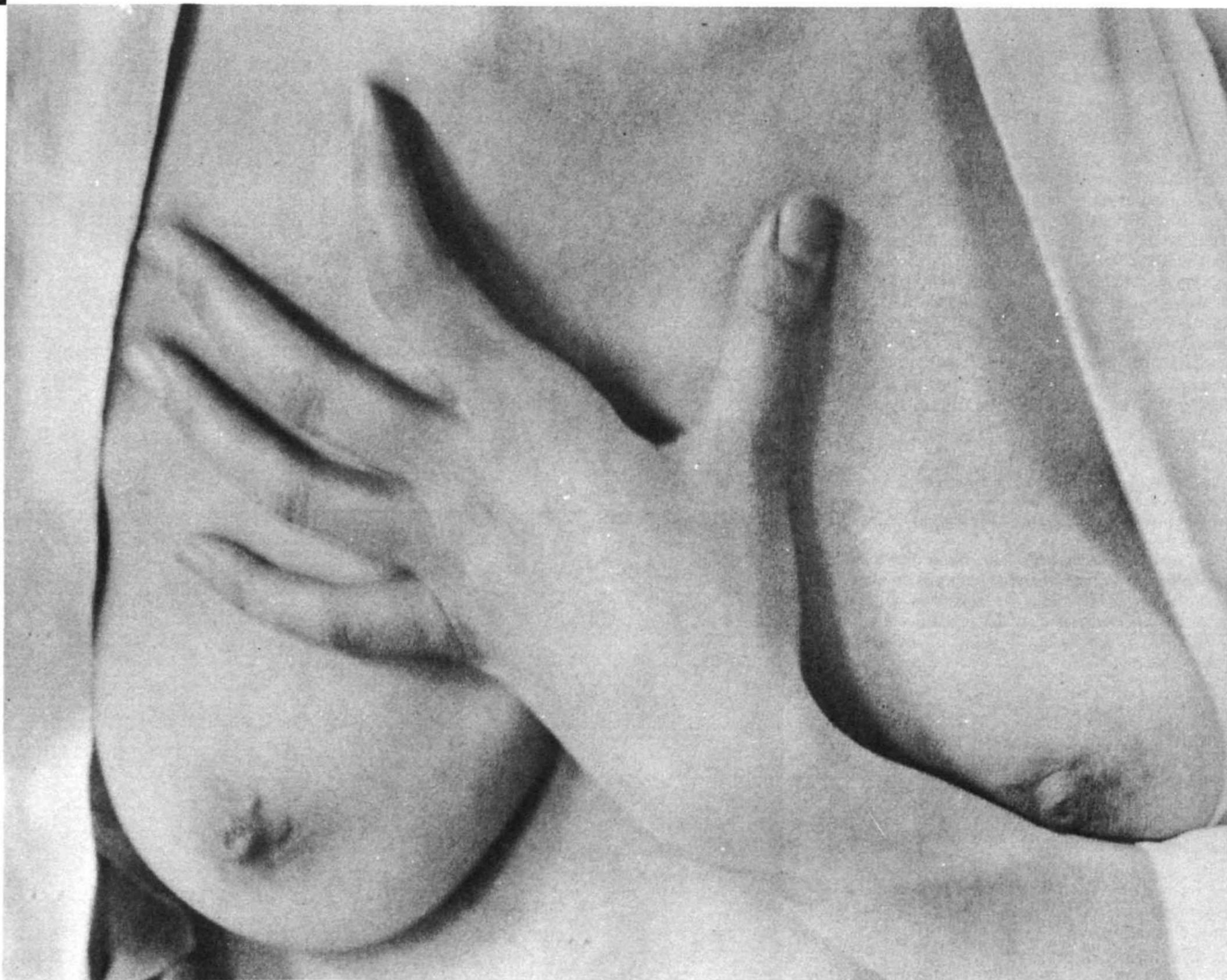
Arthur Dove: «Retrato de Alfred Stieglitz», 1925.



Alfred Stieglitz fotografiado por Strand, 1929.

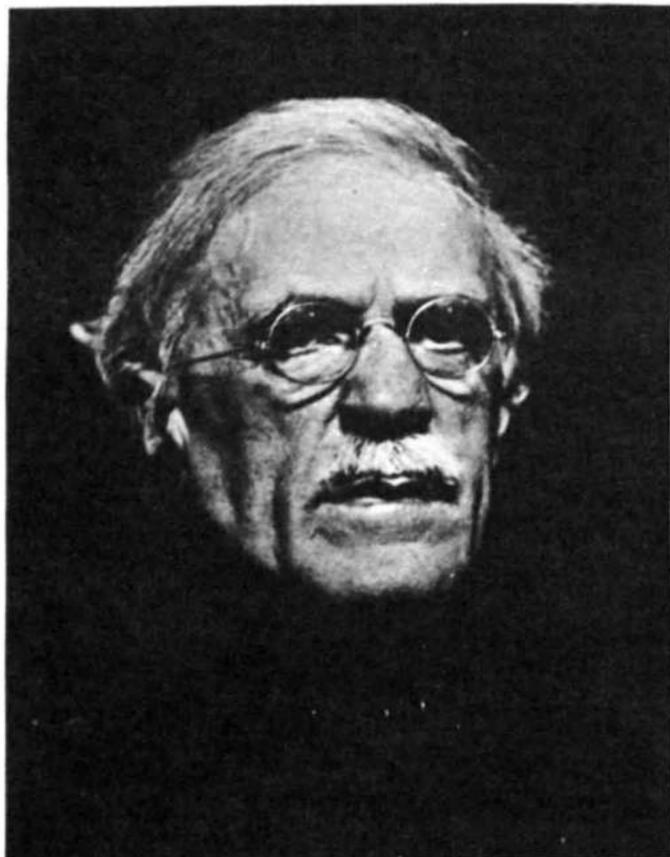


John Marin: «Stieglitz», 1935.



Alfred Stieglitz: «Retrato de Georgia O'Keeffe», 1918.

Alfred Stieglitz fotografiado por Dorothy Norman, 1933.



America and Alfred Stieglitz (América y Alfred Stieglitz), libro que apareció en 1934 en honor del fotógrafo. Y a su muerte, en 1946, Williams no dudó en rendirle este generoso tributo:

un profundo profeta de los valores reales, opuesto a la criminal falsedad del dinero sobre todas las cosas.

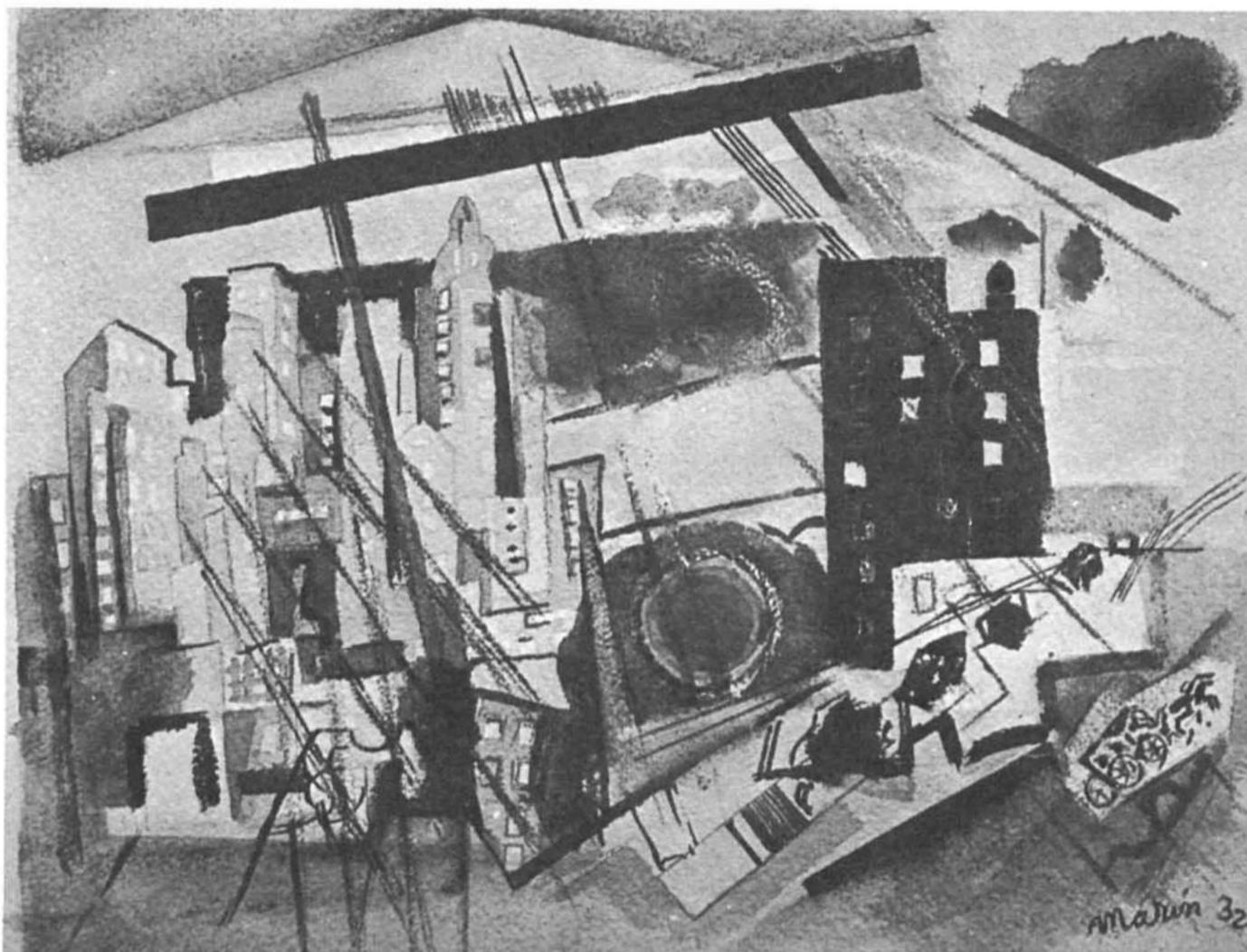
Camera Work fue uno de los mayores logros de Stieglitz. Fue a la vez un vehículo para la discusión teórica, examinando las ideas de Matisse y Cezanne, del fauvismo y del cubismo, y una plataforma para la provocación, de espíritu pre-dadaísta. Stieglitz nunca abrazó abiertamente el dadaísmo, aunque acogió a Picabia (mucho más cerca del campo de los futuristas en aquel momento) y enfocó sus incursiones en la naturaleza de la fotografía en términos de arte y antiarte. Clamaba por la independencia de la fotografía con respecto a las bellas artes y trataba de mantener su integridad científica. En otras palabras, rechazaba cualquier punto de vista que redujera la fotografía a una imitación de la pintura. La fotografía directa iba a ser el instrumento ideal para captar el paisaje y el espíritu de América, idea que Lange y Evans iban a captar plenamente en los años de la depresión. Williams

mostraba un respeto similar por los materiales y buscaba explotar formas naturales del habla sin alterarlas. Paradójicamente, la fotografía liberó a la pintura de la representación y quizá ayudó al artista americano a enfocar su relación con la realidad de un modo enteramente nuevo. Pueden citarse como evidencia de este cambio de perspectiva la manera en que Marin veía Nueva York, la versión de Sheeler de la América industrial, la visión mística de O'Keeffe del paisaje de Nuevo Méjico, o el deseo del propio Williams de hacer del poema un objeto en consonancia con su época. Marin se pregunta retóricamente si la ciudad no tendrá su propia danza estructural interior:

¿Hemos de considerar la vida de una ciudad reducida simplemente a la gente y a los animales que viven en sus calles y edificios? ¿Están muertos los edificios?... Alguna vez se nos ha dicho que la obra de arte es una cosa viva. No se puede crear una obra de arte a menos que las cosas que uno sostiene respondan a algo que se lleva dentro. De este modo la ciudad entera está viva; edificios, gente, todos están vivos, y cuanto más me impresionan, más vivos los siento.

W. C. W.

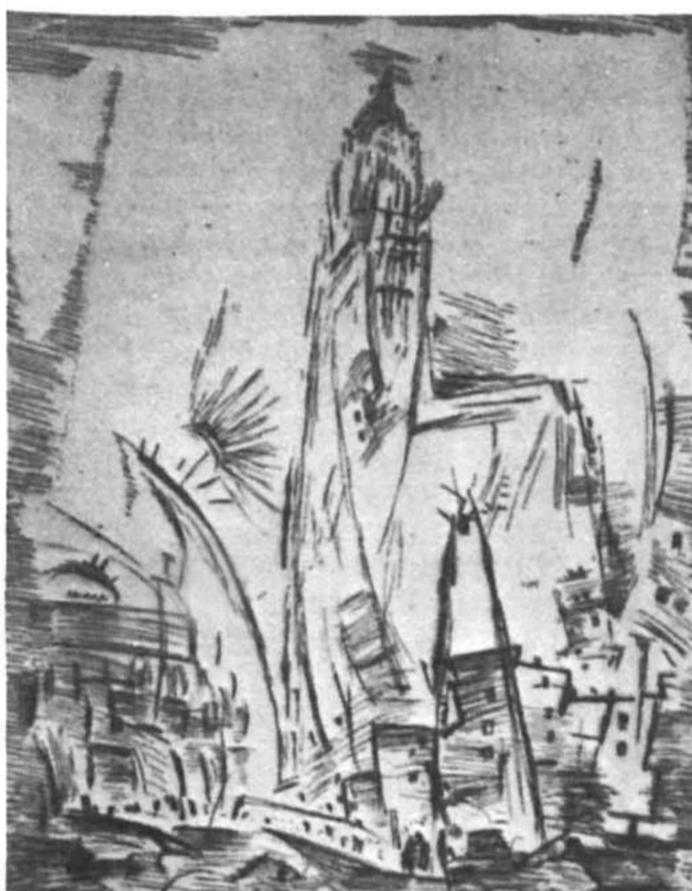
y JOHN MARIN



John Marin: «La región de la fantasía del puente de Brooklyn», 1932.



Este punto de vista llevó a Marin a expresar gráficamente lo que hacía una ciudad, técnica que iba a aplicar más tarde al paisaje del Maine. Las líneas que se superponen a sus impresiones de la ciudad, atrapadas rápida y caóticamente en sus acuarelas de tonos delicados, expresan movimiento, vitalidad, la rápida exploración del ojo al captar el juego de energías que constituyen la vida ciudadana. En otras palabras, quiere dejar a la fotografía la representación directa de lo que ve y concentrarse en su esencia interior.



John Marin: «Edificio Woolworth», 1913.



John Marin: «Manhattan centro II», 1932.

Marin, como O'Keefe, se interesa mucho por el arte oriental. Al volver de Europa en 1911 pinta paisajes transparentes y austeros. Las rupturas que aparecen en sus cuadros son poco corrientes en la pintura americana que suele empeñarse en decir demasiado. Deja zonas en blanco y el espectador tiene que entrar en ellas para completar el cuadro (es evidente que tiene como modelo a Cezanne). Modifica las técnicas cubistas demostrando un interés especial por los efectos atmosféricos. Todo flota hacia el centro; nos muestra un mundo que fluye y trata de revelar su energía.

Después de la muerte de Marin, Williams escribió una breve crítica para el catálogo de una exposición conmemorativa, en que pone de relieve el fondo común de los dos:

Siempre pensé en Marin como una expresión candente de la tierra de la que los dos brotamos. Él fue una afirmación de todo lo que yo sentía, un apoyo para mis épocas de cansancio, algo que necesitaba en mi vida cotidiana. Podía contar con él para que me ayudara... Nacimos a menos de media milla uno de otro (en Rutherford) y nunca nos separamos más de unas millas. Siempre supimos el uno del otro e incluso nos conocimos y nos entendimos bien, pero nunca nos hicimos íntimos.

Sobre la hierba francesa, en aquella habitación de la Quinta Avenida, yacía aquella mujer que nunca había visto mi pobre tierra. Se había quitado el polvo y el ruido de París junto con el vestido, la ropa interior y los zapatos y medias que acababa de poner a un lado para echarse a tomar el sol. Así estaba allí, a la luz del sol de la fácil atención del hombre. El ojo de él y el sol habían hecho el día sobre ella. Ella se daba a los dos porque no había nada que decir. No hay nada que decir al sol del mediodía. Una mata violeta ante su vientre indicaba que era primavera. Se oía silbar a una locomotora, más allá de la colina. No había nada que decir. Su cuerpo no era clásico de ninguna manera que se pudiera pensar. Allí yacía, y su torso curvado y sus muslos tocaban la hierba y las violetas.

Así la pintó. El sol había metido su cabeza entre el color de las pequeñas ramas de flameantes hojas de palma. Habían estado paseando alrededor de una hora después de bajar del tren. Tenían calor. Ella había escogido un lugar para descansar y él había pintado su descanso, interesado en el lugar que ella había elegido.

Había sido un día precioso. ¡Qué mujeres tan agradables son estas chicas nuestras! Cuando llevan ropa y se la quitan dan la impresión de que cumplen con una humilde obligación. Vuelven al sol con el gesto de haber logrado algo. Aquí yacen hoy en este lugar, no como Diana o Afrodita, sino demostrando un mayor respeto que ellas por el lugar en que estaba. Ella descansaba y él la pintaba.

Era a principios de verano. Desnuda como estaba la mente de él de interés por nada salvo por la plenitud de su conocimiento en el que el cuerpo de ella entraba como en el ojo del sol, así la pintaba. Así vino a América.

Ningún hombre en mi país ha visto una mujer desnuda y la ha pintado como si lo supiera todo salvo que estaba desnuda. Ninguna mujer en mi país está desnuda si no es de noche.

Al sol francés, sobre la hierba francesa, en una habitación de la Quinta Avenida, una mujer francesa yace y sonrío al sol, sin vernos.



Henri Matisse fotografiado por Brassai, 1939.



2.



1.



3.



4.



5.

Henri Matisse: 1. «Desnudo azul», 1907; 2. «Desnudo de la cara cortada», 1914; 3. «Desnudo sentado de espaldas», 1914; 4. «La noche», 1922; 5. «Bailarina de pie, con la cara cortada», 1927.



Williams también tenía amistad con **Georgia O'Keeffe**, que iba a ser uno de los símbolos de «la nueva mujer», semejante a Isadora Duncan, una mujer liberada y poco convencional. Es una época muy confusa en las actitudes hacia la mujer; para Picabia es una máquina animada y para Lawrence la manifestación más positiva de la vida. Según Williams la sexualidad se presenta como el problema central de los americanos... ¡y varios incidentes a lo largo de su vida parecen darle la razón!

En 1916, Stieglitz ve una serie de dibujos hechos por una mujer; «por fin», comenta Stieglitz. Quiere exponerlos, pero Georgia O'Keeffe, su autora, se opone. Esta historia tiene, como todas las buenas historias, un final feliz: Stieglitz llega a convencerla, se convierte en su marchante y después en su marido. O'Keeffe sirve de modelo para muchas de las fotos de Stieglitz.

O'Keeffe emplea formas derivadas de la naturaleza y, aunque sería demasiado llamarlas femeninas, son por lo general suaves, redondas y sensuales. Encuentra en la naturaleza equivalentes simbólicos para estados emocionales interiores. Rechaza toda necesidad de explicarlos insistiendo en que no hay palabras adecuadas. Se va a Nuevo Méjico en busca de formas sencillas, monumentales y místicas que revelan la propia vida trascendental de la naturaleza. Se mantiene apartada de sus contemporáneos europeos y a través de su obra muestra su preocupación por una estructura visual de naturaleza orgánica. Las flores le proporcionan una de sus más logradas metáforas estéticas. Este es un tema cercano a Williams y en su introducción al catálogo para una exposición en An American Place habla de las flores, que a pesar de ser familiares tienden a pasar desapercibidas:

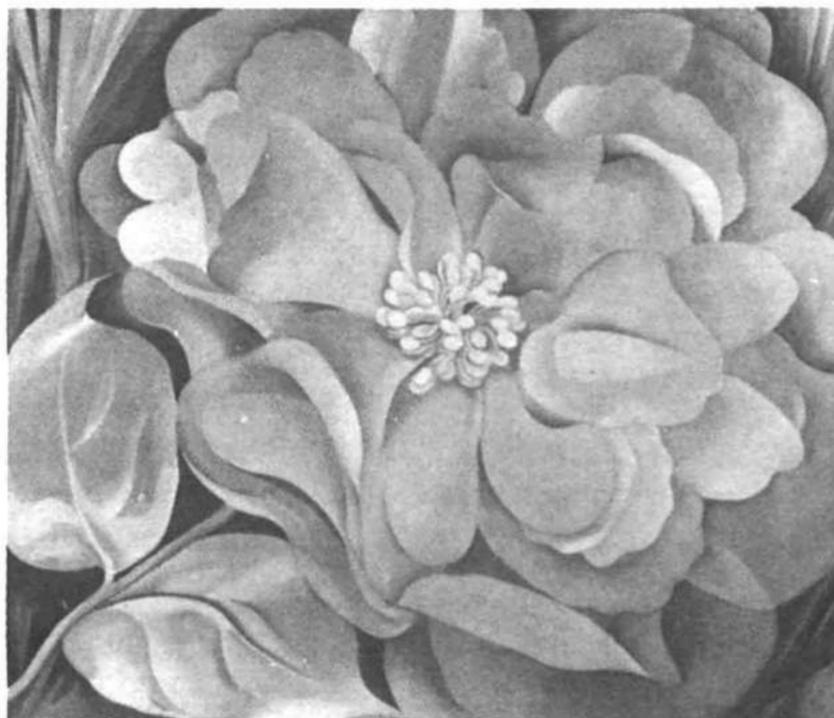
Me dije: voy a pintar lo que veo, lo que la flor es para mí, pero lo voy a pintar grande y la gente se sorprenderá al ver el tiempo que han estado mirando el cuadro. Incluso haré que los atareados neoyorkinos se paren a ver lo que yo veo en las flores.

Como Williams, O'Keeffe aprecia lo que suele pasar desapercibido y al ampliar la flor en el lienzo consigue un aumento y una intensificación de sus cualidades formales.

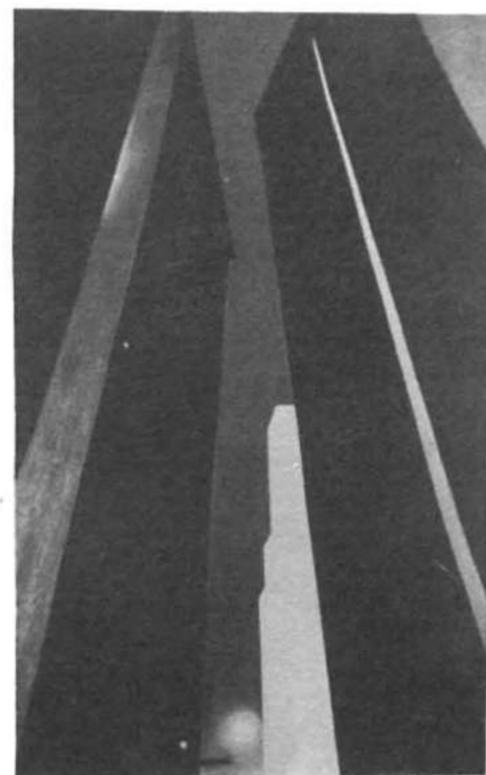
PÁG. 16 →



Georgia O'Keeffe: «Nueva York», 1920.



Georgia O'Keeffe: «La flor blanca de Calicó», 1931.



Georgia O'Keeffe: «Ciudad de noche», 1926.



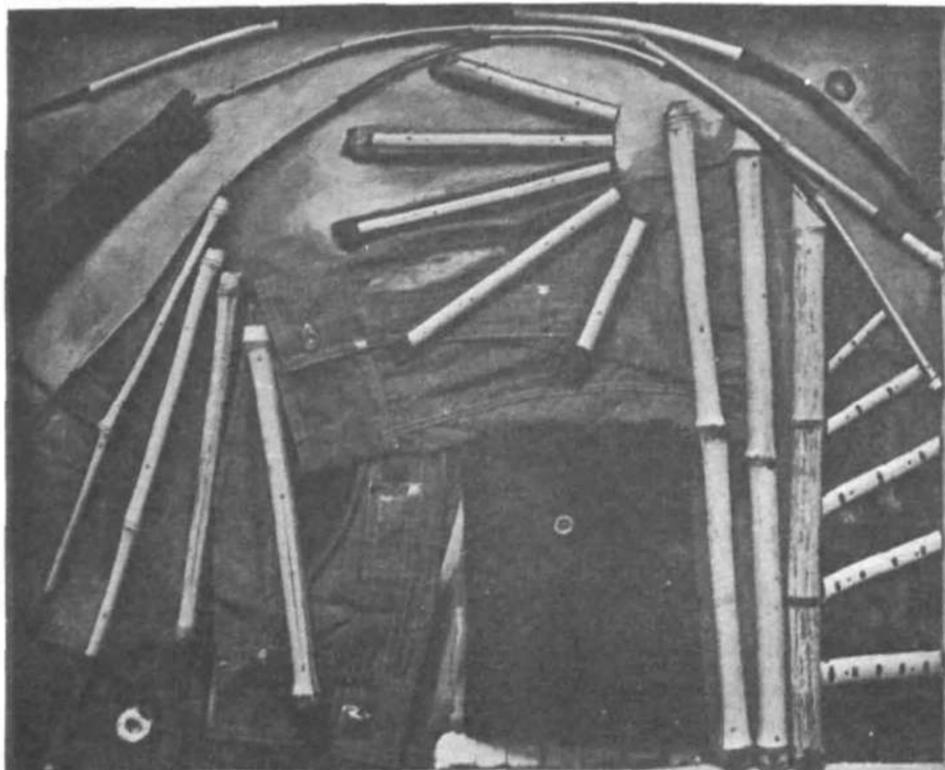
Arthur Dove: «Long Island», 1925.

UNA MANERA DE MIRAR A LAS COSAS

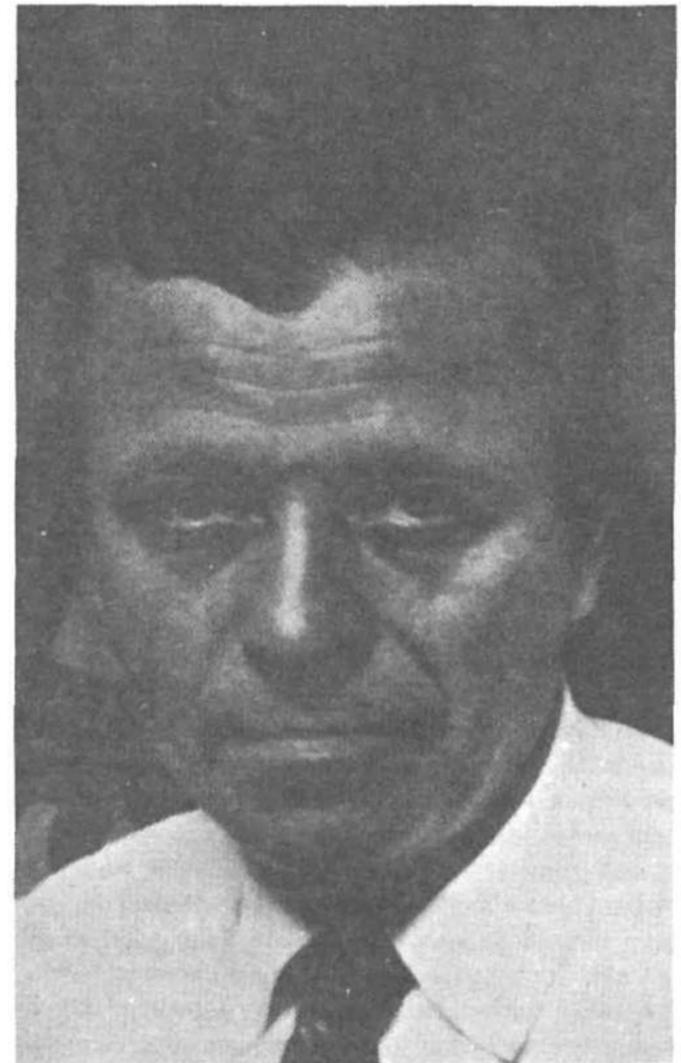
*Todavía no hemos hecho zapatos que nos envuelvan como el agua
Ni ropa que nos envuelva como el agua
Ni pensamientos que nos envuelvan como el aire.
Queda mucho por hacer —
Las obras de la Naturaleza son abstractas.
No se apoyan en otras cosas para significar.
La gaviota no es como el mar
Ni el Sol como la Luna.
El Sol atrae el agua del mar.
Ninguna nube es igual a otra nube —
Ninguna conserva una forma para siempre.
Que la montaña parezca un rostro es accidental.*

ARTHUR DOVE

Arthur Dove: «De pesca», 1925.



W. C. W.
y **ARTHUR DOVE**



La visión de Arthur Dove era también orgánica, y aunque Williams no se refiere a él directamente, es obvio que conocía su obra. Empezó desde la naturaleza aplicándose a la visión abstracta de sus imágenes. En 1910 hace una serie de «extracciones» de la naturaleza (para emplear su propia definición) usando el color como manera de captar la esencia de una forma. También 1910 es el año en que Kandinsky hace sus primeras abstracciones.

El modernismo es para Dove, como para Stieglitz, un laboratorio, un sitio para investigar sobre todas las posibilidades del pensamiento y el sentimiento humanos. Dove se hace granjero para vivir lo más cerca posible de la naturaleza. Es ésta una actitud que quizá tiene sus raíces en los escritos de Thoreau.

P.ÁG. 18 →

NATURALEZAS MUERTAS

Todos los poemas pueden ser representados por naturalezas muertas por no decir acuarelas, la violencia de la Iliada sugiere la disposición de narcisos en una jarra. La matanza de Héctor por Aquiles puede mostrarse a través de ellos casualmente unidos amarillo sobre blanco radiantemente dibujando un círculo oscuros violentos golpes de pincel en un desorden más o menos azaroso.

A ELSIE

Los productos puros de América
enloquecen —
la gente de la montaña de Kentucky

o la acanalada punta norte de
Jersey
con sus aislados lagos y

valles, sus sordomudos, ladrones
viejos nombres
y promiscuidad entre

hombres viva-la-Virgen que se dedican
al ferrocarril
por la pura sensualidad de la aventura —

y jóvenes mujeres desaliñadas, bañadas en
suciedad
de lunes a sábado

para ser ataviadas esa noche
con galas
por fantasías que no tienen

tradiciones campesinas para darles
carácter
sino revoloteo y alarde

puros harapos — sucumbiendo sin
emoción
excepto un terror paralizado

bajo algún seto de cerezo silvestre
o viburno —
que ellas no pueden expresar —

A no ser que la unión
quizá
con una ráfaga de sangre india

engendrará una chica tan desolada
tan prisionera
por enfermedad o asesinato

que será rescatada por un
agente —
criada por el Estado y

enviada a trabajar a los quince años en
alguna necesitada
casa en las afueras —

alguna familia de médico, alguna Elsie —
agua voluptuosa
expresando con roto

cerebro la verdad acerca de nosotros —
sus grandes
desgarbadas caderas y pechos caídos

dirigidos a la joyería
barata
y a jóvenes ricos con bonitos ojos

como si la tierra nuestros pies
fuera
el excremento de algún cielo

y nosotros degradados prisioneros
destinados
al hambre hasta que comamos basura

mientras la imaginación se esfuerza
en pos del ciervo
yendo por campos de caras de oro en

el sofocante calor de Septiembre
De algún modo
esto parece destruirnos

Es sólo en las manchas aisladas donde
algo
brota

Nadie
para atestiguar
ni armonizar, nadie para conducir el coche

W. C. W.

y MARSDEN HARTLEY



Mientras Williams intentaba hacer una virtud del hecho de quedarse a vivir en los alrededores de New Jersey (una insistencia en lo local que tiene tanto que ver con su profesión de médico como un principio estético), otro de sus amigos pintores, **Marsden Hartley**, viajaba incansablemente, hasta que se establece finalmente en Maine, en los años treinta. En 1912 fue a París subvencionado por Stieglitz, quien organizó una subasta en la que Williams compró «Mountains in New Mexico» («Montañas en Nuevo Méjico») por ciento cinco dólares. De París se marchó a Berlín, donde se puso en contacto con los expresionistas alemanes, cuyo estilo emocional estaba mucho más acorde con el carácter intenso, atormentado, de altas y bajas de Hartley. Al volver a Alemania en 1914 se encontró un país al borde de la guerra y realizó una serie de obras basadas en los emblemas militares alemanes, las medallas, los uniformes, las banderas en colores vivos contra un fondo negro, creando así una geometría imprecisa pero intuitiva. Al volver a los Estados Unidos continuó sus viajes visitando el sudoeste americano, quedándose un tiempo en Taos y Santa Fe:

es probablemente el espacio más grande que un blanco pueda sentir; el indio sabe con certeza lo grande que es porque ha hecho su mundo allí, su cosmos entero.

Hartley, como Williams, estaba preocupado por los potenciales míticos de la tierra y por la necesidad de un mito moderno. Reconocía la inutilidad de describir temas indígenas y sabía que tenía que descubrir un lenguaje propio de su tiempo. El empirismo primitivo de Cezanne era un ejemplo claro, por insistir en que la pura

NEGROS vientos del norte
entran en los negros corazones. Expulsados de
la cárcel de lirios golpean
para destruir —

Brutal humanidad
donde el viento lo rompe —

voces estridentes, calor
acelerado, hecho de ondas

Ebrio de cabras o aceras

El odio es de la noche y las flores y rocas
del día. Nada
se gana diciendo que la noche engendra
el asesinato — Es el clásico error

El día

Todo lo que penetra en otra persona
toda la hierba, todos los mirlos volando
todas las azaleas en flor
vientos salados —

Vendidos a ellos los hombres ciegamente se golpean
abriéndose las cabezas

Esta es la razón por la que los combates de boxeo y
los poemas chinos son lo mismo — Esta es la razón por la cual
Hartley alaba a miss Wirt

No hay nada en la curva
del viento sino — ráfaga de fría lluvia

Es igual a una vista submarina
peces púrpura y negro girando
entre ondulantes algas —

Negro viento, he vaciado mi corazón
para ti hasta cansarme —

Ahora mi mano te recorre sintiendo
el juego de tu cuerpo — el temblor
de su fuerza —

El dolor de los arqueros de Shu
se acerca — Hay
un difícil acercamiento desde
los muertos — el vestido invernal de dolor

Qué fácil caer
en las viejas costumbres, qué duro
avanzar con firmeza —

sensación deriva directamente de la naturaleza. *In the American Grain (A la manera americana)*, obra de Williams, es, de un modo similar, un intento de dar proporciones míticas a una serie de figuras históricas «puramente americanas» y de hacerlo en el lenguaje contemporáneo del *collage*. Su poema largo «Paterson» es, incluso más abiertamente, un mito de lugar.



Marsden Hartley: «Abstracción de Berlín», 1914-15.

Williams compartía la admiración de Hartley por Cezanne y admitía que su afirmación de que un cuadro era una cuestión de pigmentos sobre un trozo de tela tensada en un bastidor podía servir como principio para el poema y ayudarlo hasta llegar a la definición de que el poema es «una máquina hecha de palabras». El poema «Wild Orchard» («Huerto salvaje») recuerda mucho el tono y la estructura de Cezanne. Como en los paisajes provenzales de Cezanne la perspectiva es plana y bidimensional: la ladera es un muro; el cuadro se construye línea a línea y plano a plano de hierba, de huerto, rocas, ladera y cielo. Todo es inmóvil, pesado; no hay sentimiento, ni filosofía, ni incidente.

Hartley busca un tema más heroico para satisfacer su imaginación atormentada y lo encuentra en los paisajes del Maine y en la vida de los pescadores. Según Hartley, la verdadera piedad se halla sólo entre los pobres que viven cerca de la tierra o del mar. Al tratar el cuadro como un objeto en sí mismo, Hartley podía controlar sus emociones entregándose a la lógica pictórica.

Williams también llama nuestra atención sobre las características que comparte con el pintor: la insistencia en los materiales concretos del arte y en la necesidad de la percepción directa e intensa como valor moral:

los colores y las formas habían sido vistos muy de cerca, y estaban pintados enérgicamente e incluso con crudeza, con osadía y con agresiva simplicidad. Los perfiles (por ejemplo, los de dos abedules blancos, medio arrancados, apoyados uno contra otro en el bosque) eran inequívocos y expresaban con dramatismo lo que tenían que expresar..., una tragedia ineludible a la que todo el lienzo apuntaba despreciando lo marginal. Un torrente de montaña estrellándose contra la roca no estaba menos dramáticamente centrado, o también podía ser un canto rodado solo, un canto rodado hendido, las dos mitades eternamente separadas.

Williams sentía una gran admiración por las

TRUCHA DE
MAR Y PEZ-MANTEQUILLA

Los contornos y el brillo
mantienen el ojo — cautivo y fijo

aletas naranjas y los dos
la mitad de su tamaño, muecas

al lado, sobre el plato blanco —
Escamas de plata, pesadas

rápidas colas
latigando oblicuamente las corrientes

El ojo desciende ansioso
libre del mar

separa esto de aquello
y las afiladas espinas de las finas aletas.



Marsden Hartley: «Vista marítima de Nueva Inglaterra desde el Fish House», 1934.

naturalezas muertas de Hartley que conseguían un equilibrio entre el sentimiento y la forma. Le gustaba particularmente «New England sea-view Fish House» («Vista marítima de Nueva Inglaterra desde el *Fish House*») y, como no podía permitirse comprar el original, Hartley le regaló una reproducción dedicada. El poema de Williams «Sea Trout and Butterfish» («Trucha de

mar y pez-mantequilla»), aunque no naciera directamente derivado de este cuadro, parte claramente de la misma poética. Williams presenta su re-evaluación del objeto en forma de naturaleza muerta, disponiéndolo según sus elementos visuales.

W. C. W.

y CHARLES DEMUTH

EL HUERTO SALVAJE

Es un campo quebrado,
la tierra arrugada es
verde de principio a fin;
el otoño no ha llegado.

Inclinada sobre el huerto
la ladera es una muralla
de inmóviles árboles verdes,
la hierba es verde y roja.

Cinco días el desnudo cielo
ha estado allí día y noche.
Ni un pájaro, ni un sonido.
Entre los árboles

quietud
y la primera luz de la mañana.
Los manzanos
se doblan con la carga del fruto.

Sobre el árbol,
por entre sus hojas azules,
brillan
las manzanas verdes y rojas.

Inmóvil, madura, pesada,
esférica y recogida,
todo señala a la ladera.
Es grandeza formal,

majestuosidad,
signo de ultimidad
y de perfecto sosiego.
Entre la salvaje

aristocracia de rocas
una, elevada como un árbol,
ha tornado
de su reposo.

Otro de los amigos pintores de Williams fue Charles Demuth, al que dedicó *Spring and All* (*Primavera y todo*), un acierto por parte de Williams, puesto que Demuth se había mezclado con el dadaísmo en Nueva York y *Spring and All* es una de las mayores muestras dadá de Williams. También compartían un mismo interés por flores y plantas, por lo que Williams apreciaba particularmente las elegantes acuarelas de su amigo. Uno de sus poemas se hace eco del cuadro «Tuberosas» («Tuberosas»), pintado por Demuth en 1922 mientras seguía un tratamiento contra la diabetes en un sanatorio de Morrison, Nueva Jersey. Williams solía ir a visitarlo desde Rutherford y parece querer levantar el ánimo de su amigo subrayando la fresca exuberancia que inunda el mundo en primavera.

Después de graduarse en Filadelfia, los dos siguen relacionándose en base de su común

FLORIDA ESTE, 1924

...Estoy cansado de la rima —
Toda la maldita ciudad

rima calle arriba
y calle abajo, pero está
la rima de sus blancos dientes

la rima de vasos
junto a mi plato, el murmullo acompasado
la rima que sus dedos hacen —

Y pensamos huir de la rima
imitando el inconsciente
desorden de las cosas salvajes —

la rima más estúpida de todas —
Mejor Hibisco,
déjame examinar

aquellas cambiantes sombras
de color naranja, claras como bombillas
eléctricas encendidas

o polvorientas de sedimento
mate, las sombras y texturas
de una pintura cubista

el encanto
del pez de Hartley, color naranja
de cerveza inglesa y lirios

naranja de topacio, naranja de pelo rojo
naranja de curaçao
naranja del Tiber

turbio, naranja de las rocas
del fondo en los ríos de Maine
naranja de setas.



interés por el lenguaje del modernismo y de su genuino respeto por la obra del otro. Demuth, sin embargo, era un esteta, un decadente, hombre de ciudad, mientras que Williams siempre fue un malhumorado médico de provincias de vida retirada. Aun así los dos sentían la necesidad de crear un arte americano debido a su preocupación por el modernismo.

Para Williams la importancia de lo local nacía, en parte, de una necesidad económica; no tenía alternativa. Demuth, por el contrario, tenía medios para viajar y se habría expatriado como muchos de sus contemporáneos si no fuera por su delicada salud, que lo relegó al cuidado de su madre en la casa paterna de Lancaster (Pennsylvania). Sus acuarelas y naturalezas muertas, que eran, en cierto modo, una concesión a su diabetes, no le bastaban: necesitaba profundizar más, y esta necesidad le llevó a entregarse a la posibilidad de crear un Arte Americano.

La incertidumbre de Demuth sobre lo que debía hacer puede verse en sus cartas a Stieglitz; en una de 1921, desde Londres, le dice:

No sabía que Europa era tan maravillosa, no lo sabía. No estoy seguro de que Nueva York, incluso el país entero, tenga algo que no se encuentre aquí. Siento el deseo de volver corriendo y hacer algo sobre ello.

Y otra vez, desde París:

Me siento «dentro» de América, aunque sus entrañas estén vacías; quizá yo pueda ayudar a llenarlas.

Y, finalmente, fue capaz de decir a Stieglitz:

Juntos acrecentaremos el panorama de la escena americana.

«Buildings, Lancaster» («Edificios, Lancaster») (1930) es una de las más características contribuciones de Demuth a su preocupación por lo local. La referencia al negocio de piensos de Eshelman liga el cuadro a un lugar concreto. La

I

Hacia el hospital contagioso por el camino
bajo el oleaje del azul
jaspeadas nubes impulsadas desde el

noreste — un viento frío. Más allá el
yermo de anchos, barrocos campos
pardos de secos hierbajos, algunos caídos

manchas de agua estancada
altos árboles dispersos

A lo largo de la carretera la rojiza
purpúrea, bifurcada, erguida, espinosa
confusión de arbustos y pequeños árboles
con pardas hojas muertas debajo
deshojadas viñas —

En apariencia sin vida, perezosa
aturdida la Primavera se acerca —

Entran en el nuevo mundo desnudos,
fríos, ignorándolo todo
salvo que entran. Rodeándolos
el viento íntimo y frío —

Ahora la hierba, mañana
el entumecido rizo de la hoja
de la zanahoria

Uno a uno los objetos se definen —
Se apresura: claridad, silueta de hoja

Pero ahora la desolada dignidad de
la entrada — Silencioso, el profundo cambio

los encuentra: arraigados
ceden poco a poco
y empiezan a despertar.

II

Rosas confundidos con blancos
flores invadiendo flores
toman el reflejo de la llama y lo derraman
lanzándolo de nuevo
a la pantalla del quinqué

oblicuos pétalos oscurecidos de malva

rojos donde en espirales
pétalos descansan su brillo sobre pétalos
rodeando gargantas verdellama

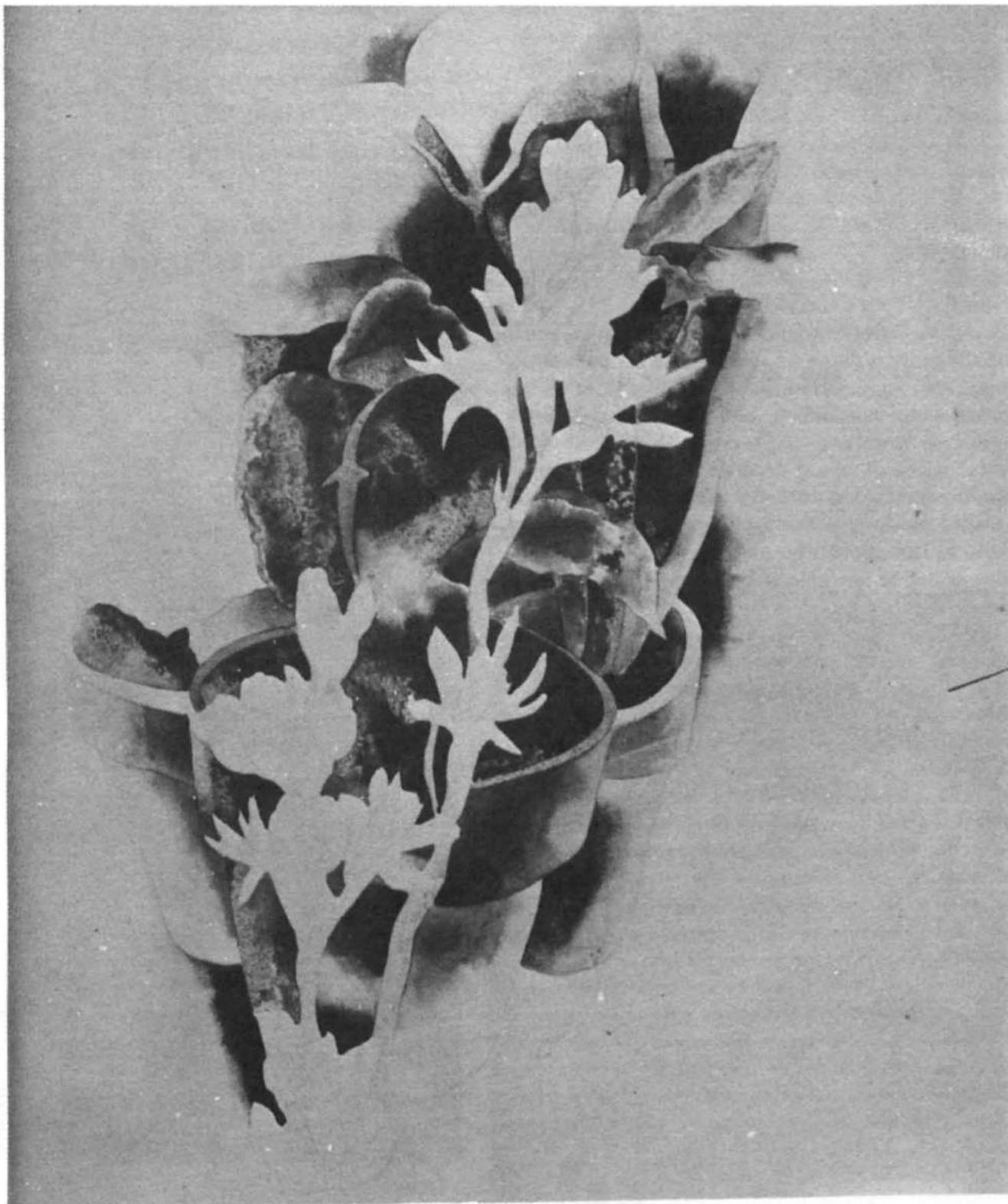
pétalos radiantes de luz que traspasa
afirmándose

encima

las hojas
desde el borde de la maceta
alcanzan su modesto verde

y allí, enteramente oscura, la maceta
alegre de áspero musgo.

Charles Demuth: «Tuberosas», 1922.





Charles Demuth: «El loco», 1916.



Charles Demuth: «Lirios rosas y mariposas», 1928.

EL CYCLAMEN MORADO

(dedicado a la memoria
de Charles Demuth)

Es milagroso
que la flor deba crecer
como flor
igual en belleza —
como si espejos pensados
de alguna perfección
no puedan ser nunca mostrados
demasiado a menudo —
el silencio las mantiene
en ese espacio. Y
el color ha sido construido
desde el vacío
para despertar allí —
Pero la forma viene gradualmente.



Charles Demuth: «Cartel-Retrato
de Georgia O'Keeffe», 1924.

A UN DISCÍPULO SOLITARIO

Fíjate, ahora, mon cher,
en que la luna está
ladeada sobre
el pico del campanario
y olvida que su color
es el de una concha rosa.

Observa, ahora,
que es temprano
y olvida que el cielo
es tan suave
como una turquesa.

Concéntrate, ahora,
en cómo las oscuras
líneas convergentes
del campanario
se encuentran en el pináculo —
percibe cómo
su humilde adorno
intenta detenerlas —

¡Mira cómo fracasa!
¡Mira cómo las líneas convergentes
de la aguja hexagonal
escapan hacia arriba —
retrocediendo, dividiéndose!
—¡sépalos
que guardan y contienen
la flor!

Observa cuan inmóvil
la luna mordida
descansa sobre las líneas protectoras.
Es verdad:
en los colores luminosos
de la mañana

marrón — piedra y pizarra
brillan naranja y marrón oscuro.

¡Pero observa
el peso agobiante
del macizo edificio!
Observa
la ligereza de jazmín
de la luna.

elección como tema de un negocio familiar en una ciudad pequeña parece subrayar una fuerza central de la sociedad americana, que casi convierte el cuadro en un himno a la ética protestante y a su acento en la vida del trabajo práctico. Pero el interés esencial de la obra reside en la exploración de unos medios formales nuevos en un estilo que algunos críticos llamaron «cubismo-realismo», pero que gradualmente llegó a llamarse «precisionismo», el primer movimiento autóctono en el arte norteamericano. Se trata de un estilo que debe mucho al cubismo, pero que incluye un rechazo total de la fragmentación del objeto, reflejando así la naturaleza conservadora de la sociedad en que se había producido o, posiblemente, los restos de optimismo de una sociedad que había escapado a los desastres psicológicos y económicos de la Primera Guerra Mundial. Demuth explota la geometría inherente al edificio y a partir de ahí crea su propia estructura pictórica. La claridad de líneas, los rayos que unen cielo y edificios, el brillo de los colores, todo se combina para crear una experiencia estética, en marcado contraste con la monotonía de la escena. Demuth no idealiza Lancaster del mismo modo que Williams no idealiza Paterson, pero lo dos presentan afirmaciones casi visionarias sobre la naturaleza de la experiencia americana.

América era, por supuesto, el país de los aviones, de los trenes y de los coches, el país que poseía la potencia para realizar el sueño de Marinetti o Tatlin. La máquina estaba de moda entre los dadaístas como Kupta, Leger, Stella, Sheeler y Demuth, quienes, sin embargo, la ven de mil formas distintas y, a veces, contradictorias. La actitud de Demuth hacia las promesas de la revolución industrial no queda clara. Se da cuenta de que su país no tiene ni tradición ni historia y de que su anónima arquitectura representa «su Grecia» o «Mi Egipto», como titula un cuadro, pero no está de ningún modo convencido de que represente un progreso a nivel humano. La concepción heroica del silo parece favorecer una interpretación afirmativa del título, el escenario donde se pueden hacer los «esfuerzos titánicos» que tanto obsesionaban a Hartley. Pero también sugiere ironía y distanciamiento escéptico.

Por supuesto, Demuth era consciente del punto al que la industrialización había llegado y de los cambios brutales y cruciales que sufría su pueblo. Un país de pequeñas ciudades se convirtió en poco tiempo en un país de grandes complejos industriales. El poder se centralizó. El granjero y el pequeño comerciante dieron paso al ejecutivo y al burócrata. Su escéptico punto de vista puede verse en «Machinery» («Maquinaria»), donde hace uso del modo mecanomórfico de Duchamp o Picabia. Este sinuoso complejo de depósitos de agua y ventiladores en los tejados está dedicado a Williams. Esta dedicatoria, sin embargo, es una ironía, puesto que Demuth era consciente de las objeciones de Williams al uso que hacía de sugestivas formas sensuales. Años más tarde Williams todavía se quejaba de esta obra:

falsifica la apariencia psicológica de la máquina, haciendo quizá una mujer de ella para que parezca lo que no es.

Esta distorsión del objeto era una nefanda traición a su propio sentido de la integridad del objeto.

En 1923 Demuth empieza a trabajar en una serie de carteles-retrato como homenaje a sus amigos Dove, Marin, O'Keefe y Williams. Dice:

En el retrato el parecido es sólo el punto de partida; con esto, el pintor tiene que reflejar de algún modo su época, su propia respuesta a ella.

El «retrato» dedicado a Williams «I saw the figure 5 in gold» («Vi el número 5 dorado») está basado en un poema que Williams escribió una tarde de verano en Nueva York cuando iba al estudio de Hartley después del trabajo. El propio Williams describe así el momento en su autobiografía:

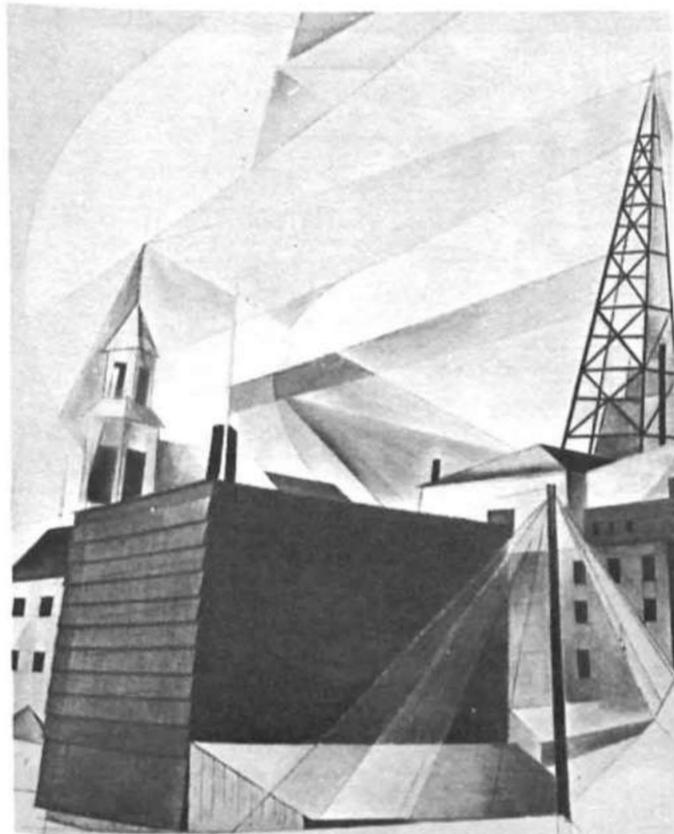
Un día cálido, volviendo muy cansado de la clínica de post-graduados, me acerqué hasta el estudio de Marsden en la calle Quince para charlar un poco, tomar algo y ver lo que estaba haciendo. Cuando llegaba al portal, oí un estruendo de campanas y el aullido de un coche de bomberos que pasaba al final de la calle, por la Novena Avenida. Me volví justo a tiempo de ver un número 5 dorado sobre un fondo rojo que pasó como un relámpago. La impresión fue tan repentina que saqué un papel del bolsillo y escribí un poema corto sobre ello.

P.ÁG. 26 →

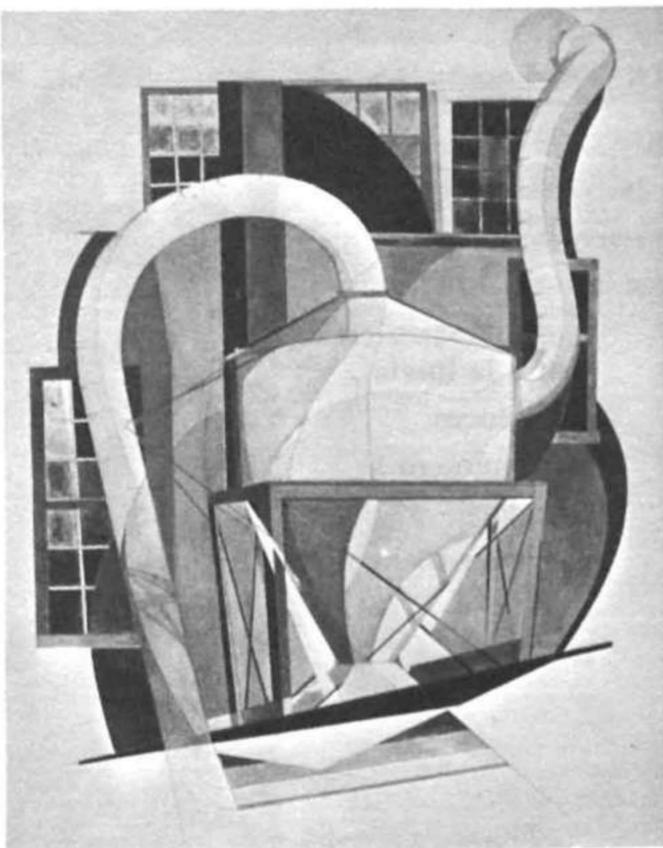


Charles Demuth: «Lancaster», 1921.

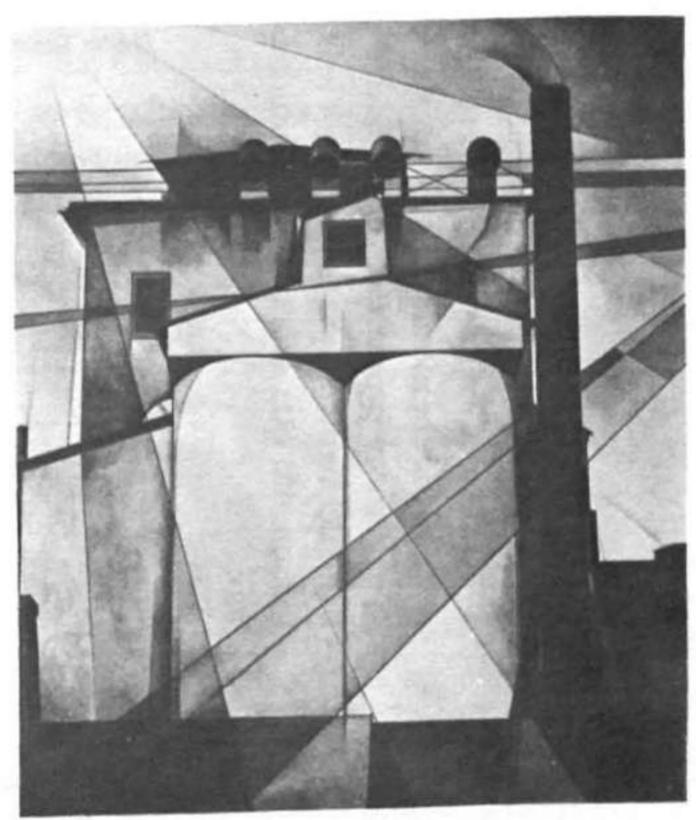
Charles Demuth: «Edificios, Lancaster», 1930.



Charles Demuth: «Maquinaria», 1920.



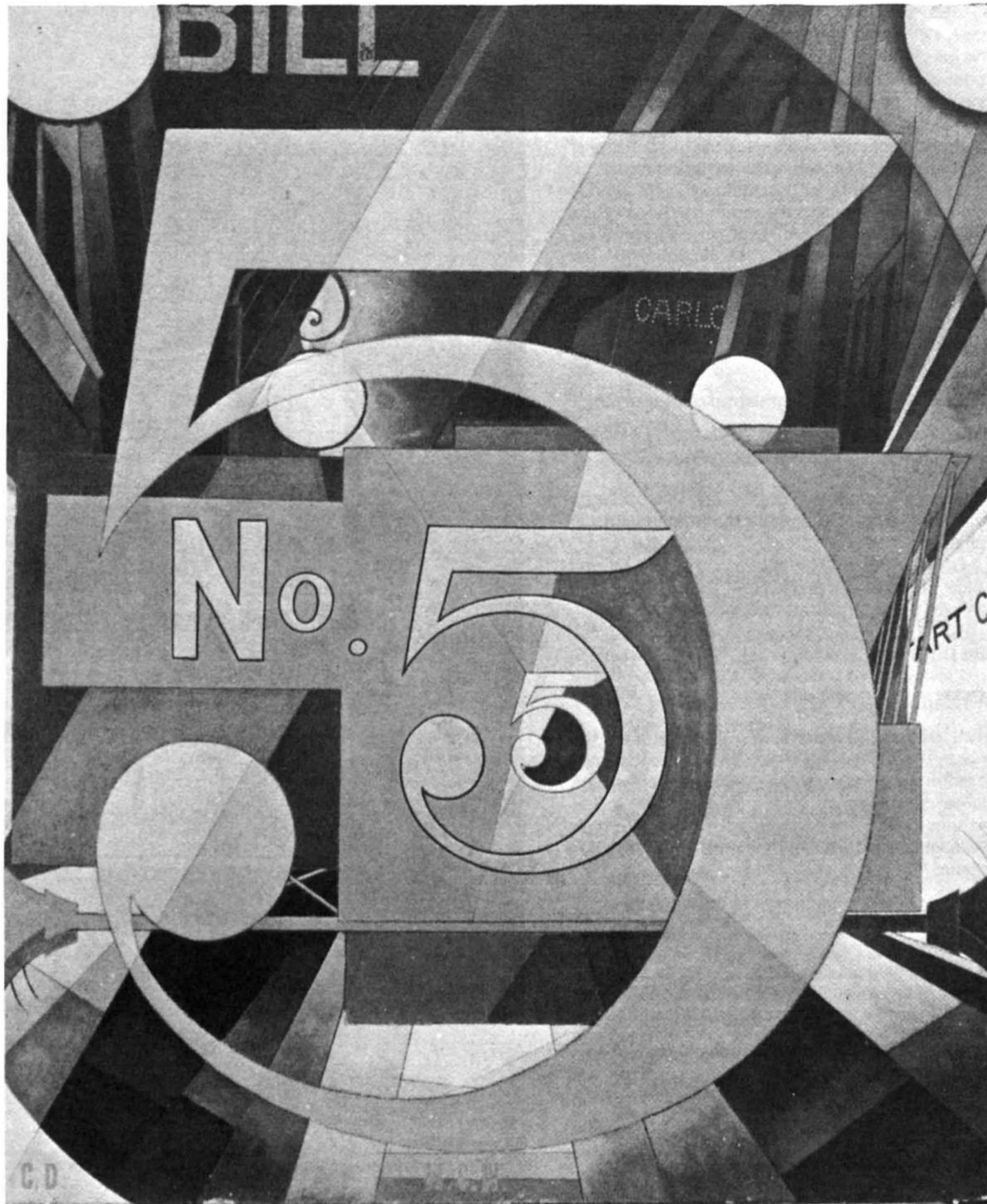
Charles Demuth: «Mi Egipto», 1927.



ME GUSTA EL 5 más de lo que me gustó al principio. Pero el hueco del rojo me incomoda. Debería ser oscurecido o algo así. Ante este cuadro siento que la sensación de estar frente a algo bien acabado que experimenté al principio se ha perdido, y que tú has intentado veinte veces volver a capturar esa vieja sensación, y que cada intento ha dejado una huella en algún lugar de modo que el conjunto se ha visto deformado. Necesita algún otro toque de imaginación, a través del todo, para darle unidad. No será nunca más una unidad, pero — tampoco el 5. Está todo revuelto...

¡Maldita sea! Supongo que estás cansado del cuadro. Quizá las sugerencias de Stieglitz son todas necesarias: componer el cuadro mejor y hacer del 5 de oro una figura metálica «lisa», en vez de rugosa como es ahora.

Pero mi propia idea, como te dije por teléfono, es obtener la clave del propio cuadro. Esto es, usar la superposición de planos, un contorno cubriendo parte del siguiente. Si esto se usara más sobre el centro sólido del rojo (como se usa entre las cifras que lo rodean), el conjunto mejoraría con una unidad de tratamiento que supondría una unidad de sentimiento ante el todo. Tú, en realidad, has hecho algo de esto con el centro exacto del cuadro, pero no lo suficiente.



Charles Demuth: «Vi el número 5 dorado», 1929.

EL GRAN NÚMERO

Entre la lluvia
y las luces
vi el número 5
dorado
sobre un coche de bomberos
rojo
moviéndose

con peso y urgencia
tenso
desamparado
al ritmo del gong
de los aullidos de sirena
y de ruedas retumbando
a través de la ciudad oscura.

LA ROSA está anticuada
pero cada pétalo acaba en
un filo, la doble faceta
fijando las estriadas
columnas de aire — El filo
corta sin cortar
encuentra — nada — se renueva
en metal o porcelana —

¿adónde? Acaba —
Pero si acaba
el comienzo empieza
de manera tal que emplear rosas
se convierte en geometría —

Más agudo, más pulcro, más cortante,
formado en mayólica —

el plato roto
vidriado con una rosa

En algún lugar el sentido
crea rosas de cobre
rosas de acero —

La rosa llevaba la carga del amor
pero el amor ha tocado su fin — de rosas

Es en el filo del
pétalo donde el amor aguarda

Fresco, trabajado para derrotar
lo trabajoso — frágil
arrancado, húmedo, aún inmaduro
insensible, preciso, tocando

Qué

El punto entre el filo
del pétalo y el
En el filo del pétalo nace una línea
que siendo de acero
infinitamente fino, infinitamente
rígido penetra
la Vía Láctea
sin tocarla — alzándose
sobre ella — sin empujarla
sin quedar suspendida de ella —

La fragilidad de la flor
ilesa
penetra los espacios

AHORA HE LLEGADO a un estado diferente. Creo que los valores allí descubiertos pueden generalizarse. Me encuentro a mí mismo aplicando mis conclusiones al trabajo de otros y a otras cosas.

Pienso que hay trabajo por hacer en lo referente a la creación de nuevas formas, de nuevos nombres para la experiencia.

Y esa «belleza» está en relación no con el «encanto» sino con un estado en el cual la realidad juega un papel.

Una pintura tal como la de Juan Gris, posterior a la impresionista, la expresionista, a Cezánne — y asestando duros golpes tanto a los expresionistas como al grupo de los

impresionistas — apunta hacia algo que probará ser la pintura más grande jamás creada.

— una vez desechada la ilusión, la pintura afronta el siguiente problema: reemplazar no las formas sino la realidad de la experiencia por la suya propia —

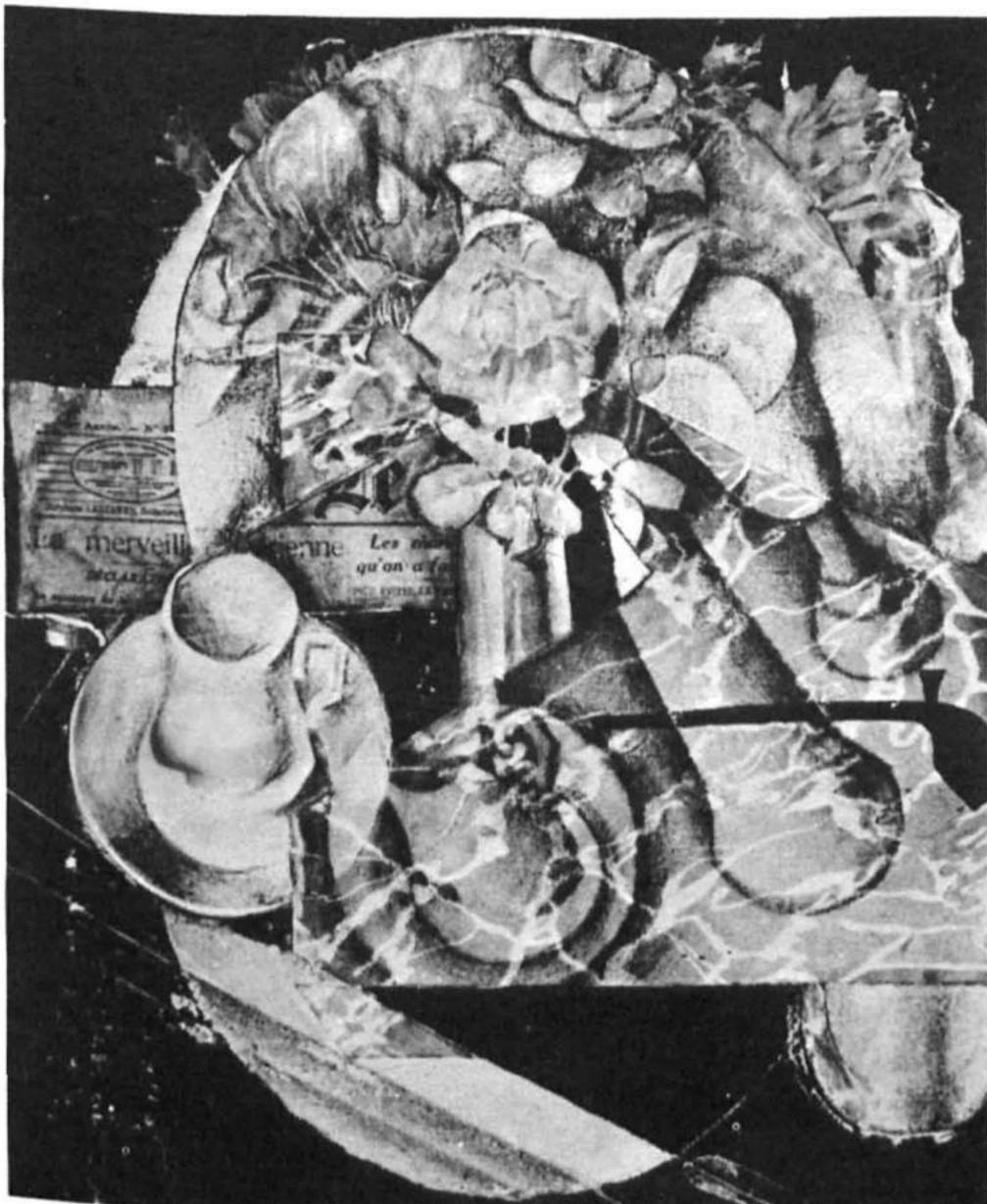
hasta ahora se han utilizado las formas y los significados, pero también y siempre se ha contado con la ilusión con el fin de dar a la composición un parecido con la Naturaleza

ahora las obras de arte no pueden limitarse a esta categoría de «mentira francesa», deben ser reales, no «realistas», sino la realidad misma —

no deben dar una impresión de frustración sino la sensación de estar ante una obra acabada, completa, real — No es una cuestión de «representación» — que podría representarse realmente, sino una cuestión de autonomía existencial

ampliación — revivificación de valores. La idea anterior nos muestra la falsedad del intento de «copiar» la Naturaleza. El asunto es igualmente tonto cuando tratamos de «hacer» cuadros.

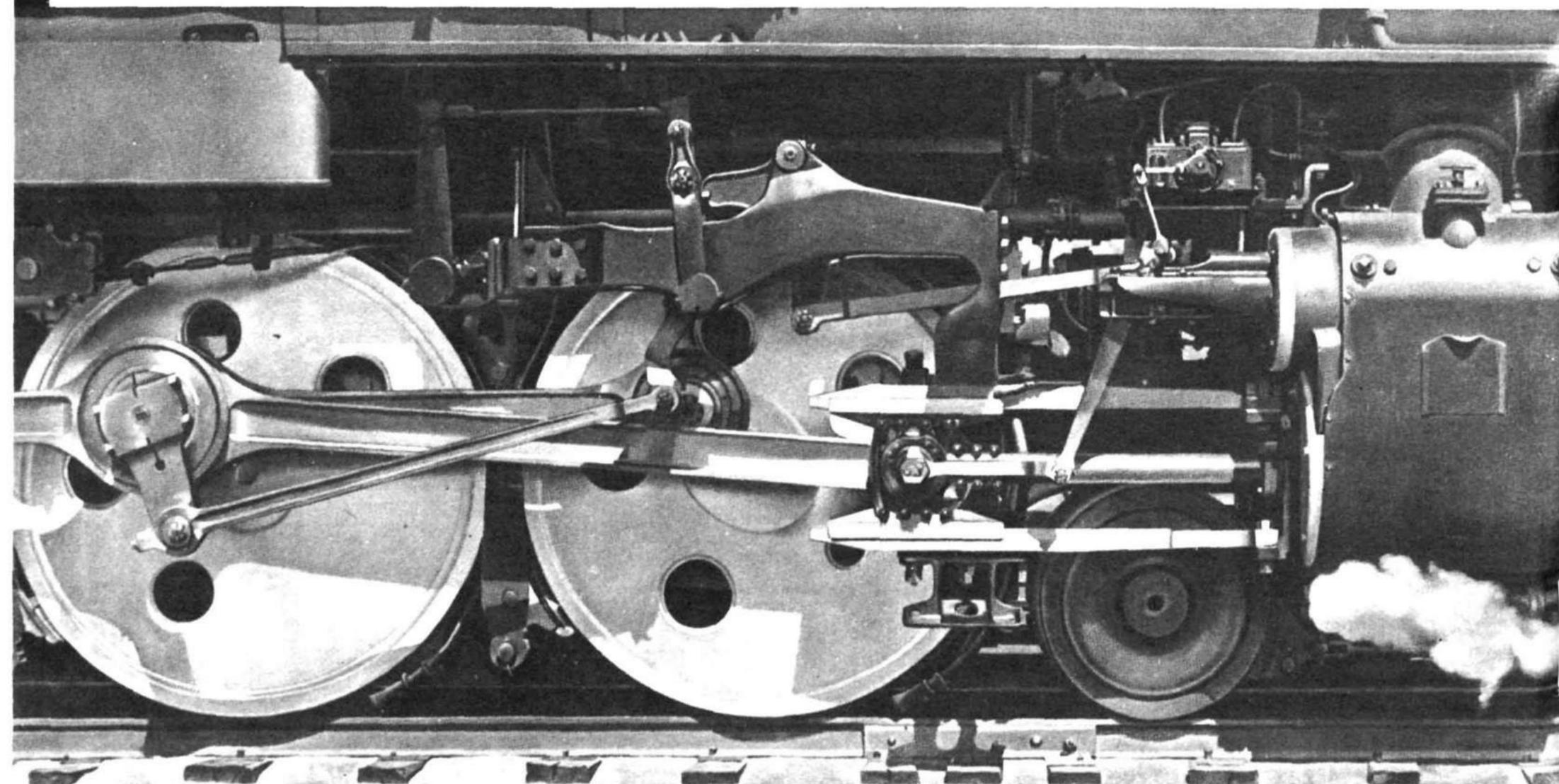
Pero un cuadro como aquel de Juan Gris, aunque no lo haya visto en color, es importante por señalar más claramente que ningún otro que yo haya visto el sentido de las modernas tendencias: el intento se está llevando a cabo con el fin de separar las cosas de la imaginación de las cosas de la vida, usándose obviamente formas comunes a la experiencia, con el objeto de no asustar al espectador sino por el contrario atraerle.



Juan Gris: «Rosas», 1914.



Juan Gris.



Charles Sheeler: «Energía en movimiento», 1939.



Charles Sheeler es otro pintor americano al que Williams rinde especial tributo. En la introducción que escribió para el catálogo de una exposición de Sheeler, Williams señala su precisión y objetividad; en su *Autobiography* (*Autobiografía*) rememora su larga e íntima amistad, la integridad de su búsqueda de valores americanos y el patetismo simbólico de la pequeña casa de campo de Sheeler, que era todo lo que quedaba de una propiedad junto al río Hudson, y que representaba para Williams, como el arte de Sheeler y su propia poesía, la semilla escondida pero viva de lo que había de valioso en el pasado americano.

W. C. W. y CHARLES SHEELER

Fue Mathew Josephson quien los presentó:

Yo quería que mis dos viejos amigos, William Carlos Williams y Charles Sheeler, se conocieran y organizamos una cena en un bar. Después de cenar Williams, Sheeler y sus mujeres vinieron a nuestra casa trayendo cada uno su botella de vino. Nos sentamos todos en el suelo, no por afectación bohemia, sino porque no teníamos sillas.

El interés de Josephson no era del todo altruista, pues quería que los dos hombres colabo-

raran en una revista que esperaba abarcarse desde la tecnología a la cultura popular: máquinas, rascacielos, jazz, novelas rosa y *westerns*. Williams y Sheeler accedieron a colaborar en el número de octubre de 1923 de *Broom*; Williams, con un capítulo de *In the American Grain* (*A la manera americana*) y Sheeler, con fotografías y cuadros. Uno de ellos titulado originariamente «Still-Life» («Naturaleza muerta»), cambió de repente su nombre por el de «Self-portrait» («Autorretrato»), gesto que puede entenderse como un chiste dadá. (Los dos aparecieron juntos en una de las últimas manifestaciones dadá en Nueva York cuando Williams escribió una carta despreciativa contra H. L. Menken llamándole intelectual de tercera clase y Sheeler hizo la

P. 36. 27 →

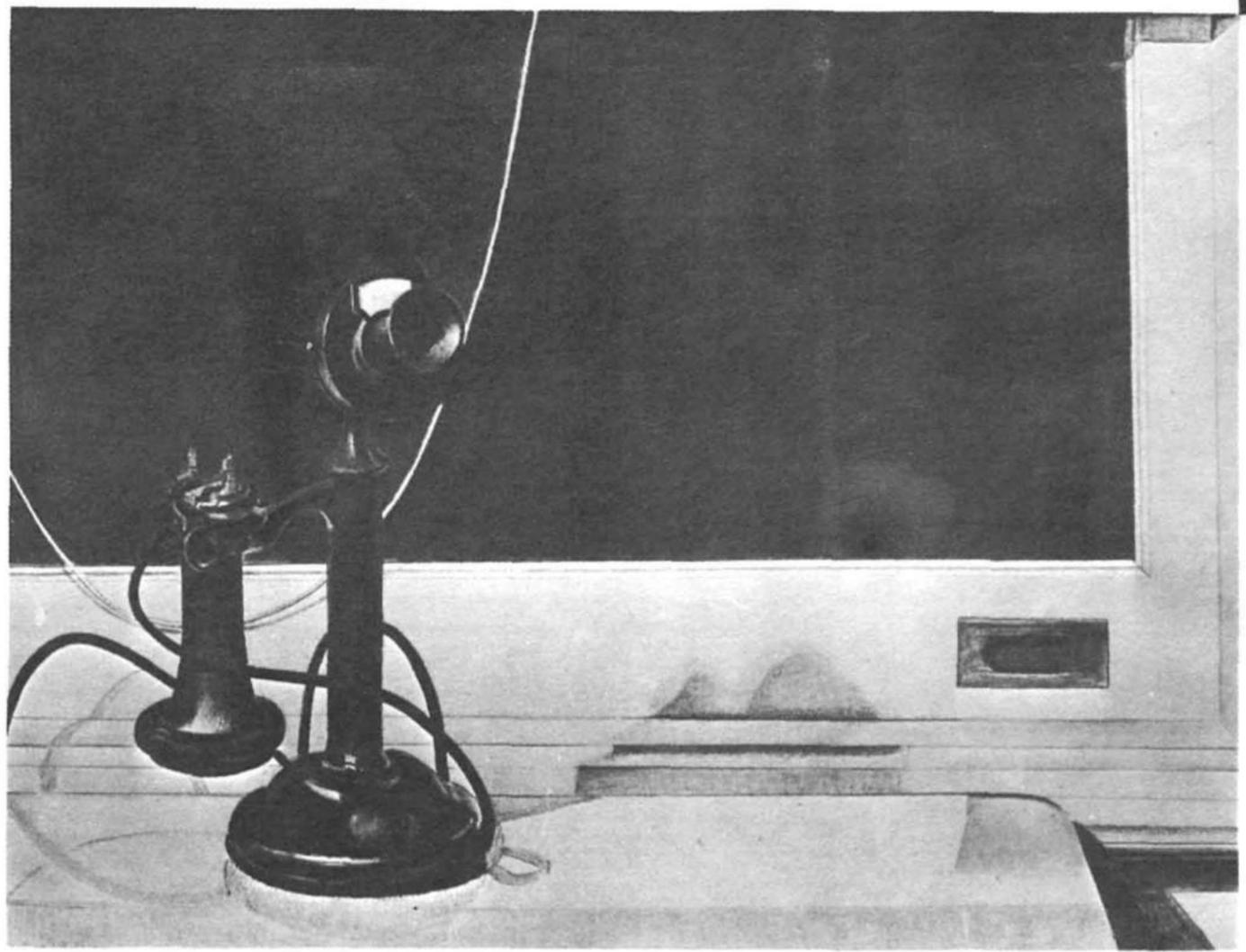
ME PROPUSE INTENTAR entender la disciplina de la Naturaleza. Decidí hacer un estudio de la proporción del crecimiento de la estructura de la planta. Durante unos años me había impresionado la belleza de la espiral de la concha de los caracoles que tanto abundaban en nuestro jardín. Encontré algunos tipos de espiral en la mayoría de las plantas bellas y en ciertas flores, particularmente en las vainas de las semillas de girasol, sobre el cual yo había realizado tantos estudios fotográficos.

El sentido de constricción que él, como Rosenfeld y Williams, sintió en aquellos tempranos años, se liberó a través de sus estudios de la estructura orgánica natural.

Mientras yo trabajaba en la Golden Measure (o Golden Section), descubrí que todo lo que crecía al aire libre se había tornado excepcionalmente vivo a mis ojos... Experimenté una sensación de libertad..., sensación que creo procedía del conocimiento de que yo estaba haciendo algo basado en las leyes de la Naturaleza. La inexorable disciplina me concedió un nuevo tipo de libertad.



Enrico Prampolini: cubierta de *Broom*, n.º 3. Octubre 1922.



Charles Sheeler: «Autorretrato», 1923.

cubierta para la revista *Aesthete* en 1925).

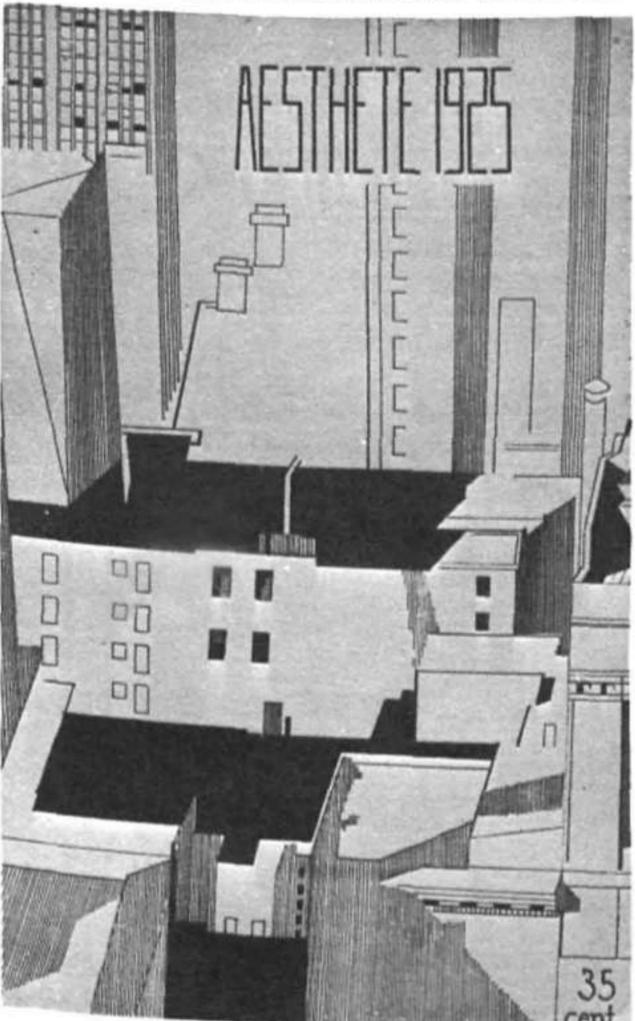
En 1926 Williams ganó un importante premio de literatura y para celebrarlo Sheeler le hizo una foto. El resultado le gustó mucho más que una anterior que le había hecho Man Ray en París. A Williams le pareció que esta foto le representaba débil, provinciano y sentimental, pero todavía le molestó más el precio que Man Ray le hizo pagar por ella. La foto de Sheeler, en cambio, le daba una apariencia dura y urbana que le gustó mucho más.

Para alguien que estaba virtualmente hipnotizado por la realidad visual y que al mismo tiempo valoraba la abstracción, la fotografía di-

recta tal como la predicaba Stieglitz, tuvo que parecerle perfecta. Sheeler desconfiaba del artista como conformador de materiales y de temas, aunque durante un tiempo había flirtado con el estilo de Cezanne y el cubismo. Quería un estilo semejante a la fotografía donde la presencia del artista, ya fuera en términos de distorsiones de forma o en texturas superficiales, quedara minimizada. La fotografía directa, al plasmar el mundo, sin manipular el negativo o la copia, ofrecía la clase de impersonalidad que Sheeler buscaba. Decidió fotografiar Nueva York como símbolo de modernidad y desvelar su estructura geométrica subyacente. Mientras la obra de Stieglitz revela un punto de vista personal o una emoción dominante, Sheeler busca presentar el objeto tal como es y captar la realidad de la forma. «The Funnel» («La chimenea») es un perfecto despliegue de la geometría de las partes de la máquina y de sus sombras, y Sheeler tenía el convencimiento de que esto le podía proporcionar un modelo visual para su pintura. Su cuadro «Upper Deck» («Cubierta alta»), por ejemplo, está claramente relacionado con este intento de dejar que línea, superficie y estructura hablen por sí mismas. La paleta monocromática y la eliminación cuidadosa de superficies pintadas ponen de manifiesto el deseo de Sheeler de trasladar al lienzo la realidad que veía a través de la máquina fotográfica.

PÁG. 28 →

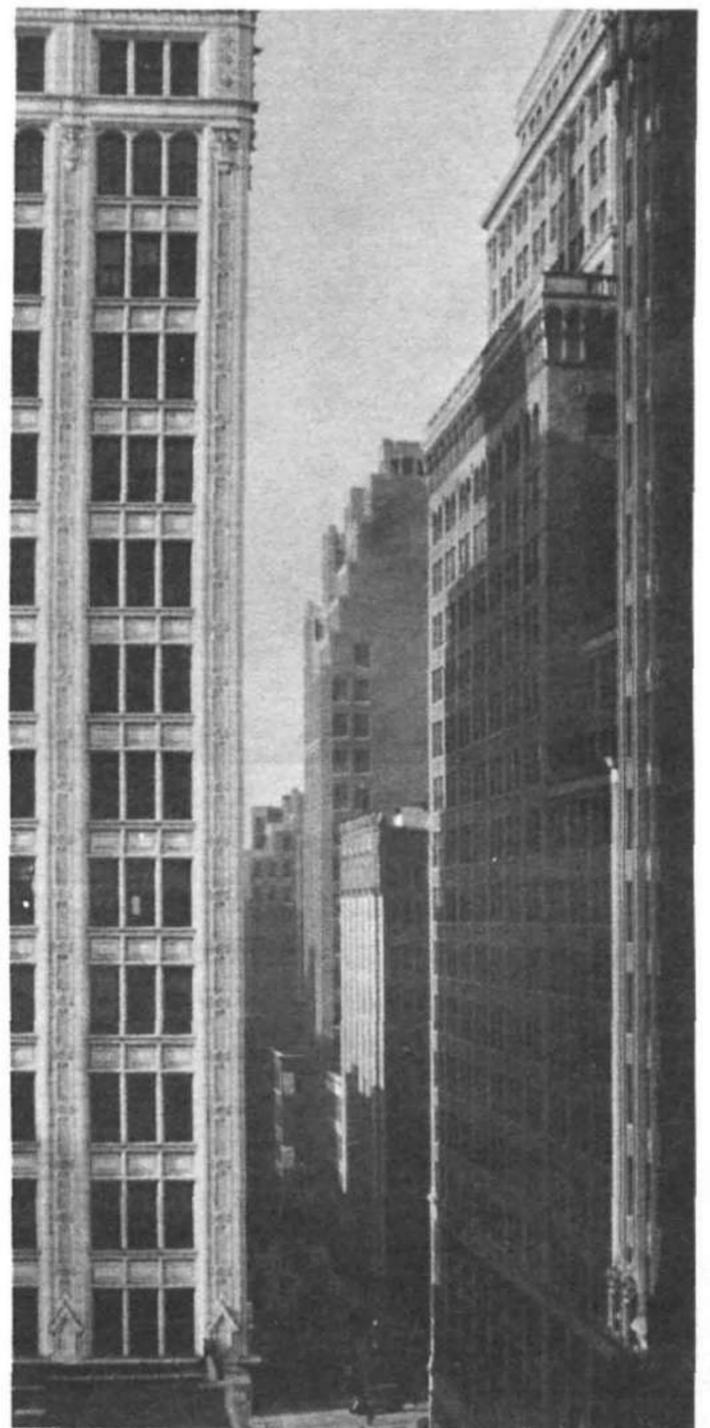
Charles Sheeler: cubierta de *Aesthete* 1925. Febrero, 1925.

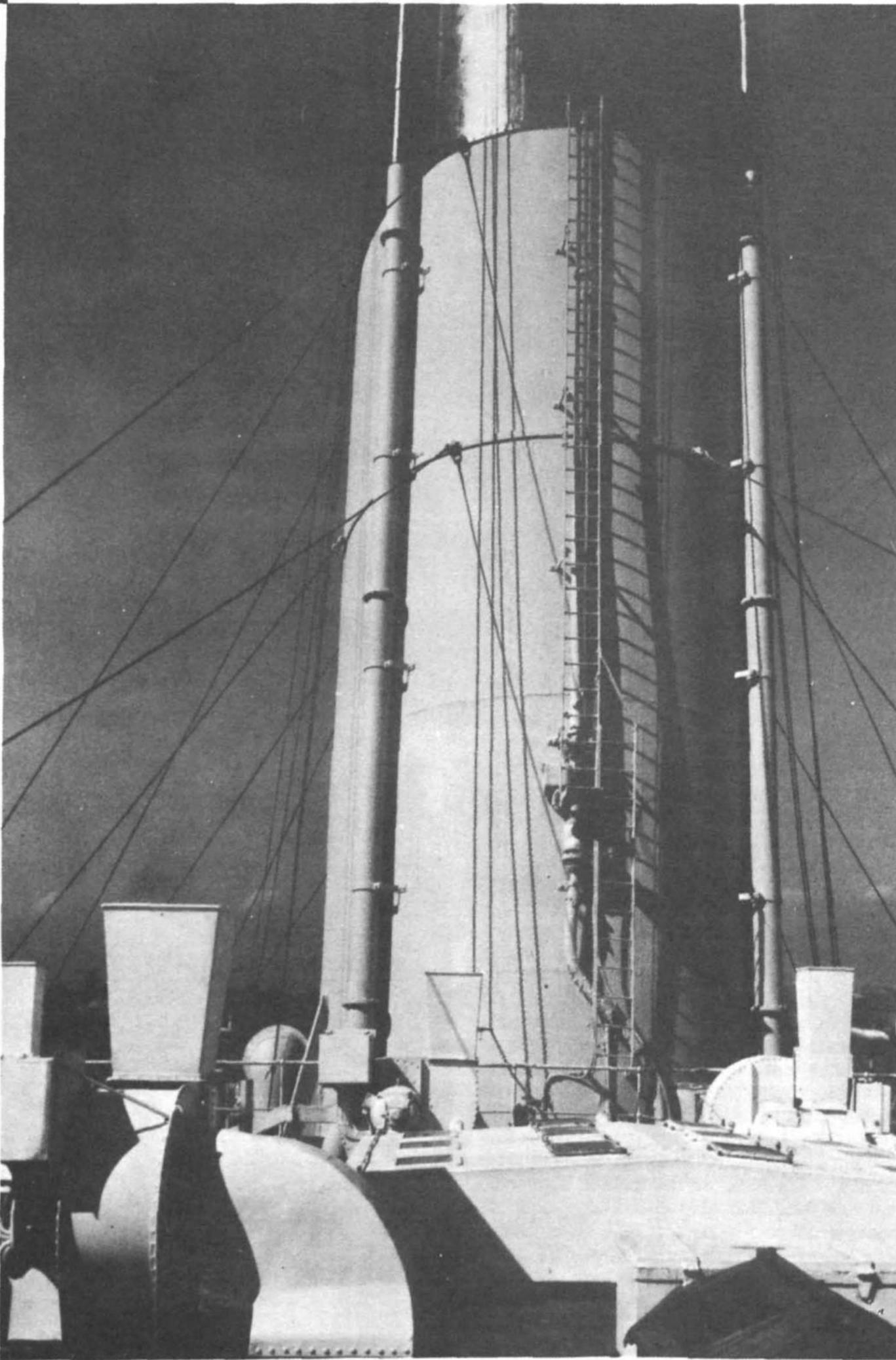


W. C. Williams fotografiado por Man Ray, 1924, y por Charles Sheeler, 1938.



Charles Sheeler: «Nueva York», 1920.





Charles Sheeler: «La chimenea», 1927.

EL CONTRASTE de superficies puede aportar mucho a un cuadro, no solamente creando interesantes variaciones sino también influyendo en el resultado final del dibujo. Una textura rugosa, semejante a la de una piedra sin labrar, puede llamar la atención por sus ricas complejidades, y de este modo dar un énfasis o una profundidad que no podría conseguirse de otra manera. Una textura lisa puede dar lugar a un tempo acelerado, que puede ser esencial para el conjunto.

CHARLES SHEELER

Sheeler buscaba no tanto el «tema americano» como la «forma americana», y la encontró en la arquitectura rural de las granjas de Nueva Inglaterra, en los muebles Shaker con su elocuente y sencillo diseño y cuidada manufactura, y en los nuevos paisajes industriales. Tenía fe en que la civilización industrial iba a dar respuesta a los problemas económicos y sociales de la depresión y rechazaba los argumentos pesimistas de los intelectuales. Sus cuadros hablan de esta visión trascendental y la fotografía, que tan directamente congela el momento, le ayuda a transformar una escena en una composición estática, facilitándole así la elección de los detalles más significativos y esenciales.

Williams, en el texto del catálogo de una exposición en el M.O.M.A., en 1939, llama la atención hacia la postura moral que subyace en la estética de Sheeler:

Creo que Sheeler es particularmente valioso por la desconcertante nitidez de su visión, sin impresiones borrosas, a través de la fantástica superposición en que nuestras vidas están inmersas; «lo real» en contraste con las «invenciones» del artista.

Sin embargo, en privado, Williams tenía serias reservas; pensaba que la emulación de la fotografía por parte de Sheeler podía simplemente dar como resultado un realismo vacío, una impersonalidad desprovista de toda emoción. La serie de obras sobre el complejo de la Ford en River Rouge (Detroit) pudo haber servido como justificación de estos temores.

Sheeler no era el único en dar valor a la arquitectura urbana e industrial americana; Demuth, Lozowick, Bruce y Dickinson compartían interés por la estructura geométrica y el diseño de «bordes duros». La obra de todos ellos, aunque estaba indudablemente en deuda con el realismo, constituye ese primer movimiento nativo llamado, con bastante exactitud, «precisionismo».

P.ÁG. 29 →

LOS SEMBLABLES

El monasterio de ladrillo rojo en las afueras contra la polvorienta superficie de la inacabada y casi subterránea

fábrica de municiones...

.....

esa trinidad de gabletes de pizarra las sobrias ventanas amontonándose, la capilla con su ventana redonda entre los dormitorios

coronado por el campanario de bronce coronado a su vez por la cruz, verdegris...

Williams y Sheeler sostienen que el cuadro o el poema son objetos autónomos y ambos los juzgan análogos a la máquina cuando afirman que la obra de arte está hecha de partes útiles entrelazadas. Sheeler toma estos principios en un sentido literal:

Las formas creadas para la mejor realización de su uso práctico pueden a su vez reclamar la atención del artista que considera el eficiente funcionamiento de las partes de importancia primordial en la construcción del cuadro.

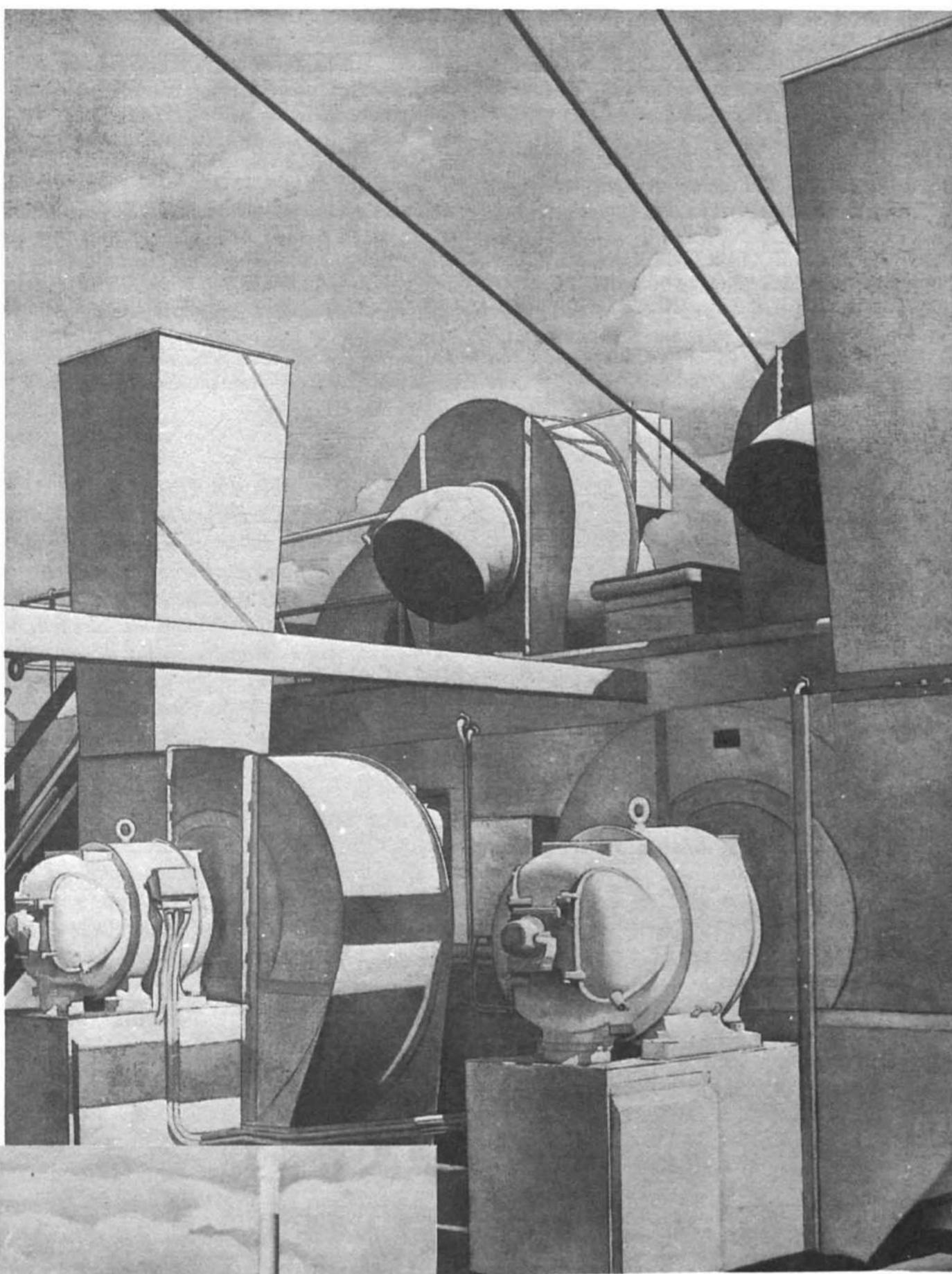
PANORAMA CLÁSICO

Una estación generadora
con la forma de
una silla de ladrillo rojo
90 pies de altura

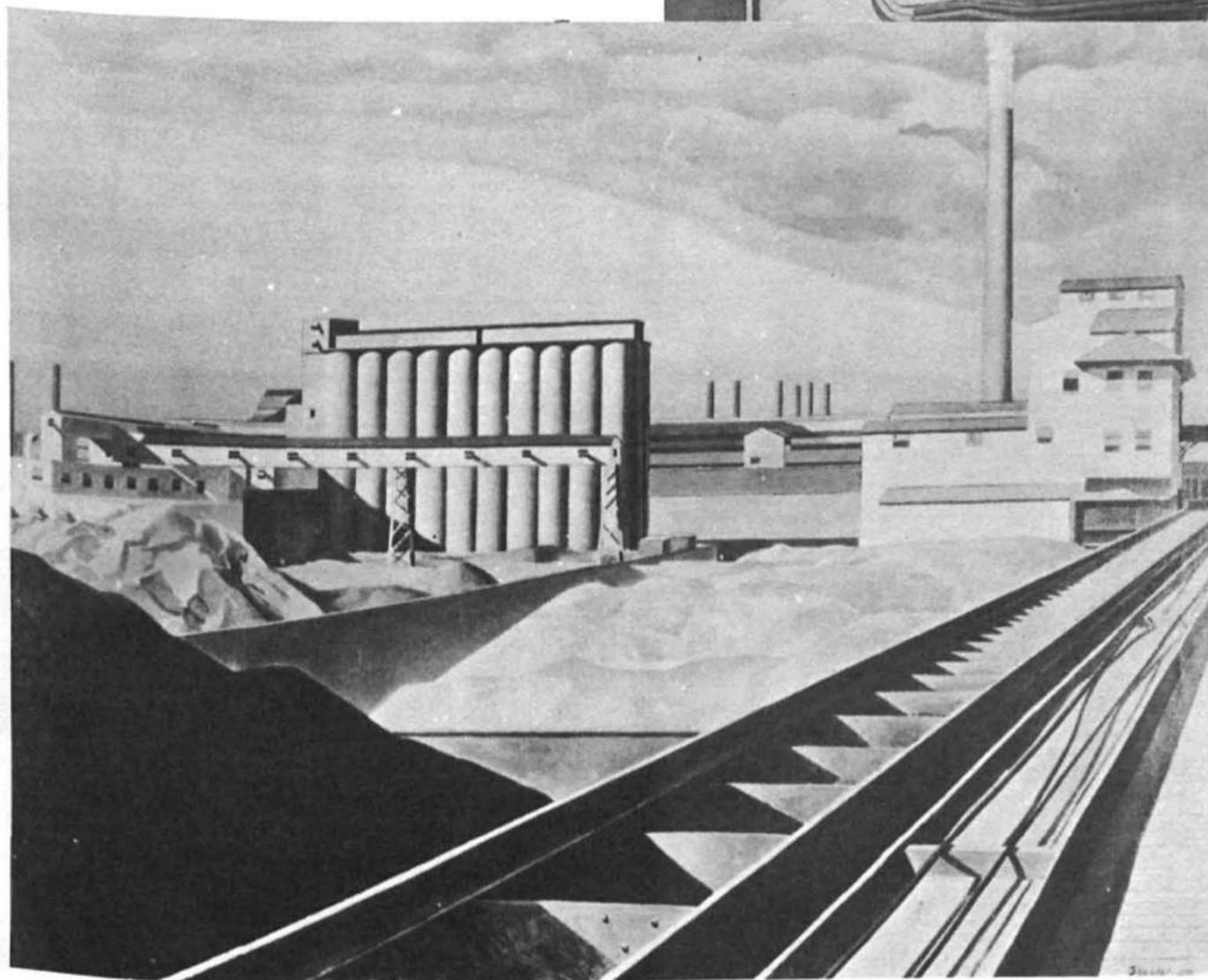
en el asiento de la cual
se sientan las figuras
de dos chimeneas
metálicas — aluminio —
dominando un área
de escuálidas chabolas
pared contra pared —
de una de las chimeneas

sale un humo
color de ante mientras bajo
un cielo gris
la otra permanece

pasiva hoy —



Charles Sheeler: «Cubierta alta», 1929.



Charles Sheeler: «Paisaje clásico», 1930.

El problema de una interpretación tan literal era precisamente el de la autonomía pictórica. Como Williams temía, la obra de Sheeler tiende, a veces, al detalle meramente imitativo, «muerto» aunque exacto, pero otras veces Sheeler encuentra las formas adecuadas. En «Classic Landscape» («Paisaje clásico») el complejo Ford sirve a la vez como símbolo de su visión de las cosas y como metáfora para la forma pictórica que tanto le obsesionaba. La máquina aquí es el modelo y el tema. El poema de Williams «Classic Scene» («Panorama clásico»), escrito siete años más tarde, en 1938, parece un homenaje a este éxito.

Las imágenes de Williams no se derivan del lienzo de Sheeler, pero las dos obras comparten claridad y simplificación de forma, sentido del

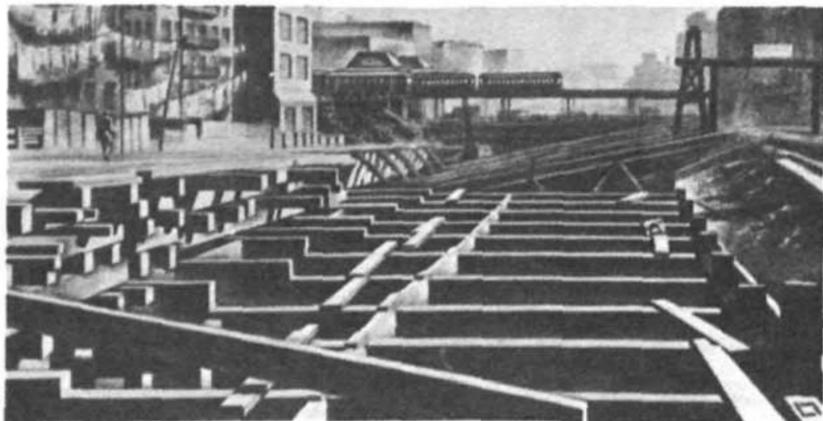
espacio y presencia del cielo. El término clave en las dos obras es «clásico». Podía haberse imaginado que la tecnología mecánica había aislado a América drástica y efectivamente de cualquier noción de un pasado clásico, pero Sheeler quiere sugerir, como ya había hecho Demuth aunque sin su ironía, que América está en el umbral de una nueva civilización capaz de compararse con la griega. Su obra evidencia una forma clásica y revela el significado del «orden» industrial. Williams, de una manera bastante parecida, antropomorfiza las dos chimeneas dándoles forma de figuras mitológicas que dominan el paisaje que las rodea. La central eléctrica y la fábrica se convierten en iconos misteriosos del siglo xx, los monumentos de nuestra tradición.

Sheeler aceptó y celebró el Sueño Americano sin siquiera cuestionarse las estructuras socio-políticas que lo fomentaron. Otros artistas, como Lozowick, no fueron tan complacientes, aunque Williams creía que la pintura de Sheeler y Lozowick «refuta los estúpidos aforismos de los que siempre están anunciando el fin del mundo».

La postura de los dos artistas no era en modo alguno complementaria. Lozowick creía en un nuevo orden basado en la revolución soviética y se imaginaba a sí mismo contribuyendo positivamente a la cultura del proletariado. Su obra es una llamada visionaria a favor de un orden social más equitativo y muestra cómo era capaz de adaptar la doctrina precisionista, no programática, a sus utópicos propósitos.

PÁG. 31 →

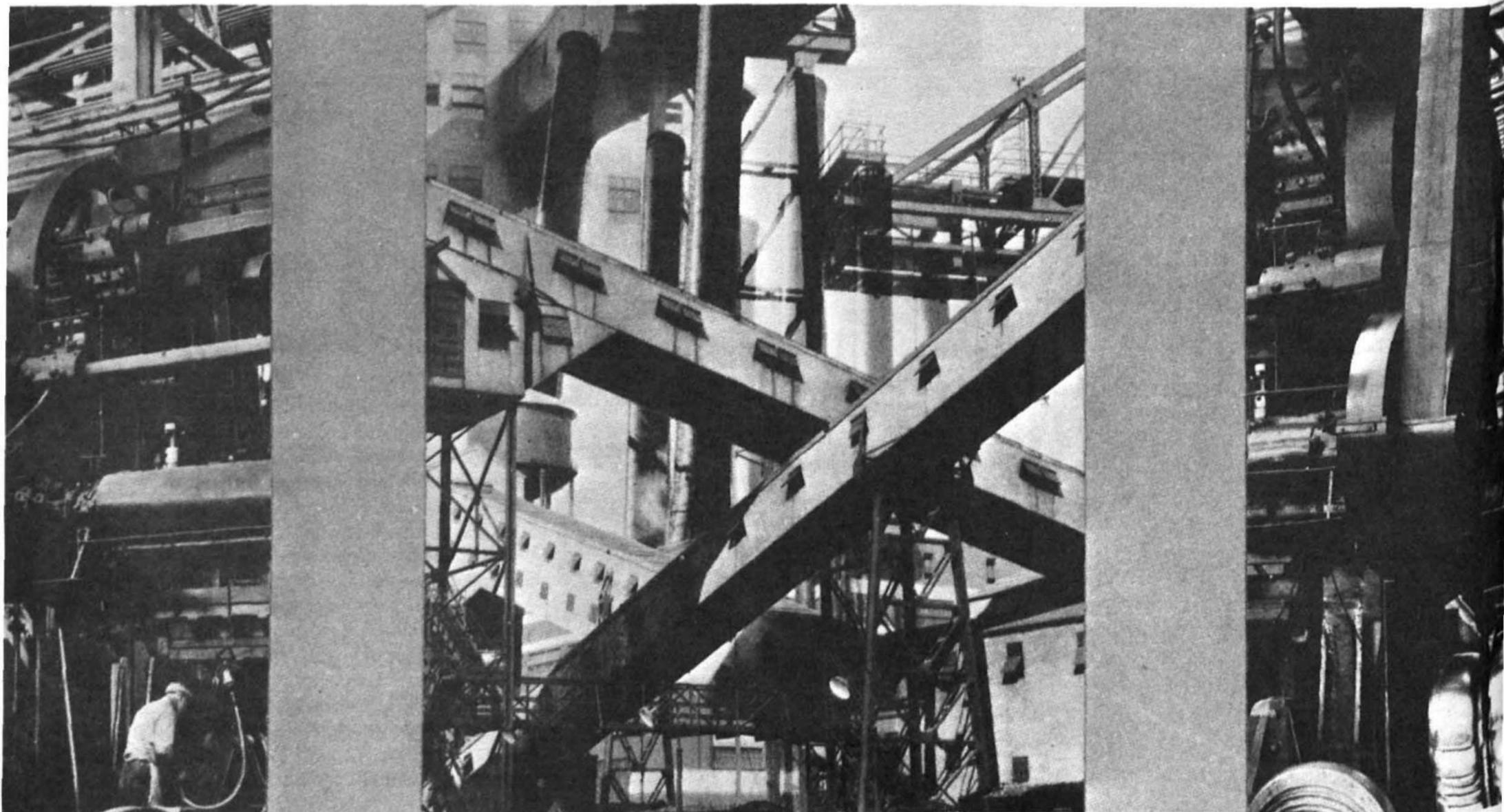
Louis Lozowick: «Construcción del subterráneo», 1931.



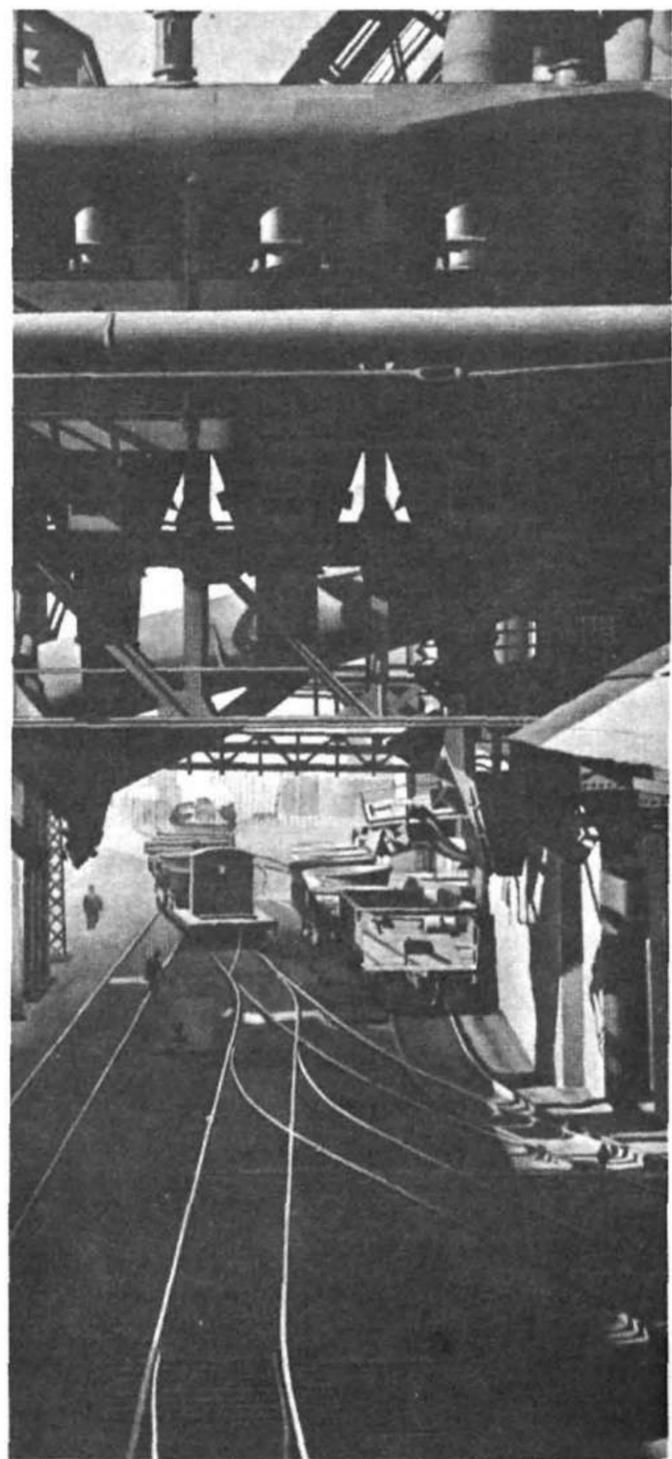
EL TRABAJADOR AMERICANO, inevitablemente, vive y trabaja con ciudades y máquinas. Sin embargo, el artista revolucionario americano en vez de retratar la ciudad apocalíptica de los expresionistas alemanes o la loca e inhumana ciudad de los italianos futuristas, la pinta más como un pronóstico que como un hecho. Parte de la apariencia de la realidad, y concibe la ciudad como un producto de esa racionalización y economía, conceptos ambos que probarán ser aliados de la clase trabajadora con la construcción del Socialismo. Los artistas revolucionarios se acercan gradualmente al dominio de un estilo sintético. Insisten en la necesidad de alcanzar la más alta calidad técnica, pero nunca en menoscabo del mensaje de su obra, sino solamente como algo que puede ayudar a la mejor transmisión de ese mensaje. Ellos se han beneficiado de los experimentos artísticos de los últimos 25 años. Por ello emplean las claras y cortantes, lacónicas precisiones de ciertos jóvenes artistas, y se toman con naturalidad todo tipo de libertades ahí donde el tema lo requiere. Se afanan en la consecución de un estilo que debe desarrollarse y madurar a medida que el movimiento revolucionario crece.

LOUIS LOZOWICK

Charles Sheeler: «Industria», 1932.



Charles Sheeler: Detalle de «Interior de ciudad», 1936.



VOY A HACER un gran, serio retrato de mi tiempo. El bloque pardo y blanco-crema de ónice mejicano incluye una réplica pobremente ejecutada del calendario azteca en una de sus caras siendo el círculo central una cara de ancha nariz con la lengua colgante el sol quizá aunque por qué la lengua está fuera no lo sé a menos que sea para gustar algo o jadear en el calor, su propio calor, para expresar que hace calor y que hay sol. Puebla, Méjico, Calendario Azteca, cuatro palabras burdamente grabadas en las cuatro esquinas donde el círculo deja espacios libres en la cara cuadrada esto es América varios años después del original, el arte de escribir es hacer un trabajo tan excelente que por su excelencia repela a todos los idiotas pero los idiotas son como las hojas y la excelencia de cualquier clase es un árbol cuando las hojas caen el árbol queda desnudo y el viento lo azota hasta que aúlla no puede hacer que un libro se publique sólo puede meter poemas en ciertas revistas que se suprimen porque porque ondulado ondulado ondulado ondulado ondulado ondulado tic tac tic toc tadic no hay excelencia sin el vibrante ritmo de un poema y los poemas son pequeños y atados y jadeando comen gasolina, todos ellos comieron gasolina y murieron, murieron de — hay un agujero en el bosque y todo lo que digo me trae al pensamiento las tejas de roca de Cherburgo, en las casas nuevas han colocado tejas baratas superpuestas pero los viejos tejados tenían lados de piedra plana muy inclinados pero de piedras encajando la una en la otra y eso es amor no hay retrato sin eso no se ha convertido en prosa el amor es mi héroe que no vive, un hombre, pero habla de ello todos los días.

de EL PUENTE

*Oh despiertos como el río debajo de ti,
Abovedando el mar, el césped soñador de las praderas,
Incluso a nosotros, los más humildes, nos arrastra
alguna vez, descienden
Y de lo curvo ofrecen un mito a Dios.*

HART CRANE

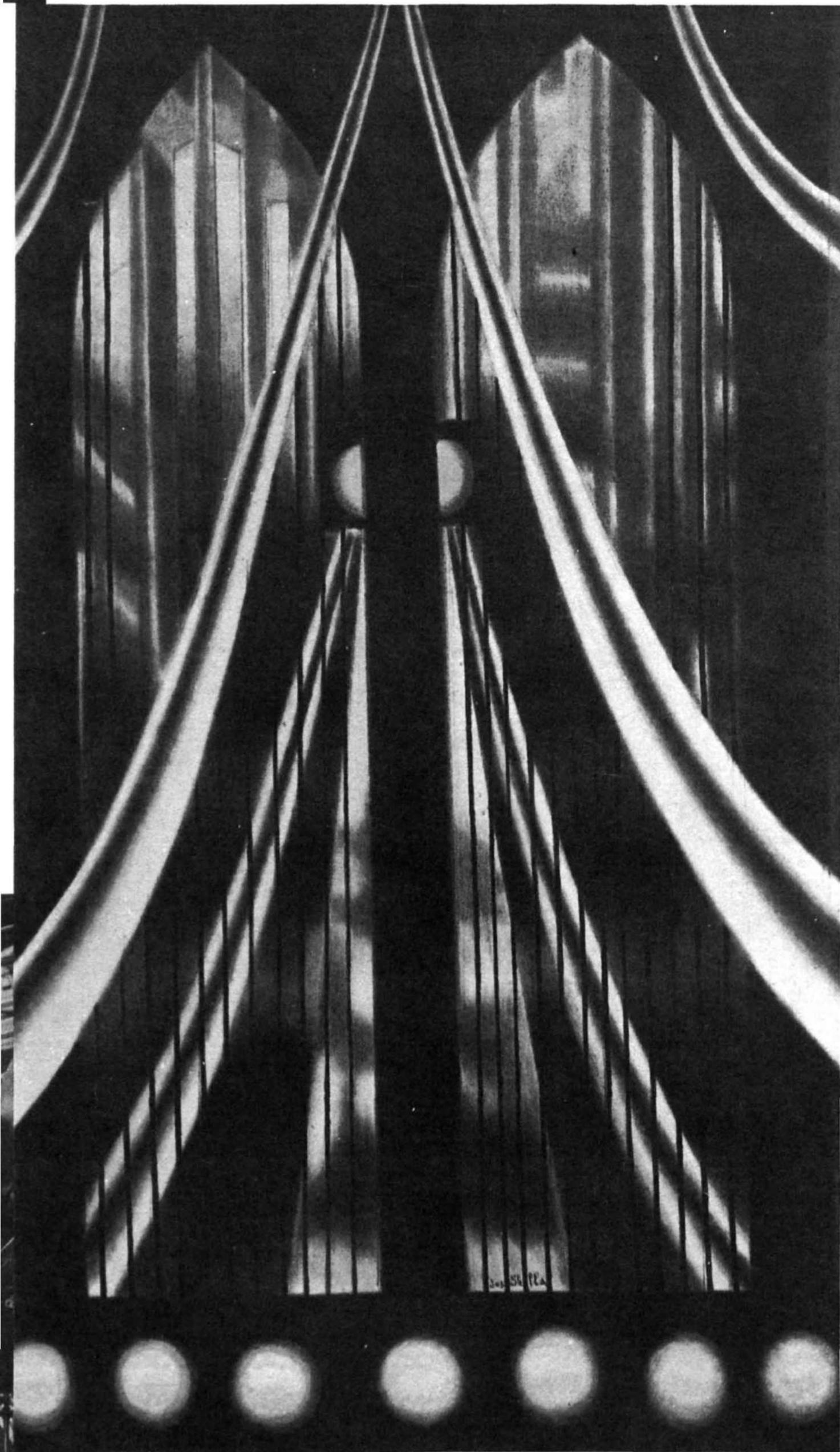
W. C. W.
y JOSEPH STELLA



Joseph Stella fue otro artista que aceptó parcialmente el Sueño Americano y manifestó su fe en el poder transformador de la tecnología moderna. Stella estaba vagamente asociado con el movimiento dadá de Nueva York, pero en la época en que conoció a Duchamp en 1915 ya era un artista perceptivo y prolífico. En una de sus obras fundamentales, «Brooklyn Bridge» («Puente de Brooklyn»), el espectador queda atrapado en una estructura hierática que está sumamente animada por el color y el movimiento rectilíneo, metamórfico en diseño, al mismo tiempo que la imagen se convierte en un icono contemporáneo. Está claro que si tuviéramos que buscarle una analogía tendríamos que referirnos al «Bridge» («Puente») de Hart Crane. Como Crane, Stella se identifica con Walt Whitman cuando concebía el puente de Brooklyn como un «relicario que contiene todos los esfuerzos de la nueva civilización de AMÉRICA.»

Este nacionalismo místico interesó a Harold Loeb, quien reprodujo «Brooklyn Bridge» en el primer número de *Broom*. A Stella se le llamó a menudo «futurista americano», y es verdad que realizó unos cuantos lienzos que celebraban la

P.Á.G. 32 →



energía y el movimiento del escenario urbano, pero también estaba profundamente impresionado por su experiencia en los suburbios mineros y fundiciones de acero de Pittsburgh y reconocía la posibilidad de que la ciudad se convirtiera en un moderno infierno.

En conjunto, sin embargo, Stella se las arregla para amortiguar su desesperación a lo largo de su obra y se presenta ante nosotros con una experiencia visionaria semejante a la de Crane. De hecho, Stella publicó bajo el estímulo del poeta una breve monografía sobre su experiencia mística del «Bridge» en *Transition* (1929):

Muchas noches me quedaba parado en el puente — allí en medio — solo — presa indefensa para la oscuridad circundante — aplastado por la negra impenetrabilidad de los rascacielos grandes como montañas — aquí y allí las luces parecían caídas de cuerpos astrales o esplendores fantásticos de ritos remotos — sacudido por el tumulto de los trenes subterráneos en movimiento perpetuo, como la sangre en las arterias — a veces, vibrante como una alarma en la tormenta, la voz chillona y sulfurosa de los cables de los tranvías — de vez en cuando los extraños gemidos de aviso de los remolcadores, adivinados más que vistos — me sentía profundamente emocionado, como si estuviera en el umbral de una nueva religión en presencia de una nueva DIVINIDAD.

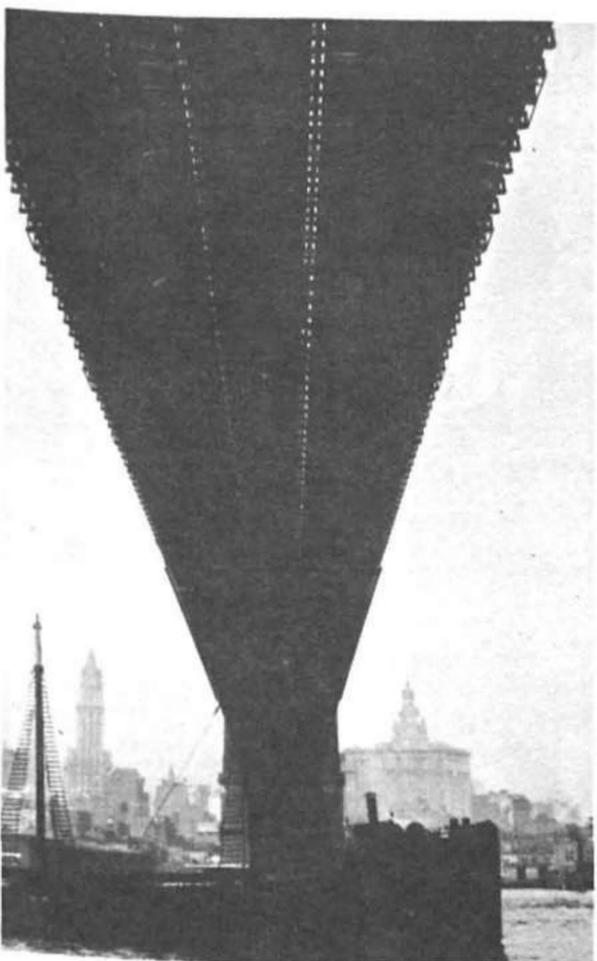
Parece muy probable que Williams viera la exposición de Stella en la Société Anonyme en 1923 con su despliegue de *collages* hechos de papel mojado y su uso de una diversidad de materiales que iba desde hojas de árbol hasta trozos de periódico y anuncios desteñidos. En «Machina Naturale N.º 18» usa recortes de periódico y trozos de papel de envolver, pero no le interesa tanto el contenido de lo que está impreso como el juego de texturas y tensiones entre bordes ásperos y suaves, aunque es evidente que sus referencias a los deportados polacos encaminándose hacia el campo de concentración, a una «rubia Edna» y a un montón de «\$» yuxtapuestos sobre las palabras «American Number» parecen un comentario irónico sobre la experiencia americana. Los aspectos literarios de la obra de Stella parecen no haber significado mucho para Williams, pero su uso del papel mojado y de trozos desgastados parece análogo al que aparece en el poema de Williams «Between the Walls» («Entre muros»).

Estos pintores agrupados en torno a Stieglitz y Williams usaron el modernismo para sus propios fines y lo adaptaron a sus propias necesidades, condiciones y experiencias. Comprendieron exactamente lo que Williams había pedido en su ensayo «The American Background» («La experiencia americana»).

Lo que parece que los americanos no ven es que la pintura francesa está relacionada con su propia tradición definida en su propio entorno y en su historia general (historia que, es verdad, compartimos en parte) y que cuando han acabado con una faceta de ella y han pasado a la siguiente, la venden con aprovechamiento a quien pueden, es decir, a nosotros. Y que la pintura americana, si quiere tener valor, tiene que tener relaciones comparables a su propia tradición, y sólo así puede alcanzar proporciones clásicas.

P.ÁG. 35 →

Joseph Stella: «Puente», 1936.



Walker Evans: «Puente de Brooklyn». Nueva York, 1929.



Joseph Stella y Marcel Duchamp fotografiados por Man Ray, 1920.



Joseph Stella: «Machina naturale N.º 18», 1922-38.

ENTRE MUROS

Las alas traseras
del

hospital donde
nada

crecerá yacen
cenizas

en las cuales brillan
los rotos

cristales de una botella
verde.



De pie, de izq. a dcha.: Jean Crotti, Marcel Duchamp, Walter Arensberg, Man Ray, Robert Alden Sanborn, Maxwell Bodenheim; sentados, de izq. a dcha.: Alanson Hartpence, Alfred Kreymborg, W. C. Williams y Skip Cannell, 1916.

UN DÍA EN QUE yo estaba comiendo con Walter Arensberg en un pequeño restaurante de la Calle 63, le pregunté si podía definir a los pintores modernos, aquellos por aquel tiempo groseramente clasificados como «cubistas»: Gleizes, Man Ray, Demuth, Duchamp — quienes estaban por aquel entonces en la ciudad. Me contestó diciendo que la única diferencia entre el hombre y cualquier otra criatura residía en su capacidad para innovar, y que desde el momento en que el pintor era tema de discusión, todo aquello que en pintura es verdaderamente nuevo, verdaderamente fresco, es arte válido. Por lo tanto, según Duchamp, que era el «campeón» de Arensberg por aquellos días, una vidriera que ha caído y cuyos vidrios yacen en el suelo más o menos juntos, ofrece un interés mucho mayor que la propia vidriera antes de caerse, convencionalmente in situ. Regresamos al suntuoso estudio de Arensberg, donde éste llegó más allá en sus observaciones mostrándome lo que aparentaba ser el original del famoso Duchamp «Desnudo bajando una escalera». Pero esto, continuó diciendo, es una fotografía a tamaño natural del primer cuadro, con muchos retoques añadidos por el mismo Duchamp y ¡así se convierte en una novedad a causa de la técnica de su factura!

Guiado por estos entusiasmos, Arensberg ha trabajado infatigablemente en favor del salón anual de Society of Independent Artists, Inc. Recuerdo el calor de su descripción de una peregrinación a la casa de aquel viejo ermitaño de Boston que, vigilado por una adusta patrona (evidentemente a su servicio), pintaba desnudos semejantes a los de las tapas de las cajas de cigarros, y colocaba sobre los dedos de esos desnudos verdaderos anillos con brillantes de cristal, comprados en el almacén de cinco y diez centavos.

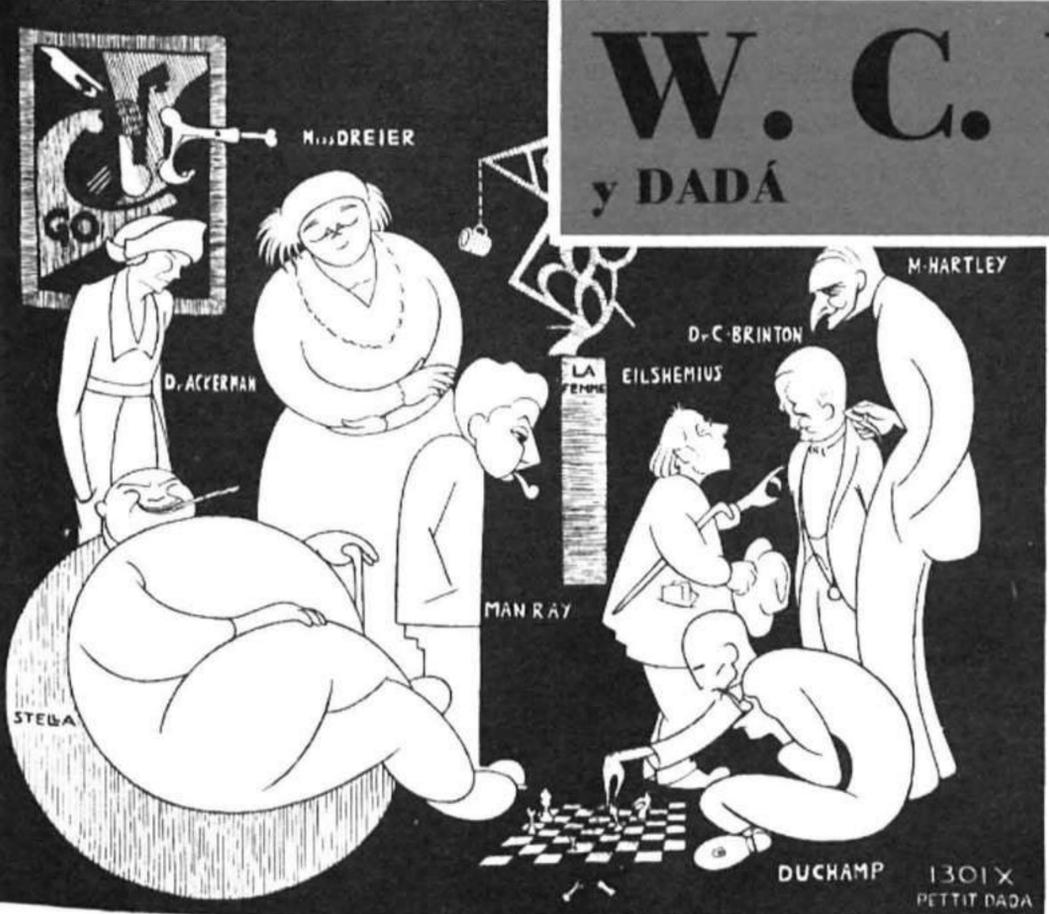
Desearía que Arensberg tuviera la oportunidad que yo tuve de curiosear en las viejas casas donde los dibujos de la flor de la vida de Papá y Mamá aún cuelgan de las paredes. Propongo que Arensberg sea comisionado por la Independent Artists para recorrer el país en busca de pinturas de aquellos frustrados hombres y mujeres que, sin maestro ni método, han sido capaces de producir dos o tres creaciones originales en sus años jóvenes. Yo comenzaría la colección con un dibujo que tengo de una pequeña inglesa, A. E. Kerr, 1906, que con su rara alegría de flores y su sobriedad de diseño, ofrece, sin dártela, esa extraña frescura que posee un día de Primavera, una expansión de Abril, algo que esta pobre mujer no podía costearse — ella no podía tragárselo como hacían los negros con los diamantes en las minas.

Cuidadosamente seleccionados, estos curiosos productos podrían instalarse en algunas modestas salas de exposiciones de la ciudad partiendo del Metropolitan Museum of Art. En la antecámara quizá podrían colgarse fotografías de pinturas prehistóricas y cuernos grabados: ciervos y bisontes galopando, cuyas patas traseras han sido captadas por el artista en una posición tal que desde entonces hasta la invención de la cámara oscura, unos 6.000 años más tarde, nadie en el mundo han sido capaz de representar con tanta delicadeza y expresividad.

La divertida controversia entre Arensberg y Duchamp por un lado, y el resto del comité por el otro, acerca de si el urinario de porcelana debería ser admitido en el Palace Exhibition de 1917 como pieza representativa de la escultura americana no debería caer en el olvido.

Un día Duchamp decidió que su composición para la exposición sería la primera cosa que le llamara la atención en la primera ferretería en la que entrara. Resultó ser un pico que compró y llevó a su estudio. Esta fue su composición. Junto con Mina Loy y otros cuantos, Duchamp y Arensberg publicaron la revista *The Blind Man*, a la cual contribuyó Robert Carlton Brown con unos cuantos poemas, con su visión del suicidio como la zambullida al vacío desde una de las ventanas altas del edificio Singer.

W. C. W. y DADÁ

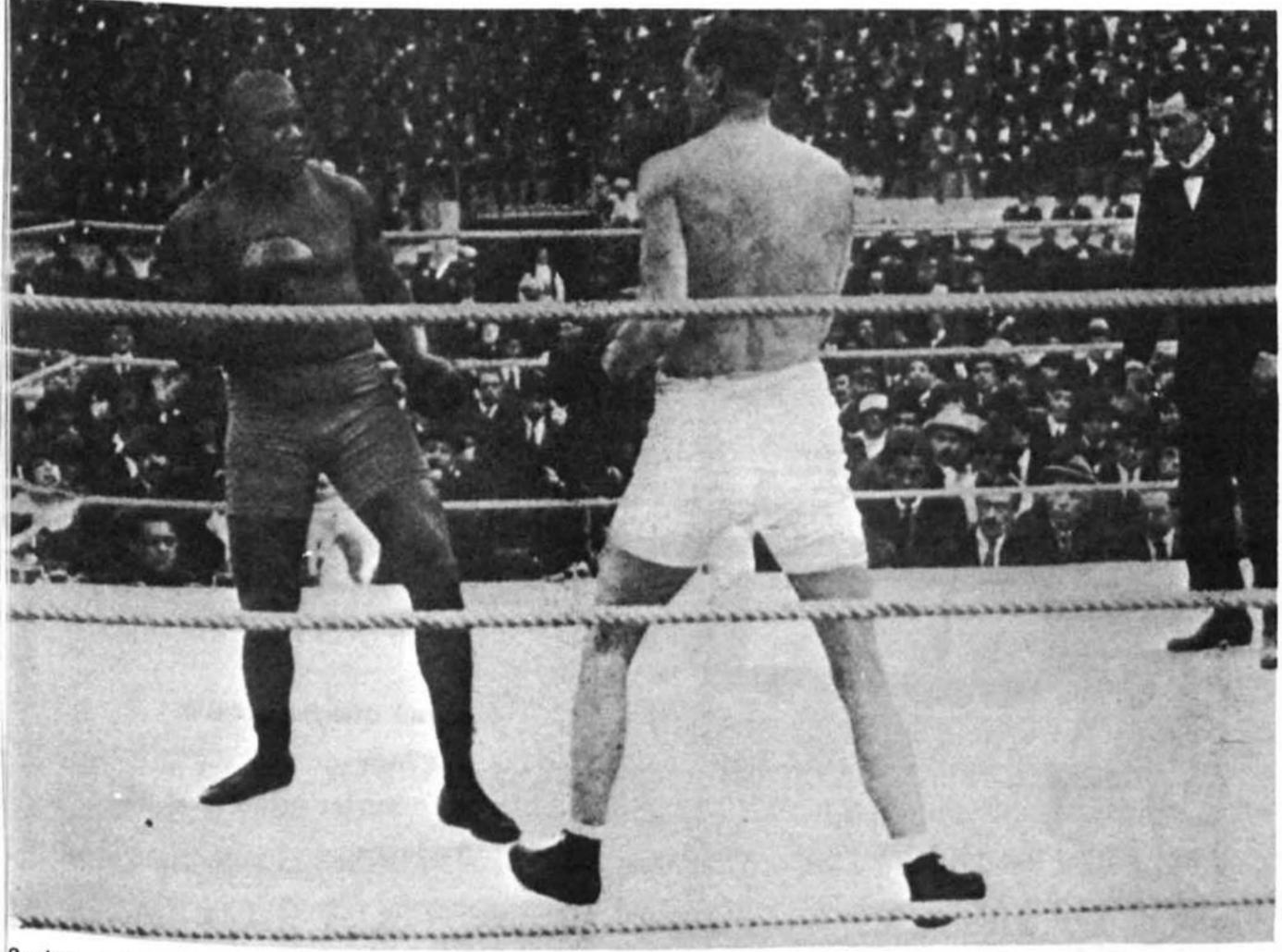


Richard Boix: «Grupo Dadá de Nueva York», 1921.



Williams también estuvo comprometido con las actividades dadá en Nueva York, aunque más como espectador sorprendido que como participante activo. El dadá era antiarte, antibelicismo, antimaterialismo y antirracionalismo y encajaba bien con el humor desencantado de los intelectuales americanos

a punto de entrar en la Primera Guerra Mundial. Picabia llegó a Nueva York desde Cuba, donde había sido enviado por el ejército francés a comprar melaza (casi un incidente dadá en sí mismo) y, con Duchamp, se puso a animar el ambiente. Duchamp presentó su «Fountain» («Fuente»), un urinario firmado R. Mutt, que era su contribución a la exposición de los Independientes en 1917. La obra de su supuesto fontanero neoyorkino fue rechazada, pero la diversión había empezado. Si el público había visto el arte moderno como un escándalo, la respuesta era darle más escándalos. Morton Schamberg hizo un retrato de Dios usando tuberías de plomo. Man Ray y Duchamp publicaron



Combate de boxeo entre Johnson y Cravan en Barcelona.



Francis Picabia fotografiado por Alfred Stieglitz, 1915.

Morton Schamberg: «Dios», 1918.



New York Dada y anunciaron un combate de boxeo entre Marsden Hartley y Joseph Stella. El travestismo se convirtió en actividad artística con «Rose Salavy» de Duchamp o «Eros c'est la vie» («Eros es la vida»).

Arthur Cravan, recuperado de su combate de boxeo en Barcelona contra Jack Josephson, en el que había sido noqueado en el primer asalto, dio una conferencia en avanzado estado de desnudez ante un público atónito. Duchamp pronunció la conferencia «Maravilloso», y Arensberg, el millonario amigo de la vanguardia, tuvo que sacarlo de prisión bajo fianza. Williams se mantuvo al margen de estas actividades, pero se vio complicado con la baronesa Elsa von Freitag Lornhoven, quien afirmaba que era novia suya.

P.ÁG. 36 →

Marcel Duchamp como Rose Sélavy, fotografiado por Man Ray. Nueva York, 1920-21

Esta baronesa solía pasear por las calles de Nueva York vestida de harapos, con latas de sardinas en la cabeza y objetos que colgaban encadenados a su ropa. Williams dice que era «una protegida de Marcel Duchamp. Me mandó una foto suya, 8×10, desnuda; un bonito retrato», y que había tenido una charla con él aconsejándole que «lo que yo necesitaba para llegar a ser grande era que ella me contagiara la sífilis y así liberar mi mente para poder dedicarme al arte serio». Al fin Williams declara su amor por ella, lo que fue un paso en falso que le costó muy caro, y llega a tener que hacer que la arresten:

después de aquello me compré un pequeño *punching bag* para ponerlo en el sótano y cuando volvió a atacarme, hacia las seis de la tarde en Park Avenue, unos meses más tarde, la tumbé de un puñetazo en la boca. Creí que iba a clavarme un cuchillo. Conseguí que la arrestaran mientras gritaba: «¿Quién crees que eres en esta ciudad, Napoleón?»

Williams no fue el único que recibió sus ataques, pues parece que Wallace Stevens tenía miedo de ir más allá de la calle Catorce a causa de ella.



Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven:
«Retrato de Duchamp». Fotografía de Charles Sheeler.

Sin embargo, la baronesa era algo más que una *vamp excéntrica*. Colabora regularmente en la *Little Review* con poemas dadá y futuristas, influidos probablemente por los poemas fonéticos de Hugo Ball.

Freitag von Loringhoven moriría unos años más tarde en Berlín pobre, sola y obligada a vender periódicos.

P.ÁG. 37 →



Man Ray: «Regalo», 1921.

Marcel Duchamp: «La casada desnudada por sus solteros, incluso (El gran vidrio)», 1915-23.

JAZZ, LAS FOLLIES, las alocadas chicas en trajes naranjas y verdes y colorete como pintura de guerra — imposibles frenesíes de color en un mundo que se niega a ser gris.

Incluso las películas, carentes como están de color en el sentido físico, están llenas de color en la imaginación de la gente que las ve; llenas de color por un exagerado romance, por una exagerada comedia, por un exagerado esplendor o por lo grotesco o por la pasión. Las almas humanas que no viven vidas apasionadas, que no crean romance ni esplendor ni extravagancia — fases de la infinita variedad de la belleza — esa gente intenta encontrar anhelosamente estas cosas fuera de ellos mismos; una fútil y a menudo destructiva búsqueda.

KLINK - HRATZVENGA

(Lamento de muerte)

NARIN - TZARISSMANILI

(¡Él está muerto!)

Ildrich mitzdonja-astatootch

Ninj-iffe knick-

Ninj-iffe knick!

Arr-karr-

Arrkarr-barr

Karrarr-barr-

Arr-

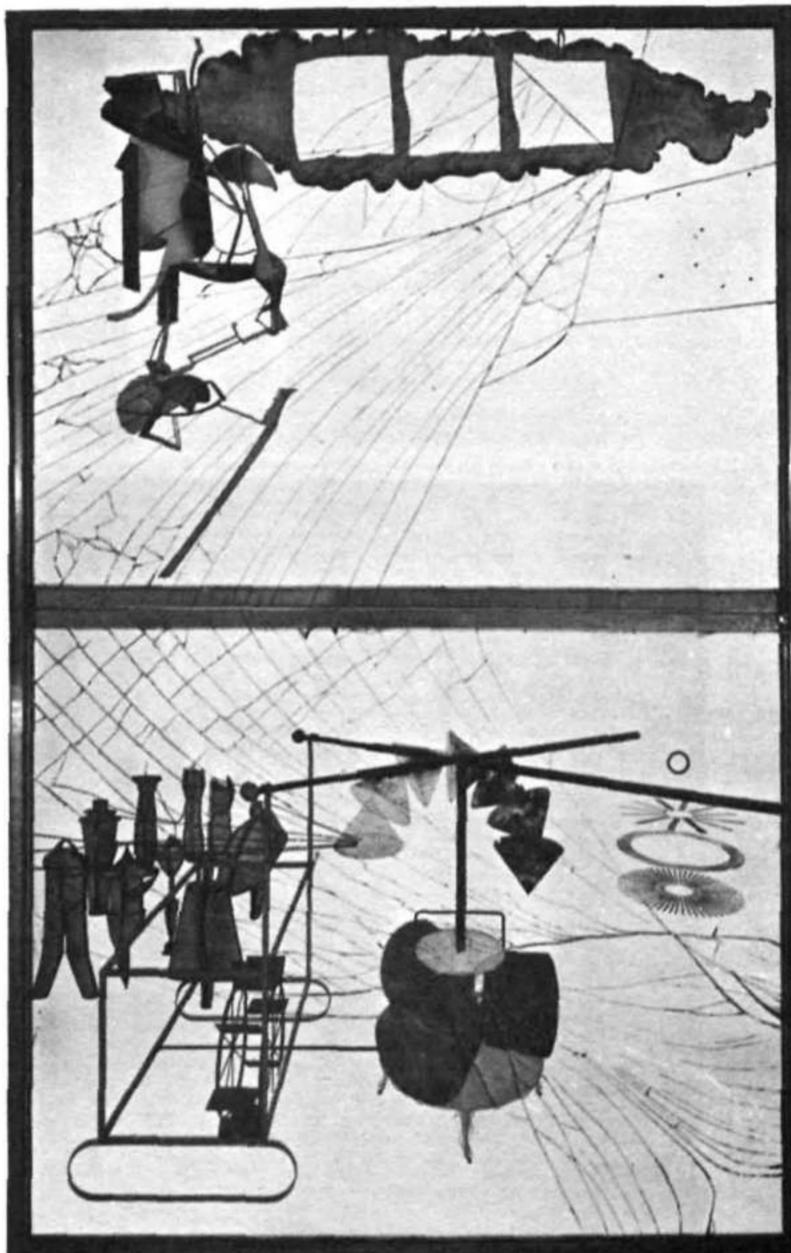
Arrkarr-

Mardar

Mar-dóorde-dar-

Mardoodaar!!!

FREYTAG VON LORINGHOVEN



LAS HOJAS se abrazan
en los árboles

es un mundo
mudo

sin personalidad
yo no

busco un sendero
sigo con

Labios gitanos apretando
los míos —

Es el beso
de las hojas

que no son
yedra venenosa

ni ortiga, el beso
de hojas de roble —

Aquel que ha besado
una hoja
no necesita mirar más allá —
Asciendo

por
un cielo de hojas

y al mismo tiempo
Desciendo

porque no hago nada
extraordinario —

Viajo en mi coche
pienso en

cuevas prehistóricas
en los Pirineos —

la cueva de
Les Trois Frères

El dicho de Williams «no hay ideas sino en las cosas» tiene claramente sus raíces en los objetos corrientes que forman los patrones de la vida diaria. Él sostiene que la particularidad de la experiencia americana no está en las abstracciones complejas, sino en los objetos específicos y en las ideas que fluyen de ellos. Parece dudoso que Williams se sintiera atraído particularmente por los argumentos estéticos de «The Large Glass» («El gran vidrio»), de Duchamp, pero reconocía en éste una insistencia parecida en la verdadera belleza y en la autosuficiencia de los

objetos ordinarios. Los objetos que Duchamp seleccionó: el botellero, la pala de quitar nieve o el urinario, tuvieron que ser muy atractivos para Williams en el sentido de que representaban cosas reales y tangibles, sin alterar por el artista, aparte del acto inicial de la selección. El hecho de que Williams no recuerde exactamente los *ready-mades* de Duchamp, de ninguna manera desvirtúa su reconocimiento esencial de que la existencia material separada de un objeto puede convertirse en algo distinto cuando ha sido «activado por la imaginación».

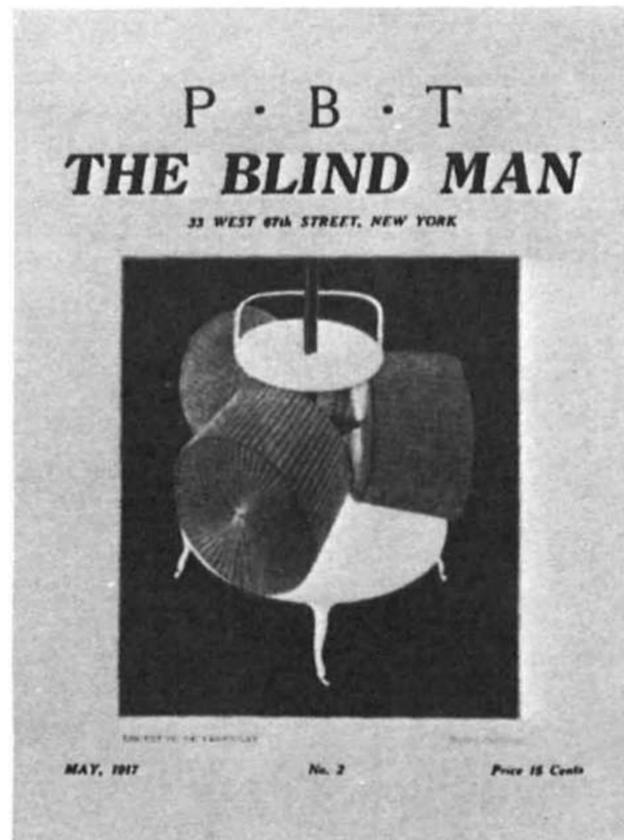
Charles Demuth también apoyó los *ready-mades* de Duchamp y, cuando el urinario fue rechazado, escribió un poema para *Blind Man*, que dedicó su segundo número al caso R. Mutt, contándolo como si fuera una novela rosa.

El poema corto de Williams «The Red Wheelbarrow» («La carretilla roja») se puede considerar casi un *ready-made* por tratar las palabras como si fueran objetos con existencia independiente.

P.ÁG. 40 →



Alfred Frueh: cubierta de *The blind man*, n.º 1, abril, 1917.



Marcel Duchamp: cubierta de *The blind man*, n.º 2, mayo, 1917.



Marcel Duchamp: cubierta de *Rongwrong*, 1917.

LA CARRETILLA ROJA

tanto depende
de

una carretilla
roja

encristalada con agua
de lluvia

junto a los pollos
blancos.



Man Ray: «Regalo», 1921.

DIJE, ES UN FENÓMENO extraordinario que los americanos hayamos perdido el sentido de las cosas, habiendo crecido como lo hemos hecho, que lo que somos tiene su origen en lo que la nación ha sido en el pasado; que hay una razón EN AMÉRICA para todo aquello que pensamos o hacemos; que la moralidad afecta a la comida y la comida al hueso y que, en fin, no tenemos ni idea de aquello que se entiende por moral, desde el momento en que no reconocemos ninguna tierra como propia — y que esta rudeza descansa en su totalidad sobre el carácter no estudiado de nuestros orígenes; y que si no prestamos atención a nuestros propios asuntos no somos nada sino una inconsciente pocilga y un pozo de petróleo para aquellos, más capaces, que se aprovecharán de nosotros. Y que no tenemos defensa, careciendo de una investigación inteligente acerca de los cambios operados entre los que llegaron aquí primero, al Nuevo Mundo, acerca de los libros, los archivos, ninguna defensa excepto el brutal aislamiento, las prohibiciones, los muros, los barcos, las fortalezas y todas las calamidades del miedo ignorante que nos prohíbe proteger una dudosa libertad empléandola. Que a no ser que todo lo que existe reclame para sí una tierra sobre la cual mantenerse, esto no tendrá valor; y que lo que ha valido la pena moral y estéticamente en América, ha descansado siempre sobre un suelo peculiar y fácil de descubrir. Pero ellos piensan que lo obtienen del aire o de los ríos o de los Grand Banks o de donde sea, en vez de obtenerlo a través de la palabra de la boca, o a partir de los datos que guardan los libros para nosotros y que, estéticamente, moralmente, nos deformaremos a no ser que leamos.

Fountain by R. Mutt

Photograph by Alfred Stieglitz



THE EXHIBIT REFUSED BY THE INDEPENDENTS

PARA RICHARD MUTT

Uno debe decirlo todo — entonces nadie sabrá. | No saber nada es decir mucho. | Tantos dicen que no dicen nada — pero éstos nunca aportarán nada. | Para algunos no hay límite. | La mayoría se detiene o adopta un estilo. || Cuando se detienen establecen una convención. | Ese es su final. | Para el que se mueve todo contiene una idea. | El que se mueve corre sin detenerse. | El que se mueve simplemente sigue moviéndose.

CHARLES DEMUTH

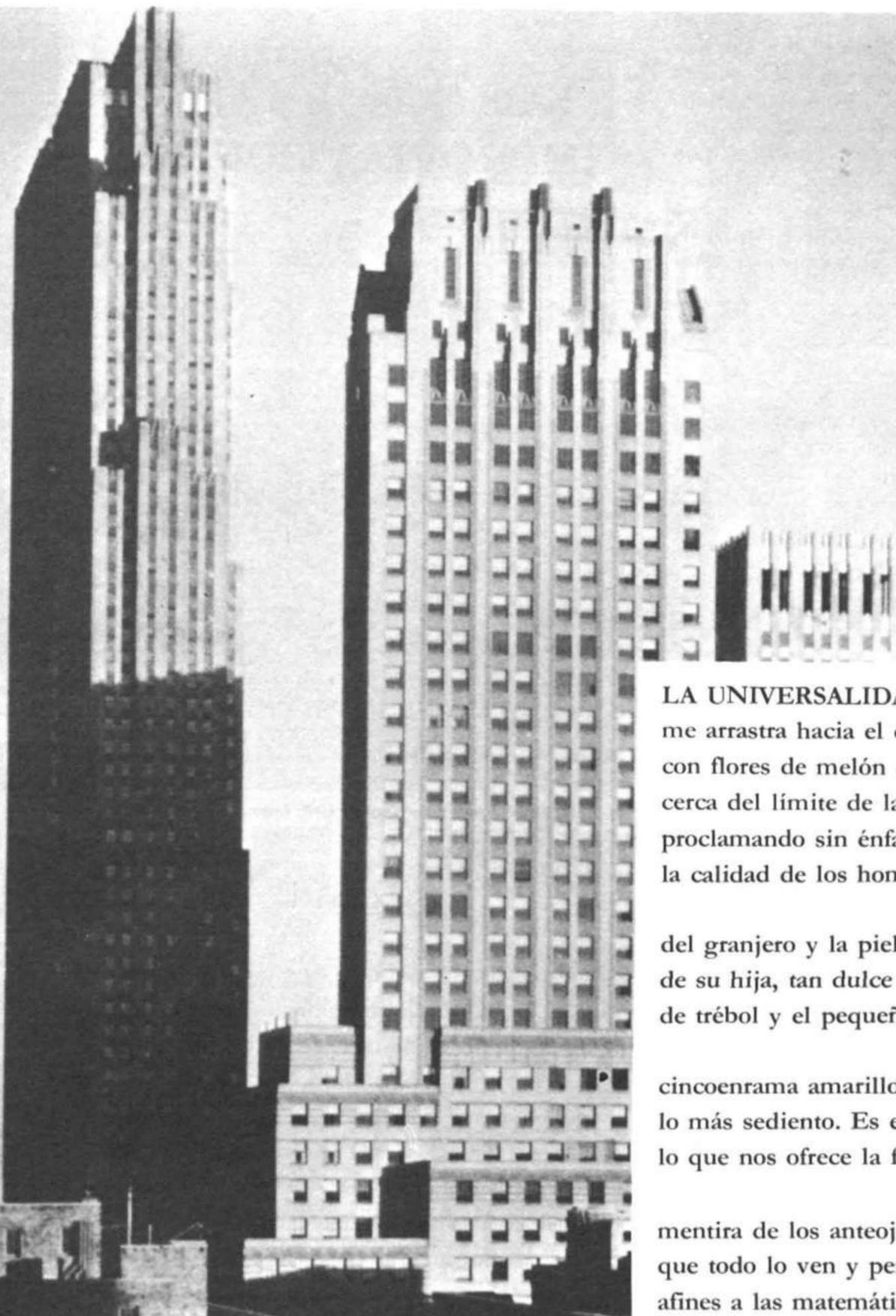
ese campo brillante
naranja húmedo de lluvia
cubierto por un manto

de hierba roja
y arrayanes verdeoliva

la última milenrama
en la cuneta
blanca de arenosa
agua de lluvia

y un blanco abedul
con hojas amarillas
pocas
y colgando perezosamente

y un perro
joven
saltó fuera
del viejo tonel



LA UNIVERSALIDAD de las cosas
me arrastra hacia el dulce
con flores de melón que se abren
cerca del límite de la basura
proclamando sin énfasis
la calidad de los hombros

del granjero y la piel accidental
de su hija, tan dulce
de trébol y el pequeño

cincoenrama amarillo en
lo más sediento. Es esto
lo que nos ofrece la favorecedora

mentira de los anteojos
que todo lo ven y permanecen
afines a las matemáticas —

en la más prosaica montura de
celuloide marrón
imitando carey —

Una carta del hombre que
quiere fundar una revista
impresa en lino

y tiene una máquina de escribir —
1 de julio de 1922

Todo esto han de descubrirlo

lo anteojos. Pero éstos
yacen allí con las patillas de oro
plegadas

tranquilamente Titicaca —

Kora in Hell (Kora en el Infierno) es el más funcional, gráficamente, de los textos de Williams y debe bastante al diálogo visual abierto por la experimentación dada. Contrapone fragmentos improvisados a fragmentos conscientemente organizados; está también en deuda con el concepto futurista y orfista de la «simultaneidad», y está ligado, sobre todo, al uso y a la definición del término en «Concerning the Spiritual Art» («Acerca del Arte Espiritual») de Kandinsky:

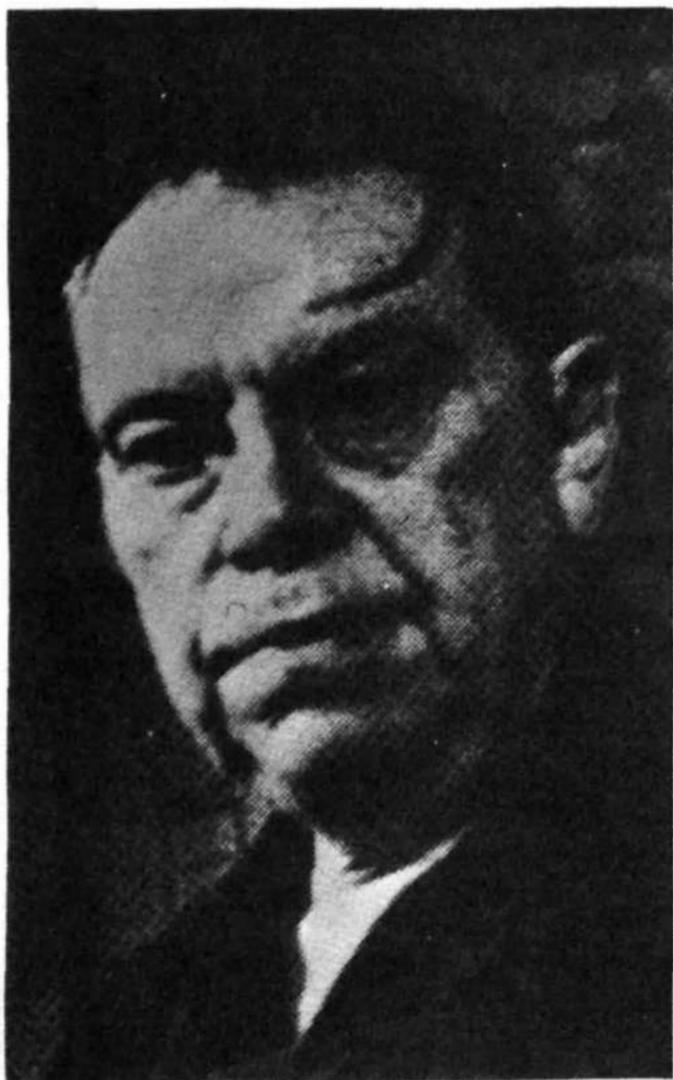
una expresión inconsciente y espontánea en su mayor parte del carácter interior.

El mismo Williams diseña la cubierta y explica así sus intenciones:

¿El diseño de la cubierta? Representa el óvulo en el momento de ser fecundado, rodeado de espermatozoides todos tratando de entrar, pero sólo uno lo consigue. Yo mismo improvisé la idea: he visto, simbólicamente, un diseño usando espermatozoides de varias clases, de varias razas podría decirse, y di instrucciones al pintor para que variase los tonos del dibujo desde el blanco al gris y al negro. La célula acepta un espermatozoide; es el principio de la vida. Me sentía nuevo y pensé que era una cosa hermosa y quise que todo el mundo lo viera.

Williams también explica por qué escogió a **Stuart Davis** para realizar el frontispicio del libro:

Había visto un dibujo de Stuart Davis, un artista que no conocía, que quería reproducir en mi libro porque estaba muy próximo a mis ideas acerca de las «improvisaciones». Era, gráficamente, justo lo que yo estaba intentando hacer en palabras, poner las «improvisaciones» como una unidad total en la página. Hay que recordar que yo había tenido durante toda mi vida una gran inclinación a ser pintor... De todas formas Floss y yo fuimos a Gloucester y conseguimos permiso de Stuart Davis para usar su obra, una visión impresionista de lo simultáneo.



KORA IN HELL: IMPROVISATIONS



By WILLIAM CARLOS WILLIAMS

W. C. Williams: cubierta de *Kora in Hell: Improvisations*, 1920.

de KORA IN HELL

Aquello que es pasado lo es para siempre, y ningún poder de la imaginación puede devolvérselo. Sin embargo, como hay muchas vidas viviendo en el mundo, estamos capacitados, en virtud de la pena y la tristeza, para participar, aunque sea mínimamente, de aquellos placeres que hemos perdido o dejado escapar, pero de los que están disfrutando otros más afortunados que nosotros.

¡Si alguien me viera en este estado! —las alas valen ya tan poco. Ah, pero coger el mundo con la mano luego: hay aquí una confusión brutal. Y, si levantas las piedras, ves escapar a las hormigas. Pero son huevos de reina lo que se llevan primero, sus mandíbulas agobiadas por la carga. ¡Profundizar, profundizar, profundizar!; también se llega al cielo por ese camino si el agujero es lo suficientemente hondo —eso nos dicen las estrellas.

Después de publicarse el libro, Davis escribe a Williams dándole las gracias por el ejemplar que había recibido:

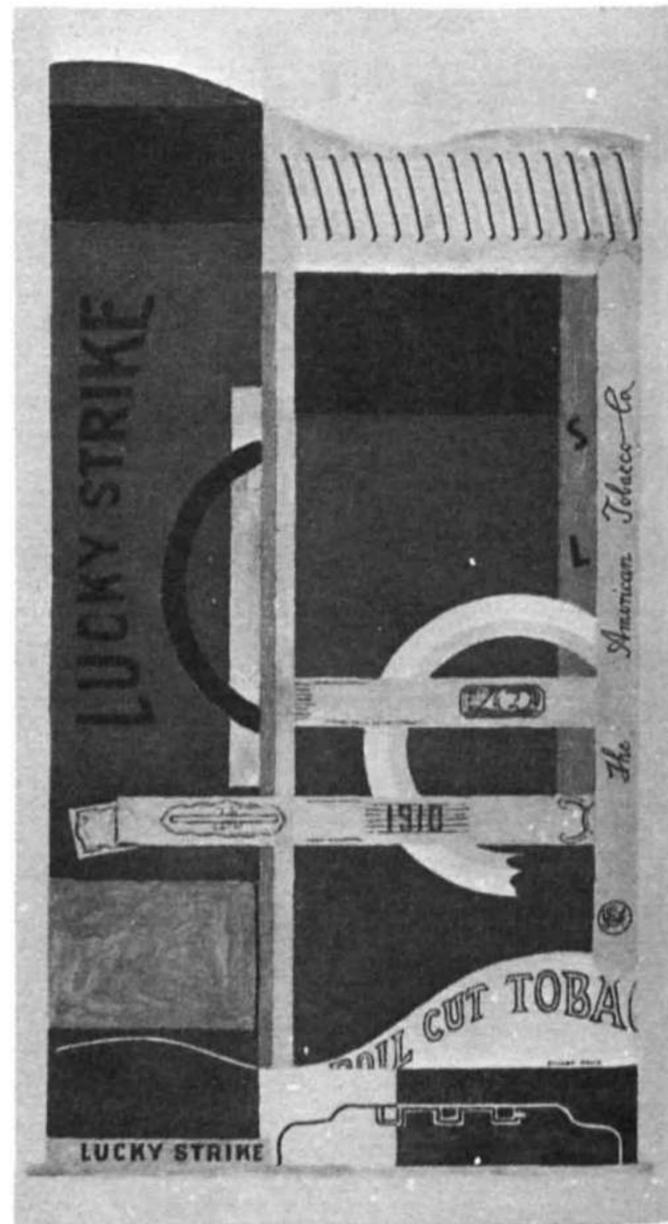
Veo en él una fluidez que evita todo estancamiento de presentación y abre un campo de posibilidades. A mí me parece un paso hacia la palabra contra la palabra sin ningún impedimento de argumento, de belleza poética ni de ninguna otra cosa que no sea el conflicto entre palabra y secuencia. Esto puede ser una exposición totalmente equivocada de tus motivos. Ante todo el libro *no hace pensar en ninguno de los poetas que me son familiares*. Me gusta el libro y me alegro de tener relación con él.



Stuart Davis: frontispicio de *Kora in Hell: Improvisations*, 1920.

W. C. W.
y **STUART DAVIS**

Stuart Davis: 1. «Batidora de huevos N.º 4», 1927-28; 2. «Batidora de huevos N.º 5», 1930; 3. «Batidora de huevos N.º 3», 1927-28; 4. «Boceto para batidora de huevos N.º 3», 1928; 5. «Estudio para batidora de huevos N.º 3», 1927; 6. «Estudio para batidora de huevos N.º 3», 1927.



Stuart Davis: «Lucky Strike», 1921.

Davis, como Williams, había reconocido la importancia del *Armory Show* y se dio cuenta de que exigía del artista la definición de nuevos medios de expresión para captar la nueva realidad. La forja de ese nuevo lenguaje significó para Davis una ardua lucha que iba a ocuparle durante los años veinte y treinta. Sólo hay que comparar el brumoso foco de su contracubierta para *Kora in Hell* con «Lucky Strike» («Golpe de suerte») (1921) para ver la rapidez con que asimiló las lecciones recibidas. El contacto con Demuth y Sheeler, quienes estaban creando una versión nativa del cubismo, también le ayudó a definir su propia imagen.

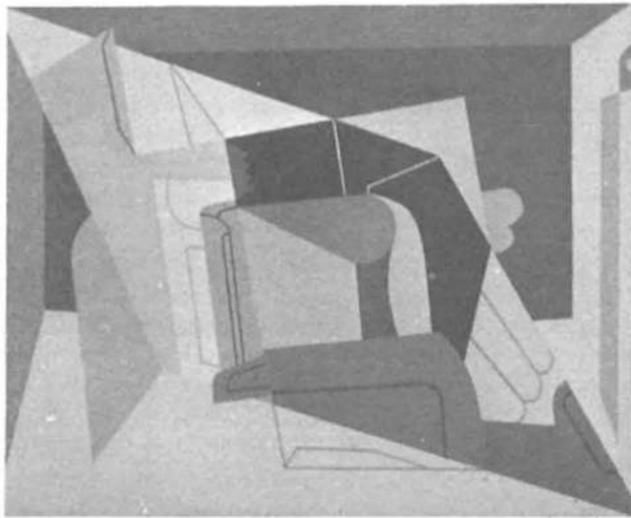
Davis junto con Williams iba elaborando un nuevo lenguaje experimentando continuamente. Dedicó todo el año 1927 a la investigación de los elementos lógicos de los objetos ordinarios, de lo que él llamaba «concepto estructural». El resultado fue «The egg-beater Series» («La serie de la batidora de huevos»), concluyendo que:

un objeto obtiene fundamentalmente su realidad emocional a través de nuestro conocimiento de... los planos y sus relaciones espaciales.

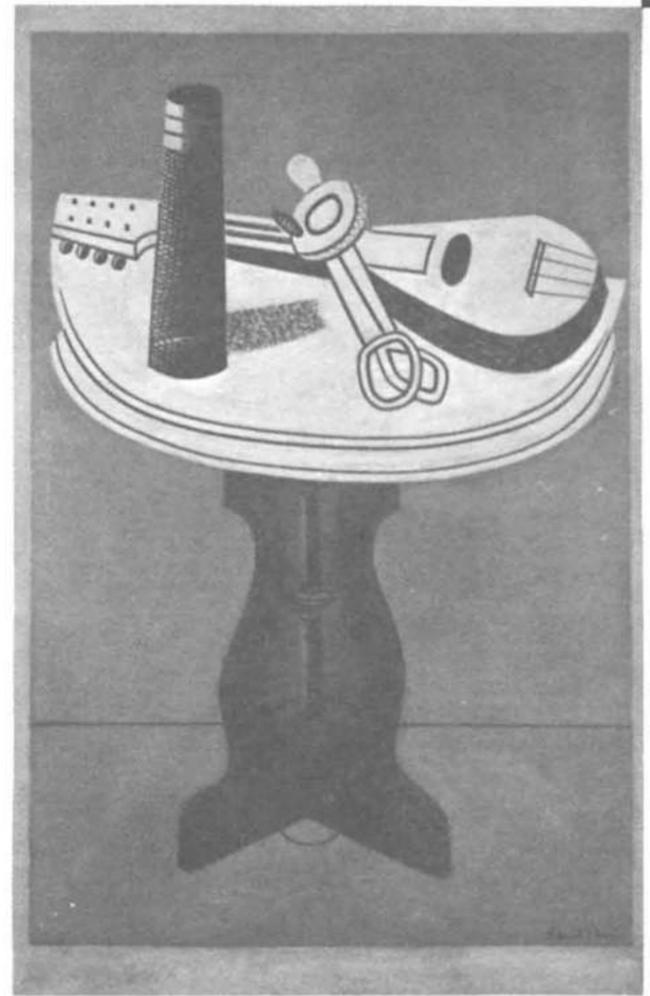
También, como Williams, continuó mostrando interés en las posibilidades de la simultaneidad.

Su «Windshield Mirror» («Espejo retrovisor») (1932), es una reproducción altamente sofisticada de lo que se puede ver si nos sentamos en el asiento del conductor por el retrovisor. Evita la transcripción literal de todos los detalles que se reflejan y de esta forma consigue que la realidad pictórica sea independiente del espejo permitiéndole ser un objeto en sí mismo. Los dos artistas habían encontrado la manera de poner en práctica las lecciones del *Armory Show* en sus interpretaciones del panorama americano.

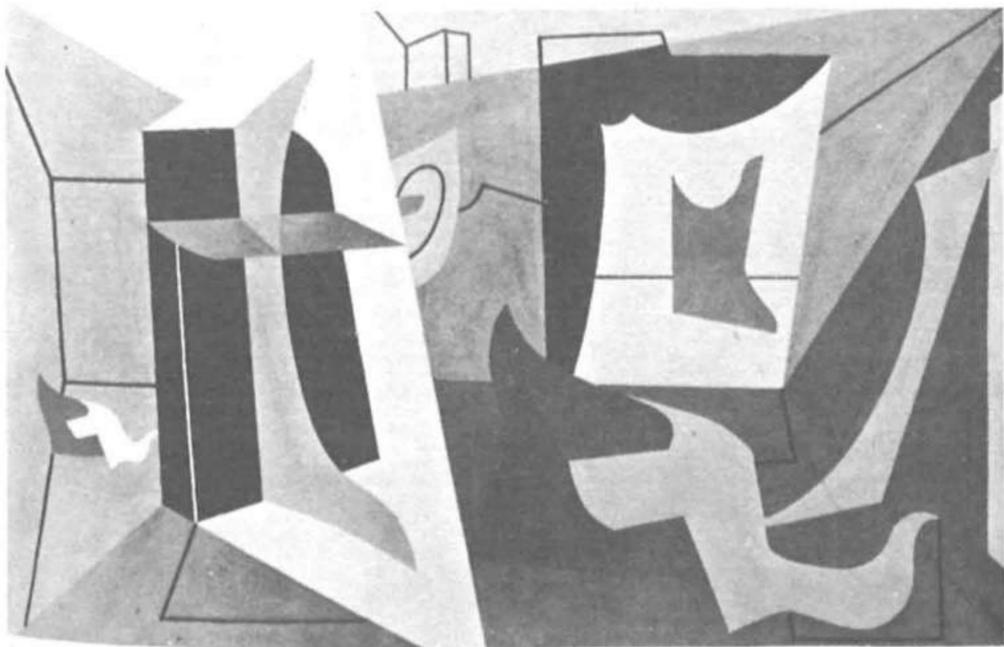
P.A.G. 42 →



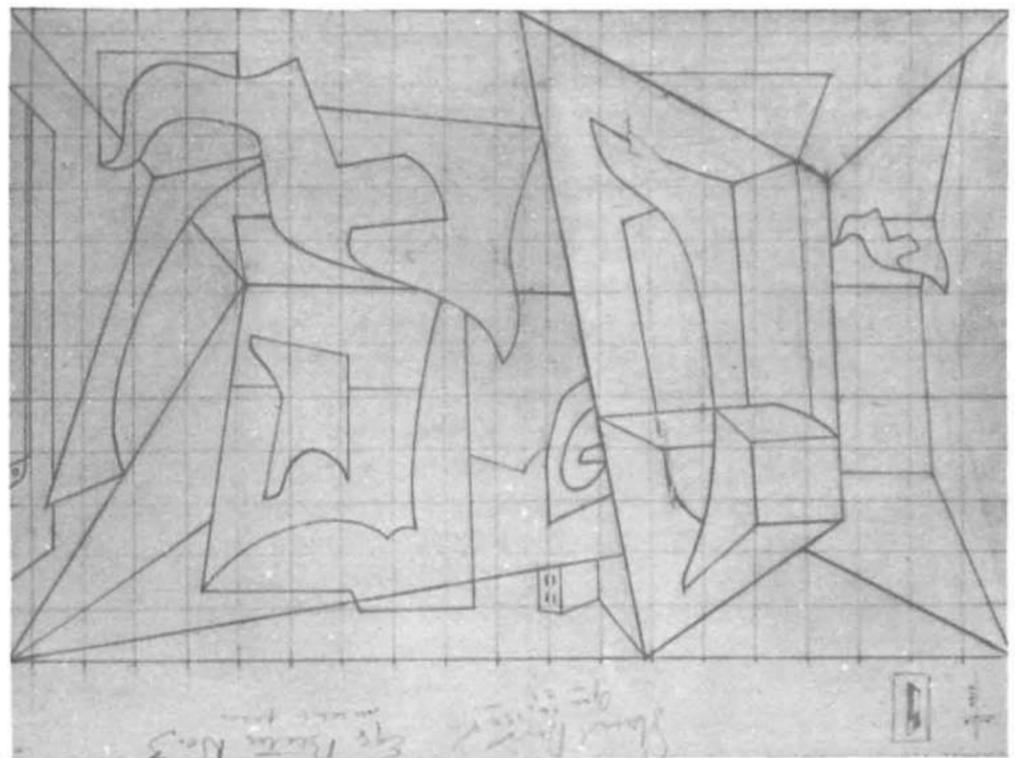
1.



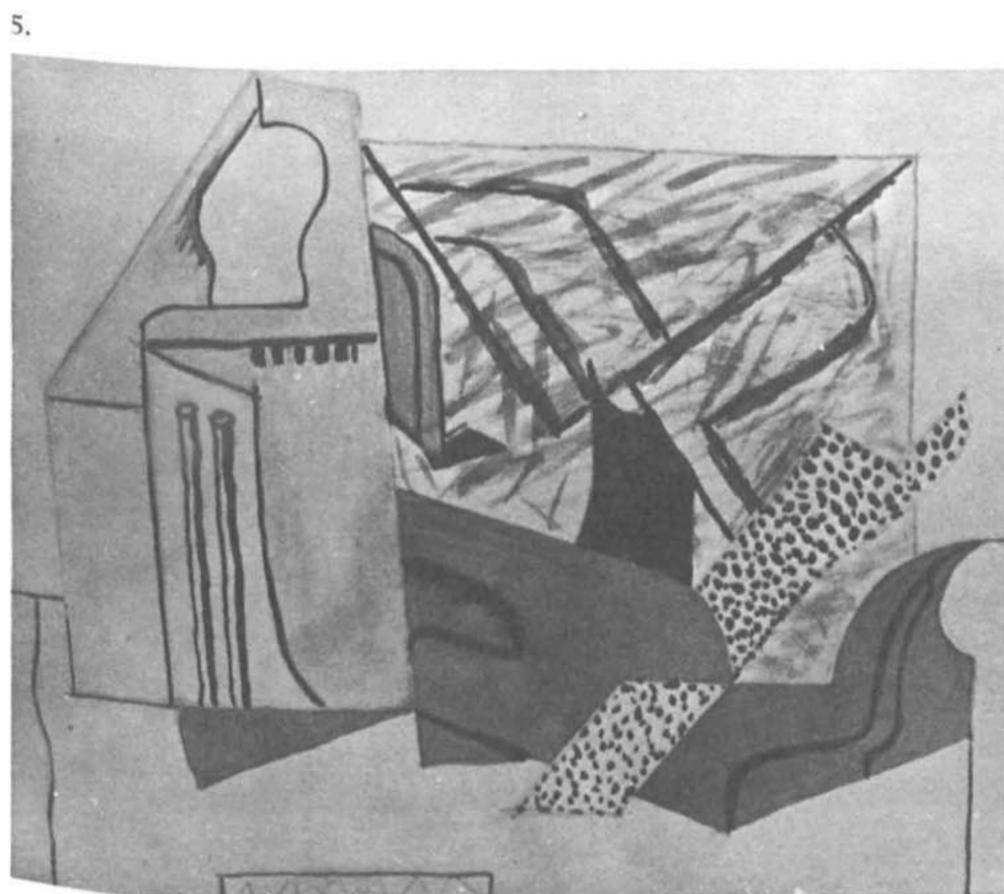
2.



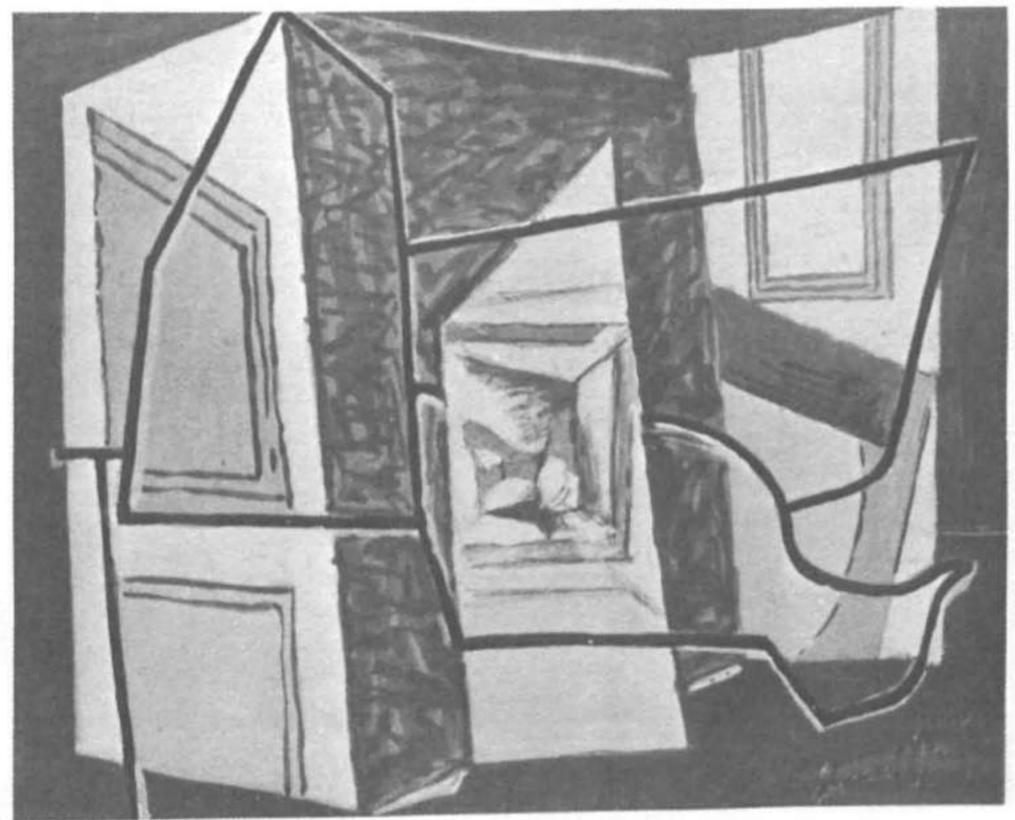
3.



4.



5.



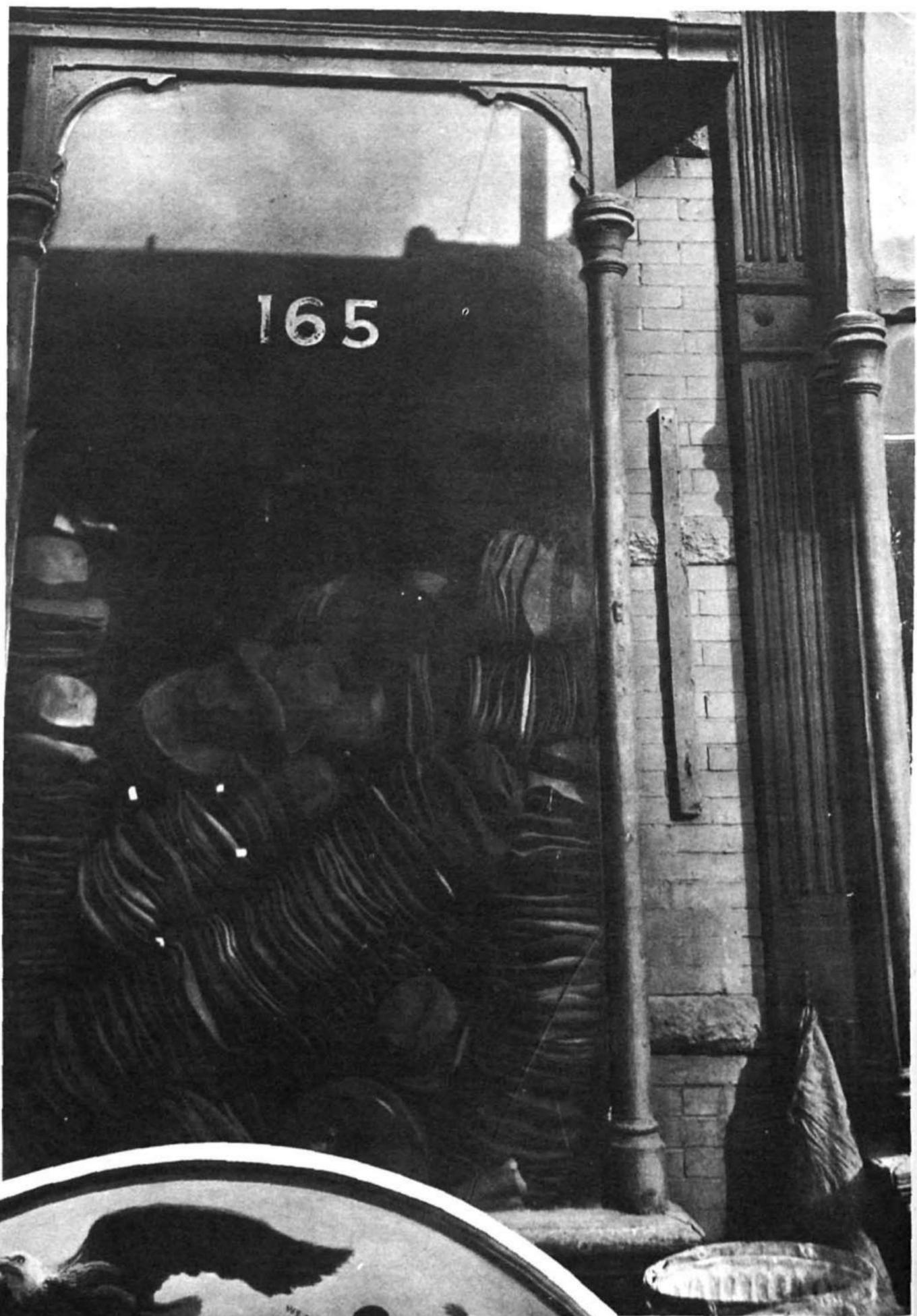
6.

Los años treinta se caracterizan de un lado por la búsqueda de la tradición americana, y del otro por la necesidad de entender las consecuencias de la industrialización. El *crak* y la depresión son, por supuesto, cruciales en todo intento de entender la cultura americana. El sueño americano se convierte en pesadilla. Los valores abstractos de la fe y la esperanza han fracasado; no queda nada más que una realidad abrumadora e imponente. El arte necesita transmitir un mensaje; según los críticos debe tener un significado social o moral y predicar en favor de las virtudes tradicionales. El arte abstracto parece pervertido, intelectual y peligroso; el realismo se pone de moda. Esta va a ser la expresión verdaderamente americana, abarcando sus miedos, su moderación y su mediocridad. Los regionalistas se dedican a alabar y glorificar la independencia, el sentido de la comunidad, la moralidad burguesa de ser un buen vecino, tener casa propia y temer a Dios. Todo el mundo los vitorea. Los radicales quieren un arte comprometido, los directores de museos están hartos de malas imitaciones del cubismo y el público pide algo que se pueda entender.

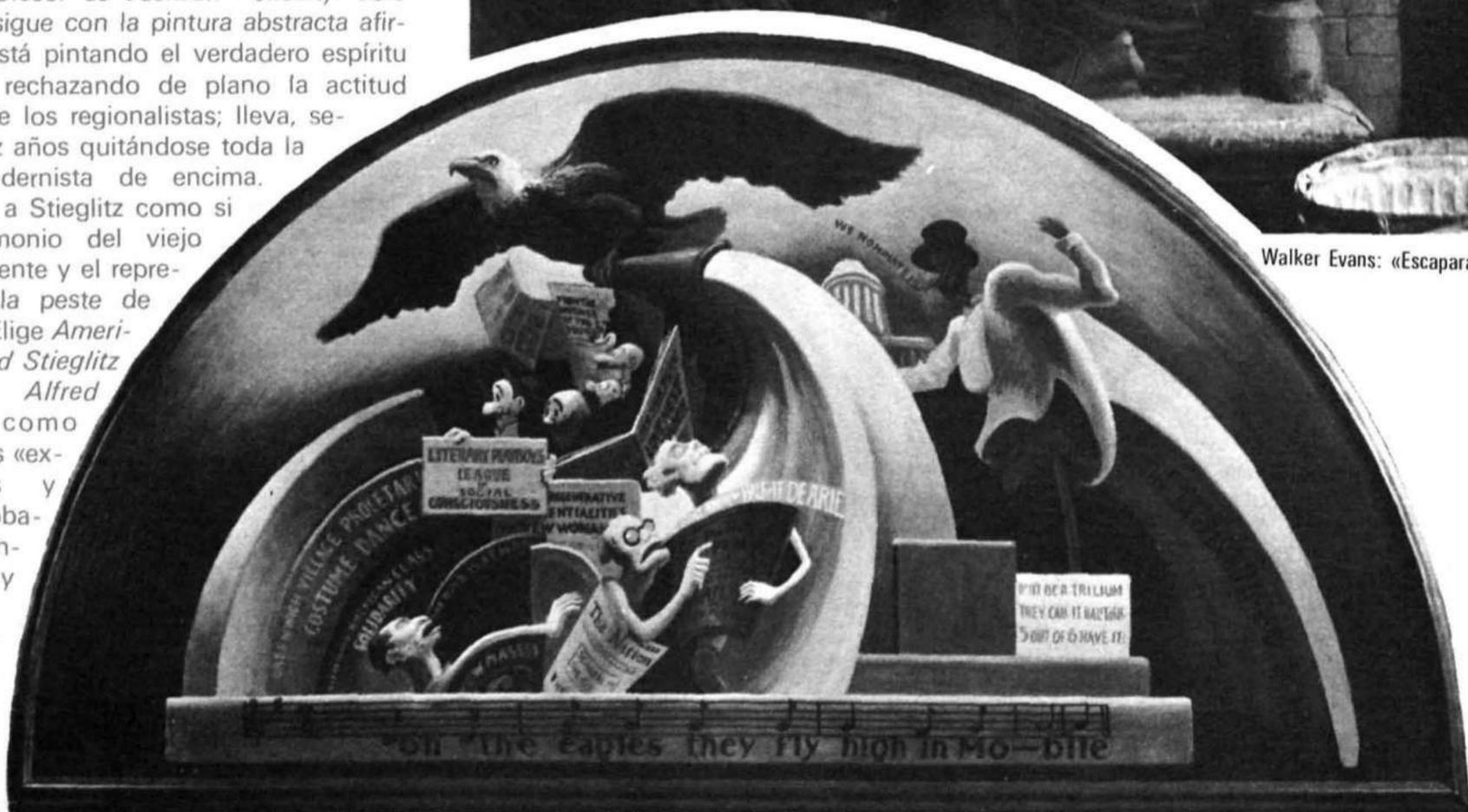
En 1929, con la caída de la Bolsa, la crisis estalla. Donde Hoover había prometido dos pollos en cada puchero, dos coches en cada garage, no hay más que una pobreza absoluta. En marzo de 1933 el engranaje del capitalismo americano se derrumba y los bancos cierran sus puertas. Hoover no tiene nada que decir ni sabe qué hacer. Roosevelt asume el poder y se encuentra con 15 millones de parados y 39 millones de personas dependientes de la caridad pública o privada.

La América rural también recibe un golpe brutal: los precios agrícolas caen en picado y los granjeros se tambalean bajo el peso de las deudas, y tienen que vender sus fincas para pagar sus impuestos. La violencia, la desesperación y el asesinato surgen por todos lados. El jefe del sindicato de granjeros informa al Senado de que «una de las mejores cosechas de revolución que jamás se hayan visto está creciendo en todo el país».

Thomas Hart Benton fue el predicador del regionalismo y de un arte académico (extrañamente fue profesor de Jackson Pollock). Sólo Stuart Davis sigue con la pintura abstracta afirmando que está pintando el verdadero espíritu americano y rechazando de plano la actitud provinciana de los regionalistas; lleva, según dice, diez años quitándose toda la sociedad modernista de encima. Benton ataca a Stieglitz como si fuera el demonio del viejo mundo decadente y el representante de la peste de Nueva York. Elige *American and Alfred Stieglitz* (*América y Alfred Stieglitz*) como ejemplo de las «extravagantes y pomposas bobadas» de los intelectuales y califica el ensayo de Williams como «tontería lingüística». Después de



Walker Evans: «Escaparate». Brooklyn, 1931.



su diatriba dejó la ciudad del pecado y se fue al Medio Oeste. Su «Political Business and intellectual Ballyhoo» («Asuntos políticos y palabrería intelectual») nos muestra lo que pensaba de los literatos *playboys*. Es un cuadro pésimo pero lleno de una animosidad venenosa. Benton sostiene un machismo barato, una especie de populismo; es un panfletista peligroso y apasionado que ve marxistas y maricas en cada intelectual de Nueva York. Williams está profundamente preocupado por estos problemas sociales y políticos, y fue considerado por muchos como compañero de viaje, pero, como él mismo escribió al director de *New Messages*:

¿Cómo puedo ser comunista siendo lo que soy? La poesía es lo más importante para mí en mi experiencia cotidiana, pero no puedo, sin un giro mental imposible, convertirla en una fuerza dirigida a un fin, «Vota a los comunistas», o trabajar por la revolución mundial. Daría mi vida si pudiera remediarlas (las injusticias sociales), pero ¿quién demonios quiere mi vida? Me parece que nadie; ni siquiera quieren mi poesía.

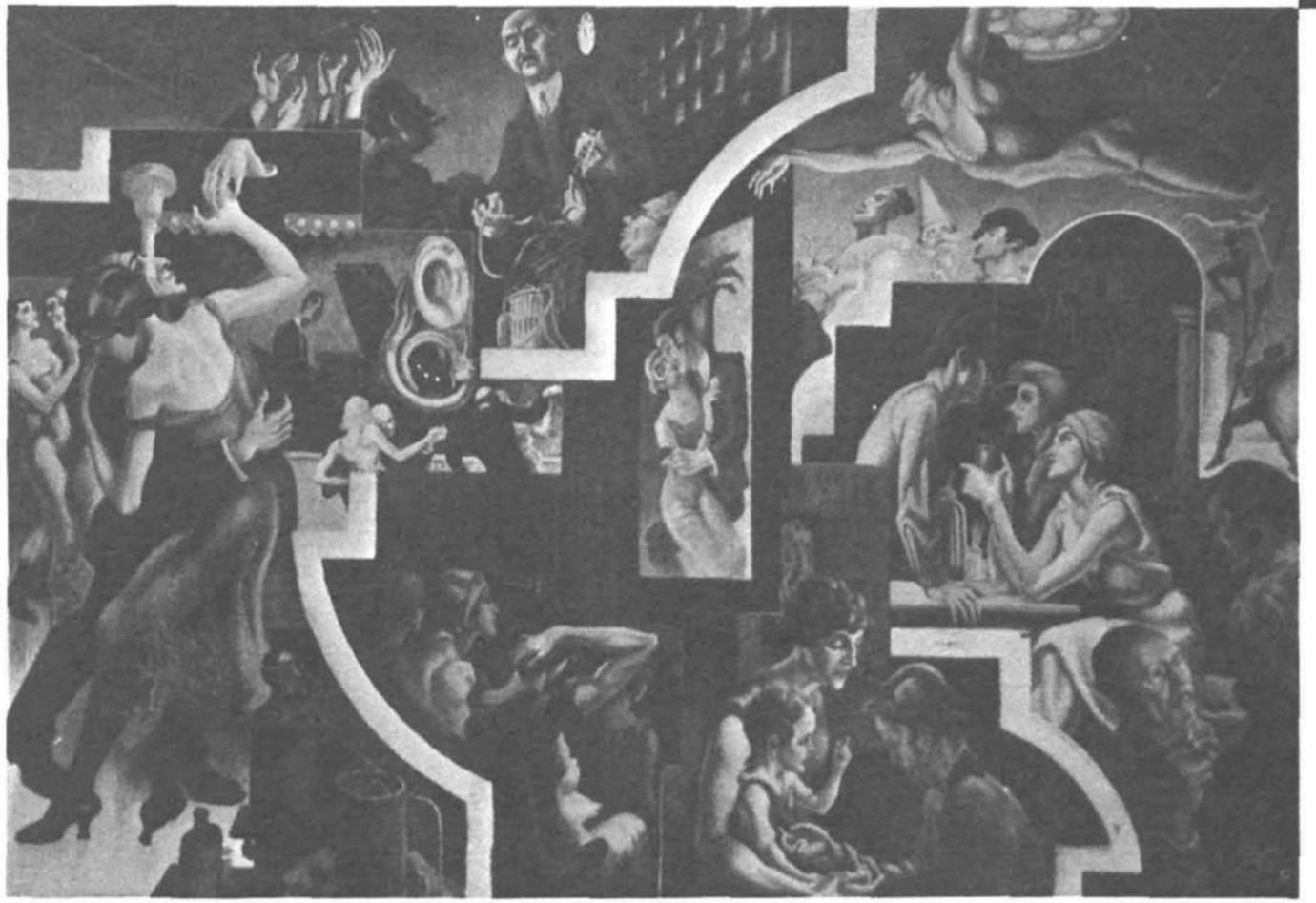
Dentro del realismo de los años treinta hay algunos pintores que toman posturas muy radicales y politizadas. **Shahn**, por ejemplo, apoya a los Sindicatos, las huelgas y a Sacco y Vanzetti. Su obra llega al público por su ironía y claridad y sabe manejar la técnica para subrayar la emoción y hacer destacar la crueldad del juez o la falta de toda fuente imaginativa en la vida de los barrios. Williams también respondió enérgicamente en el caso de Sacco y Vanzetti, pero lo suyo se queda en una salida retórica y no demuestra un compromiso político firme:

Americanos,
sois unos primos, sois los que
iréis el día once para que os
enchufen la corriente
para gloria del estado
y la perpetuación de la justicia abstracta.

PÁG. 44 →



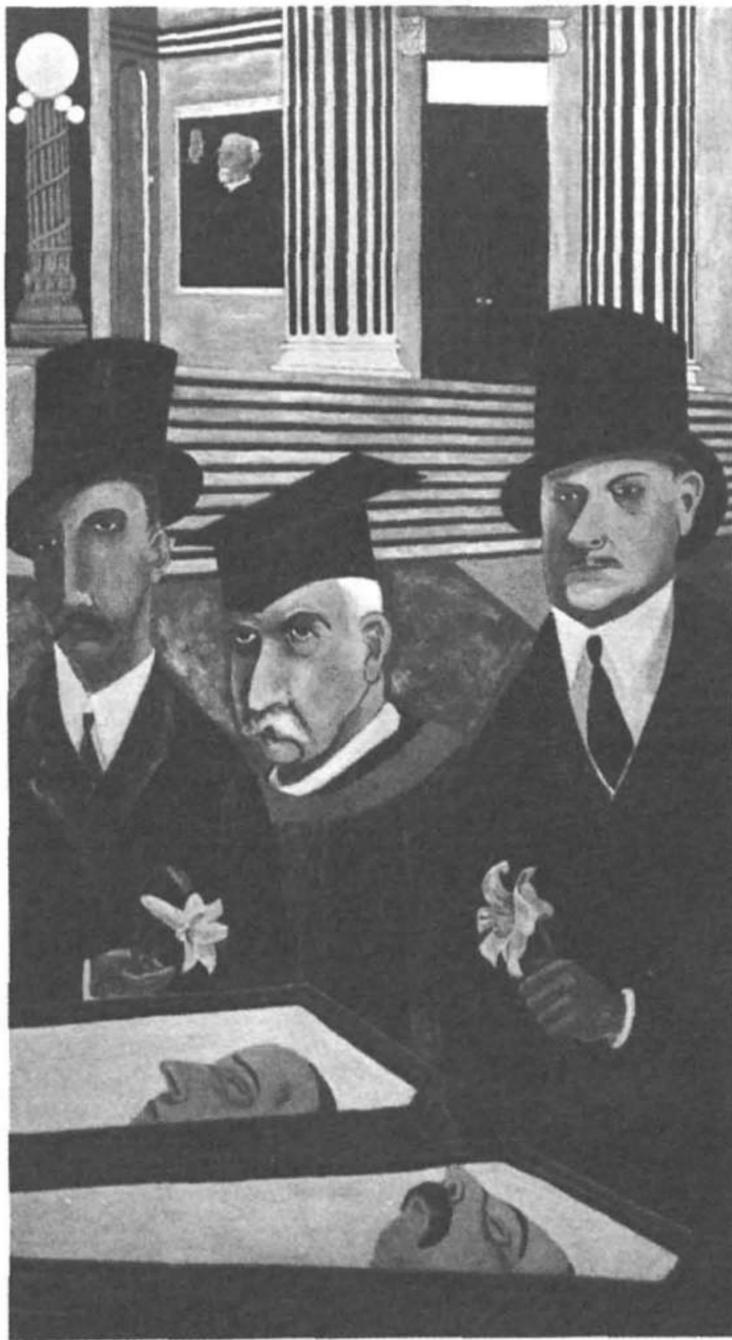
Sacco y Vanzetti.



Thomas Hart Benton: «Escenas de ciudad», 1930.

W. C. W. y EL REALISMO DE LOS AÑOS 30

Ben Shahn: «La pasión de Sacco y Vanzetti», 1931-32.



Ben Shahn: Detalle de «Scots Run, West Virginia», 1937.



Thomas Hart Benton: «Asuntos políticos y palabrería intelectual», 1932.

La postura de Williams era, en el fondo, mucho más modesta y reservada. Pensaba que la grave situación en la que se encontraban los Estados Unidos desafiaba al escritor a «retirarse a los principios esenciales» para «desarrollar una organización más simple de los materiales sociales» mediante una observación detallada. Es una postura que le acerca al realismo social de buenas intenciones liberales que representan **Marsh, Soyer o Bishop**, que pintan escenas de la vida en Nueva York: los barrios pobres, la

gente agotada por el trabajo, la gente en paro, los *bums* del Bowery (pero sin el sarcasmo mordaz de **Grosz**, que había emigrado a los Estados Unidos en 1933 y se puso en seguida a opinar sobre su nuevo país). Hay en estos cuadros cierto contenido social, pero carecen de toda fuerza crítica. Es una obra más bien sentimental. Soyer, por ejemplo, nos dice que se sentía:

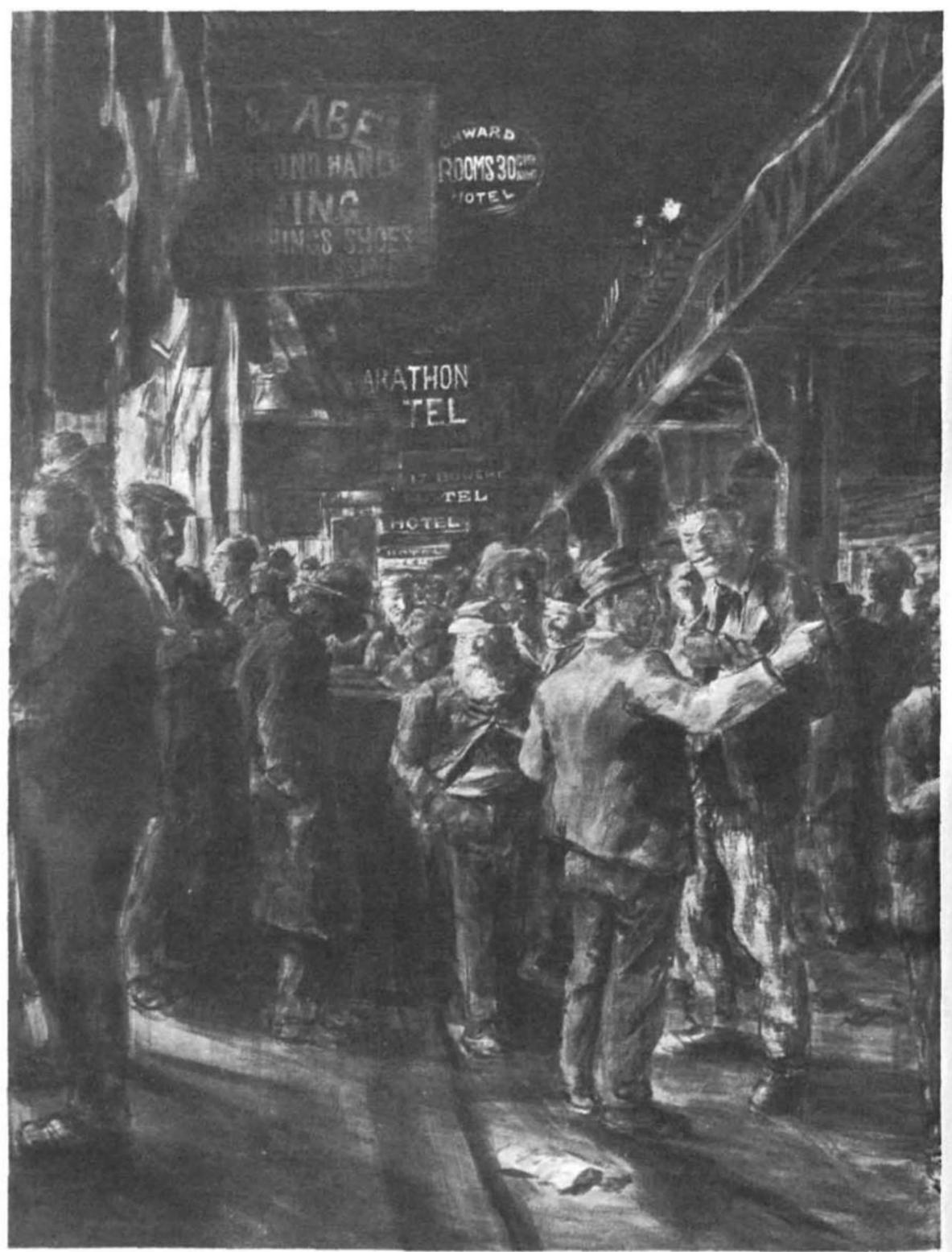
absorto pintando los parados y (descubriendo) la

alegría de ser capaz de representar fiel y detalladamente a todos aquellos hombres que había en los bancos de los parques y en los centros parroquiales.

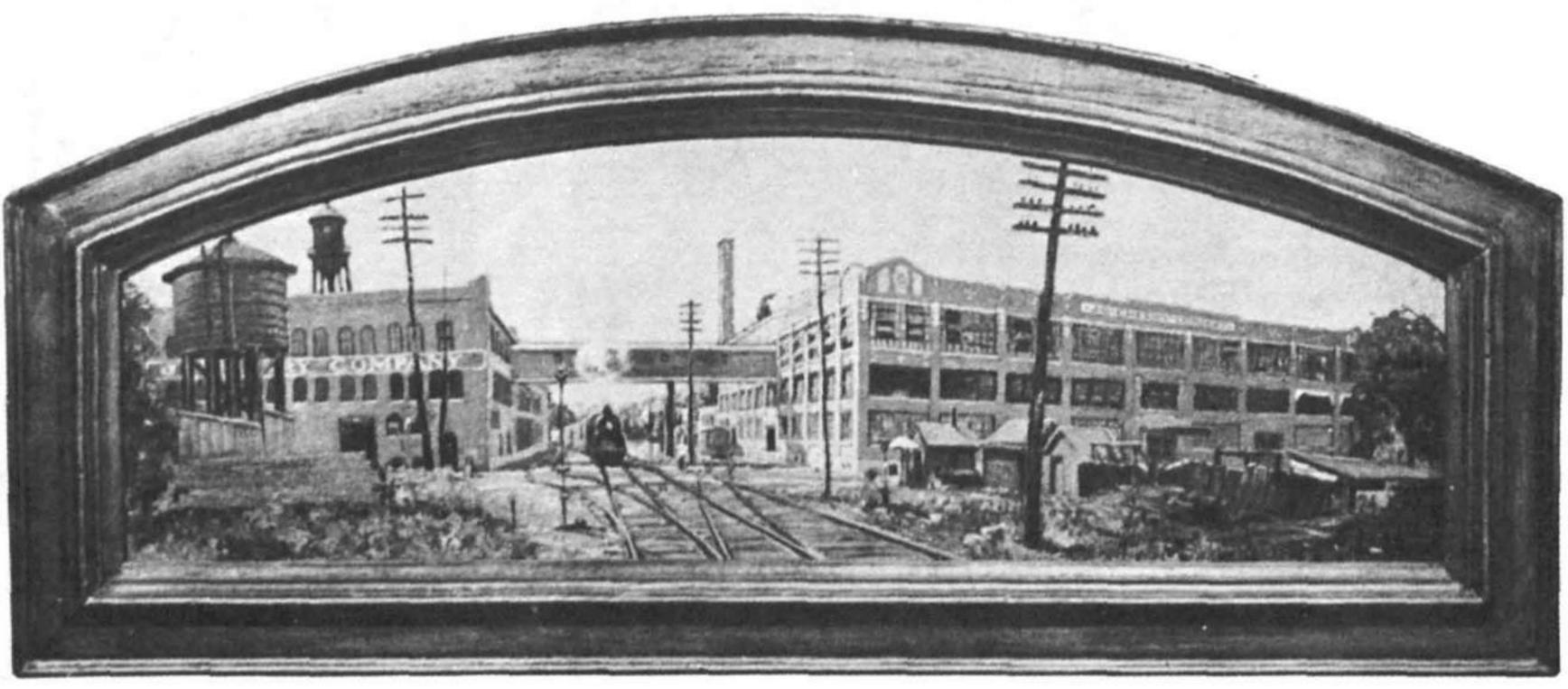
El más interesante de los pintores regionalistas fue **Grant Wood**, quien, como Benton, había flirtado con el modernismo. Rindió la obligada visita a París y llevaba la correspondiente perilla bohemia, pero a la vuelta se cortó el pelo y se estableció en Iowa como un buen ciudadano

UNA MUJER NEGRA

lleva un ramo de caléndulas
envueltas
en un viejo periódico:
Las lleva en alto,
la cabeza descubierta,
el volumen
de sus muslos
le hace contonearse
torpemente mientras camina
mira
el escaparate del almacén junto al que pasa
en su camino.
Qué es ella
sino un embajador
de otro mundo
un mundo de bellas caléndulas
de dos sombras
que ella anuncia
sin saber que lo hace
sólo
que camina por las calles
manteniendo las flores en alto
como una antorcha
tan temprano.



Reginald Marsh: «El Bowery», 1930.



Grant Wood: «El viejo cerezo de J. G. Cedar Rapids», 1925.



Grant Wood en Francia, 1924.



Grant Wood: «El inspector de la tienda», 1925.



Raphael Soyer: «Leyendo de izquierda a derecha», 1938.



Isabel Bishop: «Desnudo», 1934.



Times Square en 1927.



Georges Grosz: «El Héroe», 1934.

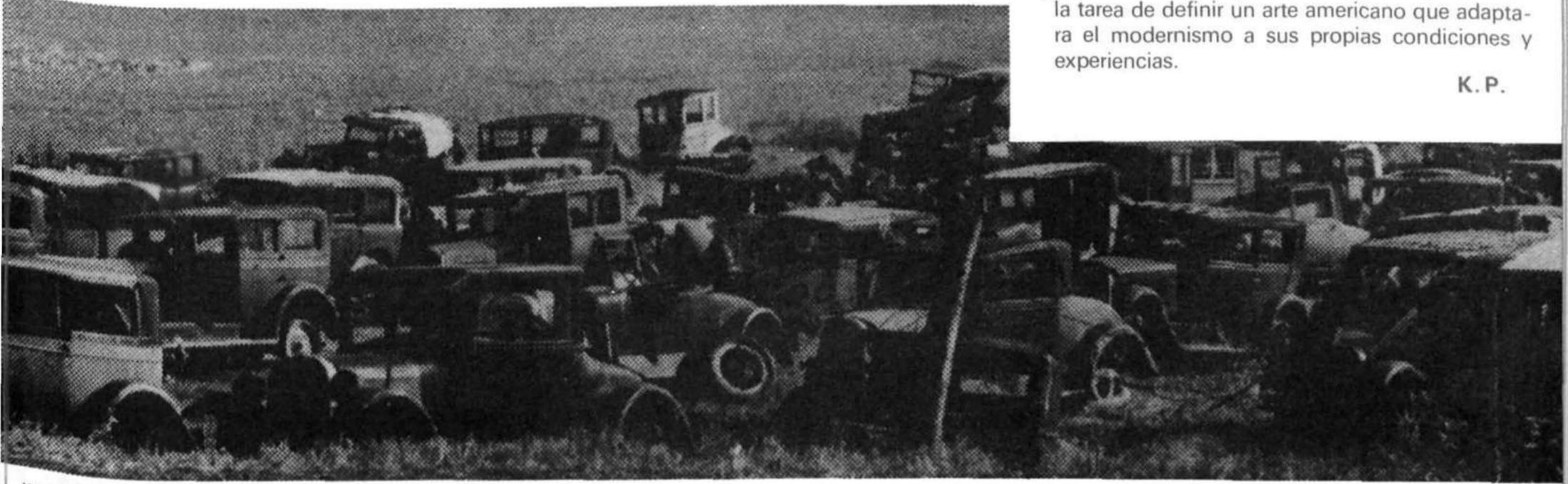
Los poemas y textos de William Carlos Williams han sido seleccionados de sus obras: *Kora in Hell: Improvisations* (1920); *Spring and All* (1923); *Great American Novel* (1923); *In the American Grain* (1925); *The Collected Earlier Poems* (1951); *Selected Poems* (1955); *Selected Letters* (1957); *Pictures from Brueghel and Other Poems* (1962); *The Collected Latter Poems* (1963). Para la documentación gráfica de este reportaje se han utilizado las siguientes ediciones: Charles Demuth: *Gebhard and Plous*, University of California, Santa Barbara, 1971; Bram Dijkstra: *The Hieroglyphics of a new speech, Cubism, Stieglitz and the Early Poetry of William Carlos Williams*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1969; Dickram Tashjian: *Skyscraper Primitives, Dada and the American Avant-Garde, 1910-1925*, Wesleyan University Press, Middle-town, Connecticut, [s.a.]; Dickram Tashjian: *William Carlos Williams and the American Scene, 1920-1940*, Whitney Museum of American Art, New York, 1978; Charles Sheeler: Catálogo, publicado por la National Collection of fine arts, The Smithsonian Institution Press, Washington, 1968; Waldo Frank, Lewis Mumford y otros: *America and Alfred Stieglitz*, Aperture, Inc., New York, 1979; Dorothy Norman: *Alfred Stieglitz, an American Seer*, Aperture, Inc., New York, 1973. (N. de la R.).

americano, para vivir con sus vecinos. Wood creía que para superar la depresión era necesaria la vuelta a los valores fundamentales, sobre todo a la autosuficiencia de la América rural. Su «Spring Turning» («Remover la tierra en primavera») y su «Study for Breaking the Prairie» («Estudio para roturar la Pradera») son espléndidos ejemplos de estos rituales agrarios. Williams se sentía más bien escéptico sobre el regionalismo, pues creía que su preocupación en el tema desbordaba totalmente los problemas de la forma.

Williams aprobaba, sin embargo, la obra de Walker Evans que había sido empleada por la Farm Security Administration para dejar constancia de los años de la depresión. Hizo una reseña de su libro *American Photographs (Fotografías Americanas)* alabando su obra por dar la máxima importancia al lugar y por la visión que ofrecía de un país que había perdido su camino. Insistía en que el artista tenía un papel que jugar en la vuelta al buen camino y reconocía que las fotos de Evans eran «obras de arte que tenían identidad propia».

Durante los años veinte y treinta la pintura es la clave esencial para entender las misteriosas energía y estructuras que había bajo las superficies poéticas aparentemente ingenuas de Williams. Estaba comprometido con los pintores en la tarea de definir un arte americano que adaptara el modernismo a sus propias condiciones y experiencias.

K. P.



Walker Evans: «El cementerio de coches de Joe, Pensilvania», 1935.

¡Danza de sátiros!

todas las deformidades alzan el vuelo
centauros

conduciendo a la desbandada de los vocablos
en los escritos

de Gertrude

Stein — pero

tu no puedes ser

un artista

por pura ineptitud

¡El sueño

nos persigue!

Las esbeltas figuras de

Paul Klee

llenan los lienzos

pero ése

no es el trabajo

de un niño

La cura comienza, quizás,

con las abstracciones

del arte arábigo

Durero

con su Melancolía

se daba cuenta de ello —

la mampostería hecha añicos. Leonardo

lo vió,

la obsesión,

y lo ridiculizó

en La Gioconda,

del Bosco

cúmulos de almas torturadas y demonios

que las devoran

peces

tragándose

sus propias entrañas

Freud

Picasso

Juan Gris.

La carta de un amigo

diciendo:

Durante las tres

últimas noches

he dormido como un niño

sin

licor o droga de ningún tipo!

Sabemos

que un éxtasis

de una crisálida

ha extendido sus alas —
como un toro

o el Minotauro

o Beethoven

en el scherzo

de su Novena Sinfonía

plantado con furia

sus pesados pies

al amor

montado desatado sobre un caballo

sobre un cisne

sobre él dorso de un pez

el congrio sediento de sangre

y río

recordando al Judío

en la fosa

entre sus camaradas

cuando el tipo indiferente

con la ametralladora

rocaba la montaña de cuerpos.

Él

no había sido alcanzado aún

pero sonreía

confortando a sus compañeros.

Los sueños me poseen

y la danza

de mis pensamientos

figura animales

las inocentes bestias

y allí me llegó

ahora mismo

el conocimiento de

la tiranía de la imagen

y cómo

los hombres

en sus dibujos

han aprendido

a destruirla

sea lo que sea,

que la angustia

en sus mentes

será calmada

acostada

de nuevo.

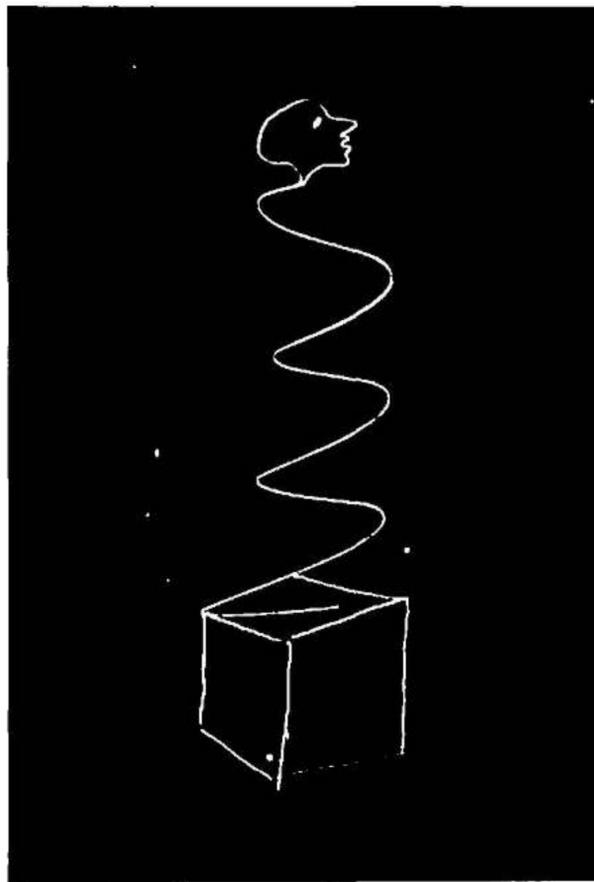


JOSÉ
MORENO VILLA

OCHO ARTÍCULOS

(NOTAS ALEMANAS.—CAÑAS VERDES Y BIZARRAS.—AUTOCRÍTICA.—EL AFÁN EXPLORADOR.—LA OFICINA Y EL RECLAMO LUMINOSO.—EL PEINE DE BOLSILLO.—NUESTROS POLÍTICOS SEGÚN LA ONOMATOLOGÍA.—VIDAS BELLAS.)

Dibujos del autor.



Selección y nota previa de JUAN PÉREZ DE AYALA.

Notas a unas prosas debidas a las circunstancias



Es difícil hacer una breve selección dentro de la amplia y variada gama de artículos que José Moreno Villa publicó en revistas y periódicos. Más, si se intenta dar un leve retrato de una persona sobre quien pesa un gran olvido, pienso que debido a su singularidad.

Entre 1975 y 1977, hubo un intento de reintegración a nuestra cultura con las reediciones, tanto en Méjico como en Madrid, de *Vida en claro*, *Los autores como actores*, *Jacinta la pelirroja* y *Lo que sabía mi loro*. En 1977, el Museo de Málaga organizó una exposición homenaje de su pintura, y se vieron cuadros suyos en las exposiciones sobre la vanguardia y el cubismo español de la galería Multitud de Madrid. Sorprendentemente, las reediciones se interrumpieron. Si hubiera que encontrar una explicación a todo esto, podríamos aplicar lo que él mismo escribió a la muerte de don Manuel B. Cossío, «si no fue —ni será— popular, se debe precisamente a la multiplicidad de elementos finos que lo componían». Pero una cosa es no ser popular y muy otra ser olvidado.



Esta selección de prosas pertenecen a la primera etapa en la vida de Moreno Villa, antes de su destierro a Méjico a los cincuenta años de edad. «Entre ruinas» es uno de sus primeros escritos publicado en la revista *Gibralfaro*, fundada por «jóvenes lectores y escritores aprendices» malagueños: Alberto Jiménez Fraud, Manuel García Morente, Enrique Díez-Canedo, Bernardo Giner, Pedro Vances, Moreno Villa y otros, donde ya se advierte su gusto por las leyendas populares. Los pensamientos de «Cañas verdes y bizarras» tienen el aire de «Evoluciones»; la «Autocrítica» a *Colección* es un texto muy claro sobre su poética. Los demás son artículos publicados en el diario *El Sol*; cuatro de ellos pertenecen a la serie *Estudios superficiales* que, dos veces al mes y desde 1926 a 1931, constituyen su más extensa labor periodística. Son «estudios de percepción directa, sin gran dosis de preparación libresca, intuitivos, sugerentes y hasta divertidos» escritos en sus años de alacridad. «El afán explorador» sobre la nueva pintura, «La oficina y el reclamo luminoso» sobre nueva arquitectura más una jugosa anécdota de Le Corbusier (hay que recordar que desde 1927 a 1932, dirige la revista *Arquitectura*), «El peine de bolsillo» o las nuevas costumbres y la aportación de una fecha: 1929, año en que el hombre renuncia al sombrero.

«Nuestros políticos según la onomatología» es una pequeña serie dentro de los *Estudios superficiales*. Se compone de siete artículos, eran «tiempos de rigurosa censura y había que escribir con habilidad». Si entresaco a Julián Besteiro de los políticos analizados es por la misma razón que me hace recoger la loa a Manuel B. Cossío publicada dentro de su última serie *Pobretería y locura* en *El Sol* el año 1935. Son dos hombres con los que se siente cerca, respeta y admira.

Acabemos al estilo de Moreno Villa. Hagamos el juego a la inversa, empezando por el final. La palabra clave en Moreno Villa es «claridad», pero ¿qué proceso se sigue para poner la «vida en claro»? Picoteamos un poco en estos ocho artículos y uno de los resultados posibles sería éste: «para los que vivimos de pie en un filo como las balanzas de precisión» cuyo «corazón no escapa a las mordeduras de la sombra», es necesario «perseguir el secreto más recóndito y el modo de expresarlo más eficazmente» por medio del «descubrimiento», la «atención», la «gracia y severidad» y el «entusiasmo permanente».

J. P. de A.



José Moreno Villa en 1909, en 1936 y hacia 1950.

Notas alemanas

(DE UN ESTUDIANTE)

ENTRE RUINAS: 3 marzo, 08. He subido esta frondosa ladera que lleva al castillo de Heidelberg. Arrebujadas entre la verde vestidura hay viviendas ricas y casucas pobres que escalonadas trepan hasta besar la planta de la histórica construcción.

Estas casitas que componían la llamada Bergstadt (ciudad del monte) constituyendo hasta 1743 unidad propia con municipio y privilegios exclusivos, fueron habitadas en su tiempo por servidores del castillo y parece que juntas buscaron defensa al abrigo del coloso.

Una vez en el interior del jardín y vagando por entre los ancianos tilos he topado con la «Puerta de Elisabeth»-Elisabethpforte. Del antiguo muro que separaba los jardines queda sola, aislada esta puerta, este arco romano de proporciones bellísimas que desafía al tiempo. He cruzado el jardín que Federico V dispusiera para recreo de su esposa Elisabeth y penetrando por una puerta de arco apuntado en cuya clave hay dos amables figuritas, al interior de la parte del palacio llamada Ruprechtbau, doy comienzo a mi visita.

¡Ay! las amplias y mudas / salas de los castillos / donde flotan los recuerdos / de leves amorios / de borrascas de corte / libaciones de vino / mil enredos e intrigas / y tal vez de un idilio / o del amor callado / de un rubio pajecillo / cuya alma de nardo / una noche de estío / se torciera mirando / el fruto prohibido.

Termino mi visita y salgo al ancho patio con el alma pesada y triste. No teniendo ganas de hablar ni conmigo mismo abro un libro que me dice cosas del castillo. Quisiera en este momento escuchar alguna tierna fábula de bocas aldeanas y he aquí cómo el libro me invita en una de sus páginas a gustar de una sencilla e inocente leyenda creada por la fantasía popular sobre aquellas dos amables figuritas que lucen en la clave del arco mal seguro. Dos angelitos, dos cuerpecitos de niños alados emergiendo de unas nubes

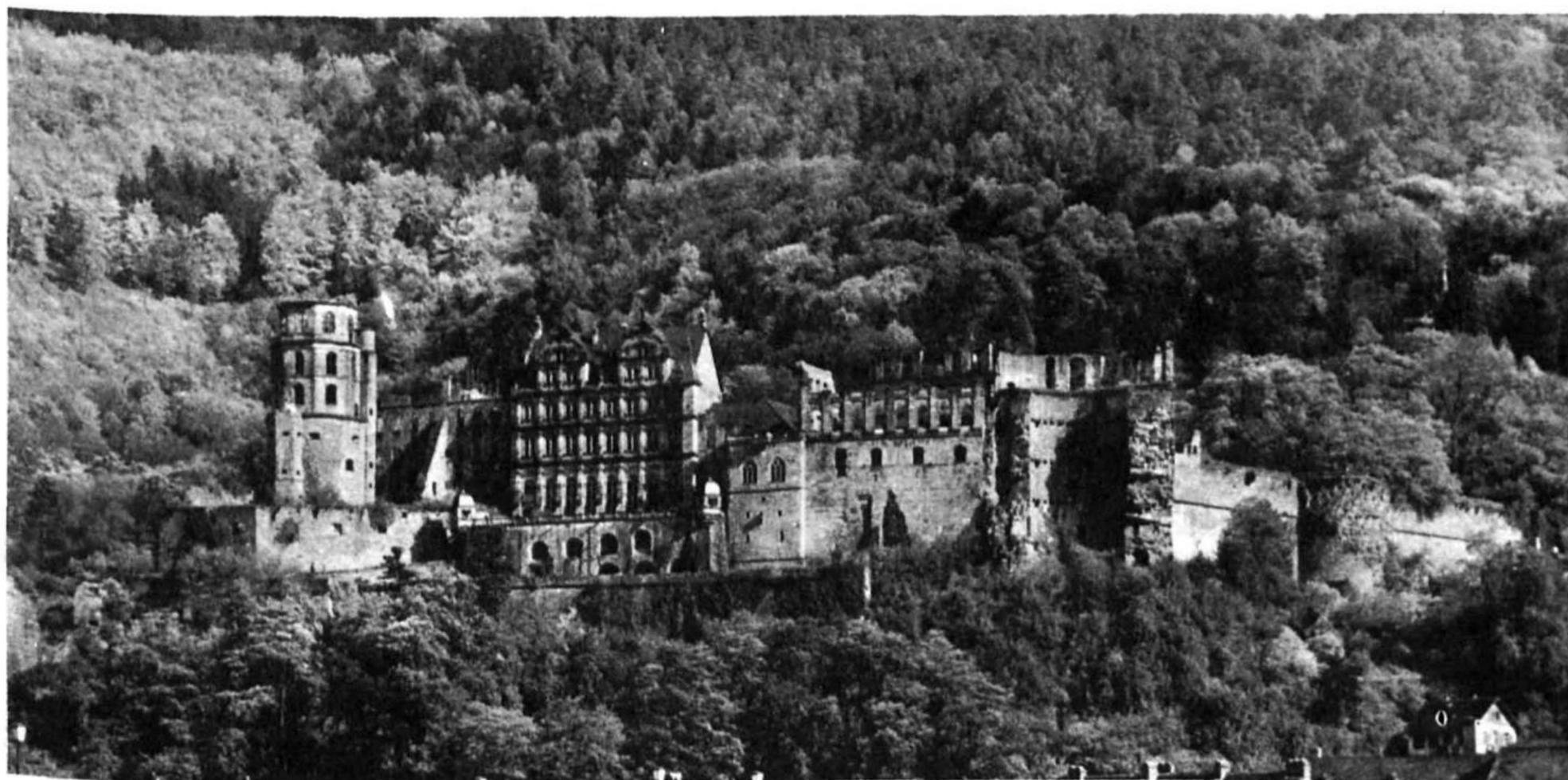
sostienen una corona de cinco rosas. En el centro hay un compás abierto hacia abajo.

Cuenta el pueblo que el maestro director de esta obra tenía dos hijos mellizos que constituían toda su felicidad. No queriendo separarse de ellos ni aun en las horas de trabajo traíalos consigo a este lugar en donde libremente jugaban. Aconteció un día que saltando puso uno de ellos un pie en falso lugar, resbalando de una altura y arrastrando en la caída a su hermano. El padre dio en tristezas y melancolías, desatendió la obra y dominado por el recuerdo cruel sólo pensaba en llevar cada nuevo día una corona a la tumba de sus amores.

Descontento el emperador Ruperto por la lentitud con que la obra caminaba, sirvióse del abate, que dio sepultura a los niños, para amonestar al maestro. Éste respondió que la obra fuera terminada a no ser por el decorado de la puerta cuyo adorno por más que hacía no lograba encontrar. El abate mitigó sus cuitas y aconsejóle lo mejor que supo y en aquella misma noche aparecieron, en sueños, al padre los dos mellizos como dorados ángeles portadores de la corona de rosas con que aquella mañana adornara la tumba. Cuando despertó a la luz del sol, flotaba aún el querido sueño y le envolvía un fuerte aroma de rosas. Levantóse y... ¡cómo no se sorprendería al ver ante sí la misma corona del día anterior, sólo que sus rosas se habían tornado rojas!

De este modo y en este instante se esfumaron las pesadumbres que sobre el adorno de la clave tuviera, pensando grabar su sueño. En medio de la corona labró un compás como símbolo de su arte del cual despidióse para siempre.

[Gibralfaro. Málaga, octubre de 1909.]



Castillo de Heidelberg. Alemania.

Cañas verdes y bizarras

LOS AMIGOS DE BUENA VOLUNTAD.

Los buenos amigos quisieran que fuésemos hojillas de papel para fabricar de nosotros una rana, una pajarita, un mono; figurillas de la cocotología.

—¡Hombre! ¡Si tú fueras así, todo estaba arreglado!

Pero no somos de papel. Estamos más cerca de lo primario, la madera; somos astillas; astillas metidas en la blanda carne burguesa. Algo desesperante y duro.

Y no hay remedio. Más que los otros, sufre quien hace de astilla.

DAVID.

David niño mata al gigante. David es lo nuevo y rebelde. La hojilla que se abre camino en la tierra. Nadie la reconoce, nadie la ve. David pugna con la autoridad basada en la fuerza. Pasa por nuestro lado con su honda y sus grandes ojos alerta. Pero no es nadie.

Media hora más tarde, asestó el golpe. Todos acudimos a verle. Ya le adoramos. David, entonces, debería volvernos las espaldas. Pero... ¿quién rehuye la adoración? ¿Qué David victorioso ha creído, alguna vez que la lisonja era lisonja?

LA MANO QUE NO APRIETA.

¿La conocéis? ¡La conozco tanto!

La estoy viendo coger un libro, agarrar la pluma. La estoy sintiendo estrechar —¡NO!—, enlazar mi mano.

Su secreto es éste: se enlaza a muchas manos, está con todas; pero, estrechamente, con ninguna. Sabe de cortesías y discretas adulaciones. Discurre por la espalda de uno como escalofrío gustoso; palmorea en mis rodillas, se levanta para decir ¡Hola! o ¡Adiós!, sin arrebatos; duerme bajo la almohada como una cuartilla, horizontalmente.

INMUNDICIAS, ESPECÍFICOS.

El coche, al correr, se llena de inmundicias. Los zapatos, el traje y el sombrero, al vagar por las calles el hombre, se llenan de polvo y basura: inmundicias.

Las manos, la cara, el cabello, recogen lo que da el arroyo.

El corazón y la inteligencia reciben de la calle sus obsequios repugnantes.

El coche se lava; el traje, los zapatos y el sombrero se cepillan; la piel se enjabona y ducha.

Específicos para lo demás: orgullo, autodirección, sentimiento religioso de la vida, campo y lectura.

EL DÍA TURBULENTO.

Hay días que son como una niña rubia, colorada y blanca; otros que se asemejan al oso gris y lento de los zingaros; otros, como jardines o como estepas; otros, en fin, que tienen dentro de su caja temporales de mar y cielo, motores y volantes descompasados, olores que trastornan y caras desiguales o neuróticas.

Cuando los vemos alejarse tenemos la sensación de haber perdido la facultad de oír y la de recordar. Todo nos parece olvidado y ensordecido.

Puede ser que a la mañana siguiente le duelan a uno las piernas. Son agujetas. Para los que vivimos de pie en un filo como las

balanzas de precisión, el paso del día turbulento nos sume en lo maravilloso. ¿Cómo hemos podido sobrevivir?

CANSANCIO INTELECTUAL.

La inteligencia estaba con los brazos caídos, larga la faz y los ojos saltones.

—¡Anda! —le decían—, ¡anda! No te pares. Espolea tu voluntad.

Y la pobre hincábase las uñas en las entrañas, a falta de espuelas. Pero estaban exangües e insensibles.

—¡Parece mentira! Pues tú... antes... ¿Quién diría que eres aquella brizna sensible al más leve rozamiento?

—Si me hubieseis dejado reposar...

—¿Reposar? ¡Pobre! Tú no tienes remedio; estás para que te arrojen al cubo de los desperdicios. ¡Qué pretensiones tiene! Querrá que la lleven en viaje de recreo, a ver el mar azul de la Ribera, mientras un hada sutil le sopla al oído vagas canciones bengalíes.

El tercer interlocutor: Sí, siempre fue una criatura insoportable, dengosa y poco activa. No le hagas caso.

IDIOTEZ Y CRUELDAD.

Aquel de la verruga ciceroniana entre ceja y ceja era demasiado terco e hiperbólico en sus afirmaciones. La verruga era en él como la clave de la obstinación; ella cerraba sus dos cejas en plena cintra, salientes y negras.

Su presencia llamaba público; gente joven, de corazón cruel.

Hablaba y hablaba. Decía su frase repetida, sempiterna, su anatema contra éste o aquello, su aforismo, su frase sintética. Éstas le gustaban especialmente. Si en la calle le hacían ver un hombre con el rostro acuchillado, exclamaba: «Sí, nosotros somos un pueblo salvaje; todo español tiene acuchillada la cara.»

La juventud cruel que se congregaba en torno le impelía con calor al disparate.

UN HOMBRE BUENO.

¿Un hombre bueno? ¿Cómo es? ¿Dónde está? ¿Cómo puede evitar los reflejos de la luz que le envuelve, de la sombra que le circunda? ¿Habéis mirado alguna vez los cuerpos de Ribera, el pintor? ¿No son trozos de carne mordidos por la sombra?

No es posible. No concibo al hombre bueno en medio de esta densa oscuridad.

El corazón, a pesar de su forro, no escapa a las mordeduras de la sombra.

REACCIÓN.

Cuando la suciedad nos rodea, se agudiza el sentimiento de la limpieza, acude la preocupación del aseo, que, normalmente no pasa de acto mecánico.

De igual modo, allí donde se tortura a los demás acomete la preocupación de la continencia y la afabilidad. Todo miramiento, en palabras y obras, parece poco.

Autocrítica*

No es ninguna empresa, ¡claro!, hablar de sí mismo, pero, enjuiciarse, acaso lo sea. Y no de las más fáciles. Para entrar en ella, valgan unas reflexiones, y el amigo lector les rebajará el tono si por descuido sale doctoral.

—Mi criterio poético no es una muralla cerrada. Creo en la personalidad más que en la escuela y no concibo que las posibilidades de arte se agoten, porque siempre puede surgir la personalidad nueva.

—He intentado siempre decir lo más posible del modo más directo y más sencillo. Poesía desnuda y de voz francamente humana he querido hacer.

Empleé desde *Garba* vocablos inusitados en poesía, no raros o trasnochados, sino del día, pero faltos de protección por parte de ella: y tuve —más ayer que hoy— mi guitarra metafísica, como dijo Eugenio d'Ors.

Para mí la poesía es un perpetuo descubrimiento hacia el cual me disparo. Ayer —más que hoy—, me disparaba frenético, y por esto, a veces, quedaban en la trayectoria oscuridades o confusiones. He sido siempre, por naturaleza, más bien «fáustico» que «apolíneo», si vale la terminología de Spengler.

Nací a la poesía leyendo a Bécquer; pero donde mi germen poético se apretó y se hizo fue en Goethe, Schiller, Uhland, Heine, Leopardi, Verlaine, San Juan de la Cruz y los Cancioneros de mi tierra. Siempre miro con alegría y respeto la copla popular andaluza. Y siempre está a mi alrededor cuando escribo, sin yo buscarla.

Cada vez voy notando más claramente que me conquistan las formas clásicas, v.gr.: el soneto. Ya en otras composiciones he tendido también a la línea y a la curva contundente y cerrada; y en todo momento mi ideal es encerrar lo fáustico en lo apolíneo. Utopía, es cierto, pero expresión de mi deseo artístico.

—Para inventar no se han dado reglas eficaces. Creo en el secreto de las cosas y en el resorte íntimo de la personalidad.

Me gusta más perseguir fines que poseerlos.

—Mis virtudes —¡dispense!— son la atención y el entusiasmo permanentes. Con la primera sumo algo cada día a lo que sé; con la segunda me mantengo infatigable en el trabajo. Que la incubación es trabajo.

—Si mi labor va mostrando cada día más variedad es porque instintivamente huyo de la repetición. Cuando termino un cuadro de tonos claros y figuras movidas, empiezo uno de tonos graves y figuras quietas.

—Al producir no tengo en cuenta lo que producen los demás. Muchas veces comienzo la poesía por un verso determinante, al cual se van ajustando metro, tono, idea y tamaño de la composición. Otras veces no parto de un verso que vuela y gira con insistencia en el horizonte de mi ocio, sino de una inclinación momentánea del ánimo hacia determinados paisajes espirituales. Siento entonces que quiero producir alegre, por ejemplo, y acuden en seguida todas aquellas formas, colores y virtudes asociadas a la alegría. La génesis, ya digo, es muy varia.

—El garbo andaluz y la severidad castellana son los nortes que me atraen con mayor insistencia.

—Nutro mi musa de la manera más varia; pero nunca le doy a comer carne de otra musa.

Éstas son las reflexiones dichas en otro lugar. Como la gente parece cada día mejor dispuesta a conocer los juicios y la mecánica del escritor directamente, trataré de agradecerle.

Algunos amigos me dicen que este libro mío debería llamarse *Afirmación* o *Definición*, en vez de *Colección*, porque todo él tiene una unidad y porque en él me defino y me afirmo. Puede ser; es lógico que sea; pero yo me permito dudar de esa unidad si se refiere a propósito estético y a factura. Sigue habiendo en este libro poesías «confesionales», aunque pocas. Para decir lo que entiendo por «confesional» haré un rasguño de mi trayectoria tal y como yo la veo.

Comencé a publicar el año trece. En estos once años han pasado muchas cosas y mi credo poético es, naturalmente, más abundante. Por entonces, mi principal y casi única creencia afirmaba que la poesía era sobre todo confesión. «Abrir el pecho» ante los otros, confesarse a gritos como los antiguos cristianos, me parecía misión de poeta, noble y bella por sí. He llegado muy lentamente a saber por mí mismo que la poesía es otra cosa. Y si en mi primer libro, *Garba*, hay aciertos, se deben al instinto y a la resonancia de lo popular que siempre tuvo acogida y espacio en mí.



Dentro de la «confesión» creía yo entonces que debía destacarse la lucha que entablan las pasiones y las reflexiones en el alma juvenil, naturalmente en la mía. Y surgió el segundo libro, *El Pasajero*, con su atormentado poema «En la selva fervorosa», insólito en la poesía española de aquel tiempo. Se había perdido el gusto por el poema largo; no era posible abordar temas épicos, y sostener el grito lírico a través de muchas páginas era difícil. Tardé ocho meses en pensarlo y ejecutarlo, aunque esto no creo que interese a nadie.

La crítica recogió con alborozo este poema, pero insinuó que yo ponía poca plasticidad en mis versos. Y entonces vino el tercer libro: *Luchas de Pena y Alegría*, que puede considerarse como una

* Escrita con motivo de la aparición de su libro *Colección*. (N. del E.)

clarificación de «la Selva» y una objetivación del grito. También me parece ver en este poema un conato de dramatismo.

El arte es largo; las dificultades apasionan y los problemas se van acumulando y aclarando en el transcurso de la carrera. Hoy me maravilla ver la seguridad con que irrumpe la juventud en la arena. Comencé a cobrar asco por el egocentrismo, la confesión, el «corazón» y la infinita tristeza; pero, al mismo tiempo, me repugnaba la poesía de los parnasianos, tan lívidamente fría. Mi temple era apasionado, propenso a la embriaguez. Me seducía el pensar fogoso y el unir con las garras de un mismo vocablo las apariencias más dispares, los elementos de varios mundos. Fui simbolista; pero, también esto llegó a molestarme.

Entonces comencé una serie, la de los *Epitafios*, en la cual, si quedaba un fondo simbólico, desapareció por completo la presencia del yo en el verso, y éste alcanza una sencillez máxima de expresión, casi temeraria.

Estos poemitas iban estrechamente unidos a los «retratos» del *Bestiario*, recibidos por algunos como influencia de Renard. Yo no leía franceses entonces, ni conocía a este gran escritor. Por si vale de algo la defensa propia, lo digo. Fue Juan Ramón Jiménez quien me indicó su existencia al ver publicadas en *El Imparcial* las primeras muestras de mi serie. Atribuyo la sugestión del *Bestiario* a la Arqueología: yo preparaba en aquellos años un estudio sobre los motivos ornamentales de los códices visigóticos y mozárabes, y no hacía sino dibujar, fotografiar y pintar los animalitos estilizados que componen sus iniciales.

A partir de *Evoluciones* se me presenta con otra luz el concepto de la poesía. Hasta entonces viví dentro de una cerrazón difícil de justificar, que se caracterizaba por repugnancia a la forma verbal de Rubén Darío y por confianza ciega en el pensamiento rimado, levemente rimado. La idea de que el producto de arte es algo que ha de gustar a los demás, que ha de ser su recreo, no se adueñó de mí hasta entonces. Casi todo mi afán había sido, interesar; no ofrecer un conjunto bello, digno de contemplarse repetidas veces. Esta obcecación me duró mucho y, a veces, la descubro todavía dentro de mí. Tal vez haya sido el defecto común a poetas, novelistas y pintores durante un período que abarca próximamente

treinta años. Y el defecto lo atribuí un día —recordará Ortega y Gasset— a la preponderancia que tuvo en esa época el intelectualismo. Fenómenos semejantes se han registrado mucho en la historia del arte. Hoy mismo, ¿no se busca «arquitectura» en la «pintura»? Cuando un género sobresale de los otros influye en ellos.

Lo que hoy pienso de la poesía coincide bastante con las normas clásicas; lo cual no quiere decir que en la práctica alcance mi pensamiento. Por encima de los conceptos, suele triunfar lo irracional o instintivo. Y a esto se debe que en mi último libro *Colección* haya como ecos de mis libros anteriores, incluso del más juvenil.

Las normas clásicas a que me refiero son las siguientes:

1.º El aplomo de la composición; que quede bien sentada y bien encerrada en sí misma; de un contorno vivo y de un color acorde.

2.º Que no la integren sino los elementos indispensables, suprimiendo uno de los cuales se viene abajo.

3.º Que la expresión sea lo más directa posible y con vocablos de mi época. Nada de salir vestido como los alguacillos de la cuadrilla.

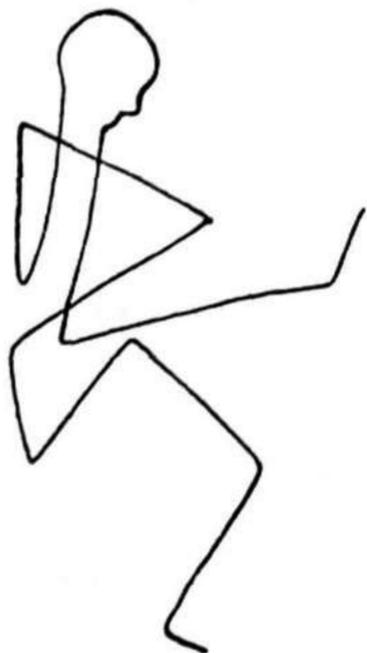
4.º Atender a la vibración fonética del vocablo.

5.º No eliminar, antes acudir solícito a la sustancia de la poesía, a su sentimiento humano y general. Esto, a contrapelo de cierta corriente moderna, que tal vez tenga su origen en la pintura. Yo no olvido que cada arte ha de contar con sus materiales propios y que el material de la poesía es el verbo, cargado de sentido.

6.º Atender a la claridad, y para conseguirla, a la distribución y a las compensaciones de unos elementos con otros, de modo que surja el equilibrio por las exigencias que cada uno traiga y el freno que yo oponga.

Todo lo dicho recae sobre *Colección*. Un juicio más concreto sería difícil para mí ofrecerlo. En globo me parece más sentado, más luminoso y extenso que los anteriores. Le quise llamar un día *Luces de Pentecostés*, y desistí por el simbolismo que encierra.

[Revista de Occidente. Madrid, diciembre de 1924.]



El afán explorador

Buscar, indagar, perseguir el secreto más recóndito y el modo de expresarlo más eficazmente; meter la inteligencia donde no llega el auscultador médico, explorar todos los campos, creo que es también muy nuestro, muy de la hora. Y con entusiasmo, con saltarín afán. En muchos, significa este fenómeno deseo vivo de conocimiento; pero en otros no significa más que deleite aventurero. Para éstos, las consecuencias no importan, porque, si son dolorosas, el nuevo arranque de la futura exploración o intentona borrarán el pasado.

Nada tan grato para el hombre moderno como ver el panorama del Mundo en forma de vivero de problemas. Esta visión le encandila o enciende. Le anima porque le asegura el entretenimiento a lo largo de su corta existencia. Jamás aparece el tedio en el horizonte del explorador. El mejor bien con que la Providencia puede regalarnos será, por consiguiente, el de la disposición para avizorar problemas.

La mentalidad burguesa no admite semejante afirmación, puesto que grita: «A mí me deja usted de problemas; ya tengo bastante con los que me trae la vida sin yo buscarlos.» Pero el hecho importante es, que todo avance, lo mismo en pintura o arquitectura, medicina o historia, poesía o filosofía se debe al entusiasmo explorador del hombre, a la satisfacción que el problema le reporta.

Hay una palabra vulgar que resume este espíritu: INTERESANTE. Fijaos en que, el mayor elogio que recae sobre una persona o cosa, desde hace unos años, se concreta en ese vocablo: «¡Qué interesante es este libro! No me interesa Fulano. ¡Qué país tan interesante!» No recurrimos hoy a las palabras «bello», «hermoso», «grande», como en otras épocas. Preferimos bautizar de interesante lo que más nos afecta.

Y si nos detenemos a ver qué es lo interesante nos chocará que, en la mayoría de los casos, es «lo desconocido». Hay muchas cosas y personas desconocidas que carecen de interés, pero lo interesante es desconocido, o, lo que es igual, campo de exploración que nos atrae porque nos convierte en indagador de problemas, en detective. Y uno de los mayores halagos para el hombre consiste en suponerle capacidad para el descubrimiento.

Enartemos las palabras después de una discreta selección y tendremos el espíritu de nuestra época. Relacionemos la palabra INTERESANTE con estas otras «curioso», «extraño», que aluden también al mundo de lo desconocido, al mundo de la exploración. Y, alargando el brazo, sujetemos luego a la palabra «ensayo» que puede servirnos igualmente.

No tenemos que reducirnos a pensar en Proust, Picasso, Lindbergh, Lenin o Pirandello, formidables ensayistas, populares ya. La tierra de 1927 se encuentra en ebullición ensayo. Todos a una tenemos un laboratorio. Fijémonos en que el pintor llama hoy a su taller «cocina», y esto porque se acerca a laboratorio. Ciertos espíritus filosóficos que con la mira más elevada quisieran imponer derrotero a los hechos, solicitan ya el abandono del ensayo, el paso a la obra —¿cómo llamar a esta obra?—. Pero ese paso sería un ensayo más, un intento de sobrepasar el ensayo.

He visitado estos días el estudio o «cocina» donde un pintor joven, Francisco Bores, anima o vivifica las telas encoladas. Y con este amigo, que acaba de remover en París la conciencia artística con sus obras —a la par que Viñes, González de la Serna, Cossío, Manolo Ortiz, Peinado y otros— he hablado y explorado un poco en la materia. También con Hinojosa, ensayista lírico.

No pasa todavía la época del ensayo; al revés, se consolida y agudiza. Bores empuja ya los elementos de la pintura a los límites, al colmo. A la vera de sus cuadros, los cubistas van resultando perfectamente canónicos, sentados, normalísimos. El ensayo de Bores irritará, como siempre, a los mismos. Y, sin embargo, no puede renunciar a su camino; es su vida, su alegría, su salvación. Lo que no es ensayo, es copia y, como tal aburrimiento, castigo, deber, pedagogía. Y el arte no es lo que nos imponen, sino lo que conquistamos, es decir, el fruto de la exploración.

—¿No será caedizo todo esto? —les pregunto para explorar la firmeza del convencimiento que los anima—. ¿No será fruto de un día, sin mañana, sin eternidad?

Y ellos contestan con un perfecto acorde moderno.

—No tenemos esa pretensión. Nos basta con que sea eficaz hoy, al presente. Nuestros cuadros o nuestros versos responden con sinceridad a lo que vivimos, a lo que queremos y necesitamos.

—¿Son como los zapatos?

—Sí, y como las casas, y los muebles, y el vestido, y el habla. Van cargados de nuestro hoy. No podemos pretender que dentro de un siglo se usen los mismos tranvías ni los mismos pensamientos, ni los mismos sostenes de paredes —cuadros— que hoy. Nuestros cuadros serán historia entonces, y harán a nuestros bisnietos la impresión que los del Museo a nosotros los no hipócritas.

Así piensan los que podemos llamar exploradores. Y si de sus palabras pasamos a examinar sus obras nos encontramos, en efecto, con que en ellas hay entretenimiento para la inteligencia, interés, enigma, claridad, sorpresa y lógica; una porción de cualidades a cambio de otras que tenía lo antiguo. No digo que sean mejores ni peores; son otras y son más eficaces, más atrayentes. Carecen de pretensiones, rehuyen la trascendencia en el asunto o motivo; buscan el secreto del arte en los elementos de éste y nada más. Como el aviador busca el secreto en el motor, en las corrientes de aire y demás elementos del vuelo, sin preocuparse de la mitología, la historia o cualquier otro motivo trascendental.

Estas condiciones primarias de la producción actual conducen, sin embargo, al estancamiento, monopolio y subdivisión de gentes. Los gustadores no son, en realidad, más que los técnicos, los profesionales. Éstos disfrutan de un monopolio y por eso protestan los demás, el público.

La solución es difícil, porque al explorador le interesa el público muy en última instancia. Sobre todo, sabiendo que a éste no le gusta más que lo conocido.

La oficina y el reclamo luminoso

Estoy contestando en mis últimos artículos, de un modo y de otro, a esa invitación cotidiana, un tanto socarrona, de: «Señálemelo usted algo que sea realmente moderno», cuya segunda parte suele ser: «Porque no es que sea enemigo de lo nuevo; es que no lo veo.» Es duro decir que basta con fijarse y comprender lo que se ve. Todo lo que yo diga aquí es siempre efecto de esas dos sencillas operaciones: ver y pensar un poco por cuenta propia.

He aquí una creación moderna: la oficina, la casa-oficina. La necesidad moderna ha creado un tipo que se llama así. Todos lo hemos visto nacer. Y creo que no nos damos cuenta de la importancia que tiene ya y de la influencia que ha de tener sobre el resto de la arquitectura. Mañana se distinguirán nuestras oficinas como hoy los palacios del Renacimiento. Nuestra época, sin palacios, es la de los gigantes edificios lisos cuyos cascarones se ordenan con ventanas y reclamos luminosos y no luminosos.

Recuerdo aquí que, visitando El Escorial con Le Corbusier*, me dijo delante de aquel magno costado que da sobre el jardín: «Si mandan esto al concurso de Palacio para la Sociedad de Naciones, lo hubieran rechazado diciendo: es una oficina.»

Lo decía con sorna, porque con esa frase le rechazaron su proyecto; el cual, lo mejor que tenía, según yo, era eso precisamente: el parecer oficina. Porque, no cabe duda, ésta ha sido una de las creaciones nuestras. Y si hoy gustamos de El Escorial unos pocos es

por esa concomitancia que ofrece con lo actual, por ese aspecto de magna casa de trabajo, de formidable Business, que en vez de ser vertical, como en los Estados Unidos, es horizontal. Viéndolo, cabe pensar que toda sociedad grande, religiosa, política, pedagógica o mercantil ha encontrado el tipo de casa hoy. El cenobio es la oficina de Dios. En los monasterios no hay regalo, ni mujer (u hombre, según), ni atractivo alguno doméstico, verdaderamente doméstico. Son conglomerados humanos que se disponen a ganar «con orden» una batalla. Igual que ocurre en la Telefónica o en la Sociedad de Naciones. Por esto me parecía bien el carácter de oficina en el proyecto de Le Corbusier.

Ahora bien: estas construcciones, que son creaciones nuestras, sin apego ni relación con los estilos pasados, porque obedecen a una necesidad imperiosa de hoy, ofrecen un problema interesante para el arquitecto y para el público. Nacen sin fachada, sin fisonomía, por así decir; pero como suelen radicar en los centros urbanos, donde se apiñan también los más bulliciosos locales de recreo, ofrecen el cascarón a los anuncios luminosos. Y aquí viene el problema, es decir, lo que está en vías de resolución. La luz artificial destinada al anuncio, si se reparte sin cálculo, produce fachadas caóticas que molestan al espectador e invalidan la eficacia del reclamo. En cambio, sometida a un orden arquitectónico, logra la perfecta visibilidad, y justamente crea la fachada nocturna (otro fenómeno moderno totalmente nuestro).

Este efecto nocturno de la casa no era posible tenerlo en cuenta historia atrás; pero hoy es un factor que no puede olvidar el arquitecto. La faz nocturna de los edificios preocupará cada vez más. Y no sólo para las grandes fábricas, estaciones y tiendas, sino para las casas unifamiliares. Algunas casas del arquitecto Taut tienen ya, por el cálculo de sus huecos luminosos, la cuadrícula que los subdivide y las interrupciones (sombras de escalones, por ejemplo) un valor arquitectónico sumamente expresivo en la noche.

No negaréis que ésta es una bella conquista de la época. Poco a poco irán los ojos acostumbrándose a sacar todo lo que haya de bello en el espectáculo nocturno de un navío eficazmente iluminado, de un tren o de una modesta casita de campo. Todavía falta mucho en la educación de ellos para que aprecien las proporciones arquitectónicas; pero ha de llegar el día en que la gente se pare a ver la belleza de un simple rectángulo de luz en la silueta negra de una casa.

El problema de la faz nocturna no excluye, sin embargo, el de la faz diurna. Las dos caras coexisten. Y sería un error grande resolver el de la primera produciendo la descomposición de la segunda. Las cosas, por fortuna, son complicadas. Y ofrecen «tela» a los arquitectos, al público, a los Ayuntamientos y al escritor. No soy de los insistentes, pero creo que he de volver sobre el asunto.

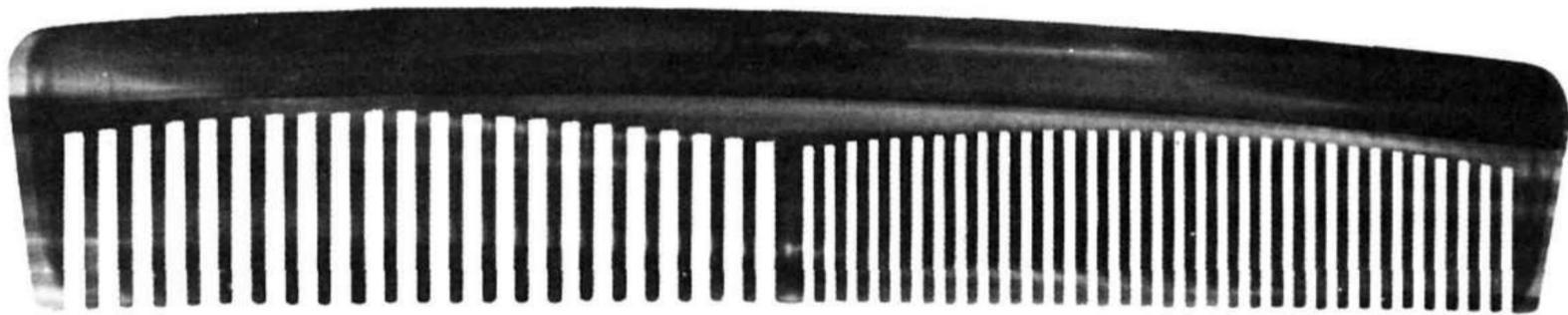
[El Sol. Madrid, 4 de julio de 1928.]

* El día 6 de mayo, Le Corbusier llega a Madrid invitado por la Sociedad de Cursos y Conferencias que preside la señora duquesa de Dúrcal, para dar dos conferencias sobre: «Arquitectura, mobiliario y obras de arte» y «Los conceptos de casa y de palacio». Las conferencias fueron acompañadas de dibujos y de proyecciones, y se pronunciaron en la Residencia de Estudiantes los días 9 y 11 de mayo de 1928. (N. del E.)



Le Corbusier. París, 1940.

El peine de bolsillo



Puesto que no sabemos casi nada del engranaje de unas cosas con otras, no pongamos reparo a un tema de tan modesto empaque. Ese muchachote que acaba de subir al tren sin sombrero saca su peinecillo y se atusa la melena; lo mismo ese otro que penetra en el hotel habiendo dejado el «auto» en la puerta, o esa muchacha que se repantiga en una butaca del parque y cruza las piernas con aplomo de capitán de navío.

Los tres han hecho algo sin trascendencia, pero dinámico y violento. Y al pasar del ritmo desenfrenado al calmo han esgrimido el peine, han asentado sus cabellos y... a otra cosa.

Perfecta muletilla ésta, por lo adecuada al cambiante y sincopado trajín de nuestra vida.

Sacar el peinecillo puede significar ante todo eso: pasar a otra cosa. Al penetrar sus dientes en la cabellera parece que se enderezan los pensamientos y propósitos hacia otro fin, que súbitamente cambian la escena y el héroe. Vale tanto, en muchas ocasiones, como cambiarse de traje o hacer un crucero por el Mediterráneo hasta Singapur.

Cuando leo que la comisión hache o be, de grandes financieros o delegados internacionales, asiste a tal baile, festejos, etc., pienso que sus miembros han sacado el peinecillo. Que han tenido que sacarlo para «pasar a esa otra cosa».

E instantáneamente veo con nitidez y plasticidad los cambios bruscos que se están operando a cada momento simultáneamente en el mundo.

Es pura defensa fisiológica, me digo. Sin cambio no hay descanso. Que trabajen las piernas ahora para que descansen la cabeza. Que las aurículas del corazón encargadas del alborozo sustituyan en su actividad a las dispensadoras de melancolía. Y todo ello rápidamente, en un paso del peine por los pelos, que de otro modo sería difícil romper con lo que traíamos entre manos.

El peinecillo fue siempre instrumento de aseo, de compostura, mas hoy equivale a llave de cambio. Por esto la chica que se alisa la melena dice también: «Ya está.» Frase que corresponde al *All right* de los ingleses, o, mejor, de los norteamericanos. Quiere decir todo está listo, todo está dispuesto. Se ha terminado algo, pero el ánimo sigue entero y no tiene dificultad en empezar otra cosa.

Si supiéramos trenzar bien las diferentes actividades, sería maravillosa una situación de ánimo así. Alerta, despierta, tensa, siempre preparada. *All right*.

Pero no. En cuanto se sistematice se pierde el buen espíritu, el alegre espíritu emprendedor que denota la escarmenadura del

pelo, la actuación del peine. Por muy buen organizador que sea uno, jamás puede al cabo del año mantenerse alegre en el desempeño de sus diferentes tareas. El paso de una obligación fija a otra no se rige por el peine. El golpe de peine eficaz dice «a otra cosa», que significa «a lo que venga», no «a lo que me aguarda y espero».

En suma: el golpe de peine vale para los decididos a no amarrarse, o por lo menos, a romper de momento con la rutina u obligación. Vale para los ánimos aventurados, ya que no aventureros.

El golpe de peine es consecuencia del automóvil principalmente. Ni las carrozas, ni las calesas, ni las carretas, han desmelenado tanto a la humanidad como los «autos». El «auto» abierto pone un ciclón en torno a cada cabeza. La mujer no lo sabe, pero se cortó el cabello al ver el automóvil. Ella supo adaptarse siempre al poder dominante, y ella vio en el «auto» un poderío casi romántico. Supo muy pronto que había de dominarla. Por eso se cortó lo que habíapreciado más después de su pureza. Y su ofrenda fue acompañada de esta frase: «a otra cosa».

El hombre va poco a poco variando también su peinado. Ya son muchos los que no se tocan, los que no se cubren la mollera. Quieren testa fuerte, que sirva de impasible mascarón en sus acometidas al viento, en sus derrotas al vendaval del «auto». Y cuando el hombre joven saca el peine, vemos que se alisa el pelo hacia atrás, a fin de oponer la menor resistencia en la carrera.

Peine, «auto», melena corta, ¿cómo eludir el enlace de todo esto con el baile? ¿Cuándo han olido mejor las cabezas femeninas que hoy? La antigüedad volcaba perfumes sobre ellas, pero los perfumes eran caros. Hoy el olor a limpio está más a la mano. Y una vez cumplida la danza, peine y «a otra cosa». Esa otra cosa puede ser el paseo nocturno por parajes propicios, donde, si hay césped, también hay ramillas tentaculares que harán precisa luego la intervención del peine de bolsillo.

¿Veis? ¿Veis sobre todo que el peine actúa como llave de cambio? Pensemos finalmente en su tamaño. El peine antiguo, de dimensiones solemnes, no salía del tocador. Peinaba una o dos veces al día con ritmo grave o paso ligero. Hubo épocas en que peinaba para muchos días (no vale confundir este peinado con el de duración actual o con eso que llaman ondulación permanente).

Nuestros políticos según la Onomatología

Onomatología: Este nuevo método que propongo para enfocar y estudiar de momento a los hombres que profesan la política se reduce a explorar sus nombres: el de pila o impuesto y los apellidos o hereditarios. Los hombres según sus nombres.

Es posible que no llegue ni siquiera a los límites que la grafología. Es posible que sobre este método pese aún más el concepto previo que tenemos del sujeto por analizar. Doy todo esto por exacto, y agrego que nadie es responsable de los apellidos o nombres que lleva, aunque si se piensa un poco, muchos apellidos han sido logrados por una condición física, moral, de residencia, etc., de nuestros antepasados, y es lógico que algo de aquello siga en nosotros.

De cualquier modo, y aún negándole toda base científica, me parece aceptable, porque permite mirar desde otro punto de vista a las personalidades.

[El Sol. Madrid, 9 de marzo de 1930.]



Julián Besteiro.



JULIAN BESTEIRO: «Julianus» fue, como Juliana, lo perteneciente a Julio. Así tuvimos, entre otras cosas, la «era juliana», debida a Julio César. Esto es fácil de entender y sabido de todos. En cambio ya no sabrán todos que Julio procede de Jove, o sea Júpiter, Dios padre.

Repito aquí lo que en otros casos: al individuo español llegan siempre estos orígenes «santificados». Aquí, por añadidura, contamos con un par de Julianes santos, españoles y hasta castellanos de la meseta.

No hay que desoír esta advertencia de la onomatología, porque el elemento castellano sirve de ponderación al apellido de la respetada y querida figura que estudio.

En efecto: Besteiro es un apellido gallego. Lo delata su termina-

ción eiro, que en castellano es ario. Besteiro es lo mismo que «bestiario»; mozo campesino que, como el pastor, dirige y guía, vela y guarda un conjunto de seres indefensos.

No soy amigo de ambigüedades, y en previsión de sonrisas agrestes y malévolas recordaré tan sólo que el Pastor por antonomasia es Cristo y que sus fieles se reconocen corderos, rebaño. Pues bien: tal vez la grandeza mayor de Jesús esté en haber gobernado sobre algo más que ovejas. Porque a todas luces gobernó camellos, jacos, lobos, perros, borriquillos y bestezuelas de menor o mayor fiereza.

[El Sol. Madrid, 12 de julio de 1930.]

Vidas bellas

Muy de tarde en tarde, al morir ciertos hombres, se oye decir: «¡Qué bella vida!» Y nos parece, en efecto, que contemplamos ante nosotros la totalidad de la existencia ida como un hermoso bloque bien delineado y modelado, sin titubeos ni flaquezas. Una obra de arte, verdaderamente. Así veo la del maestro Cossío. Así fue también la de Giner, a cuya diestra reposa, cubierto por el mismo rectángulo de granito que Sanz del Río.

No es fácil entenderse sobre lo que sea esto: vida bella o vida obra de arte. Unos la confundirán con la santidad; otros, con el heroísmo. Para muchos, eso de Arte unido a Vida les hace pensar en lo que llamamos Vida artificial y artificiosa, o también en el Arte de Vivir; pero estos modos pertenecen al preciosismo y a la picaresca.

Para entender aquello hay que limpiarse de telarañas y ver que el término «belleza» no excluye profesión alguna. Que lo mismo puede recaer sobre la vida de un clérigo que sobre la de un militar o un maestro. Pero hemos de ver también que aquel término no excluye tampoco las circunstancias adversas. Que puede recaer sobre una vida llena de contrariedades, enfermedades y preocupaciones. Quiero decir, en suma, que por vida bella no debe entenderse esa vida de fanal que se realiza en el claustro o en la torre de marfil, desligándose egoístamente del mundo o siendo un predilecto de la Fortuna o de la Naturaleza.

La vida de Cossío es de un gran interés humano porque en ella se dan muchos aspectos, algunos de los cuales rozan esas otras bellezas que he citado como particulares: hay momentos en que roza la santidad; otros, el heroísmo; otros, la aristocracia; otros, el apartamiento del poeta. Hay momentos, repito; lo cual quiere decir que hay otros, y que en esos otros nos presenta otros nervios de su alma o de su personalidad.

Así se comprende que para los frívolos o aficionados a la clasificación fácil, Cossío fuese un jesuita más; para otros, un socialista velado, y para otros, un esteta.

Pero mirando despacio y sin pasión los muchos aspectos de alma tan rica, vemos que el equilibrio de todas las cosas que la integraban era precisamente lo que hacía de ella una obra de arte. Y por lo mismo, difícil de entender, y mucho más, de expresar en un periquete, que es lo que quiere el hombre amigo de juicios sintéticos y el vulgo. Si Cossío no fue —ni será— popular, se debe precisamente a todo eso: a la multiplicidad de elementos finos que lo componían. Los personajes populares tienen que ser simples, venidos al mundo con una sola idea y para una sola cosa. Incluso para los mismos historiadores es muy grato eso de poder reducir un hombre a un propósito. Fulano, descubridor de tierras; Zutano, fundador de tal cosa; Perengano, modificador del toreo.

Yo excluyo de estas líneas todas las cosas particulares hechas por Cossío en pro de la pedagogía, de la sociología, de la crítica e historia del arte, etc. Eso queda para los estudios parciales o de conjunto. Lo que me interesa es decir al gran público que su vida fue bella como una obra de arte. Y sin amaneramiento, sin receta. Llena de espontaneidad y de mesura, de gracia y severidad, de diversidad y de unidad, de contrastes, color y fuego. Vida española en el hondo sentido. Todo lo que pudo recibir de Inglaterra,

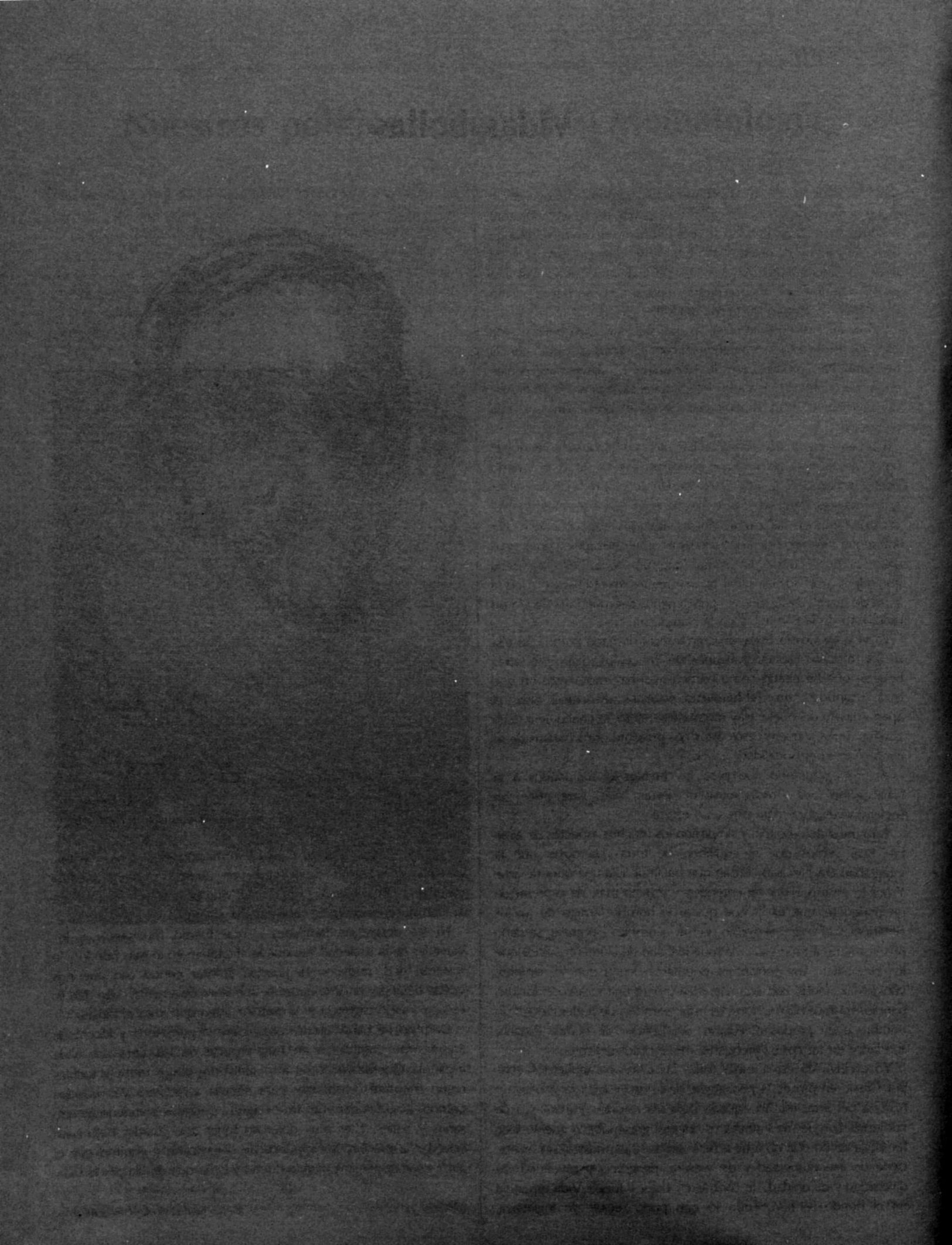


Bartolomé M. Cossío por L. Oroz, 1926.

Alemania, Francia e Italia para su formación ideológica, literaria, estética y social lo supo fundir en aquella masa o médula castellana, consiguiendo lo que digo: vida bella. Y su actuación en la vida, su conducta, no cabe mirarla sino así.

Ni las desgracias familiares —que fueron muchas— ni los vaivenes de la sociedad, aunque le afectaban en lo más hondo y le restaron días, pudieron ni pueden atentar contra eso que nos queda de él por encima de todo: la belleza de su vida. Algo que se escapa a la inteligencia y al examen. Algo que irrita al fariseo.

Después de haber escrito algo sobre la pobreza y locura de España, me complazco en esta especie de loa ante una vida española. Querría encontrar a mi alrededor tantos motivos loables como encontré censurables para aquella serie. Pero veo que los tiempos actuales dan más frutos agrios, podridos y venenosos que sanos y bellos. Y es muy doloroso tener que guardar bajo siete bóvedas, a presión, los impulsos de entusiasmo y gratitud que el alma tiene dispuestos para lo bueno y bello que desfila por la vida.



Oswaldo Bot

EL JARDÍN FUTURISTA

con un prólogo

«LA FLORA MECANIZADA DE OSWALDO BOT»

por Aldo Ambrogio

y un manifiesto

«LA FLORA FUTURISTA Y EQUIVALENTES PLÁSTICOS
DE OLORES ARTIFICIALES»

por F. Azari

Traducción: Alfonso Lucini

OSWALDO BOT (Piacenza, 1895-Piacenza, 1958).

Estudia en Milán, donde establece los primeros contactos con el ambiente artístico y cultural, especialmente con el grupo «Scapigliatura».

Participa en la Primera Guerra Mundial, siendo herido.

Intensas relaciones con el Futurismo y, en especial, con Marinetti.

Participa como pintor en numerosas exposiciones del movimiento.

1929: publica *Autoritratto Futurista*, con prólogo de Marinetti.

Publica en 1930 una colección de diseños de flores futuristas bajo el título de *Flora Futurista* (Piacenza, Edizioni Futurista Mario Casarola), con prólogo de Aldo Ambrogio, diseños que en su totalidad publicamos a continuación.

Funda en Piacenza una sección del movimiento Futurista, de la que es nombrado jefe. Dibuja carteles publicitarios y naipes futuristas.

1932: participa en la Bienal de Venecia.

1933: Exposición personal en Roma.

1934: publica *Ferropástica Bot*.

1940: publica en Trípoli *Pennellate sul Africa (Pinceladas sobre Africa)*.

FIDELE AZARI (Pallanza, 1896-Milán, 1930).

Aviador y diseñador aeronáutico, escritor y teórico, tipógrafo y editor, precursor de la aeropintura.

Participó en la Primera Guerra Mundial como piloto y corresponsal fotógrafo en el frente.

1917: se licencia en Derecho, carrera que ejercerá algún tiempo.

1919: escribe el manifiesto sobre experiencias de «avioteatro» realizadas por él mismo.

1924: escribe el manifiesto *La flora futurista y equivalentes plásticos de olores artificiales*, que a continuación publicamos.

Organiza con Somenzi en Milán el Primer Congreso Nacional Futurista.

Escribe el manifiesto *Vita simultánea futurista*.

1925: da a conocer el manifiesto *Per una Società di Protezione delle Macchine (Por una sociedad protectora de las máquinas)*, sociedad que llegará a constituirse presidida por Marinetti.

1929: publica la antología *Carlinga armoniosa* y, en colaboración con Marinetti, *Primo dizionario aéreo italiano*.

En la segunda mitad de los años 20 funda en Milán la sociedad «Dinamo-Azari».

Como pintor, participó con el grupo Futurista en varias exposiciones.

(Nota de la Redacción)

¿Dónde tiene sus límites la fantasía de OSWALDO BOT?

Futurista; sintetista, no sé. Innovador insaciable. Visiones mecánicas, sensaciones audaces — originalidad de pensamiento y de visiones intelectivas.

Su mente: fragua al rojo que irradia centellas vividas y veloces. Pensamiento-acción.

Se nos presenta ahora de nuevo con una serie de flores mecánicas, de impresiones sintetizadas con genial y original atrevimiento.

Logradas sensaciones visuales.

La romántica ofrenda floral de la naturaleza es vencida por la flor dinámica de nuestra existencia mecanizada.

He aquí cómo el tornillo, la rueda, la dinamo, el volante, el carburador, hacen florecer con sus nuevas armonías la decoración ambiental. El bruñido metal, sólido y cortante, reluciente al reflejo de luces y de sombras, abre un campo nuevo a la tenue delicadeza de la flor destinada a la armonía breve de su vana existencia.

Y BOT dispara su idea, ofreciéndonos numerosos ejemplares surgidos de su fecunda fantasía, en muchos de los cuales indiscutiblemente consigue armonías decorativas de pleno y agradable efecto.

La realización de estas síntesis mecánicas de Flora moderna confirma por completo la experta genialidad de la concepción.

BOT sigue impertérrito su camino. ¿Futurista? ¿Sintetista? No sé. Sin duda personalísimo y siempre genial.

F. T. Marinetti lo admira sinceramente. La conquista del lugar que le corresponde entre los innovadores prosigue con éxito y sin prisa.

Tras la Exposición en la Galería Pesaro, está hoy presente con diversas telas en la Bienal de Venecia; mañana... siempre adelante, con fe, con inextinguible entusiasmo.

BOT trabaja, trabaja incansable por los rincones de su espíritu y de su fantasía.

Los frutos de su arte son frescos y sentidos.

BOT avanza de la mano de su genialidad artística, libre y sincera, bajo el amplio cielo azul de nuestra gran Italia, donde las flores perfumadas por el Arte crecen al sol de los campos abiertos, o en los invernaderos y jardines, o en las humeantes fábricas donde saben florecer al ritmo trepidante del martillo entre el chispear candente del duro metal domado.

A. A.
Junio 1930.

MANIFIESTO

«LA FLORA FUTURISTA Y EQUIVALENTES PLÁSTICOS DE OLORES ARTIFICIALES»

Basta de flores naturales

Es hora ya de hacer constar la decadencia de la flora natural, que ha dejado de responder a nuestro gusto.

Las flores han permanecido monótonamente inmutables a lo largo de los milenios, para deleite de los multiformes romanticismos de todas las épocas y como expresión del mal gusto en los más banales decorativismos.

Hoy, si exceptuamos algunas especies tropicales muy desarrolladas y poco conocidas, dejan completamente indiferente o llegan, más bien, a herir nuestra sensibilidad futurista desde el punto de vista plástico y colorístico.

Por otra parte, la literatura y la pintura contemporáneas siguen todavía abusando en demasía de ellas con las imágenes más vulgares y los temas más fastidiosos.

Si analizamos desde nuestra estética moderna las razones de la decadencia de la flora, podemos resumirlas así:

1.º Los atractivos más elogiados en las flores son la delicadeza del tinte, la matización cromática y los minuciosos arabescos de sus formas; pero tales cualidades se oponen a nuestro gusto moderno, que se complace en síntesis colorísticas y estilizaciones formales.

2.º La velocidad ha reducido para nuestra sensibilidad visual las superficies y los volúmenes; por ello, las flores nos parecen pequeñas manchas de color, como aquellos cuadros diminutos, aquellas miniaturas, bibelots y demás bagatelas desaparecidos ya de los modernos salones.

3.º Además, los llamados «suaves perfumes» de las flores resultan insuficientes para nuestro olfato, que exige sensaciones cada vez más violentas, tanto más cuanto que hoy los perfumes extraídos de las flores —que ya se concentraban para hacerlos más intensos— han sido sustituidos por embriagantes aromas sintéticos creados por la industria.

4.º Finalmente, en literatura, en pintura o en la realidad de la vida se ha usado y abusado de las flores hasta la náusea, ya como imagen, ya como tema pictórico o decorativo. Nuestro gusto, por el contrario, está siempre a la búsqueda de nuevas formas mediante la evolución de la moda, del estilo, del arte en general.

Podemos, por tanto, afirmar que si a ciertos estilos les convienen plantas características (por ejemplo, el laurel en el romano clásico y en el IMPERIO, la rosa en la decoración a lo Watteau), las flores en general desentonan en nuestra modernidad mecánica y sintetizada.

65 *Creación de una flora plástica futurista*

Aclarado, pues, que las flores naturales no nos interesan, nosotros los futuristas, para alegrar, vivificar y decorar nuestros cuadros y nuestros ambientes, hemos iniciado la creación de una flora plástica

*ORIGINALÍSIMA
ABSOLUTAMENTE INVENTADA
COLOREADÍSIMA
PERFUMADÍSIMA*

y, sobre todo, inagotable, dada la infinita variedad de ejemplares. El pintor futurista BOT ha dado ya una muestra de esa flora fantástica, yendo más allá de la estilización de las flores, pintando con técnica realista y construyendo plásticamente flores inexistentes en la naturaleza.

Sigamos construyendo plásticamente nuestra flora, coloreándola violentamente y perfumándola con los más intensos perfumes.

Las flores futuristas, con el dinamismo de sus formas y la síntesis de los colores combinados en los hallazgos más originales, constituyen una de las más interesantes afirmaciones del futurismo en el arte decorativo.

Equivalentes plásticos de olores artificiales

Los perfumes naturales tienen su exacto equivalente plástico en las flores, de forma que cada especie y el perfume correspondiente se evocan recíprocamente mediante la asociación de las sensaciones visuales y olfativas.

Yo afirmo que, además de tal afinidad asociativa, producto de la habitual simultaneidad entre ambas sensaciones, SE DA ENTRE FORMA-COLOR Y PERFUME UNA RELACIÓN DE CORRESPONDENCIA COMO LA QUE EXISTE ENTRE MÚSICA Y COLOR.

Para demostrar esta correspondencia he realizado algunas interpretaciones plásticas y coloreadas de los perfumes sintéticos más en boga (orégano, chipre, condesa azul, etc.). Cada uno de los embriagantes perfumes creados por la industria moderna para las bellas elegantes de Roma, Milán, París, podrá tener un equivalente plástico floral que lo interprete.

Además, he ampliado el campo de la investigación, construyendo interpretaciones plástico-colorísticas, que han resultado muy expresivas, de algunos de los olores más característicos (bencina, ácido fénico, cloroformo, etc.). Pueden construirse con los más diversos materiales: sedas, terciopelos, telas coloreadas tensadas con alambres o pegadas en cartones, madera pintada, celuloide, papel de estaño, etc.

Cada artista podrá, en fin, expresarse en esta nueva forma con los medios más variados. Abrimos así un nuevo campo de investigación y de creación artística para la moderna sensibilidad futurista, ya educada en las más audaces y sutiles exploraciones por los conciertos sinfónico-colorísticos y por la lectura de las tablas táctilísticas marinettianas.



FLOR RASCACIELOS



DÍNAMO

66



FLOR DE FERIA

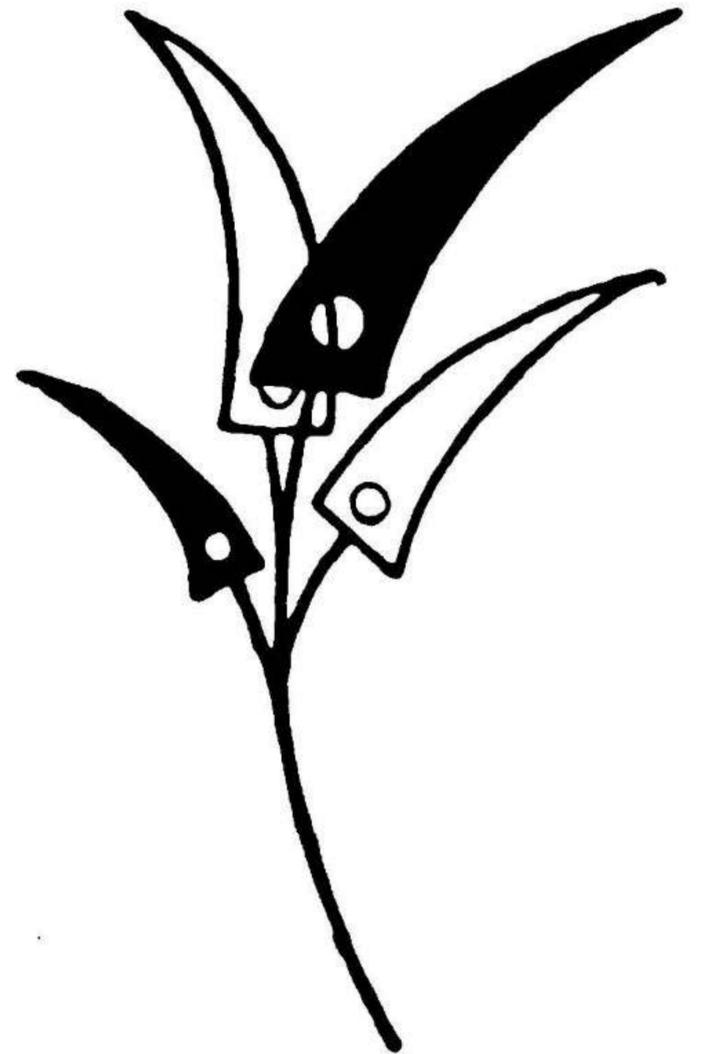


PAPIRO



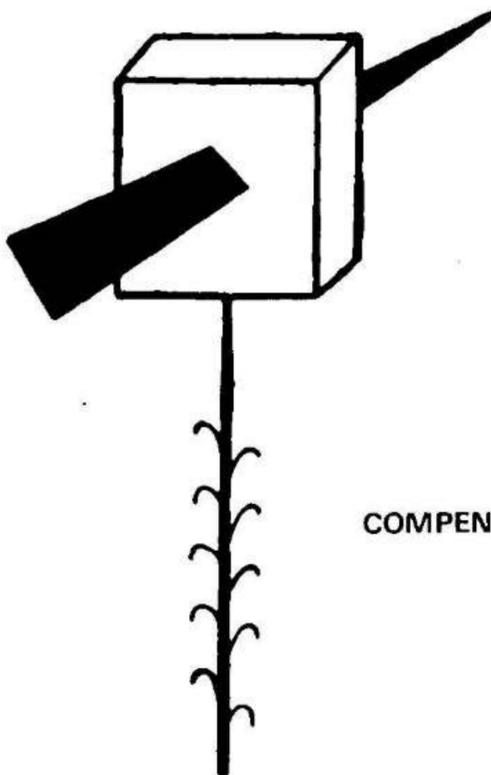
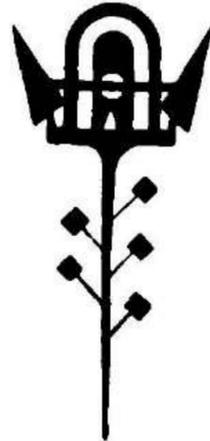
FLOR DIANA

67



FLOR GUADAÑA

FLOR IMÁN



COMPENETRADOR



PALETA EN FLOR



FLOR DE ANCLA



FLOR DE MÉJICO



FLOR HORQUILLA

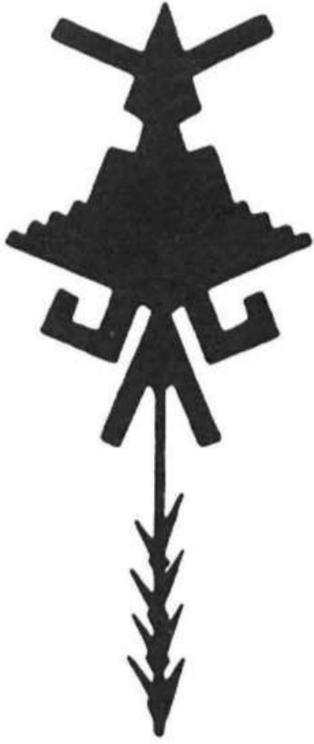
68



RESPIRADEROS



FLOR RADIANTE



ÍDOLO



PÉNDOLA



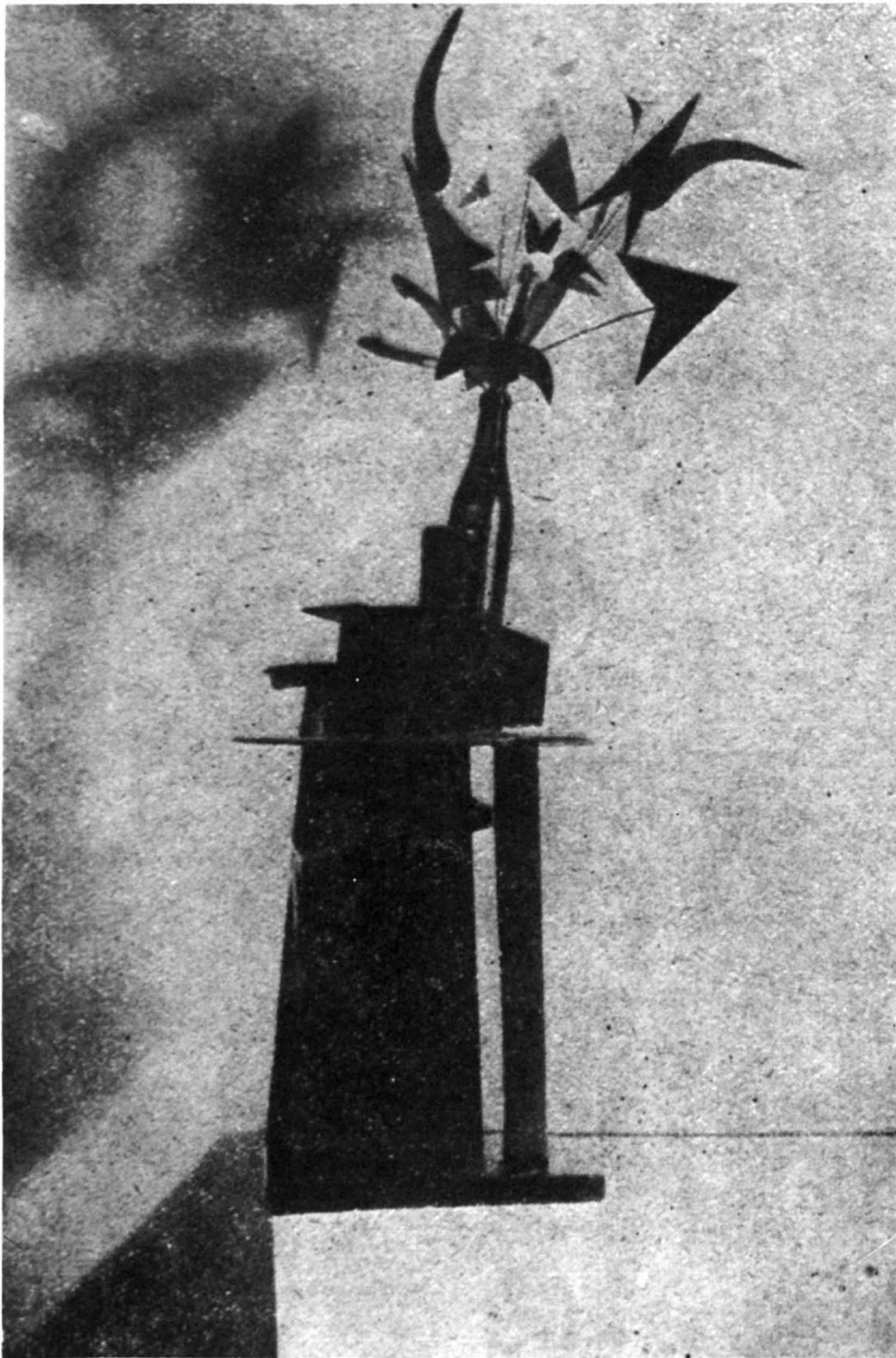
FLOR FUTURA



FLOR MUSULMANA

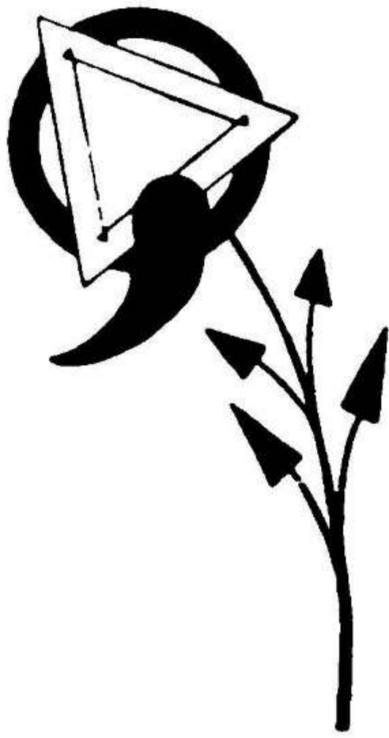


ORIGEN



70

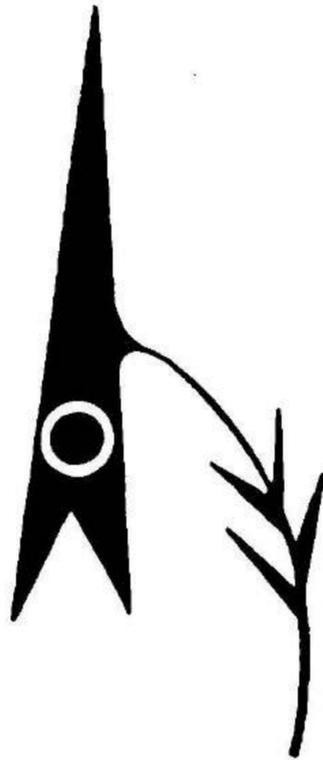
EMBRIAGUEZ EN FLOR



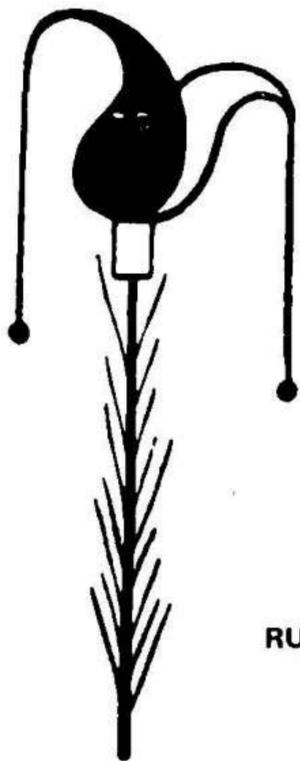
FLOR ENIGMÁTICA



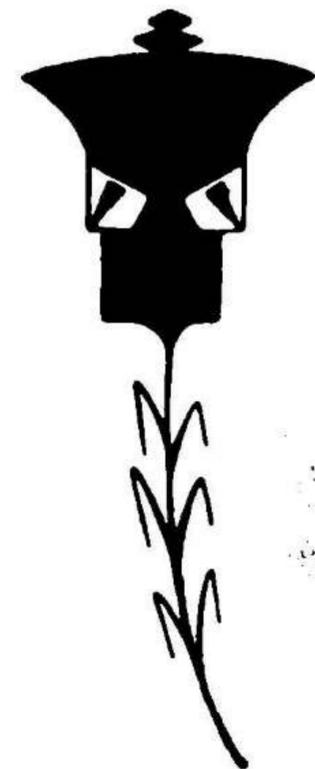
FLOR VELOZ



FLOR CUERVO



RUMIANTE



FLOR LEGISLATIVA



FLOR RELAMPAGUEANTE



FLOR SILLÍN



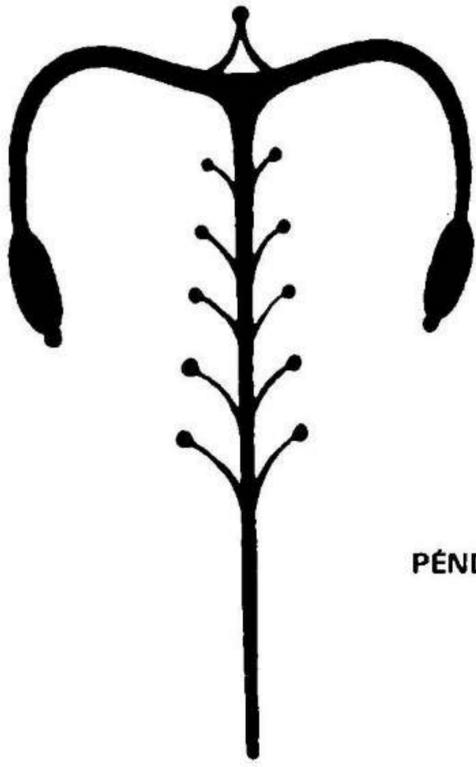
TURF-FLOWER

72

FLOR MANÍACA

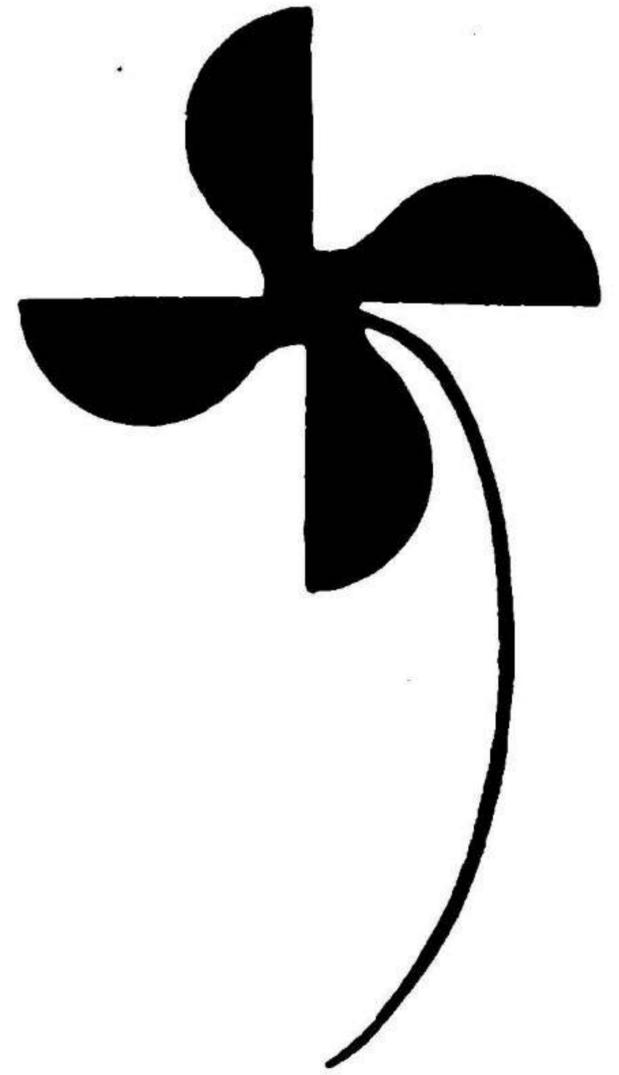


FLOR TRICUADRO

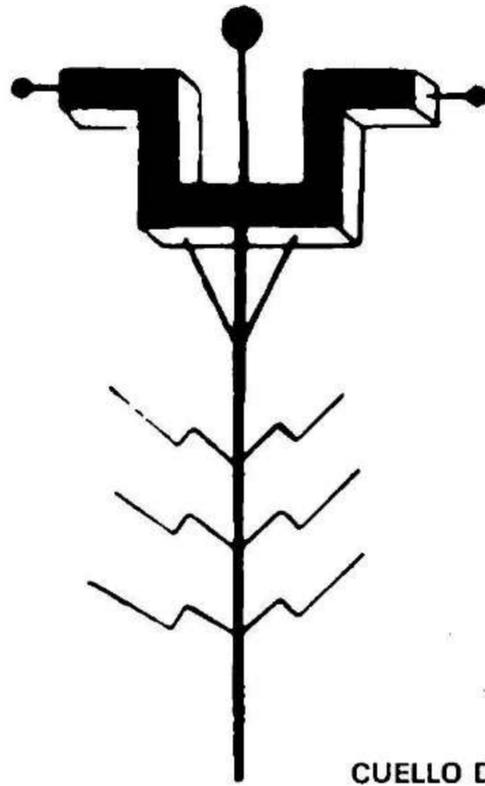


PÉNDULO MANUBRIO

73



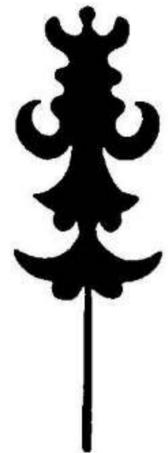
FLOR HELICOIDAL



CUELLO DE OCA



FLOR ENGRANAJE



MANDARÍN



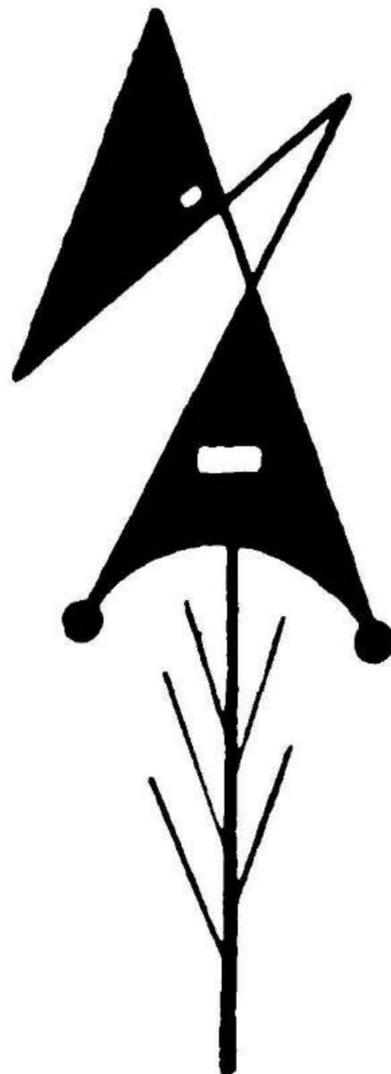
BALANCÍN



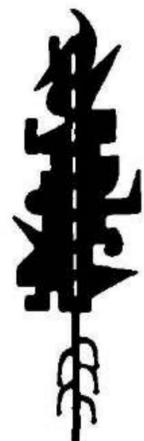
CLOWN



FLOR COPA



TRICÚSPIDE ANGULAR



FLOR JERoglÍFICO

FLOR PARLANTE



75

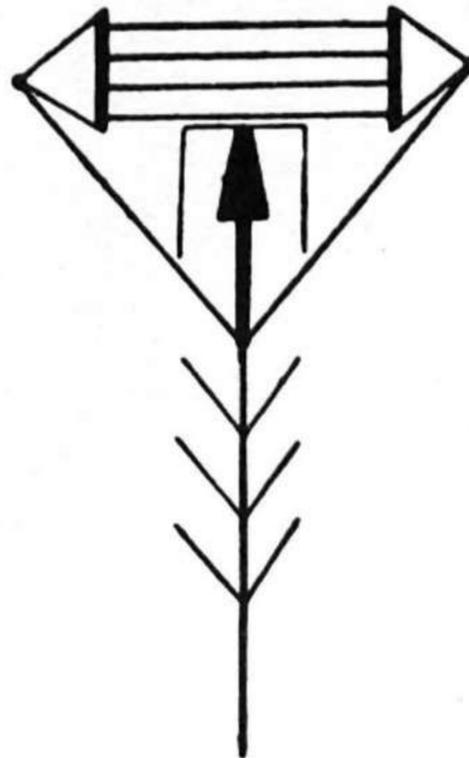
OJO DE LECHUZA



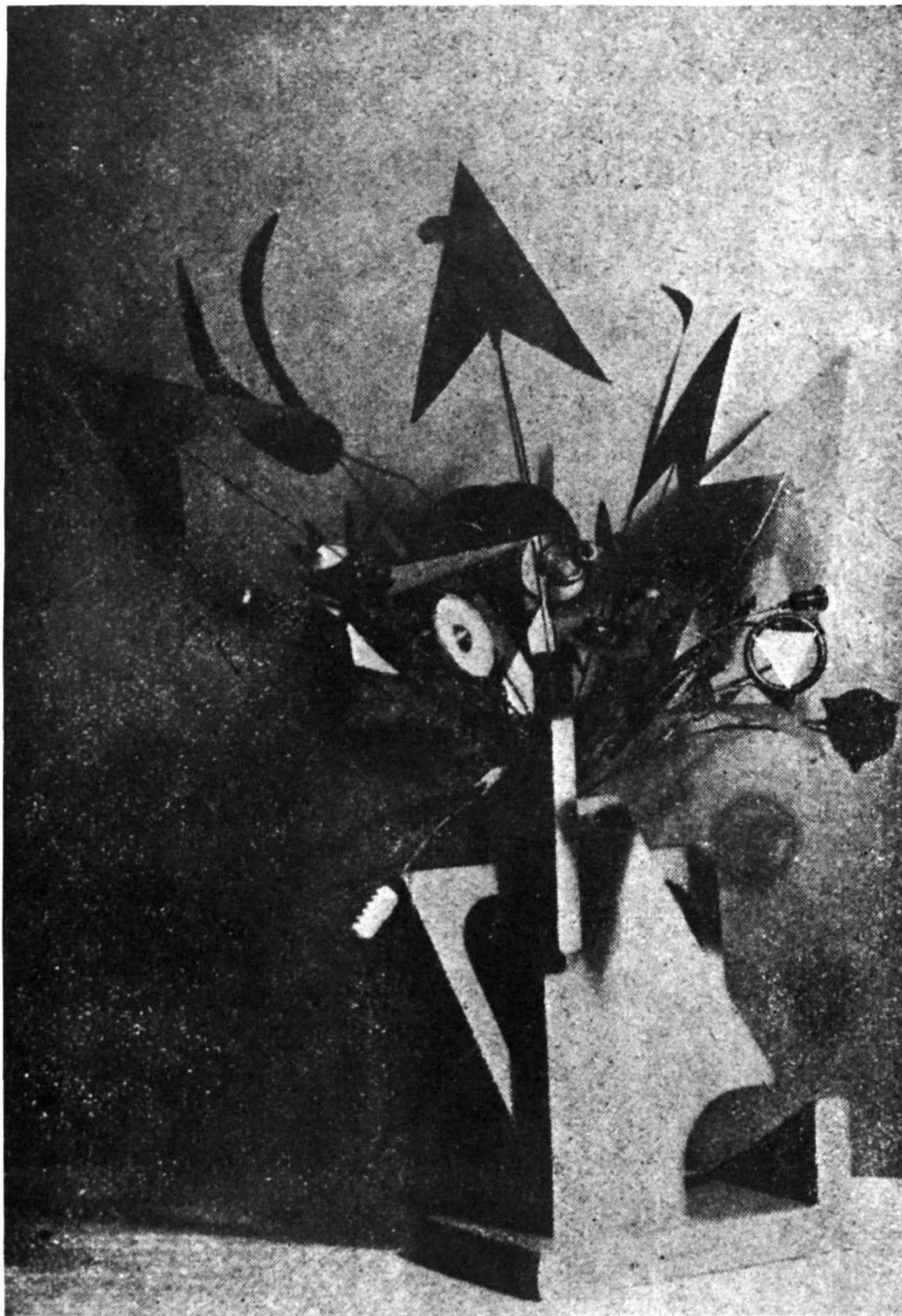
FLOR LINTERNA



RAMO DE ESFEROIDES

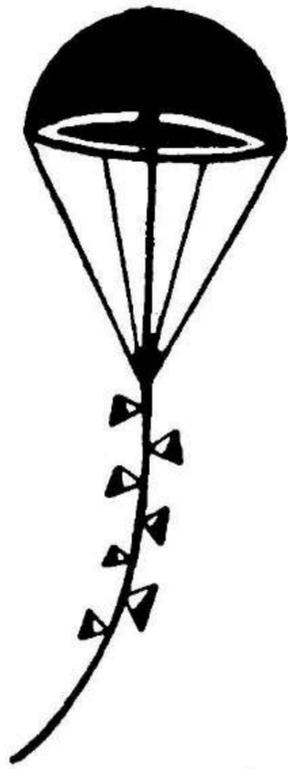


RADIO-FLOR



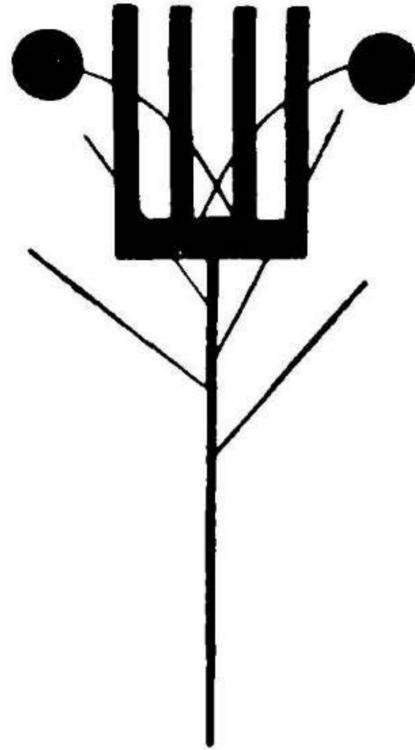
76

FLORILEGIO MECÁNICO



PARACAÍDAS

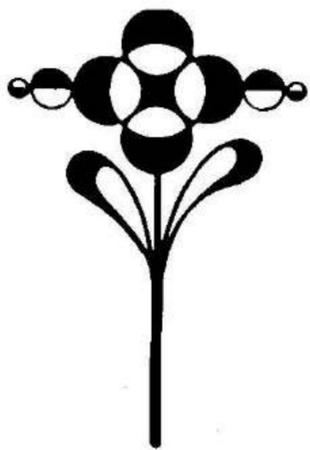
FLOR MÚSICA



FLOR PISTÓN

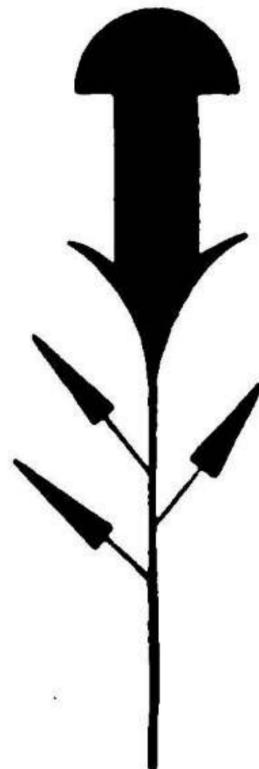


77



FLOR REVOLUCIÓN

M.A.S.



FLOR TORNILLO





TAPÓN DE CHAMPAGNE



BAILARINA

78



CAMPANILLA FESTIVA



FLOR TUERCA

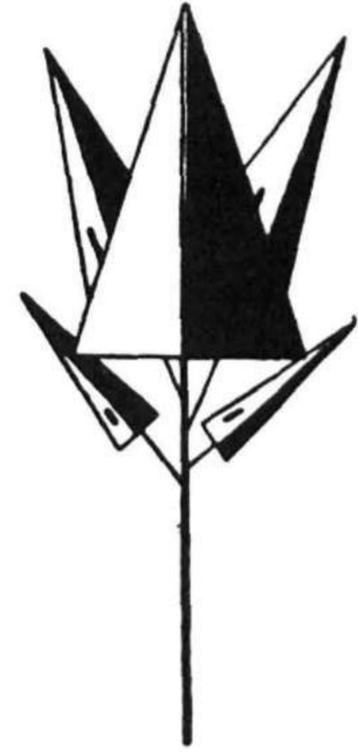
FLOR POLICHINELA





FLOR RUEDA

BAYA CILINDROIDE



ESPINOSA ANTIPÁTICA

79



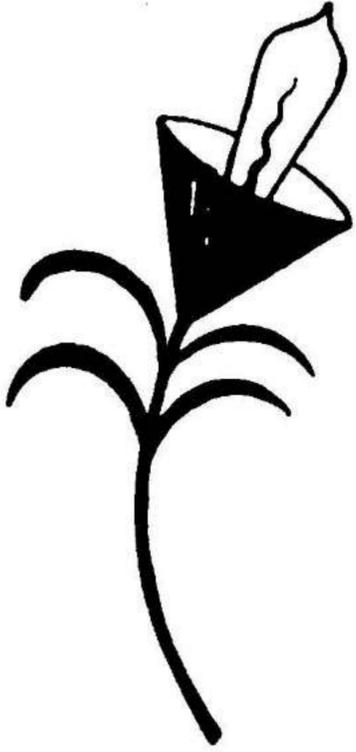
FLOR META



FLOR REÓFORO



FLOR ROTANTE



LAMPARILLA



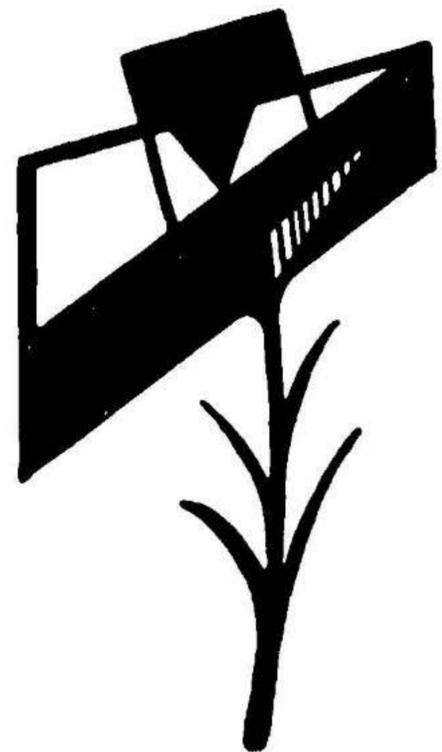
VÁLVULA

80



CÁPSULA BICRÓMICA

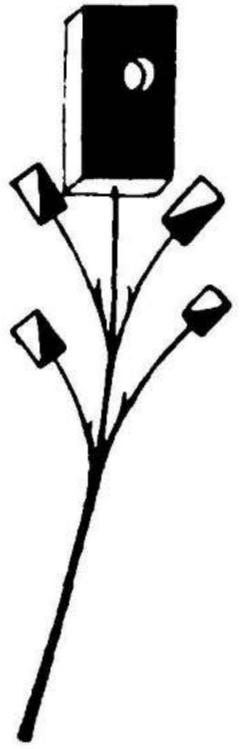
FLOR DE ESPAÑA



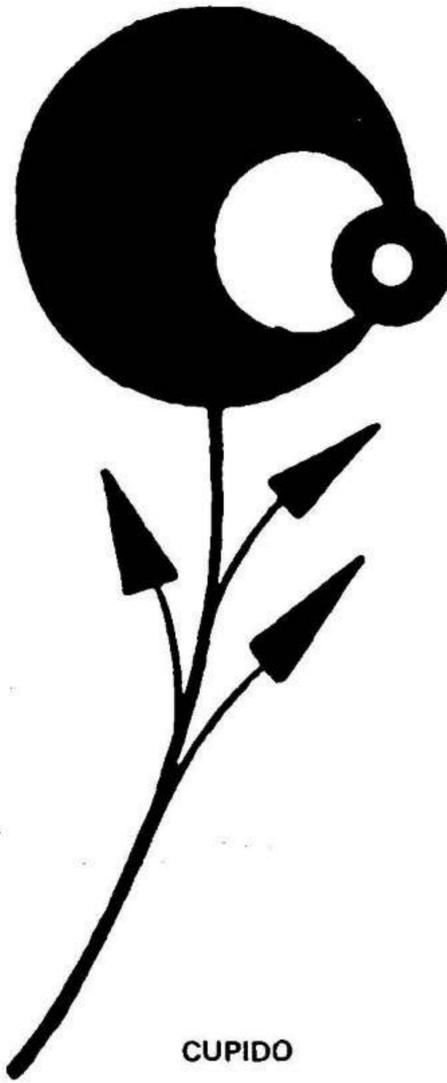
81



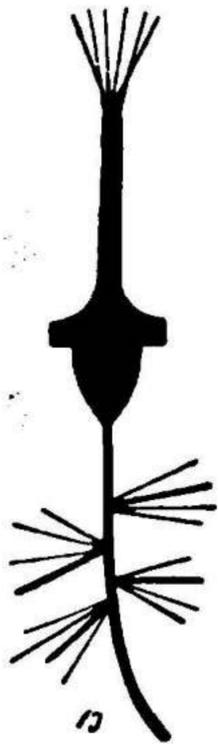
DISCOIDE EN HOZ



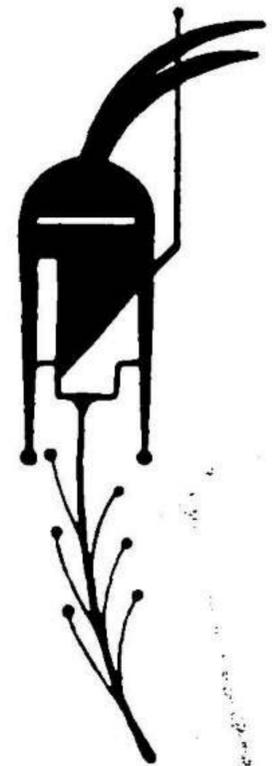
CUBOIDE



CUPIDO



GICLEUR



FLOR PIELROJA



FLOR VOLANTE

LENGUA SERPENTOIDE



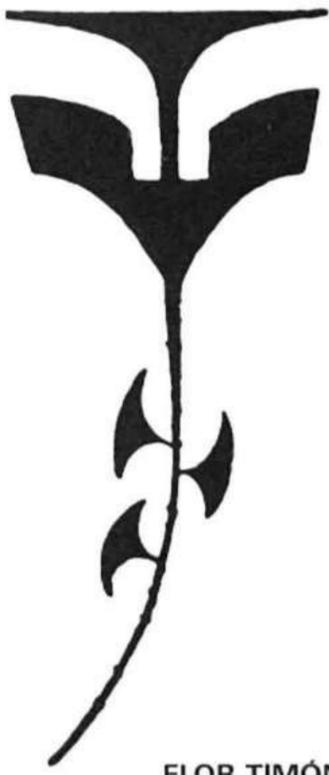
FLOR COCO

CARBURADOR

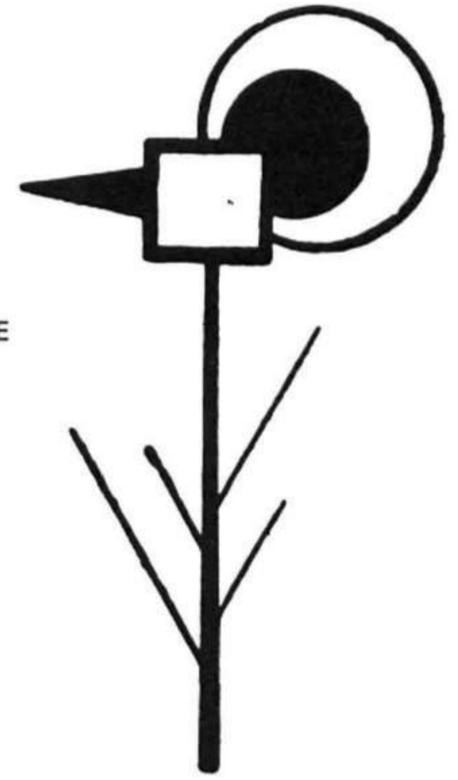


FLOR EXCÉNTRICA





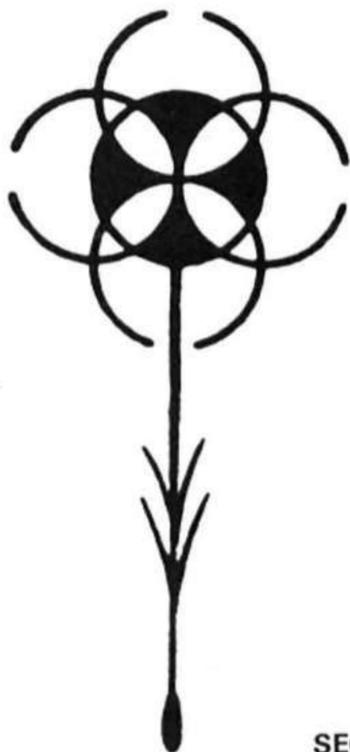
FLOR TIMÓN



SEMAFOROIDE



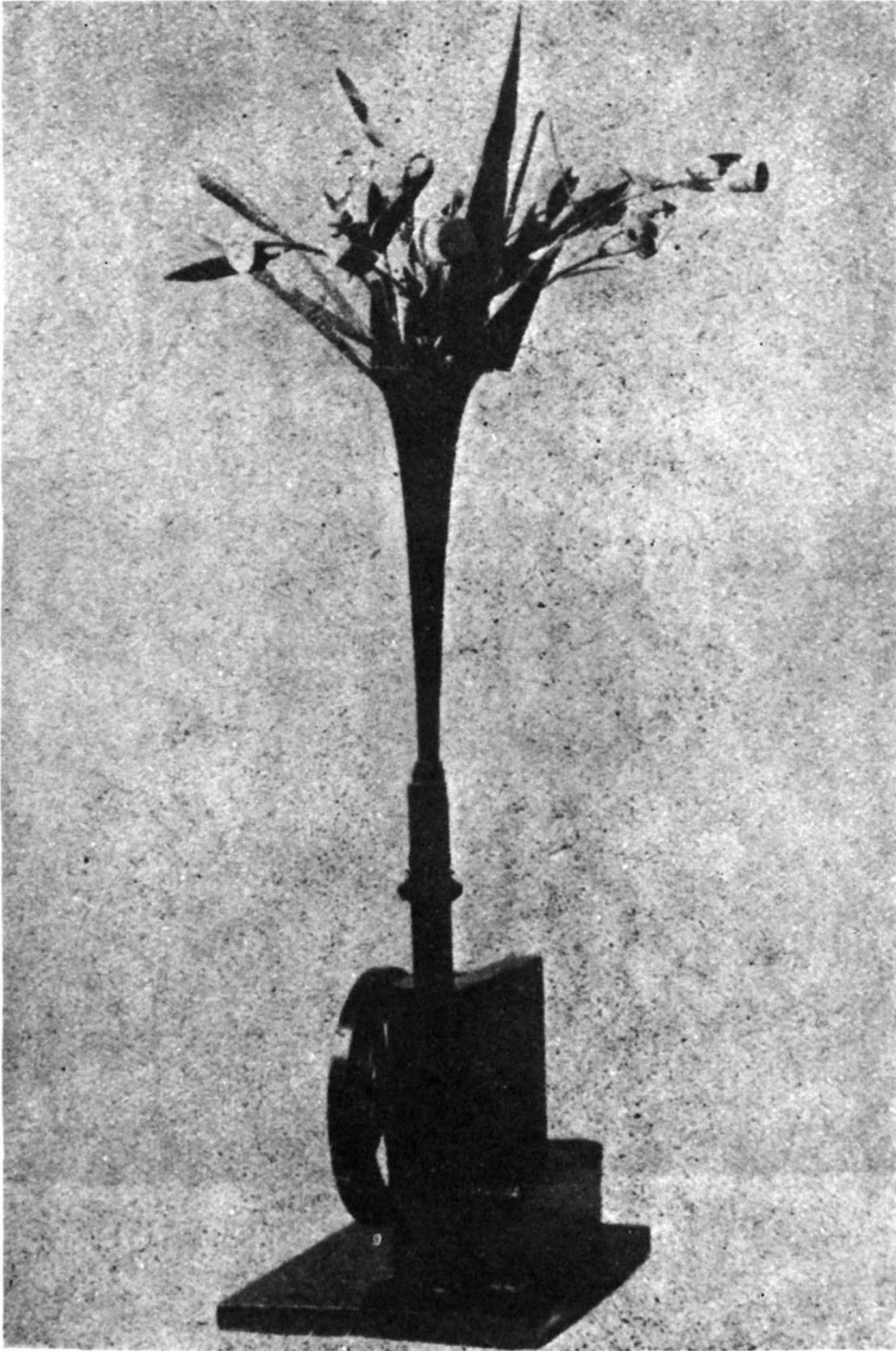
TENAZA



SEGMENTO



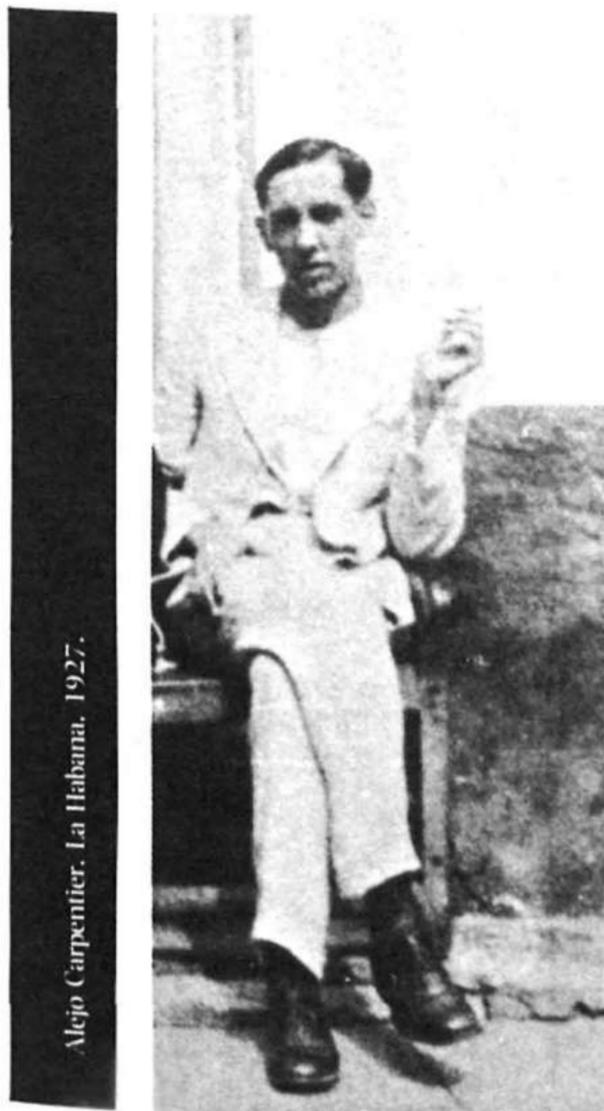
FLOR BOMBA



FLORA PROPULSANTE

Las memorias de Kikí de Montparnasse que hoy presentamos —unas «memorias muy verdes», según me recordaba el pintor Manuel Angeles Ortiz— las atribuía el pintor vasco José María de Ucelay (1903-1979) al gran escritor cubano Alejo Carpentier.

Tituladas *Souvenirs de Kikí* se hizo una edición original de 250 ejemplares en papel couché por Henri Broca en la Société Générale de Imprimerie et de Edition, terminándose de imprimir el 15 de junio de 1929. Los *souvenirs* de Kikí con prefacio de Fujita, críticas del *Paris Times* y *Le Soir* sobre los cuadros pintados por la propia Kikí, con reproducciones de sus cuadros y dibujos, las fotografías que le hizo Man Ray y las que ella hizo, y con los retratos de Kikí que realizaron Kissling, H. David, Per Krohg, Soutine, etc., es una joya bibliográfica. Es además un recorrido amoroso por el Montparnasse de la época, y de las excelencias de Modigliani, Utrillo, Derain, de las manías de Matisse o de los amoríos y saber hacer de Fujita, Soutine y Kissling, conocidos en primera persona por la propia Kikí. Dejemos, sin embargo, para un lingüista el levantamiento judicial-científico de la escritura de estos *souvenirs*, la comparación con la escritura del narrador cubano, su comprobación: me limito a dar la pista y presentar los documentos.



Alejo Carpentier. La Habana, 1927.

El autor de esta atribución de las Memorias de Kikí a Alejo Carpentier ha quedado dicho que es el pintor Ucelay, uno de los artistas vascos más singulares: no sólo con su obra pictórica, sino también con su conversación interminable, con su recuerdo exacto, en especial el de París. Hace años me señaló cómo él había ilustrado los primeros artículos de crítica musical del cubano Alejo Carpentier, cuya obra novelada se estaba reconociendo universalmente, y có-

De pie, de izq. a dcha.: Benjamín Palencia y Francisco Bores; sentados, de izq. a dcha.: José María Ucelay, Manuel Angeles Ortiz y Pancho Cossío, París, 1925.



Las memorias de Kikí de Montparnasse

PRESUNTAMENTE ESCRITAS POR

ALEJO CARPENTIER

A PARTIR DE LA NARRACIÓN QUE LE HIZO LA PROPIA MODELO,

HIPNOTIZADA POR EL POETA ULTRAÍSTA MARIANO BRULL.

Prólogo de FUJITA
y tres fotografías de Kikí por
MAN RAY

Nota previa de KOSME M. DE BARAÑANO LETAMENDIA.

Traducción: JOSUNE DE EGUILOR; JULIA ESCOBAR.

mo nadie se percataría de su primer trabajo, gratuito y anónimo: la transcripción y reescritura de los recuerdos de otra persona, los sueños pasados de la modelo Kikí, personificación y símbolo sexual y pictórico de la elite vanguardista de Montparnasse.

Para confirmar el recuerdo (ahora el del vasco) no pude contactar con Carpentier; cuando al fin le localizé estaba a punto de dejarnos. Sin embargo, el tiempo y la paciencia han puesto en mis manos los documentos de que hablaba Ucelay: *La Gaceta Musical* y las *Memorias* de Kikí.

La Gaceta Musical se encuentra en la Hemeroteca madrileña. En ella Ucelay realiza unas viñetas que enmarcan unas críticas musicales de Carpentier sobre «La Sacre de Printemps» de Strawinsky, «tiene la juventud perenne de las obras que señalan momentos de máxima tensión en la historia de un arte». Se refiere además de a esta pieza, siempre por él adorada, al «Oedipus Rex», al concierto del director Koussevitzky y a las danzas de los hermanos Sakharoff. Todo ello aparece en esta revista mensual que en París dirigió Manuel M. Ponce de enero de 1928 a enero de 1929. Sita la redacción en el 252 del *faubourg* Saint Honore, colaboraron en ella Robert Desnos, Darius Milhaud, Raymond Petit, etc. *La Gaceta Musical* es un momento muy interesante en la vanguardia musical española. Las reseñas firmadas de Carpentier aparecen en el número 6, junio de 1928, y los dibujos de Ucelay en este número, en el triple 10-11-12, y en el último de enero de 1929.

Todo esto sucede en el momento en que el clan artístico pasa de Montmartre a Montparnasse. Han dejado chez La Mere Catherine y Le lapin agille del gran Fredé y se reúnen ahora en La Rotonde, La Select, La Dôme, La Coupole o en la Closerie des Liles. Allí también están Hemingway y Fitzgerald. Allí se pasea vestido de griego Raymon Duncan, hermano de la famosa bailarina. Allí viven las locas de Chaillot. Sus juergas las hacen el Jockey, donde está permitido hacer ruido... Asisten estos artistas al nacer del existencialismo en Saint Germain en el café de Flore y en Aux Deux Magots. Oyen la llegada a Europa del jazz en El Buey sobre el Tejado, al gran poeta Jean Cocteau, a ese suizo que aprende a pintar que luego se llamó Le Corbusier, los ballets rusos de Sergei Diaghilew, etc. Max Jacob presentará la Exposición de Fenosa y Pruna en 1924, y la individual de Fenosa en 1925 en la Galerie Percier...

Este mundo fue recreado en una serie de dibujos que Ucelay realizó en 1969-70. Son los años que Ucelay frecuenta la academia Le Grand Chaumiere y en que —según él— los cubanos Alejo Carpentier y Mariano Brull —secretario de la legación cubana y casado con Adela Baralt— escribían sus memorias a Kikí —hipnotizada por el ultraista Brull—, la célebre modelo de Fujita y amante de Man Ray. Un mundo que con la prosa han recreado también Hemingway y Jules Romain, y Youki Desnos en sus *Confidences* ilustradas por Fujita.

K. M. de B.



LOS CONCIERTOS

TEMAS Y VARIACIONES

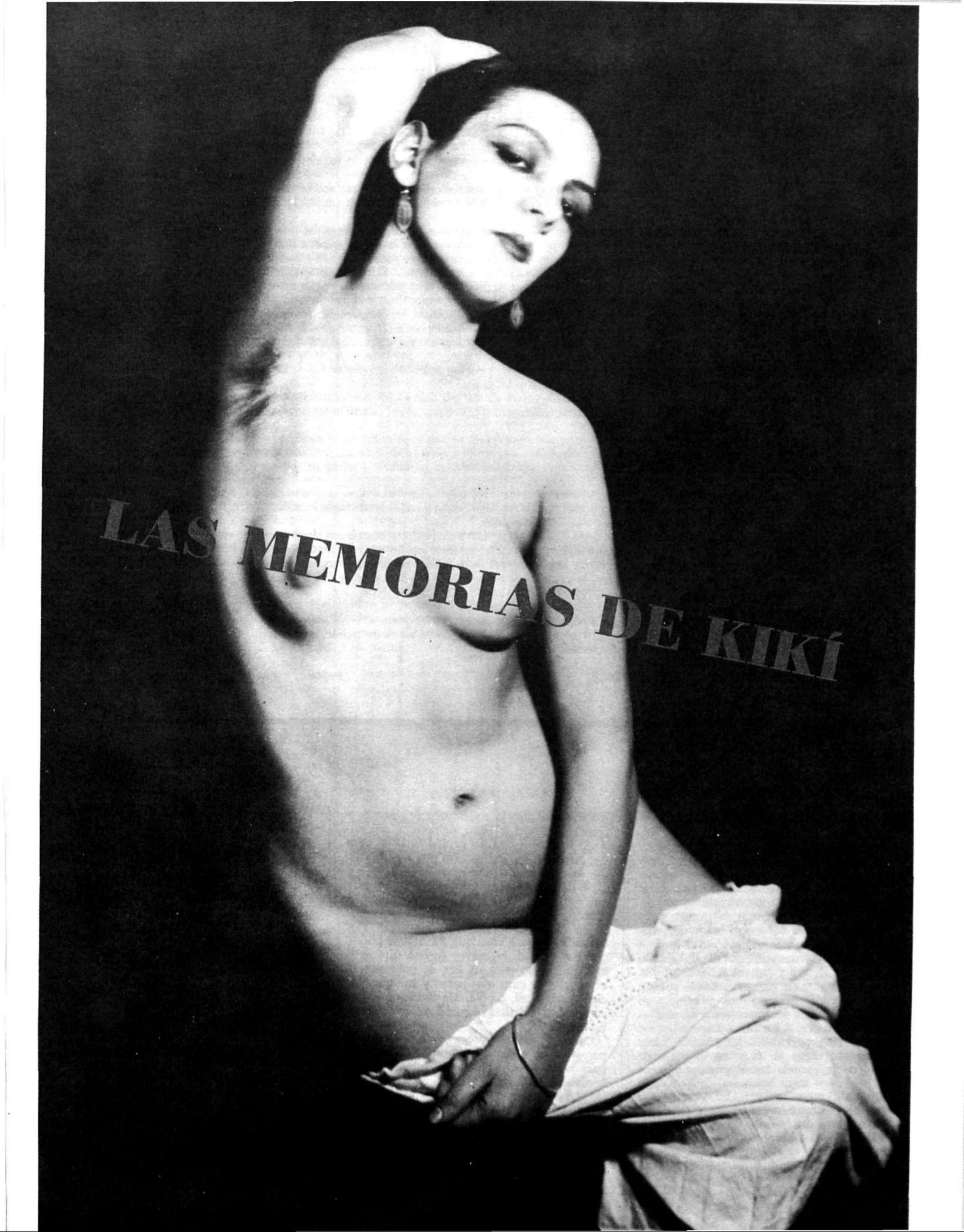
Viñetas de Ucelay publicadas en *La Gaceta musical*, 1928 y 1929.



Ucelay: escenas parisinas, 1969-1970.



Mariano Brull por José María Ucelay, hacia 1933.



LAS MEMORIAS DE KIKÍ

Mi amiga Kikí

En invierno, Kikí esconde su gloria tras una magnífica barba gris. En una sola noche está rodeada, en su suntuoso hotel, por miles de personas elegantes.

En verano, junto a dos chicos que juegan, fuma su ensueño en su pipa, instalada en su villa del sur de Francia.

Ni en invierno ni en verano Kikí lleva nunca calzoncillos, y durante el día, durante la noche, a cada minuto, sólo piensa en comer.

Tres Kikís: Kikí van Dongen, Kikí Kisling, Kikí Kikí, son mundialmente famosas y realmente adorables.

Hace ya mucho tiempo vino Kikí por primera vez a posar a mi estudio, que en realidad no era un estudio, sino un modesto garaje donde yo vivía. Entró despacito, tímidamente, con su delicado dedo meñique posado sobre su piquito rojo, contoneando ufanamente el trasero. Cuando se quitó el abrigo estaba completamente desnuda, un sencillito pañuelito de color vivo, hilvanado a la solapa de su abrigo, aparentaba ser su último vestido. Kikí ocupa mi lugar ante el caballete, me pide que no me mueva y con toda tranquilidad empieza a dibujar mi retrato. Cuando el trabajo estuvo acabado, había chupado y mordido todos mis lápices y había perdido mi goma; y, embelesada, bailaba, cantaba, gritaba, pisoteaba la caja de camembert. Me pidió el dinero de su sesión y se marchó triunfalmente con su croquis bajo el brazo. Tres minutos después, en el café Le Dome, un rico coleccionista americano se lo compraba por un precio disparatado.

Ese día no llegué a saber cuál de los dos era el pintor.

Al día siguiente, afortunadamente, era yo el pintor. Hice un cuadro muy grande: «Nu couché de Kikí». En otoño, lo envié al Salón; era la primera vez que yo exponía un cuadro tan grande.

A la mañana siguiente todos los periódicos hablaban de él. A mediodía me felicitaba el señor ministro. Por la noche fue vendido por la suma de ocho mil francos a un famoso coleccionista. El comprador del Estado había llegado demasiado tarde. El éxito era inmenso.

Kikí y yo también estábamos contentos el uno del otro; por segunda vez no sabíamos quién era el autor.

Cuando estreché entre mis manos el grueso fajo de billetes, me encontraba inquieto. No creía que los hubiera ganado, sino robado, pues por aquel entonces mi marchante me pagaba solamente siete francos y medio por cada cuadro.

¡Qué alegría! ¡Qué fiesta! ¡Qué juerga! Y sin pensarlo le dije al oído a Kikí: «Cierra tus lindos ojos», y de uno en uno le fui deslizado unos cuantos hermosos billetes en sus manos. Kikí perdió la cabeza y con la boca abierta babeaba. Sin perder un minuto salió disparada como un obús hacia la calle de la Gaité.

Una hora después recibí la visita de una hermosa dama, tocada con un sombrero de flores, vestida con un abrigo y un traje más bonito que los de las portadas de los catálogos de moda, calzada con unos zapatos que relucían como un espejo, y llevaba al brazo un bolso rebosante de un montón de pequeños artículos de belleza, sin olvidar unas muestras de perfume que le había regalado el amable comerciante. ¡Así era Kikí, la pequeña Kikí! Me deslumbró y dejó a todas sus compañeras del barrio muertas de envidia.

Montparnasse ha cambiado; Kikí no.

Hace sólo dos días me dijo: ««Pillín, ¿cuándo vas a traerme las telas que me habías prometido? No tengo nada para ponerme. Si tienen un metro de ancho, necesito cuatro metros de largo, pero si tienen un metro treinta, me basta con tres metros de largo. Serás un encanto y te querré toda la vida.»»

Fujita

MI INFANCIA EN BOURGOGNE

Nací el 2 de octubre de 1901 en Bourgogne.

Mi padre se marchó a París, dejándome en casa de mi abuela, que tenía ya a su cargo a otros seis pequeños que sus otras tres hijas le habían dejado también para criar.

Eramos seis niños, frutos del amor, pues nuestros padres se habían olvidado de reconocernos, y mi madre enviaba cinco francos al mes para mi mantenimiento; mi abuelo era peón caminero y ganaba 1.50 fr. al día. Mi abuela asistía en las casas, donde cosía o lavaba la ropa. Éramos muy pobres, pero siempre teníamos un buen guiso de alubias rojas para comer. A los cinco o seis años me metieron en el parvulario. Me acuerdo haber comido allí sopas de pan; en el patio de recreo de la escuela había grandes bancos muy largos y muy bajos, me sentaba allí levantando mi enorme falda, y tenía un amiguito que contaba ocho años y se llamaba Henri; tenía un hermoso pelo negro que le llegaba hasta los hombros, lo que me hacía admirarle porque yo siempre llevaba la cabeza rapada como un chico. Eso le quitaba

trabajo a mi abuela; mis otros cinco primos y primas también estaban afeitados y nos barrían la cabeza con un cepillo especial para que huyeran los piojos... (lo que no impedía que siguiéramos teniéndolos).

No fui mucho al colegio porque la maestra era muy mala: ¡no quería a los pobres! A nosotros, los pobres, nos mandaba al fondo de la clase, nos castigaba por nada. Nos llamaba piojosos, cosa que me vejaba puesto que era verdad. El mayor castigo que se le había ocurrido para mí era de ponerme en un rincón de cara a la pared y me quedaba días enteros así, de pie. Me sentía morir de cansancio y además la pared, de color verde, me mareaba.

Como éramos tan pobres íbamos dos veces por semana a donde las monjas Cornettes para pedir arroz o caldo de alubias. Era un verdadero suplicio para mí y mi prima, pues las monjas no nos querían.

Estábamos sucias y no éramos muy creyentes, y además, cada vez que les tendía mi plato, divisaba dos ojos duros, perversos, que me escudriñaban; me bombardeaban a reproches: «¡Ah, ya estás aquí otra vez, la

Prim! ¿Es que tu madre, que está en París, no puede darte de comer? Pues parece que se gana dinero en París...» Todos los críos abrían los ojos como platos y los oídos con gran extrañeza.

¡Oh! La ponían verde, pues todos estábamos en el mismo barco, porque mi madre no nadaba en oro. Se había empleado como enfermera en Baudelocque y mi pensión alimenticia seguía siendo de cinco francos al mes.



MI LLEGADA A PARÍS

Tengo doce años.

Mi madre escribe a mi abuela que hay que mandarme a París, pues debo aprender a leer. Yo estaba muy afligida. Pienso con terror que tendré que volver a ver los bancos de la escuela..., y además quiero mucho a mi abuela. Después de todo a mi madre no la

veía muy a menudo. Para mí era una dama de París que venía todos los años a pasar un mes en vacaciones y que me traía juguetes, zapatos de charol o un bonito vestido.

Mi abuela cogió el tren hasta Troyes y allí me dejó a cargo de un jefe de estación que me coló en primera, recomendándome a una señora que me miraba altivamente.

Debo de estar ridícula. Llevo mi pelo negro ala de cuervo cortado de cualquier manera, una boina azul demasiado pequeña con un pompón rojo. Tengo la cara amarillenta, estoy delgada. Me cuelga en bandolera una bolsa de tela con mi nombre bordado con hilo rojo ¡para que no me pierda!

Por fin sale el tren, lloro como un surtidor y la señora ¡cada vez me mira más! Me pregunta por qué lloró y únicamente puedo pronunciar una palabra: abuela. Me doy cuenta de que le molesta que llore. Para demostrar mi heroísmo, saco de mi zurrón un pedazote de salchichón al ajo y una botellita de vino tinto.

Como, bebo, lloro. Mi salchichón perfuma todo el vagón, y la dama pone cara de asco. Sigo llorando.

El tren llega a París. Me entregan a mi madre, medio enloquecida de miedo a que me hubiera perdido. Pero la verdad es que mi silueta era tan peculiar que no podía pasar inadvertida. Montamos en un coche de punto. Mi madre se muere de risa cuando le pregunto si a las calles tan relucientes de París les dan cera y ¡qué debe de ser muy cansado hacerlo!...



MIS PRIMEROS TRABAJOS

Tengo trece años cumplidos.

Acabo de dejar la escuela para siempre. Sé leer, contar... y nada más.

Entro como aprendiz de encuadernación: cincuenta céntimos a la semana. Trabajo algún tiempo. Una amiga de mi madre dice que podría ganarme tres francos al día en una fábrica donde se reparan los zapatos de los soldados.

Estamos en guerra.

Los zapatos llegan del frente para ser desinfectados, vuelven a la fábrica para introducirlos en aceite y ablandar el cuero. Los coloco sobre los moldes de madera y a base de martillazos se les da un nuevo aire. Luego hice otros trabajos: soldadura, globos dirigibles, aviones, granadas.

Entre mi madre y yo sacábamos lo justo para llegar a fin de mes. A mediodía comía en una tabernucha popular por ocho céntimos, pero la verdad... ¡dejaban demasiadas piedras en las lentejas!



CRIADA PARA TODO

Tengo catorce años y medio, y mi madre acaba de colocarme de muchacha en una panadería, en la plaza de Saint-Charles. Casa y comida, ropa, treinta francos al mes.

Por la mañana, de pie desde las cinco para servir panes de uno o dos céntimos a los obreros que van a trabajar. A las siete, llevar el pan a los burgueses, subir a los pisos, volverlos a bajar, ¡todo eso me cansaba demasiado! Volver a las nueve para hacer la casa, los recados, pasar un cuarto de hora en un gran armario de harina. Agitar una gran varilla de hierro para que baje la harina hasta el tamiz. Salgo blanca como un ratón. Y luego ayudar al mozo panadero a sacar el pan del horno. Este mozo se metía desnudo y hacía chanzas y bufonadas mientras me decía: «Mira, Alice, mira, ¡jamás verás cosa mejor!»

¡Preparar la comida!

La patrona es seca, mala. No me da una sola orden sin gritar. Por la noche lo único que ansío es meterme en la cama de lo cansada que estoy.

Tengo ganas de escaparme. Pero ¿a dónde ir sin dinero? Y además, mi madre me metería en un correccional hasta los veintiún años.

Me acuerdo de una tía que murió en uno a consecuencia de los malos tratos. En pleno invierno le ataban la cabeza bajo un grifo de agua fría que le corría por la nuca hasta que obedeciera. Se llamaba Alice, era terca, y como según parece yo tengo su mismo carácter, me pusieron el mismo nombre.

Entonces, lo que voy a hacer es esperar a que ocurra algo, y marcharme dando alguna excusa.

Una mañana que hacía muy buen tiempo, abro la ventana y miro a la plaza. Diviso en un banco a una criadita a la que estaban besando. Me sentí muy rara... Me eché sobre mi cama y me gustó mucho..., luego tuve miedo.

Dos o tres veces al día necesitaba estar sola...



EL AMOR A LA ESPERA...

Me he fijado en un chico que vive en la plaza, justo enfrente de mi habitación. Es pequeño, rechoncho, con cara de pillo. Pienso en llevarle cualquier noche a la rebotica y entregarme a él.

Me ha abrazado, acariciado, ¡pero tengo demasiado miedo! No hago nada, subo a mi casa después de haberle hecho promesas para los próximos días.



PRIMER CONTACTO CON EL ARTE

¡La patrona ha ido demasiado lejos!

Me ha tratado de golfa porque me ennegrezco las cejas con cerillas quemadas.

Me eché encima de ella y le pegué con todas mis fuerzas. No se defendió. El mozo nos separó y me dijo bajito: «Has hecho muy bien. ¡Tendrías que haberla matado!»

Preparo mis cosas.

La patrona no quiere darme el dinero del mes. Así, pues, me marché, y como son ya las ocho de la noche no sé muy bien a dónde ir. Entonces me acuerdo de una paisana a la que había encontrado unos días antes y de la que tengo las señas.

Al día siguiente, a buscar trabajo. Me encuentro con un viejo escultor que al verme con problemas me lleva a posar a su casa. Me impresiona ponerme desnuda, pero ¡puesto que es necesario! Había posado ya tres sesiones. Pero como el taller no está muy lejos de la casa de mi madre, la gente le fue a decir que su hija se desnudaba en casa de los hombres.

Entró mi madre por la fuerza en casa del escultor, con aire trágico. Yo estaba posando. Gritó que ya no era su hija, que era una puta despreciable. No me importó nada.

Incluso me sentía aliviada porque comprendí que todo había terminado.



INICIACIÓN FALLIDA

Vuelvo a encontrarme a mi paisana.

Desde ayer vivo con ella en una pequeña habitación oscura en el barrio Plaisance. Me ha dicho que la mantiene un obrero corso bastante viejo. Le da dos francos al día y salchichón y queso que recibe de su país. He estado con ella en su habitación y se han acostado. Han hecho el amor. He mirado con indiferencia y he aprovechado para comerme su sabroso salchichón. Uno o dos días después mi amiga me lleva a pasear con ella por los bulevares. Vamos al Concert Mayol para hacer desnudo. Nos dicen que volvamos a pasar unas horas después para el contrato.

Estábamos en el bulevar de Strasburg con un frío de cuchillo que acuchillaba y una nieve fina que caía sin parar.

Mi amiga me sugiere que me deje seducir por un viejo, pues me dice que no hay nadie mejor para desflorarte sin dolor. Todo ello me asustaba bastante, pero encontré aquellas palabras bastante sensatas.

Mientras andábamos vimos acercarse hacia nosotros a un hombre de unos cincuenta años, de tez pálida, completamente afeitado..., ¡que estaba muy bien! Me produjo una gran impresión; ¡sobre todo al decirme mi amiga que seguramente era un actor de teatro!

Nos sonrió, nos ofreció café con leche y *croissants*. Y luego mi amiga le dijo a ese señor que tendría que iniciarme, que yo lo estaba deseando ¡y que me prestaría un gran servicio!

Me quedé sola con él y fuimos a Ménilmontant, donde él vivía. Su apartamento estaba en el quinto piso y me pareció lujoso. Me mandó quitarme la ropa y me dio un camión suyo enorme.

Hicimos la cena: un buen asado de cerdo con manzanas y un buen vino. Me dijo que actuaba de payaso con su mujer y que ésta estaba de *tournée*. Tenía unos preciosos trajes centelleantes de piedras brillantes como los de Fratellini. Yo estaba boquiabierto. Cogió una guitarra y cantó una cancioncita. Ya



casi sentía un poco de amor hacia él. Esta canción nunca la olvidaré. Hela aquí:

Está radiante la luna / pues esta noche oye / una canción de cuna / y palabras de esperanza llenas. / Parece que les dice: / «¡Deprisa enamorados!» / parece una sonrisa / volando por el cielo azul...

Me mandó que me aseara. Me acosté, muy feliz, pensando que iba a conocer el amor. ¡Ese hombre tan dulce, tan cariñoso, me gustaba! Se acostó a mi lado y me hizo mil cosas agradables.

Pero por la mañana, al marcharme, seguía todavía virgen. ¡Ay!



ROBERT

Me había detenido en Montparnasse ante una tienda de objetos chinos. Mi amiga, que tenía una cita, me había dejado sola... La nieve me había aplastado el cabello, ni rastros de rizado. Tenía un hambre canina.

De repente, en medio de la noche que ya empieza a caer, siento una presencia detrás de mí. El hombre me hablaba: era grande, delgado, con ojillos penetrantes.

Me abordó diciéndome: «Se va usted a perder, señorita», mientras me ofrecía ir a tomar un chocolate a su estudio. La palabra chocolate me dio como un desmayo y estudio me sonó a artista, ¡y acepté!

Después del chocolate, al calorcito, con el estómago lleno, ya no pensaba en marcharme. Y además seguía con curiosidad: ¡quería por fin conocer el amor!

Al subir la escalera del desván estaba temblorosa. Ese hombre me daba mucho miedo, tenía menos confianza que en el otro. ¡Qué cabeza diabólica la suya!...

Le faltaba la punta de los calcetines. Parecían militares. Me dijo que era la moda y lo encontré normal... y después quise que me poseyera...

.....
Grité, sufrí. Él era torpe y como no conseguía llegar a lo que yo deseaba, aún le quería más, con la esperanza de un resultado tan esperado. Al cabo de un mes todavía era yo una medio virgen; Robert traía mujeres del Dome y las poseía delante de mí.

Vivíamos en la miseria; quería que fuese al bulevar y me decía que había soldados americanos muy guapos. Me pegaba y me reñía porque «no era capaz de hacer nada». Busqué trabajo sin encontrarlo.

Un día estaba yo en el bulevar Sébastopol, extenuada, fatigada. Me miró un negro. Pero me dio demasiado miedo..., era tan negro... Me cegaban las lágrimas, estaba descorazonada... Entonces una mujer que hacía la calle me tocó en el hombro y me dijo: «Es duro ¿verdad? Pobre cría... No tengo dinero, pero toma estos cuatro sellos y véndelos.» Esas mujeres son sublimes. Son todo corazón.

Pasaron días penosos. Un día conseguí posar en la calle Saint Jacques. Un pintor me hizo posar y me ofreció té. No tenía dinero para pagarme y además quiso poseerme.

Yo sabía que mi amante esperaba mi ganancia para cenar. Al llegar cerca de la estación de Montparnasse, me senté en un banco y oculté mis lágrimas. En el mismo banco, al otro extremo, había un hombre muy viejo que llevaba un lindo paquetito. Pensé que eran pasteles y miré hacia allí. También él me miró. Y entonces le conté lo que me pasaba.

Me dijo: «Ven detrás de la estación de Montparnasse. Me enseñarás los pechos y tendrás tres francos.»

Tenía tanto miedo de volver sin dinero que, a pesar de mi asco, hice lo que me pedía y obtuve los tres francos.

Entonces volví triunfante con un queso y un pan. Ya había olvidado para entonces todas mis penas, a su lado...

Y un día me echó diciéndome que se marchaba a Bretaña con un amigo suyo.



CALLE DE VAUGIRARD

El amigo de Robert me ha prestado su taller y ese mismo día conocí a una bailarina encantadora que me invitó a comer, me vistió de pies a cabeza y me hizo cortar el pelo a lo Ninon.

Después encontré a un pintor que además de su pintura se ocupaba también de aeroplanos. Me contrató como atornilladora. ¡Estaba encantada! Incluso me dio veinte francos a cuenta.

Después la bailarina se marchó de viaje y yo me fui a vivir a la calle de Vaugirard, en una casa antigua que tenía primero un largo pasillo, después se atravesaba un patio cuadrado, se bajaban unos diez escalones que llevaban a las bodegas y a dos pequeñas habitaciones con puertas-ventanas. Pero no me gustaba mi nuevo domicilio: olía a moho, a hongos. Tenía una vecina a la que no veía casi nunca, hacía la calle en la esquina de Vaugirard y el bulevar Montparnasse. Nos saludábamos. Todos los domingos su amante venía a pasar la noche.

Un día ¡qué miedo pasé!... Una vecina tuvo una discusión con un tipo que estaba fuera, ante su puerta. Y entonces me llama: «¡Madame Kiki!» No respondo. Grita que unas personas quieren echarle vitriolo y que debo ir a buscar a los porteros. Por fortuna el portero había oído el ruido y llegaba con un fusil.

¡Aquellos tipos ya se habían marchado!
Yo también me mudé de casa.



UN ALOJAMIENTO ORIGINAL

Había conocido a un jovencito que vivía con su familia. Me había dicho que me sacaría de apuros el día en que no supiera a dónde ir a dormir. Uno de sus tíos tenía un pequeño cobertizo detrás de la estación de Montparnasse, adonde yo podría ir llegado el caso. Me

acosté sobre un saco de arena. Era primavera y me ponía su abrigo, me lo prestaba por la noche y lo recogía por la mañana. Las luces de la estación me deslumbraban, pero yo dormía a pierna suelta y no tenía miedo. Por la mañana iba a hacer mi *toilette* a mi habitación de la calle de Vaugirard, donde ya no vivía por temor a los dramas con vitriolo.



MONSIEUR W...

En 1917, en mis tiempos de pobreza, había conocido a un escultor que me albergaba de vez en cuando. Y un día me dice: «Kiki, te voy a enviar a llevar una escultura a casa de un tipo formidable en un barrio muy elegante.» Entonces fui y cuando llamé al timbre creí que iba a aparecer una criada, pero fue el propio tipo el que me abrió. De momento no le distinguí muy bien porque en su casa no había ventanas. Para que entrara la luz sólo había enormes vidrieras como las de las iglesias, de colores, con lámparas detrás. Le hablé del objeto de mi visita. Me recibió muy bien, y de repente me dice: «Pequeña, ¿quieres seguirme?» Yo iba detrás de él. Me hizo atravesar cantidad de salas. En la cocina, donde eché un vistazo al pasar, había vajilla y cubiertos de plata tirados por el suelo, llenos de moho, de verdín y de hongos.

También atravesamos un gran comedor, y contra la pared había por lo menos cincuenta fusiles alineados.

De ahí visitamos un taller inmenso, ricamente amueblado. Me mostró una colección de mariposas y luego unos trajes que venían de la China, maravillosamente bordados. Me mandó ponerme uno. Calcé medias de seda blanca y volví al otro extremo del apartamento.

Entré en un *fumoir*. Me instaló en un diván y comenzó a manejar un aparato eléctrico. Me dijo que era para hacer pulseras.

De vez en cuando le veía que cogía una cajita con una cucharilla y se la llevaba a la nariz. Yo no sabía lo que era, pero en un momento dado me dejó sola. Entonces hice lo mismo que él y en seguida me sentí muy feliz. Había olvidado decir que el escultor me había dicho que en esa casa estaba todo tirado por el suelo y que no era nada raro encontrarse billetes de banco y joyas. Pero me aconsejó que no cogiera nada porque el señor había instalado espejos y me hubiera podido ver.

Solamente me atreví a robar cinco francos. Me sentía feliz, rica..., la cocaína hacía su efecto. El señor me dijo: «Ven, te voy a llevar a cenar a un restaurante muy elegante en la avenida de los Champs-Élysées.» Para la ocasión me prestó sortijas y hermosos diamantes. Pero comí mal, la coca me había quitado el apetito.

Me quedé dos días en su casa, luego volví a Montparnasse.

Cuando unos días después me telefoneó para que fuera a verle no acudí, pues acababa de empezar un romance.

Después ya no volví a saber nada más de él.



MI ABUELA

Mi abuela era una viejecita muy buena; no creo haberle oído nunca decir que haya cosas que se deban hacer o no se deban hacer: todo lo encontraba normal.

Cuando yo iba a verla, una o dos veces al año, podía llevar a quien quisiera. Cuando me maquillaba, me miraba sonriente. Me decía: «Alice, ¡eres muy bonita!, ¡qué bien hueles!» Le gustaba mucho que la peinara. Yo aprovechaba para hacerle peinados fantásticos, además le gustaba que le limpiara sus arrugas con agua de colonia, porque tenía tantas arrugas y con tanta tierra dentro... Los únicos recuerdos que cuenta de su vida son los de 1870. Había dado una bofetada a un prusiano que la había pellizcado las nalgas. Y además confesaba que al comienzo de su matrimonio su marido también le había dado una bofetada a ella.

Pero su mayor aventura fue durante esta última guerra, en que muchos americanos andaban por los campos de alrededor de Châtillon. Hay que decir que mi abuela, como yo, es muy curiosa. Y me extraña que no le hayan pasado más cosas. Para resumir, un día en que volvía de muy lejos, divisó a una mujer que huía y luego, tras un árbol, a un joven soldado americano que arreglaba la hojarasca del suelo. Se detuvo junto a él preguntándose qué podría estar haciendo. Entonces el americano fue hacia ella con billetes en la mano; en fin, haciéndole comprender que a pesar de lo vieja que era él estaba deseando... Entonces mi abuela lo entendió todo; le entró tanto pánico que dejó su carro lleno de haces de leña y echó a correr a través de un campo de remolachas, cosa nada fácil por cierto.

«Ese marrano —decía— quería deshonrarme en el bosque.»

Mi abuela tenía una amiga que había conseguido una casita levantando las piernas con los jóvenes americanos. Y mi abuela siempre ha sentido mucho no tener una casita. Pero ¡qué se le va a hacer! No servía para eso.

ÉPOCA SOUTINE

He aquí cómo conocí a Soutine.

Salía yo de un espectáculo con una amiga que estaba tan en la miseria como yo. Entonces, como sólo nos quedaban unos pocos francos en el bolsillo que no nos servían ni para pagar una habitación, mi amiga me dijo que iba a llevarme adonde un ruso que vivía en *cité Falguière*: «¡Ya verás! Vamos a comer tostadas con mantequilla, vamos a tomar té y además hay una buena calefacción.» Llegamos, y al subir por la escalera oímos voces..., dentro había una mujer. Nos quedamos clavadas en la escalera. Hacía tanto frío..., habíamos pateado por la nieve derretida. Entonces nos quedamos en la escalera hasta las dos de la mañana, agarrotadas por el frío, sin saber a dónde ir. Entonces yo empecé a llorar. Ella me dijo que quizá tuviéramos la suerte de encontrar a Soutine en su casa. Vivía en la casa de al lado. En el momento en que salíamos apareció Soutine. Me asustó un

poco su aspecto salvaje. Pero mi amiga me dijo que me tranquilizara. Entramos en un estudio donde hacía un poco menos frío que fuera, pero Soutine se pasó toda la noche quemando todo lo que había en su estudio para calentarnos. Desde entonces Soutine me gustó: fuimos casi inseparables durante algún tiempo.

Soutine tenía dos amigos que también fueron muy buenos conmigo. ¡Qué hermoso cuarteto formábamos! En esa época yo me vestía con todos los pingos del barrio: sombrero de hombre, una capa vieja, zapatos de dos o tres números distintos al mío...

Si hubiera hecho más calor, hubiera ido descalza porque iba dando traspiés a cada paso.

MI ENTRADA EN LOS MEDIOS ARTÍSTICOS

La fábrica de Saint-Ouen, donde yo trabajaba, estaba desempleando a las mujeres jóvenes para quedarse sólo con las obreras mayores que tenían hijos o un marido en la guerra. Así, pues, me encontré sin trabajo y sin dinero.

Pasaba a menudo ante el Dôme o la Rotonde y miraba a ver si veía a algún artista. Iba con timidez a jugarle dos céntimos en las máquinas tragaperras para pagarme un café y un *croissant*. Y precisamente encontré ahí al jovencito aquel que me prestaba su abrigo para dormir y también conocí a muchos amigos, ¡pero eran tan pobres como yo! Jóvenes pintores en cuya casa pasaba casi todas mis noches posando y cantando. Bebe-mos té. Uno de ellos ha viajado mucho y nos cuenta cosas muy bonitas. También hay un chico rubio que me gusta. Pasamos bastantes ratos juntos, de pie, en el bar de la Rotonde; pero Libion me miraba con malos ojos porque yo no llevaba sombrero. Solamente me permitía ir al bar, pero me prohibía estar en la sala del fondo. ¡Cómo envidaba yo a esas exquisitas mujeres que parecían estar allí como en su casa! Me regalaron un sombrero y ya Libion me mira con más simpatía... Parece que se está haciendo a mi cara.

Conozco a más gente y cada vez poso más. No me gusta mucho posar porque tengo el sistema piloso muy poco desarrollado en cierto lugar y no me queda más remedio que pintarme con lápiz negro.

¡Imito bastante bien el vello!

¡EN PLENO MONTPARNASSE!

Poco a poco me voy introduciendo en el ambiente artístico, tan lleno de frívolo encanto.

Como todavía no tenía habitación dormía hoy en casa de uno, mañana en la de otro, casi siempre en casa de gente casada. Estaba tan llena de alegría que no me importaba ser pobre y las palabras añoranza, oscuridad, *spleen*, me sonaban a chino. Tampoco conocía la enfermedad.

Comía en casa Rosalie, en la calle Campagne Première. Tomaba una sopa. Algunas veces me ponían de vuelta y media por tener la caradura de pagar sólo seis céntimos por una sopa. Otras veces Rosalie casi lloraba y me daba de comer gratis.

El cliente que le daba más guerra era Modigliani, que estaba todo el tiempo gruñendo de un modo que me hacía temblar de pies a cabeza.

¡Pero qué guapo era!

También estaba Utrillo; no me acuerdo muy bien de él. Solamente que una vez que había posado para él miré lo que había hecho y me quedé estupefacta al ver que había dibujado una casita de campo. Había gente que se llevaba los dibujos que él hacía en un rincón de la mesa y se precipitaban para que los firmase. Se iban con el rostro radiante.

1918

Vivo con un pintor.

No somos ricos, ¡pero a veces comemos! Tengo que trabajar. He ido a la cola de la oficina de empleo. Encuentro un trabajo para Potin. Cien francos al mes por lavar botellas.

Por desgracia, me sale una muela del juicio que me deja la boca tan mal que no puedo meter ni una cucharilla de café. Como no puedo comer tampoco, puedo seguir metiendo las manos en el agua para lavar las botellas. ¡da demasiada hambre!

He encontrado otro trabajo: el cartonaje. A los ocho días de empezar casi me corto un dedo por la mitad con la guillotina para cortar el cartón. Me sale un panadizo que me impide trabajar. ¡Estoy en la miseria!

1920

Por la mañana salgo muy temprano.

Voy a la Rotonde o al Parnasse Bar, donde hay un árabe muy guapo que todas las mañanas se come media docena de *croissants* y sólo paga uno. Intento imitarle.

Está ahí Husson, que ha hecho la revista *Montparnasse*. Por la noche vendo su revista en las terrazas de los cafés. Gano cinco céntimos por revista; ¡se convierten en mantequilla para las espinacas! Y además a menudo me piden que enseñe mis pechos por diez céntimos.

¡No me hago de rogar!

Acaban de ampliar la Rotonde. Ya no voy con tanta fidelidad al Parnasse Bar. Prefiero la luz, las pinturas en las paredes. Y además en la Rotonde también hay cantidad de gente.

Me llevo muy bien con la señora de los lavabos, que me deja comer con ella. Le dan muy bien de comer porque Brosset quiere que le vayan bien las cosas. Los cocineros me dan agua caliente y puedo bañarme en los aseos. En fin, allí me encuentro como en mi casa.

KISLING

Hay un nuevo cliente que está como tostado por el sol. Lleva flequillo, tiene aspecto de malo y casi no me atrevo ni a mirarle, pues he oído que le decía al gerente: «¿Quién es esa nueva puta?»

No me ha gustado nada.

No he dicho nada porque me da un poco de miedo, pero se lo he contado en seguida a mi amigo, que me responde con admiración: «¡Es Kisling!»

¡Me han presentado a Kisling!

Cuando me ve de lejos, desde una terraza, me interpela tratándome amistosamente de ramerilla o de vieja sifilítica.

Estoy muy enfadada. He decidido no volver a hablarle.

¡Qué lástima! ¡Me gustaba!



POSANDO

¡Kisling me ha prometido que va a dejar de darme la murga! Me ha contratado por tres meses. Pero casi siempre soy una modelo triste. Lanza una serie de gritos para hacerme reír, o bien..., hace ruidos y hacemos concursos. ¡Es lo único que me hace reír! Además es tan bueno: le robo jabón, agua dentrífica, nunca se queja: ¡es la persona más servicial que existe!

¡Un compañero magnífico!

Zborowski sube varias veces durante la mañana para ver qué tal va la cosa y para divertirse.

También viene Fels. Ese no me intimida. Me mira como miraría a un sabroso pedazo de carne en el mostrador de un carnicero. Tiene una sonrisa comunicativa y ojos astutos. ¡Se da cuenta de todo!



FUJITA

También poso para Fujita.

Lo que le alucinaba en mí era mi sexo imberbe. Venía con frecuencia a meter la nariz encima para ver si... ¡me crecía el vello durante la sesión! Solía decir con su vocecilla encantadora: «Es *tonchante*..., ¡no vello! ¿Por qué tú pies sucios?»

Yo tenía la manía de ir descalza y a él se le había olvidado poner alfombra.

Cuando vendía un cuadro para el que yo había posado me daba unos doscientos o trescientos francos.

Otras veces se divertía haciendo rodar lo más lejos posible una moneda de cuarenta céntimos ¡y entonces a mí me surgían alas! Pero ¡le quería tanto! Me encantaba. Iba a menudo a verle trabajar.

Me pedía que cantara «Louise»; entonces yo imitaba a la orquesta y lo que mejor me salía era un airecillo de flauta. Se reía a carcajadas y volvía a decir: ¡*Tonchante!*»

Otro buen camarada, sencillito y simpático.



MAN RAY

He conocido a un americano que saca muy bonitas fotos. Voy a posar para él. Tiene un acento que me encanta y un airecillo misterioso.

Me dice: «¡Kikí, no me mires así! ¡Usted me turba!»

He ido al cine a ver «La Dama de las Camelias». Estábamos cogidos de la mano y Wassilieff, a la que conocía muy poco, estaba con nosotros. Ella nos miraba con simpatía.

Ahora es mi amante. El otro se marcha y no me decido a seguirle.

Se ha ido.

¡Yo me quedo!

Sigo llevando la sencilla vida de siempre.

Mi nuevo amante no es rico, pero comemos todos los días, bien en donde Delmas, o donde Bretelle, o donde Rosalie.



EL JOCKEY

Hemos inaugurado una *boite* pequeña, pero que resultará divertida. Se llama el «Jockey» porque Miller, que está en el negocio, es *jockey*. El pianista es Hiler, el pintor, que toca admirablemente. Hiler es un tipo astuto. Ha adoptado como estrategia una mirada vaga y se esconde tras sus grandes orejas. A él le debemos la grata impresión que produce el decorado. Las paredes están cubiertas de carteles de lo más extraordinario y al encontrarnos por las noches estamos como en familia. Se bebe mucho, todo el mundo está alegre.

Hay muchos americanos. ¡Qué infantiles son! Cada cliente puede representar su número; hay un ruso gordo, muy gordo, que quiere a toda costa bailar danzas nacionales. Lo único que consigue es agacharse: hay que cogerle por las axilas para levantarlo. Se pone muy contento y también nosotros. Está también la bella Florianne, que baila danzas lascivas con muchísimo éxito..., y muchos más. Pasan los meses, pasan los años. El Jockey está en boga y es la gran atracción del barrio. Se suceden nuevos patrones, el *père* Louddisch, que es muy simpático y también Henri, el nuevo gerente. Se divierte tanto como los clientes. Si se arma alguna bronca ¡todos tienen razón! No quiere llevar la contraria a nadie, pero sabe boxear a la perfección: ¡yo lo encuentro formidable!

Ahora se permite que los que actúan pasen la gorra. Hay una cantante a la que llaman Chiffon. Está llena de vida, canta algo después del piano, lo que desespera a la orquesta; también tiene un pequeño defecto de pronunciación que gusta..., y algo que también tiene su encanto..., tiene..., tiene un metro cincuenta de altura. Pero Chiffon tiene un gran atractivo y todo el mundo la adora.

Ahora hay también algunas cantantes, unas imitadoras de españolas, piernas pesadas, muslos ligeros; en fin, como dice Chiffon..., unas latosas. A éstas las metemos en cintura Chiffon y yo. Armamos el mayor jaleo posible durante su número. No queremos mucho a las nuevas, nos parece que nos están robando. En cuanto a mí, no puedo cantar si no estoy ebria, y me extraña que

esas mujeres pueden cantar como si hicieran pis. Si oigo bien, me falla la memoria, menos mal que tengo a mi lado a mi amiga Treize que me da consejos y me sirve de apuntador. Es la misma que al día siguiente me dice que en mi borrachera de la víspera he dado por lo menos veinte cifras. ¡Treize y yo hacemos sólo una! Si a cualquiera de las dos le ocurre algo, lo compartimos, incluso los puñetazos a dar o a recibir. Todo París viene a divertirse al Jockey. Todas nuestras celebridades del teatro o del cine, escritores, pintores... Van Dongen venía a menudo y Kisling, Per Krohg, Fujita, Derain.

Y casi todas las noches, Iván Mosjukine, el de los hermosos ojos que atraen a todas las mujeres. Le llamaban Kean, por la película que echaban por entonces. También venía Jacques Catelain, que bajaba sus bellos y tímidos ojos, y ¡cuántas bonitas mujeres, qué vestidos!

No conozco ningún otro lugar (aparte de la Jungle ahora) donde se haya uno podido divertir tanto y con tanta naturalidad.



NUEVA YORK

Me voy a América.

Estoy muy nerviosa. Temo que Nueva York no sea como sale en el cine.

Viajo en un buque inglés que no es muy alegre que digamos. Vamos tres mujeres en el mismo camarote. Al entrar la primera noche para acostarme había una que dormía boca abajo, con la boca abierta. Era amarilla como un limón, tenía el pelo blanco y unos dientes tan largos que le llegaban hasta la mitad del camarote. La otra roncaba mientras dormía. Había cerrado sus cortinas. Y entonces yo, con la cama tan alta, no sabía cómo encaramarme. Entonces me fui a dormir al *hall*; por la mañana, al entrar a las siete, me miraron muy malamente, pero les hice comprender que no había escalerilla. Por las mañanas es una lata: la que tiene los dientes tan largos se pasa una hora lavándose y luego le toca a la otra. Se hacen las amables conmigo y entonces yo les enseño los dientes para probar que me son simpáticas...

Bebo mucho *champagne*, siento las piernas pesadas, pero no me mareo con el barco. Únicamente tomo con apetito el café de la mañana. Pienso en Montparnasse con tristeza. Esa gran extensión de agua me angustia, sobre todo cuando está enfurecida.

Cruje el barco y se detiene a menudo a causa de la niebla.

Llegamos de noche.

Espero impaciente a que amanezca para ir a pasearme de inmediato. Me hospedo en el hotel Lafayette, un hotel francés donde bebo un buen vino que me recuerda a París; lo único que le hacía perder su sabor eran las tazas donde nos lo servían.

Iba casi todas las tardes al cine, las mañanas las pasaba en los imperiales de los autobuses, desde donde podía visitar todo Nueva York. Es que las personas ni te miran; se pasa por la calle sin miedo a que te enchironen.

Poco me faltó para trabajar en el cine con la Paramount. Fui a pasar una prueba y

antes de entrar en el estudio quise peinarme un poco. Al darme cuenta de que me había olvidado el peine me puse de muy mal humor y di marcha atrás. Todo por culpa de un peine. En el fondo quizá haya sido mejor. Es más agradable ir al cine que hacerlo. Además, la primera vez que hice cine en Francia por poco me destrozan unos monos con los que no simpatice nada. Era una película llamada «La Galería de los Monstruos». El oso quiso luchar cuerpo a cuerpo conmigo y me cegaban las luces.

Pero bueno, como suele decirse, ésta es otra historia.

Sólo estuve tres meses en Nueva York.



VILLEFRANCHE, 1925

He llegado a Villefranche.

Era en febrero. Lluve. ¡Tengo un poco de nostalgia!

¡Echo de menos a mi Jockey!

Me han dado una habitación muy bonita en el cuarto piso. Vivo con una amiga. Hemos bajado al bar del hotel. Hay marineros americanos. Adopto un aire distante: me dan un poco de miedo esos mocetones. Luego empiezo a sentirme cómoda en ese hotel. Me encuentro con muchos conocidos: una americana y su hermano, Jean Cocteau y sus amigos, etc. Empiezo a sentirme como en familia, todos los marineros son amigos míos.

Empezamos a bailar hacia las cinco de la tarde y acabamos hacia las tres de la madrugada. Hay muchas mujeres que vienen de Marsella, de Niza para encontrarse con sus enamorados. Son unas putas muy simpáticas, con muy buenos modales, elegantes y muy sentimentales. Cuando el barco se aleja del puerto, se quedan todas en fila con sus pañuelos, derramando copiosas lágrimas. Se acercan tanto al borde del muelle que les debe de parecer que se van con su amor.

¡Durante ocho días lloran sin parar!

Se pasan el día escribiendo y por la noche intentan consolarse con otros marineros.

Treize y Per Krohg acaban de llegar. Están entusiasmados con los hermosos marineros; hemos adoptado a cinco o seis de los que no nos separamos nunca.

Per Krohg no para de dibujar marineros y para relajarse me da azotainas ayudado por Treize. Me deja totalmente fría: tengo un trasero a prueba de bombas.



PROBLEMAS CON LA LEY

Per Krohg, Treize y algunos amigos más se han marchado a París. Me quedo sola con mi amiga que tiene dieciocho años.

Una noche, voy a buscar a unos marineros amigos míos a un bar inglés adonde no vamos nunca. Nada más abrir la puerta me grita el patrón desde el mostrador: «¡Nada de putas aquí!»

Me abalanzo sobre él y le lanzo una pila de

platos a la cara. Mis compañeros entablan pelea, pero llega la policía del barco. Nos queda el tiempo justo para huir a otro bar, pero a mí ya me habían localizado. Además me hospedaba en un hotel muy mal visto en todo Villefranche porque hacía muy buenos negocios.

Al día siguiente por la mañana me piden que baje. Llego al vestíbulo y a través de la puerta entreabierta diviso una enrojecida faz sobre un uniforme de gendarme que me hace señas para que me acerque.

No le hago ningún caso.

Se marchó y volvió con un tipo de paisano que parece muy nervioso. Me dice que me arresta, que es el comisario de Villefranche, mientras me enseña sus papeles.

Parece que estaba fuera de sí y temblaba de ira. Como yo no le seguía con prontitud va y dice a sus ayudantes: «¡Venga, cogedme eso!» Se precipitaron sobre mí brutalmente y el comisario me dio un puñetazo en la sien. No pude aguantarlo y me lié a brazo partido con él. Entonces me dijo: «¡Estás lista! ¡Agresión a la justicia!» Continuó insultándome hasta su despacho.

Me pusieron en manos de un gordo y típico gendarme, con una verdadera cara de bruto y que me llamó de todo. Encima de su mesa había un revólver enorme, ¡pero yo no sabía manejarlo!



EN PRISIÓN

Me bajaron a un sótano sombrío donde hay un tablero, una bicicleta desvencijada y trastos viejos...

Me quedé mucho tiempo reflexionando sobre mi destino y en esto que se abre la puerta y entra una de mis amigas llorando, con una cesta bajo el brazo, seguida del gendarme gordo.

Yo miraba al cuello del gendarme y mis dedos se cerraban automáticamente. Después de esto me sacaron de ahí y llegamos a Niza. Subo al coche celular y llego ante unas altas y tristes paredes.

Paso la inspección.

¡Cuántos pasillos! ¡Cuántas puertas! Me llevan a una celda. Una mujer me muestra mi cama y un orinal atado con una cadena y se marcha...

Estoy angustiada. Está todo oscuro. He pedido luz y se han reído. Caigo sobre la cama, deshecha en lágrimas. No había dormido en la oscuridad desde hacía más de cuatro años. Aúllo como un perro en la noche y la mujer empieza a gritarme desde arriba: «¡Deja ya de cantar!»

Cerca de mí, a pesar del grosor de los muros, oigo sollozos. Hay alguien menos joven que yo, y sin duda más miserable, al otro lado. A las cinco de la mañana me preguntan a ver qué quiero comer, pues sólo estoy en prisión preventiva.

Los días se hacen largos. Las vacaciones de Semana Santa lo retrasan todo y tengo la impresión, aunque me hayan dado otra celda, de que nunca saldré de aquí.

Recibo visitas: una gruesa mujer, con los molletes enrojecidos, que me tutea, me coge el tabaco y el vino, pero por la noche se cuele

a la chita callando en mi celda para darme chocolate caliente.

Para lavarme tengo que poner mi barreño toda la noche bajo el grifo y mi orinal de hierro colado, que nunca limpian, perfuma la celda.

Me toman las huellas dactilares. Me miran con lupa, anotando las cicatrices que pueda tener.

Un amigo me manda un abogado, pero parece no creer nada de lo que le digo.

Nos dan una hora de recreo. Cada preventiva tiene su patio triangular.

Me han prestado *Los Tres Mosqueteros* para distraerme, pero ya me lo sé bajo diferentes versiones.

Debo ir a juicio. El coche celular viene a recogernos: cuatro mujeres, nueve hombres y dos gendarmes que huelen a ajo. Pero todavía no es mi turno y vuelvo a la cárcel. ¡Es penoso! Algunas veces me lleno de angustia y temo volverme loca. El peor momento para mí es al atardecer, cuando se va el sol: mi celda se va oscureciendo y percibo en el techo un poco del color del sol poniente; además, muy cerca, hay una estación. Oigo pasar los trenes, su silbido..., y mientras tanto la prisión parece dormir..., ¡mazzmorras!

Llevo aquí doce días y mañana paso ante el tribunal. Mi abogado me ha prometido que va a sacarme, haciéndome notar que mi caso es muy grave: agresión y resistencia a la justicia, generalmente se paga con seis meses de prisión. Si me condenan, me mataré. Creo que aunque pasen los años, nunca olvidaré el odio que germina en mí.



EL JUICIO

Hoy me juzgan.

¡Juzgar! ¿Quién tiene derecho a juzgar?

Tengo mi frasco de amoníaco en la mano. Me encuentro débil y he adelgazado cinco kilos en trece días. Vuelvo a subir al coche celular del otro día. Sigue oliendo igual de mal. Me encuentro con algunos de los hombres que iban conmigo en el viaje anterior. Están irreconocibles. ¿Les produciré yo la misma impresión?

El gendarme quiere que me siente en sus rodillas. Sin duda le parece que me honra con ello. Pero yo prefiero las rodillas de cualquier bandido que haya por ahí.

Llegamos.

El pasillo está repleto. Pasaré hacia las doce.

En el pasillo, una hombre tirado en el suelo da una serie de rugidos; otros le sostienen, tiene un ataque de epilepsia. Los jueces creen que es puro camelo. El pobre tipo sólo había falsificado su permiso de conducir. ¡El pasillo es tan estrecho que si me llaman tendré que pasar por encima de ese cuerpo encogido!

Es mi turno. No veo nada, ¡estoy roja de vergüenza! Mi abogado me dice que no hable y que simule que lo siento. No contesto: me he quedado sin voz.

Mi amigo está ahí, ha venido para responder de mi honradez con sus compañeros. Me conmueve el verle y lloro. Antes que yo pasa una anciana que ha robado una crucecita de



oro en un costurero. Lloro: la absuelven. Después le toca a una chica alta, con pelo al rape, de la Asistencia Pública. No tiene abogado. Un señor con quien se acostaba ha perdido su cartera y la acusa.

¡Tres meses! Su pobre rostro apagado, da pena verlo.

Ahora llega una delgadita, morenucha, una chavala de quince años, con acento marsellés. Se ha peleado con un agente del orden. Dice que le partirá en cachitos y que le han echado el guante porque no quiere dejarse untar como chivata. ¡Dos meses de cárcel! Al pasar me dice: «¡Mierda, otros dos meses buscando piojos!», con un tono... ¡Mi turno!

No le soy simpática.

Un juez de barba blanca, el que está en medio, me pregunta si estaba bebida. Le contesto que no. Entonces me dice que aún tengo menos disculpa. Alisándose la barba, añade que mi amigo está en la sala. Miro hacia mi amigo y compruebo que si hubiera tenido un revólver el juez no hubiera continuado mesándose la barba.

El comisario viene y declara que yo le había pegado e insultado. Un testigo, traído por él, dice con un acento muy peculiar: «Bueno, ella le dio un golpecito con su bolso», y el tipo del bar, que no había venido, mandó decir que fue él quien había insultado el primero, siendo suya la culpa y que como los desperfectos estaban pagados, retiraba la denuncia. El bueno del marinero que iba conmigo había hecho una colecta por todos los barcos y, llevados por la indignación, entre todos sus amigos le habían dado veinticinco mil francos para comprar mi libertad. Pero el cabrón del comisario no quería soltar presa y quería que comiera garbanzos durante seis meses.

Por fin, mi abogado empezó la defensa. Dijo que yo estaba algo mal de la cabeza.

Enseñó certificados de enfermedad nerviosa. Lo más duro de tragar fue cuando mi abogado me dijo: «Ahora dé las gracias a estos señores.»

¡No me salían las palabras!

¡Ya estoy libre!

He vuelto a París y unas noches después estaba cantando en el Jockey una canción que se ha hecho popular gracias a mí: «Las chicas del Camaret». Fui volando a mi querido Dôme y a ver a papá Chambon que me dice: «¡Ah, ya estás aquí, grandísima golfa!» Pero eso sí, sin olvidarse de darme un azote en las nalgas. Y volví a ver a Ernest, cada vez más parecido a un niño de primera comunión y más afable que nunca. ¿Seguirá siendo virgen?, me preguntaba yo. ¡Ah, Montparnasse! ¡Cuánto te necesitaba para poder olvidar!



MONTPARNASSE, HOY

He vuelto a Montparnasse, para mí el país de la libertad. Me parece que aquí puedo hacer mis calaveradas sin temor a volver a tener que comer garbanzos.

La gente tiene amplitud de miras, y lo que fuera sería un crimen, aquí es un pecadillo de nada.

Montparnasse, tan pintoresco, tan alegre. Todos los pueblos de la tierra campean aquí y, sin embargo, es una gran familia.

Por la mañana, chicos con pantalones anchos, frescas muchachas, corren a las Academias, a donde Watteau, Colarossi o a la Grande Chaumière, etc. Algo después se llenan las terrazas de los cafés y los *porridges* de

las bellas americanas alternan con los *piconscitrons* franceses. Luego al Dôme, al Select, en busca de un rayo de sol. Allí se dan cita las modelos. Son fieles a su profesión: Aicha, Bouboule, Clara..., pocas quedan ya tan simpáticas. Por la noche me reúno con mis queridos amigos: Fujita y la linda Juki, Derain, que se ríe de sus propios chistes; Kisling, con sus camisas a lo Tom Mix, y su mujer, que tiene la risa más alegre de París. También está Desnos, muy atareado porque varias personas le han pedido un favor; eso le da un aspecto de vivir de prisa. Y Koyanaqui-Sessue Hayakawa, que aspira su pipa, imperturbable, y Fernande, agitándose, gritando, sonriendo, mete más jaleo ella sola que un banquete con cien comensales. Con Marga, 13, Edouard Ramond, Arbens (y muchos otros a los que no olvido, pero que no puedo citar porque serían demasiados) forman un grupo muy simpático y muy de moda en Montparnasse.

También está Man Ray, con su mirada perdida entre trozos de cristal —imaginariamente— o bien soñando con nuevos aparatos tomavistas.

Ahí están Lucy y Pascin, con su sombrero hongo, cada vez más inclinado sobre la oreja. Habla muy bajito y vigila su pequeño grupo. Le gusta hacer de rabiard, pero su mirada es tierna, a pesar de sus bromas. Es bueno como un pan.

Es el talento de todos estos amigos el que ha hecho de Montparnasse lo que es.

Kikí
Montparnasse, 1929

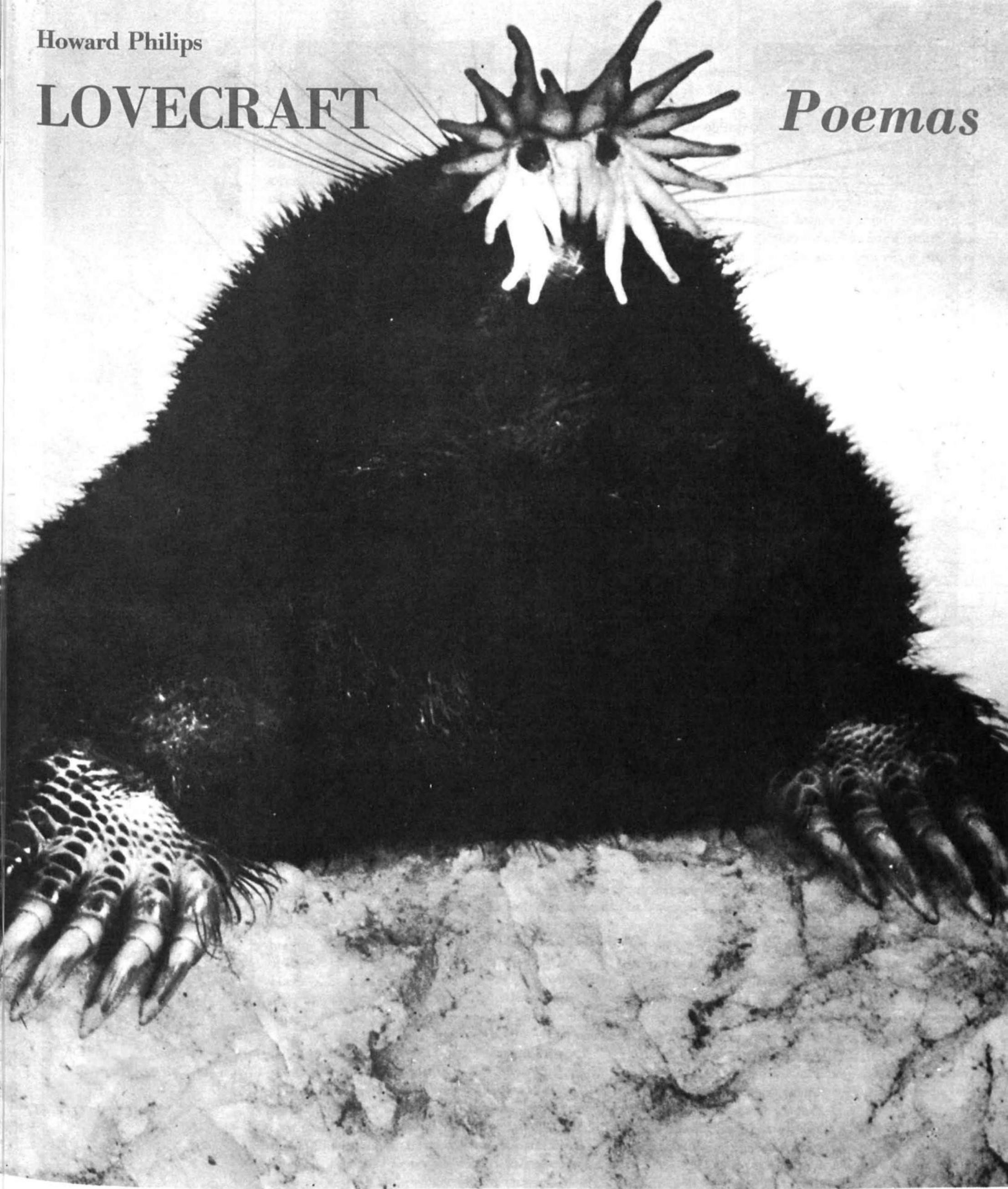
F I N

de LAS MEMORIAS DE KIKÍ DE MONTPARNASSE

Howard Philips

LOVECRAFT

Poemas



Nota previa y traducción de FRANCISCO TORRES OLIVER

Se han ido apagando los encendidos entusiasmos que hace un tiempo despertaba Lovecraft entre sus millones de seguidores. Es cierto que se le sigue leyendo con interés; pero no inspira ya aquella admiración delirante que movía a lectores y a imitadores —que los ha habido y muchos, malos y buenos— a situarle entre los genios de la literatura fantástica, no tanto por la calidad formal de sus relatos como por ese despliegue fastuoso de su cosmos inquietante y quimérico. Quizá era exagerada tal exaltación; pero durante una serie de años, los relatos lovecraftianos corrieron de mano en mano como si se tratase del mensaje clandestino de una ideología secreta o, mejor aún, de un nuevo credo religioso (¿no apareció en francés un *Evangelio según Lovecraft?*). Si desempeñaron, en todo caso, la función de textos canónicos para un juego literario en el que todo el mundo estaba invitado a participar, y que acabó traspasando todas las fronteras: un libro, una ciudad, un dios, cualquier cosa citada en alguna de sus narraciones servía de resorte a otro escritor para construir con ella un nuevo relato, ensanchando de este modo el ámbito lovecraftiano. El juego lo empezaron él y tres o cuatro de los amigos más allegados. Luego —sobre todo después de su muerte—, el círculo fue creciendo y creciendo, hasta rebasar los límites mismos de la literatura, encontrando eco incluso en el cine, la música, los «cómic», etc. En España, la admiración —más bien la devoción— por Lovecraft llevó a algunos a dibujar paisajes urbanos de sus ciudades imaginarias (casas ruinosas con techumbre abuhardillada, dársenas de aguas oleaginosas, canales subterráneos con secretos accesos, etc.), a trazar mapas de las regiones que sirven de escenario a determinadas aventuras espantosas, o a dar realidad a supuestos documentos de incalculable antigüedad; Tomás Marco llegó a escribir una sugerente composición musical —que interpretó el Grupo de percusionistas de Estrasburgo y la segunda cadena de Radio Nacional transmitió varias veces— con el título de *Necronomicon*.

Lovecraft supo atraerse especialmente a los jóvenes, con los que, sin pretenderlo de manera deliberada, logró sintonizar espiritualmente a las mil maravillas; supo hacerse perdonar por ellos los defectos, y supo, sobre todo, hacerse comprender y hasta querer, pese a sus intransigencias intelectuales, a su inclinación casi obsesiva a mostrarse como persona de costumbres anticuadas y ceremoniosas, y a su carácter huraño.

Sin duda habría llenado de asombro al propio Lovecraft este descomunal movimiento que generaron sus delirantes narraciones, el verlas devoradas por millones de ávidos lectores. Porque además de tener conciencia de lo modesto de su genio, toda su vida fue un escritor inseguro; inseguro e insatisfecho con el resultado de sus esfuerzos, que él mismo juzga en más de una ocasión carentes de originalidad. Le parecía —a veces no sin razón— que su pasión por determinados autores se traslucía excesivamente en sus escritos.

Pero si esto es cierto en su prosa —sobre todo hasta 1926—, lo es mucho más en su poesía. Desde muy joven, entre bromas y veras, empieza Lovecraft a hacer incursiones esporádicas en este campo. Sin mucha pretensión; empeñado al principio en cultivar un acartonado verso dieciochesco que acaba por exasperarle a él mismo. Y hacia 1925, cuando intenta una recopilación de los poemas que había escrito hasta 1918 —unos setenta y siete—, su impresión no puede ser más lamentable. Sin desanimarse, emprende una nueva trayectoria. Pero se deja atrapar por el encanto irresistible de Poe, y su liberación respecto del siglo XVIII se convierte en servidumbre para con el XIX (sus poemas «Némesis» y «Nathica», por ejemplo, están fuertemente inspirados en «Ulalume» y «Para Annie», respectivamente, de Poe). De todos modos, estas imitaciones le sirven de ejercicio eficaz para limar el estilo y desembarazar el verso de sujeciones grotescas. Aunque es demasiado tarde. No obstante, Lovecraft compone en enero de 1930 un conjunto de sonetos que después agrupa bajo el título de *Fungi from Yuggoth*, los cuales están considerados como lo más inspirado de su producción poética. Y tras este esfuerzo, abandona prácticamente la poesía.

En los *Fungi* encontramos la misma temática que en los relatos en los que andaba ocupado por entonces. Aunque «La llamada de Cthulhu» data de 1926, los relatos que corresponden propiamente al ciclo de Cthulhu empiezan

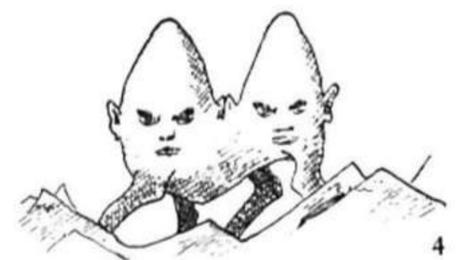
dos años más tarde. De hecho, algunos de los elementos que utiliza en ellos aparecen previamente en los *Fungi*. Entre 1928 y 1931 produce «El caso de Charles Dexter Ward», «El horror de Dunwich», «El susurrador de las tinieblas» y «La sombra sobre Innsmouth». Puede decirse, por tanto, que los *Fungi* pertenecen plenamente al ciclo de Cthulhu. Y si bien es comprensible que casi toda su poesía haya quedado arrumbada en el oscuro rincón donde el propio Lovecraft la puso, no deja de sorprender que no se hayan aprovechado estos 36 sonetos —o al menos los más significativos— en alguna de las varias selecciones que se han publicado de los relatos (suyos y de «diversas otras manos») que generaron los Mitos de Cthulhu.

En todo caso, aunque renunció a escribir más poesía, Lovecraft no cortó sus relaciones con dicho campo; y en 1935 —dos años antes de su muerte— le encontramos como «consejero de poesía» de la sección de crítica literaria de un órgano que publicaba la asociación de periodistas aficionados a la que siempre perteneció, y de la que fue presidente durante más de cinco años. Y es aquí donde, en la primavera de 1935, publica un breve artículo en el que explica cómo entiende él la poesía:

«El momento para utilizar el verso es aquel en el que un estado de ánimo o un sentimiento sobre algo se vuelve tan intenso e insistente que despierta diversas representaciones, semejanzas y símbolos concretos en nuestra mente, y nos hace desear gritarlos o plasmarlos vívidamente con dichas imágenes y símbolos. Si la visión de las nubes blancas nos despierta sólo el deseo de expresar una moraleja sobre su inconstancia o su aspecto engañoso, entonces lo mejor que podemos hacer es guardar silencio o escribir un sermón —preferiblemente lo primero—. Si, en cambio, semejante visión nos hace pensar en cosas tales como barcos, cisnes o multitudes de castillos algodonosos, entonces podemos empezar a pensar, propiamente, si el sentimiento es lo bastante fuerte, y la imagen lo bastante nueva y original, como para justificar nuestra irrupción en la métrica.

«La poesía, materia normal del verso, jamás define, analiza, afirma, exhorta ni prueba nada. Solamente describe, subraya, simboliza, ilumina, expresa un estado de ánimo o algo intensamente sentido. Por tanto, cuando tratamos de escribirla, no debemos exponer, describir o razonar de manera directa o literal, sino transmitir nuestro mensaje a través de comparaciones sugeridas, imágenes visuales evasivamente simbólicas y, en general, de representaciones que determinan alguna asociación *concreta*.»

F. T. O.





5



9



13



6



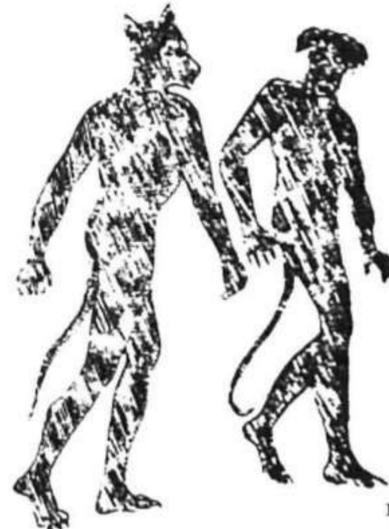
10



14



7



15



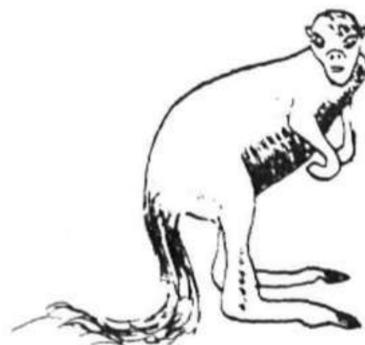
17



8



11



12

L'Évangile selon H.-P. Lovecraft



« Un ouvrage vraiment original, fantasme merveilleusement tenu, l'estime de l'auteur, » A. Jarry (Tome I des Éditions)

L Évangile Bernard Francueil compare volontiers le Père Teilhard de Chardin et Lovecraft, le premier ayant tenté pour la religion ce que le second avait réalisé pour la sorcellerie : une réconciliation avec la Science.

La lecture du gros numéro de Lherne consacré à l'auteur de La Couleur tombée du ciel* nous remattait un mémoire, il n'y a guère, ce parallèle, le parallèle étant, on le sait, un exercice d'une vaste portée métaphysique et qui n'a d'égal, à cet égard, que ces autres passe-temps littéraires : la sorcellerie et la pêche aux explications et implications.

En ce qui concerne la Potaphysique de l'Explication, le lecteur de Lherne est comblé. La clé qui lui est le plus communément fournie est la moderne Clé des Songes, la psychanalyse, et tant pis si Lovecraft ne croyait guère à ce qu'il appelait « le symbolisme puéril de Freud** ».

* Lherne n° 15 - octobre 1928 vol. - 21 p.
** Cf. le début de l'essai de l'Essai de l'Essai.

16

1 y 10: H. P. Lovecraft; 2, 4, 5, 7, 12 y 15: Dibujos de Yak Rivais; 3, 6, 8, 9, 11 y 14: Dibujos de Frank Urtatel; 13: Silueta de Lovecraft, por Perry. Nueva York, 1925; 16: El Evangelio según H. P. Lovecraft; 17: Philippe Druillet: La ciudad sin nombre.

A UN SOÑADOR

*Observo tu rostro, pálido y tranquilo
Bajo la luz solitaria de la vela;
Tu párpado de oscuro borde, tras el cual
El ojo duerme, ajeno al mundo.*

*Y mirándote, quisiera conocer
Los senderos por los que el sueño te conduce,
Las regiones espectrales que con ojos velados
Ni tú ni yo, desde aquí, podemos ver.*

*Pues también yo, dormido, he visto
Cosas que apenas retiene la memoria;
Desde la semiconsciencia ansío contemplar,
De nuevo, la escena que hay ante ti.*

*También yo he conocido los picos de Thock;
Los valles de Pnath, poblados de soñadas formas;
Las criptas de Zin... Y adivino
Por qué quieres que la vela alumbre.*

*Pero, ¿qué es eso que sutilmente recorre
tu rostro, tus barbados labios?
¿Qué miedo te enloquece la mente y el corazón
Que tu frente se cubre de sudores?*

*Viejas visiones despiertan... Tus ojos abiertos
Brillan, negros de nubes de otros cielos;
Y como de una visión demoníaca
Huyo a la fantasmal negrura de la noche.*

TO A DREAMER

*I scan thy features, calm and white
Beneath the single taper's light;
Thy dark-fringed lids, behind whose screen
Are eyes that view not earth's demesne.*

*And as I look, I fain would know
The paths whereon thy dream-steps go,
The spectral realms that thou canst see
With eyes veiled from the world and me.*

*For I have likewise gazed in sleep
On things my memory scarce can keep,
And from half-knowing long to spy
Again the scenes before thine eye.*

*I, too, have known the peaks of Thok;
The vales of Pnath, where dream-shapes flock;
The vaults of Zin—and well I trow
Why thou demand'st that taper's glow.*

*But what is this that subtly slips
Over thy face and bearded lips?
What fear distracts thy mind and heart,
That drops must from thy forehead start?*

*Old visions wake—thine opening eyes
Gleam black with clouds of other skies,
And as from some demoniac sight
I flee into the haunted night.*

EL HORROR DE YULE

*Hay nieve en el suelo,
 Los valles están fríos,
 Y una medianoche profunda
 Se posa negra sobre el mundo;
 Pero una luz apenas visible, en las cumbres, delata festines
 remotos e impíos.*

*Hay muerte en las nubes,
 Hay miedo en la noche;
 Los muertos, amortajados, saludan
 La órbita circular del sol,
 Y cantan locos en el bosque, danzando en torno al altar
 fungoso y blanco de Yule.*

*Ningún vendaval terrestre
 Agita el bosque de robles
 Cuyas ramas enfermizas
 Ahoga un muérdago insensato:
 Que éstos son los poderes de lo oscuro, de las perdidas
 tumbas de las druidas.*

YULE HORROR

There is snow on the ground,
 And the valleys are cold,
 And a midnight profound
 Blackly squats o'er the world;
 But a light on the hilltops half-seen hints of feasting
 unhallowed and old.

There is death in the clouds,
 There is fear in the night,
 For the dead in their shrouds
 Hail the sun's turning flight.
 And chant wild in the woods as they dance round a Yule-altar
 fungous and white.

To no gale of Earth's kind
 Sways the forest of oak,
 Where the sick boughs entwined
 By mad mistletoes choke,
 For these pow'rs are the pow'rs of the dark, from the
 graves of the lost Druid-folk.

EL MENSAJERO

*El Ser, dijo, vendría a las tres, esa noche,
Del viejo cementerio de allá de la colina.
Pero acurrucado junto al fuego comfortable,
Me dije que no podía ser.
Sin duda, pensé, era una broma
Urdida por alguien que ignoraba
El Signo Antiguo —legado de otros tiempos—
Que libera las formas tentantes de la noche.*

*Él no había querido, no; pero encendí
Otra lámpara al surgir Leo estrellada
Desde Seekonk, y dar un campanario
Las tres, mientras el fuego, poco a poco, se apagaba.
Entonces sonó en la puerta ese cauto golpeteo,
¡Y la insensata verdad me devoró como una llama!*

THE MESSENGER

The Thing, he said, would come that night at three
From the old churchyard on the hill below;
But crouching by an oak fire's wholesome glow
I tried to tell myself it could not be.
Surely, I mused, it was pleasantry
Devised by one who did not truly know
The Elder Sign, bequeathed from long ago,
That sets the fumbling forms of darkness free.

He had not meant it—no—but still I lit
Another lamp as starry Leo climbed
Out of the Seekonk, and a steeple chimed
Three—and the firelight faded, bit by bit.
Then at the door that cautious rattling came—
And the mad truth devoured me like a flame!

OCEANUS

*A veces me detengo ante la orilla
 Donde vierte el cuidado sus efusiones
 Y las aguas Turbulentas gritan y suspiran
 Secretos que no se atreven a contar.
 Desde valles innominados, allá abajo,
 Desde montes y llanuras que ningún hombre conoce,
 Las místicas ondas, el hosco oleaje,
 —Taumaturgos malditos— insinúan
 Mil horrores pavorosos,
 Ya olvidados, que otros siglos vieron
 ¡Oh vientos, vientos salados que barréis furiosos
 El piélago inhóspito y agitado;
 Oh salvajes, cárdenas olas, que traéis a la memoria
 El caos que la Tierra dejó atrás;
 Una cosa sólo os pido:
 Dejad, dejad en el silencio vuestra antigua sabiduría!*

OCEANUS

Sometimes I stand upon the shore
 Where troubles vault their effluence pour,
 And Troubled waters sigh and shriek
 Of secrets that they dare not speak.
 From nameless valleys far below,
 And hills and plains no man may know,
 The mystic swells and sullen surges
 Hint like accursed thaumaturges
 A thousand horrors, big with awe,
 That long-forgotten ages saw.
 O salt, salt winds that bleakly sweep
 Across the barren heaving deep;
 O wild wan waves, that call to mind
 The chaos Earth hath left behind:
 Of you I ask one thing alone:
 Leave, leave, your ancient lore unknown!

EL PUERTO

*Había descubierto, a diez millas de Arkham, el sendero
Que recorre el acantilado junto a Boynton Beach
Y esperaba coronar, en el momento de ocaso,
La cresta que asoma sobre Innsmouth, en el valle.
A lo lejos, en el mar, un velero regresaba,
Blanqueada por arduos años de antiguos vientos,
Cargada con el mal de algún portentoso inexplicable,
Así que no alcé la mano ni la voz para saludarlo.*

*¡Veleros de Innsmouth! Ecos de viejos recuerdos
De tiempos ya lejanos; pero la noche pronta
Cierra ya, cuando alcanzo la cima
De donde suelo contemplar el pueblo.
Allá están tejados y companarios... ¡Pero mirad! ¡Las tinieblas
Inundan las callejas, tenebrosas como tumbas!*

THE PORT

Ten miles from Arkham I had struck the trail
That rides the cliff-edge over Boynton Beach
And hoped that just at sunset I could reach
The crest that looks on Innsmouth in the vale,
Far out at sea was a retreating sail,
White as hard years of ancient winds could bleach,
But evil with some portent beyond speech,
So that I did not wave my hand or hail.

Sails out of Innsmouth! Echoing old renown
Of long-dead times, but now a too-swift night
Is closing in, and I have reached the height
Whence I so often scan the distant town.
The spires and roofs are there - but look! The gloom
Sinks on dark lanes, as lightless as the tomb!

VIENTOS ESTELARES

*A la hora de las sombras del ocaso,
 En otoño sobre todo, los vientos estelares se derraman
 Por las calles más altas y desiertas
 Donde asoma la luz temprana de algún cálido aposento.
 Corren las hojas secas en curiosos remolinos:
 El humo de las chimeneas gira en extrañas formas
 Trazando geometrías de espacios exteriores,
 Y escruta Fomalhaut entre las brumas meridianas.*

*Es la hora en que el poeta lunático conoce
 Qué hongos brotan en Yuggoth, qué fragancias
 Y matices de flores llenan los continentes de Nithon,
 Que ningún jardín terrestre puede contener.
 Pero, por cada sueño que nos traen esos vientos,
 ¡Doce de los nuestros se nos llevan!*

STAR-WINDS

It is a certain hour of twilight glooms,
 Mostly in autumn, when the star-wind pours
 Down hiltop streets, deserted out-of-doors,
 But showing early lamplight from snug rooms.
 The dead leaves rush in strange, fantastic twists,
 And chimney-smoke whirls round with alien grace
 Heeding geometries of outer space,
 While Fomalhaut peers in through southward mists.

This is the hour when moonstruck poets know
 What fungi sprout in Yuggoth, and what scents
 And tints of flowers fill Nithon's continents,
 Such as in no poor earthly garden blow.
 Yet for each dream these winds to us convey,
 A dozen more of ours they sweep away!

LOS JARDINES DE YIN

*Más allá de aquel muro, cuya antigua fábrica
Alcanzaba casi el cielo en musgosas torres,
Habría jardines en terrazas con ricas flores,
Trinos de pájaros, paseos, puentes cruzando
Estanques de lotos —espejos de los templos—,
Cerezos de delicadas ramas y hojas
Contra un cielo rosáceo salpicado de garzas.*

*Todo estaría allí, pues ¿no habían abierto los viejos sueños,
De par en par, las puertas de este enhiesto laberinto
Donde dormidos arroyos serpean en lecho sinuoso
Escoltados por verdes viñas de dobladas ramas?
Corrí... cuando el muro se alzó hosco y enorme,
Descubrí que las puertas ya no estaban.*

THE GARDENS OF YIN

Beyond that Wall, whose ancient masonry
Reached almost to the sky in moss-thick towers,
There would be terraced gardens, rich with flowers,
And flutter of bird and butterfly and bee.
There would be walks, and bridges arching over
Warm lotus-pools reflecting temple eaves,
And cherry-trees with delicate boughs and leaves
Against a pink sky where the herons hover.

All would be there, for had not old dreams flung
Open the gate to that stone-lanterned maze
Where drowsy streams spin out their winding ways,
Trailed by green vines from bending branches hung?
I hurried — but when the wall rose, grim and great,
I found there was no longer any gate.

LAS BESTIAS DEMACRADAS

*No sé decir de qué caverna surgen;
 Pero cada noche, veo a esas bestias gomosas,
 Negras, cornudas, flacas, de alas membranosas,
 Y cola de bífido dardo infernal.
 Llegan por legiones sobre el viento del norte,
 Con obscena, inquieta garra hiriente,
 Llevándome, en vuelo monstruoso,
 A mundos grises inmersos en negra pesadilla.*

*Cruzan los picos desgarrados de Tock,
 Insensibles a los gritos que intento proferir,
 Y descienden a los pozos inferiores de ese lago corrompido
 Donde chapotean en dudoso sueño los hinchados shoggoths.
 ¡Ah!, ¡Ojalá produjeran alguna suerte de ruido,
 O tuvieran rostro donde el rostro debe estar!*

NIGHT-GAUNTS

*Out of what crypt they crawl, I cannot tell,
 But every night I see the rubbery things,
 Black, horned, and slender, with membranous wings,
 And tails that bear the bifid barb of hell.
 They come in legions on the north wind's swell
 With obscene clutch that titillates and stings,
 Snatching me off on monstrous voyagings
 To grey worlds hidden deep in nightmare's well.*

*Over the jagged peaks of Thok they sweep,
 Heedless of all the cries I try to make,
 And down the nether pits to that foul lake
 Where the puffed shoggoths splash in doubtfull sleep.
 But no! If only they would make some sound,
 Or wear a face where faces should be found!*

AZAZOTH

*El demonio me transportó al vacío insensato,
 Más allá de los brillantes enjambres del espacio mensurable;
 Ni tiempo ni materia se abrían ante mí,
 Sino el caos tan sólo, sin forma ni lugar.
 Aleteaban en vórtices idiotas que haces luminosos aventaban.
 Cosas que soñaba y no podía comprender
 Mientras seres amorfos, semejantes a murciélagos,
 Aleteaban en vórtices idiotas que haces luminosos aventaban.*

*Danzaban locos al son alto y gimoteante
 De la flauta que una zarpa monstruosa sujetaba,
 Fuente de ondas absurdas, cuya casual combinación
 Dicta a cada cosmos frágil su eterna ley.
 «Yo soy Su Mensajero», dijo el demonio
 Golpeando con desprecio la cabeza de su Amo.*

AZATHOTH

*Out in the mindless void the daemon bore me,
 Past the bright clusters of dimensioned space,
 Till neither time nor matter stretched before me,
 But only Chaos, without form or place.
 Here the vast Lord of All in darkness muttered
 Things he had dreamed but could not understand
 While near him shapeless bat-things folpped and fluttered
 In idiot vortices that ray-streams fanned.*

*They danced insanelly to the high, thin whining
 Of a cracked flute clutched in a monstrous paw,
 Whence flow the aimless waves whose chance combining
 Gives each frail cosmos its eternal law.
 «I am His Messenger», the daemon said,
 As in contempt he struck his Master's head.*

ESTRELLA VESPERTINA

*La vi desde un lugar oculto y silencioso,
 Donde el viejo bosque medio encierra la pradera.
 Brillaba en medio del espléndido crepúsculo: débil
 Al principio, con semblante cada vez más vigoroso.
 Llegó la noche, y el faro solitario y ambarino
 Hirió mi vista como nunca la hiciera anteriormente
 el astro vespertino, mil veces
 Más espectral en este silencio y soledad.*

*Trazó imágenes extrañas en el aire tembloroso
 —Semirrecuerdos que siempre estuvieron en mis ojos—:
 Inmensas torres y jardines, curiosos mares, cielos,
 De alguna vida oscura... no sabía dónde.
 Pero ahora comprendí que, a través de la bóveda celeste,
 Esa luz me llamaba a mi hogar perdido y remoto.*

EVENING STAR

I saw it from hidden, silent place
 Where the old wood half shuts the meadow in.
 It shone through all the sunset's glories—thin
 At first, but with a slowly-brightening face.
 Night came, and that lone beacon, amber-hued,
 Beat on my sight as never it did of old;
 The evening star, but grown a thousandfold
 More haunting in this hush and solitude.

It traced strange pictures on the quivering air—
 Half-memories that had always filled my eyes—
 Vast towers and gardens; curious seas and skies
 Of some dim life—I never could tell where.
 But now I knew that through the cosmic dome
 Those rays were calling from my far, lost home.

CONTINUIDAD

*Hay en ciertas cosas antiguas un vestigio
 De brumosa esencia, más allá del peso y de la forma;
 Un éter sutil, indefinido,
 Vinculado a las leyes del tiempo y del espacio.
 Un débil, velado signo de continuidades
 Que el ojo externo no alcanza a descubrir,
 De cerradas dimensiones —refugios de años perdidos—,
 Sólo accesibles a secretas llaves.*

*Me conmueve el sol cuando, sesgado, alumbra
 Las viejas granjas que se alzan frente al monte,
 Dando vida a formas que aún perduran
 De siglos menos irreales que este que hoy vivimos.
 En esa extraña luz siento que no estoy lejos
 De esa masa fija cuyas caras son los evos.*

CONTINUITY

*There is in certain ancient things a trace
 Of some dim essence - more than form or weight;
 A tenuous aether, indeterminate,
 Yet linked with all the laws of time and space.
 A faint, veiled sign of continuities
 That outward eyes can never quite descry;
 Of locked dimensions harbouring years gone by,
 And out of reach except for hidden keys.*

*It moves me most when slanting sunbeams glow
 On old farm buildings set against a hill,
 And paint with life the shapes which linger still
 From centuries less a dream than this we know.
 In that strange light I feel I am not far
 From the fixt mass whose sides the ages are.*

Ignacio Prat

LA PÁGINA NEGRA
(NOTAS PARA EL FINAL DE UNA DÉCADA)

5 POETAS DEL 62

Selección y presentación de Vicente Molina Foix



Ignacio Prat



LA PÁGINA NEGRA

(NOTAS PARA EL FINAL DE UNA DÉCADA)

En estas páginas se pretende dejar constancia de dos instantes de abatimiento, de postración, de sentimiento de derrota y fracaso o, para utilizar esa palabra putrefacta, de *desencanto*, en torno a la situación de la poesía española entre los últimos años sesenta y este primero de los ochenta. Esos instantes serían, antes que puntos cronológicos, modos, variedades de la actitud predicada, pero se localizarían, el primero, hacia 1970, y el segundo, hacia 1980, y no porque estas fechas obturan un período rotundo, ni porque equidistan de 1975, sino por razones de cierto peso, unas bien evidentes (esperan ellas mismas mostrarse así) y otras intransferibles o casi. Es preciso, antes de nada, determinar desde qué posiciones o desde qué postura se emiten estas reflexiones, si son certidumbres o si no se atreven a serlo, y, desde luego, no estaría de más presentar a quien las emite. Este sujeto se confunde con el que las firma, naturalmente, pero utilizamos ahora la primera persona del plural con la aspiración, o la condición pre-impuesta, de que en ella se confundan también: 1) un arquetipo de lector, un archilector, o, mejor, un lector-modelo, que perteneciese, dentro del esquema de J. Marías, a la generación «juvenil» de 1946, dimitida como tal en 1976 para convertirse en «ascendente»; 2) un individuo que fuese portador de una «conciencia generacional», esto es, de una conciencia histórica que está resolviéndose como respuesta a la Idea misma de Historia; este individuo habría cedido a tal Idea el derroche de energía interpretativa que el renuente a aceptar la responsabilidad generacional, o el miembro de una generación de laboratorio o sin «conciencia» (de la misma), consumen en el titánico, cuanto inútil, esfuerzo por encarnarse en una respuesta que no llega; cabría añadir que estos últimos llaman, mientras el primero responde, que el primero colma los valores, y así los realiza, que entre estos valores destaca el aparentemente caduco de «generación», que el hecho de realizar estos valores, y de realizarse en ellos, se produce con violencia, etc. Entendemos que la posición de partida de este colectivo fantasmático, de este *nosotros* generacional, opere donde opere, se definiría en el hecho de prestar su naturaleza a la indagación misma; robaría igualmente al resultado su carácter finalístico, añadiendo a esta figura retórica, que es la propia de una tesis personal, esa naturaleza de figura de razón que posee. La posición de partida y el resultado, su sinónimo perfecto, nombran así la misma ilusión o, mejor, sueño de ese *nosotros*

El texto que aquí se publica fue leído en conferencia pública por el autor el 17 de noviembre de 1981, en los salones de la Fundación General Mediterránea de Madrid. Al solicitárselo para su publicación en *Poesía*, Ignacio Prat nos pidió unos días para corregir y pulir el texto. Desgraciadamente, murió a consecuencia de una grave intervención quirúrgica el pasado 16 de enero, sin poder cumplir su deseo.

José Rojo, que conservaba una copia de la conferencia, ha tenido la amabilidad de revisar el texto y prepararlo para su publicación. (N. de la R.)

generacional de impronta hegeliana. «El yo de Hegel integra en sí la universalidad de las conciencias de sí singulares y es así un *nosotros*.» Nótese bien que el nosotros no coincide con la negación del yo. El nosotros es la inserción en la negación del yo subjetivo de la subjetividad como tal, encarnada en todas y cada una de las subjetividades. Dice Víctor Gómez Pin: «El *nosotros* hegeliano es la verdad profunda de aquello que la conciencia religiosa intuye en la figura de Cristo»; y añado yo, que la conciencia generacional intuye en la figura de la Historia. Queda anulada o pospuesta, por tanto, la cuestión de si las reflexiones que siguen serán o no certidumbres del firmante. Lo serán, claro es, para un yo prestado a otros yo; y lo serán para aquellos otros alienados en este *nosotros*. No he señalado al principio, porque ni podía ni puedo hacerlo (se comprenderán ahora los motivos) quién advertía aquella desesperanza, ni en qué la advertía: sí en los poemas o fuera de ellos. He llamado a este algo, que alguien advertía, «desesperanza», como antes lo llamé «abatimiento», «postración», «sentimiento de derrota y fracaso» y «desencanto» (palabras todas ellas utilizadas por críticos de la llamada poesía joven para señalar su propia estimación del curso poético en España después de 1972, bien es verdad que desde posiciones retrógradas y opuestas, por causas diversas, a la afirmación generacional de 1970. Me refiero a seis artículos de distintos periódicos y revistas publicados entre 1972 y 1975, cuyos títulos y nombres de los autores callo ahora), y he querido aludir al cese, cese muy precoz, de la esperanza definitoria de todo grupo generacional, y que en este grupo en concreto da la impresión de haber sido estrangulada por el propio cuerpo en que alentaba, aterrado de verla, en su sueño, intacta en manos de algún enemigo. La esperanza cesada y la desesperanza o esperanza de nuevo signo puesta en movimiento en un instante determinado (que llamaremos con el nombre de una fecha: 1970) operarían según las pautas de conciencia e inconsciencia propias de su naturaleza histórica (la conciencia de sí, aplicada y gastada en su afirmación, y la inconsciencia revelada en relaciones entre otras en la del autor con el lugar — espacial — de su producto: es curioso por ejemplo, que, habiendo recuperado el buen estado físico post-simbolista, la vista y el tacto del último Mallarmé, este nuevo *nosotros* poético ignore a quién debe pagar esta deuda; no se ignora, sin embargo, en algún caso aislado, como en *Cepo para nutria*, el primer libro de Félix de Azúa). Por supuesto, el nosotros generacional de 1970 ó 1946 jamás haría suyo el concepto de «esperanza», esperanza en una obra o en un destino, ni el concepto de desesperanza, pero aceptaría con orgullo los sinónimos insultantes de «desesperanza» que manejaba Lucáks. Para nombrar mejor esa no-desesperanza, esa no-frustración, etc., advertida por quien no he dicho donde no he dicho, pero tan evidente en el *nosotros* generacional (no para él mismo, sin embargo), en aquel 1970, y ahora en este 1980, puedo aludir a cómo, en tales o cuales circunstancias —y citando a Austin, Searle y Eco— cesan las «condiciones de felicidad [...] que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto (si no textual) quede plenamente actualizado»; a cómo el lector-modelo, uno de los testigos de la situación planteada, «se

pone crítico» (saco esta expresión semi-culta precisamente de un poema muy «generacional»; está en la página 69 de la antología de Fernando Villacampa y Juan María Marín, *Degeneración del 65*, libro muy poco citado y que, aparte de designar por primera vez con una fecha significativa la cristalización del nuevo *nosotros*, constituye el único precedente del florilegio de J. M. Castellet). No se satisfacen, pues, unas «condiciones de felicidad» que, en el plano del análisis textual, donde se trata sólo con el lenguaje, conforman la entidad del receptor, y que, en plano de nuestro análisis, conforman la primera esencia del *nosotros* histórico en lo que tenga de testigo de sí, de testigo de su conciencia. Estoy hablando de una «generación infeliz», de una generación (emisión) de infelicidad, no de una generación realizada, de cuándo y de por qué lo fue, sin atreverme a señalar que su infelicidad proceda de alguna clase de autoinspección de sus características lingüísticas específicas. Para definir la relación entre esta infelicidad que no se retiene y la poesía novísima-postnovísima he empleado al principio la locución «en torno a», no sólo porque, como he adelantado, este sentimiento está fuera de la conciencia del colectivo, sino, sobre todo, porque es, está siendo, hipotético y está siendo ilocalizable (no importa ahora que haya aparecido expresado, como pánico cultural al contagio de una *coqueluche* maligna y sin antídoto, por algunos comentaristas de primera hora —pienso en la nota del periódico *Tele-Exprés*, de Barcelona, del 27-IV-1970—, porque precisamente la razón principal de ese pánico residía en no poder fijarse sino «en torno a»). Intentaré una nueva aproximación a lo rodeado, a lo «en torno a» lo que se piensa discurrir. No identifico, por supuesto, esta infelicidad de cuna semiótica con un error de cálculo (se calculó mal el proyecto de felicidad, el «montaje» castelletiano), tampoco con una disfunción estilística de origen desconocido que, al deteriorar el modelo de lector, deterioró simétricamente el modelo de autor (paso de un «cogito interruptus» a un neoclasicismo), ni con un desenmascaramiento de la última verdad (la destrucción al fin como construcción: no solamente hay apoyos en la tradición, como decía el consciente colectivo, sino que éstos son el 27 vía Sahagún, Gil de Biedma, etc., ni mucho menos con esa «infelicidad» paranomástica por medio de la cual se lamentaba un valiente columnista en *El País* del 17-II-1980); no, esta crisis con respecto a algún tipo de felicidad u optimismo, que revelará sin duda aquélla, junto con alguna fecha, por añadidura, no se deja perseguir queriendo comprobar los atentados a una carta fundacional que no existió. Antes al contrario, será visible cuando, como en 1970, y aún antes, la especificidad novísima quede enfrentada a su reproducción masiva y se sumerja en la *amargura* real de los «Dulces objetos fabricados en serie» (Pere Gimferrer, «Shadows»), la otra cara de lo *camp* es amargura, que también ha dicho S. Sontag, o cuando, como a finales de los setenta, no sepa a qué Gran Espíritu ofrecer un Hermosísimo Cadáver.

El monstruo romántico, el patético artista de la carne, huye del museo de figuras de cera, cuyas salas, inundadas por la luz de un amanecer prematuro y repentino, le muestran la realidad de su trabajo convertido en trivialidad artesanal; el infante blanquecino, que ha recibido dones maravillosos, huye del cuarto de los juguetes animados después de cada

media noche: también el sol cruel ilumina los pobres muñecos sin alma. Una justicia implacable y absurda, pero de faz simpática, da la vuelta a todos los letreros, desaloja los estudios cinematográficos, los supermercados donde se vendían disfraces de Freud y Marcuse. Autores raros y olvidados reaparecen en Segovia, quince, cuarenta años después; se publica, en Editora Nacional, la edición crítica del *Necronomicon*. Al tiempo que suceden estos cataclismos, legiones de nuevos novísimos poetas, llegadas de lejanas costas (quizá son éstas las legiones y las costas por las que se preguntaba, horrorizado, Pedro Gimferrer en su último poema escrito en la lengua del Imperio), infestan el ámbito literario con sus producciones, cumpliéndose así la vieja amenaza de W. Benjamín. La música de los poemas neovísimos es, naturalmente, la de Ketelbey; la letra pinta fiestas galantes en nocturnos jardines dieciochescos, describe partidas de caza desde la perspectiva angular patentada por Sthendal; nos hace asistir, también ladeados, a barrocas naumaquias en los bordes del Adriático; nos ofrece, en fotos fijadas, estampas de la vida cotidiana de Luis Cernuda y Konstantin Cavafis; pero también, en otros casos, los poetas renuncian al lujo y a la voluptuosidad, y nos invitan a mirar al sol fijamente, para que comprobemos que es el mismo en Cuhaunahuac y en Benarés; finalmente, demostrando así que son lectores de la *Revista de Cultura Brasileña*, que han recibido la flecha que les asignó Wallace Stevens y que no son unos extraños en la fiesta que se celebra detrás de todos los espejos, instan al público a comprobar que sus poemas están compuestos por palabras, palabras y no otra cosa, pero palabras de calidad auténticas. A pesar de que voces sensatas advierten a los ejércitos de ingenuos que todos estos escenarios bizarros, estos Bomarzos, estas páginas blancas, son propiedad privada, la marabunta poética amenaza con ocupar la cumbre misma del monte Parnaso. Quizá los verdaderos novísimos, en su retirada, invaden a su vez las cuevas escondidas a que se habían retirado, en otras épocas, y por causas muy distintas, los vates del social-realismo. Si estas imágenes apocalípticas fueran del todo ciertas, se explicarían fácilmente los síntomas de éxodo que, en el panorama de la que puede llamarse estética novísima, se observaban hacia 1970, e incluso antes de esta fecha (porque el que parece año fundacional es también el año del funeral). Pero sólo manipulando las biografías y las bibliografías —operación que resulta en este momento del todo inexcusable— se dará razón cumplida de un malestar que da la impresión de residir únicamente en las regiones puras del Todo hegeliano aplicado al concepto de generación, porque vidas y textos se empeñan en negarlo. La disolución temprana del primitivo grupo barcelonés, por ejemplo, tiene su detallada cronista en Ana María Moix, pero sería del todo inútil perseguir en sus testimonios indicios de ese malestar; la autora de *Baladas del Dulce Jim* declaraba en 1971 a Federico Campbell: «Cuando apareció Panero (se refiere al invierno de 1967-1968), el grupo de amiguetes ya había entrado en la fase de echarse los trastos por la cabeza (no tengo que advertir que la última frase constituye un flagrante catalanismo) [...] Al principio no «por desavenencias literarias» [...] Luego, sí [...] Son cuestiones personales ajenas que no me incumben: faldas, chismes, y problemas de

trabajo editorial. La mafia actuó de modo implacable: ojo por ojo, diente por diente. Llegó Molina de Madrid y se le expulsó de la ciudad, como el gánster de *Cosecha roja*.» Si se produjo realmente la invasión de repeticiones agobiantes que he descrito y el derrumbamiento de los mitos generacionales, el núcleo fundador no rechazó inmediatamente, ni mucho menos, el nuevo orden de cosas; de igual manera, no es una elucubración erudita de G. Carnero y otros profesores la constatación de la existencia de puentes entre la generación novísima y las anteriores, no sólo entre ésta y los poetas «independientes» de 1950-1965, sino incluso entre los novísimos y para-novísimos y los poetas social-realistas (podría hablarse de relaciones «sociales» con estos últimos, pero también de relaciones de otra índole, como demuestran, por extraña paradoja, algunos poemas de Antonio Carvajal). Quizá la trayectoria de Pedro Gimferrer, manipulada convenientemente —es decir, interpretada como característica del autor-modelo generacional—, ejemplifique en toda su extensión la teoría según la cual un cierto tipo de malestar, que se resiste a ser hallado en las subjetividades, porque éstas no soportan, por definición, una «verdad profunda», es, sin embargo, constitutivo de aquel *nosotros* «que integra en sí la universalidad de las conciencias de sí singulares», y que, en nuestro caso concreto, se manifiesta en torno a 1970. Es demasiado sabido que a fines de 1969 Pedro Gimferrer se convierte en Pere Gimferrer. Podría decirse, parafraseando a ese único autor de todos los manuales de historia literaria, que a partir de tal momento Gimferrer *entra en una etapa más personal o auténtica*, o, mucho más exactamente, alterando el título de Ramón Valls, que emprende un viaje del nosotros al yo. En el número 127 de la revista *Serra d'Or*, de abril de 1970, declara: «*Per a mi el castellà ha estat un instrument, una eina amb la qual he pogut treballar una determinada obra poètica, concebent-la com quelcom aliè a la meva persona. Tot i escrivint sovint en primera persona, era un altre qui parlava, no jo mateix... ara, amb el català, m'he trobat una llengua que, essent la meva, m'és útil com a eina de treball, com a instrument de treball poètic. Una llengua amb la qual ja m'és possible expressar-me en primera persona.*»* También es muy sabido que a ese giro idiomático y cultural corresponde una especie de renacimiento estético. En una «Poética» de finales de los setenta, Gimferrer escribe: «De un *Punto Cero* hace partir Valente, en esta nueva etapa, su propia poesía, esto es, del área de máxima tensión del lenguaje, que es la zona en cierto modo preverbal o supra-verbal, el área de lo no-dicho y quizá no decible. Mi estado de espíritu después de cada nuevo libro, no es muy distinto, y de modo particular lo es después de mi último libro, *L'espai desert*. En la zona de lo absoluto, la poesía que ingresó en ella y postuló para sí tal sollicitación extrema ¿qué queda, sino esperar a que, en el

* *Para mí el castellano ha sido un instrumento de trabajo con el cual he podido trabajar una determinada obra poética, concibiéndola como algo ajeno a mi persona. Escribiendo en primera persona, era otro el que hablaba, y no yo mismo; ahora, con el catalán, he encontrado una lengua que, siendo la mía, me es útil como instrumento de trabajo poético. Una lengua con la cual ya me es posible expresarme en primera persona.*

lenguaje hablo lo que por el lenguaje pueda manifestarse? No un «oficio o aburrido arte», como diría y dijo Dylan Thomas, sino una tarea de conocimiento por la palabra, conocimiento que, aún para uno mismo, sólo se hace explícito mediante la operación del poema. Tal es ahora, y desde hace años, el sentido de la poesía para mí. Quiero decir de la poesía que yo escribo. Y, por otro lado, el fin de la demarcación de los géneros (narrativa, lírica, ensayo) y aún de las disciplinas (literatura, pensamiento) preside este propósito de investigación textual. El tiempo dirá de su futuro y de lo que haya podido obtener su presente.» Y ya en la misma «Poética» de *Nueve novísimos* había dicho: «a la poesía en que actualmente trabajo —mi primer libro en catalán, titulado provisionalmente *Els miralls*— no le son quizá plenamente aplicables algunas características que podían parecer inadmisibles en mi obra anterior. Cabe esperar que ello suponga un progreso». En 1972, y refiriéndose al uso del nuevo idioma, comentaba Jenaro Talens: «La utilización del catalán por primera vez en su obra no es algo que deba entenderse como hecho marginal. Para un autor a veces su propio estilo es más una valla que un camino abierto. No creo que haga falta citar a Beckett y su bilingüismo no gratuito para demostrarlo. El abandono del castellano por Pedro Gimferrer venía motivado —al margen de otras posibles y explicables motivaciones— por la necesidad de no caer en la trampa de un lenguaje hecho, su propio lenguaje anterior. La dificultad inherente a todo intento de moverse entre un vocabulario, una sintaxis y un campo semántico distintos facilitaba, por otra parte, la no-dispersión, el dominio de su pensamiento. Quiero con esto decir que el paso al catalán está plenamente justificado “desde dentro”. No es una ruptura, sino todo lo contrario. Casi me atrevería a decir que era la única manera no sólo de mantener una coherencia interna, sino de mantenerla abriendo nuevos horizontes para una poesía demasiado cerrada ya en sus propios límites.» Creo que estas palabras interpretan perfectamente, con absoluta claridad, las motivaciones profundas del viaje de Pedro Gimferrer, si no, en principio, a la órbita de la literatura catalana, a la órbita de la lengua catalana, y lo hacen desde una perspectiva coincidente con la del autor. La referencia a las «otras posibles y explicables motivaciones» es especialmente afortunada. Se admiten esos otros motivos, bien que al margen de los esenciales, aunque no se menciona, sin embargo, los posibles riesgos (¿beneficios?); de haberlo hecho, ¿hubiera pecado el crítico de temerario?; me refiero, claro es, a la posibilidad de deglución por el *maelstrom* de la cultura nacional, que empezaba a girar con fuerza al comienzo de los setenta y en cuyo fondo se descubría la roca limpia de ese «esperit català» sobre el que luego ha teorizado el propio Gimferrer a propósito de Tàpies. Tenemos, pues, ante los ojos el siguiente espectáculo: el más importante de los poetas novísimos cierra su fábrica de estética generacional (en torno suyo —no lo olvidemos— empiezan a proliferar los puestos de venta de esa estética reducida a reproducciones rebajadas de la misma, kitsch del kitsch) y abre una nueva, después, sin duda, de honestas meditaciones, en un espacio nuevo; nuevo, sí, pero en la misma ciudad, en la misma calle, en un espacio dentro de otro espacio. «Tarea de conocimiento por

la palabra» se llama la nueva empresa, dirigida por el cerebro de la primera persona. La cáscara exterior-anterior, arruinada, comienza a cuartearse, aunque sobre sus restos, y por mucho tiempo, se instalan deprimentes inquilinos. No olvidemos, entre paréntesis, lo poco o lo demasiado que se sabe de la operación autorreflexiva previa a la entrega a esa «investigación textual», estimada por Talens como «alto en el camino» y luego como franco «progreso», tras el examen de *Els miralls*. Muy retrospectivamente, Gimferrer compara su empresa renovadora con la emprendida por J. A. Valente, por cierto, 1961, limitándose a replantear un antiguo problema: se contempla «el área de lo no-dicho y quizá no-decible» (éste «quizá» lo analizaremos luego) como punto de partida hacia un significado para sí, mejor dicho, hacia un saber que «aún para uno mismo, sólo se hace explícito mediante la operación del poema». Las referencias casi coetáneas a Valente, de nuevo, a Goytisolo y a Benet dan un enorme patetismo a la declaración, bien que casan perfectamente (¿mercedamente?) con esa teoría ingenua que sustenta hoy en los manuales universitarios, bajo el epígrafe de «Metapoesía», a una época y a una suerte de escuela poética casi contemporánea. En cambio, en 1970, después de haber escrito *Els miralls* y *Foc obert*, la justificación o el resumen de reflexiones previas se abría a muy distintos horizontes, en parte reexaminados luego, independientemente de la obra gimferreriana, por un Talens. «Toda poesía que no persiga la contravención expresa o tácita del sistema represivo de la sociedad, debe ser considerada como cómplice de este sistema [...] es indiferente que el poeta publique hoy su obra, la mantenga inédita, la reparta en prospectos por la calle o la escriba en las paredes. Cuando una obra poética importa, siempre le llega su momento; cuando no importa no le llega nunca. Hoy estamos aún en el momento de Rimbaud y de Isidore Ducasse. Lo demás deben considerarse manifestaciones de una estética anterior, epifenómenos en suma. No es de extrañar la esterilidad de las tres cuartas partes de la lírica actual; la poesía académica, de mera imitación, la que no hace un problema de la relación entre las palabras y la realidad práctica, sólo puede aspirar al público que tiene, un público de catacumbas. La ausencia de un planteamiento moral en términos claros, rotundos y precisos reduce la poesía a habladería fantasmal sin ninguna relación con los asuntos de la vida diaria y los problemas de la conciencia humana. Las armas de la imaginación se oxidan y la banalidad ocupa el puesto de la revelación poética. Sea «social» o «estética», la poesía académica —es decir, casi toda la poesía española actual— carece por completo de interés para cualquier persona de sentido común, pues es visible en ella la ausencia de una concepción de la realidad que rebasa los límites del confusiónismo mental, la vaguedad y el pis-aller. Si el poeta no tiene las cosas claras —es decir, si no sabe con exactitud qué pensar de los asuntos de la vida— no veo en nombre de qué podía aspirar al interés de sus lectores. La poesía de imitación sólo sirve para dar tema a los gacetilleros. En cuanto a la poesía fundada en la difusa imprecisión propia de la juventud, sólo es tolerable en los inicios de la carrera de un poeta. La mayoría de los poetas españoles han hecho un arte —por adulta que sea su edad— de no decir absolutamente nada, ni respecto a la realidad, ni

respecto al lenguaje. Como no veo que la poesía pueda tener otros temas, es obvio que la mayoría de los poetas españoles no escriben nada que valga la pena de ser leído. Urge un planteamiento de la realidad. O mejor dicho: urge un planteamiento poético de la realidad.» A tantos años de distancia, y por tanto necesariamente malentendidos ahora, algunos aspectos de esta «Poética» nos producen escalofríos. Sólo si Gimferrer pensaba en los poetas de juegos florales o en sus propios imitadores, tranquilizaba esa exigencia de una «concepción de la realidad», de «un planteamiento moral en términos claros», esa cristalinidad mental en que hay que bañarse antes de ponerse a escribir poemas. Nos horroriza todavía más la obligación de correspondencia absoluta entre «palabras» y «realidad práctica» y sólo nos tranquiliza algo la seguridad dada de que, si la obra importa, será reconocida. En cambio, si no pensaran tanto esas otras «realidades» tan próximas y tan multívocas como la misma Realidad, *Els miralls* y *Hora foscant*, otros aspectos de la «Poética» citada en conexión directa con el origen de la nueva fase gimferreriana, serían muy ilustrativos de la evolución en «progreso» del poeta y aún de las formas de su adherencia al espíritu generacional. Aludimos a la oración «Toda poesía que no persiga la contravención expresa o tácita del sistema represivo de la sociedad, debe ser considerada como cómplice de este sistema», puesta bajo la advocación de Rimbaud y Ducasse. Porque ¿acaso *Arde el mar*, *La muerte de B.H.*, y, en parte, *Extraña fruta*, no perseguían esta contravención, no la lograban, no se levantaban contra el sistema represivo en grado sumo de la sociedad, del sistema, del aparato literario, de la estética dominante, de la clase dominante, incluyendo los esbozos de «metapoesía» que la crítica ha notado desde el segundo libro, segundo si se tiene en cuenta *Mensaje del Tetrarca*? En la novela *El mercurio*, que con alguna ligereza puede considerarse la *A rebours* de la generación novísima, del 65, del 70, del 68, o como quiera llamarse, los versos de Gimferrer participaban en el desfile de signos culturales anti-aparato que se paseaban frente a la cultura de post-guerra y a su función represiva generalizada. En la misma «Poética» para la antología de E. Martín Pardo, anticipaba Gimferrer la conclusión de su ensayo «Tres heterodoxos», aparecido al año siguiente, y que puede considerarse como el último explosivo descargado por la popa de su nave renovadora, con bandera catalana, que huía a toda máquina de las aguas de la poesía española de los últimos sesenta. (El título, por cierto, «Tres heterodoxos», despedía un desagradable tufo americocastista y goytisoliano, de apéndice «chusco» a Menéndez Pelayo.) Se trataba de un explosivo compuesto por tres cargas conectadas entre sí, de las cuales, creo recordar, sólo estalló, y aún ésta parcialmente, la tercera, L. M. Panero. Hoy, recuperados los restos de la bomba, puede notarse que los materiales utilizados para la composición de sus dos primeras cargas, Juan Larrea y C. Edmundo de Ory, estaban fuera de uso mucho antes de 1970, a pesar de su aspecto exterior que parecía indicar lo contrario. Quizá la primera carga hubiese funcionado, sobre otros inconvenientes, de haberse cebado con poemas de S. Dalí y con el epistolario de éste a Lorca, pero esto nunca se sabrá; para la segunda carga no había entonces, nos parece, material sustitutivo posible. Precisa-

mente por las mismas fechas de «Tres heterodoxos», el más explosivo de los tres, L. M. Panero, anunciaba también su descubrimiento de la sensatez, de la reflexión irreflexiva, superadora de la irreflexión reflexiva: «escribir *Era* sólo un oficio, algo que hacía sin saber por qué. Ahora sigue siendo una locura, pero consciente, y al fin y al cabo eso es la poesía: tratar de reemplazarlo todo a falta de todo: vivir únicamente en la poesía, en el lenguaje»; y, anticipando las últimas recientes tesis de J. Talens, correctoras de las de Bousoño, venía a declararse —como, en otras palabras, Gimferrer, al margen de la marginación—. Cito otro pasaje de Panero: «diciendo no, o tratando de protestar, no se destruye nada, sino que se integra uno en el sistema». En el lugar en que Gimferrer decide alejarse de un «ambiente estético y personal» caduco, Panero lo hace también, en compañía de Félix de Azúa, de un grupo que ha alcanzado su plenitud y por ello mismo su finitud. No cabe duda, pues, de que la crisis de la estética novísima coincide con su puesta de largo en la antología de Castellet, y seguramente antecede aquélla a ésta en el tiempo, y no sólo en algunos meses. La antología de Martín Pardo es índice de esta crisis: se la ha considerado complemento de la de Castellet, también reunión de la coqueluche bien trajeada, frente a la otra, muy informal en su vestimenta, y se ha visto muy consecuentemente que ésta levanta el estandarte de la tradición y la continuidad frente a —o paralelamente— al de la revolución y la ruptura. Pero de lo que tampoco cabe duda es que el fenómeno de la crisis se aprecia únicamente en el autor-modelo que diseñó Castellet, en la superficie y en el fondo de la Idea generacional que fundamenta su prólogo y su selección, concebidos no con astucia o con oportunismo, o no solamente con astucia y oportunismo, sino con buena inteligencia de ese concepto global de generación que se manifiesta como espíritu de un yo integrador de las conciencias singulares, más o menos encarnadas en las subjetividades y no enteramente a partir de ellas. Del acierto de Castellet responde el hecho tan evidente de que no se hallase en su antología ni poetas ni poemas, sino espíritu, o, si se quiere, fantasmagoría de que la diversidad de las voces no llegara a justificar la singularidad de una voz, de que la esencia del fenómeno novísimo no fuera perseguible entre las páginas del volumen, ni siquiera entre las del prólogo. La idea de lo novísimo estaba y no estaba presente, es decir, estaba; la hubiese negado su hallazgo; la negarían e inverificarían luego las carreras de los poetas reunidos en la sección titulada *La coqueluche*. Por tanto, ese malestar, que pretendíamos detectar hacia 1970, y del cual huía, llevándolo consigo, el arquetipo generacional, tampoco es mensurable. Pero huía de él, de las condiciones de felicidad inaceptables, de la estupidez y aún del delito moral y cívico de habitarlas. Y esta huida, como tal, era regreso al punto que la provocaba, obsesionaban las distancias con respecto al punto de la crisis, como demuestran las declaraciones espigadas y otras que podrían traerse a colación (no demasiadas). Pocas veces con mayor claridad se ha comprobado la naturaleza eidética de toda objetividad como a raíz de esa separación estridente de la idea generacional flotante en que se sumergía la máquina castelletiana. Felicidad e infelicidad, y sus sustratos reducibles, fidelidad e infidelidad a la idea citada

—y aquí habría que precisar la legalidad histórica de la asunción de esos estados con mejores armas que la escala de fechas de J. Marías—, se reúnen, anulándose, en un eje de falsación no estable, que discurre a lo largo de la nueva década. No interrumpe su decurso el surgimiento de una generación nueva, porque, citando a Ortega, ni algo ha cambiado en el mundo, ni ha cambiado el mundo, ni, por tanto, nadie ha cambiado el mundo, aunque han cambiado muchas cosas en el mundo. La prueba no solamente la ofrecería el hecho, evidenciado con unanimidad por las publicaciones que han celebrado el décimo aniversario de *Nueve novísimos* de que el último acontecimiento poético transformador de signo radical fue aquel suceso editorial, sin perjuicio de que lo consideremos aquí más como tumba que como cuna de la sensibilidad nueva, sino los ya numerosos fracasos resultantes de los intentos de titular *generación* a grupos determinados surgidos con posterioridad o independientemente de lo que simboliza la fecha de 1970. No existe, no puede existir, por ejemplo, una «generación del lenguaje», a pesar de los documentos fotográficos, salvo si se entiende este rótulo, como ya se ha hecho, inexplicablemente a nuestro entender, como alternativa de «novísimos», «venecianos», etc. No puede aceptarse, desde nuestro punto de vista, la existencia de una segunda generación», ni siquiera de un «segundo momento generacional», tal y como propone, entre otros, Luis Antonio de Villena en su reciente estudio «Lapitas y centauros», acertadísimo, claro es, en sus otros planteamientos y conclusiones. Por supuesto que, siguiendo a Villena y aceptando la opinión general, algunos de los novísimos castelletianos en su segunda o tercera manera o época, otros poetas surgidos paralelamente, representados en antologías o no, y varios poetas granados con posterioridad a 1970 son los que producen la sustancia áurea que recubre la segunda mitad de la década; y también aceptamos la advertencia final de Villena: «para quienes —más jóvenes, o menos creadores— están ahí porque tal es el aire indudable del tiempo (se refiere a un tipo de poesía «*muy de siempre*, intimista, pulcra, clásica, de querida vinculación a la tradición, y eso sí, también estética»), hay, en efecto, un peligro muy notable: Componer libros pulcros, finos, bien hechos, pero muy impersonales. Pues la tradición —y ése es su gran riesgo y su gran lujo— aplasta a quienes la utilizan mal o a quienes no tienen la suficiente personalidad, el suficiente talento, para egotizarla y singularizarla, asumiéndola. Un poeta que escribe *en la tradición*, tiene que ser más él, y más personal que cualquier otro. En la tradición sólo viven los mejores, y por eso es una aristocracia. Tomen ejemplo los que se sientan tentados por el *desorden apolíneo*».

Para justificar, o intentar justificar, por qué sería aconsejable tomar en vano el nombre de «generación» aplicado a la señal —en el sentido de Buysens— que transmite la antología castelletiana, entre otros fenómenos generacionales no menos significativos, aunque quizá menos expresivos, convendría argumentar sobre una base tan coherente como el libro *El método histórico de las generaciones*, de Marías, y su artículo «Generaciones: los cambios del mundo» de 1974 y sus continuaciones aparecidas en la prensa hasta febrero de 1975. En primer lugar, ese o cualquier otro fenómeno que

se juzga transmisor del espíritu generacional resulta ser índice no muy distinto del conceptualizado por la semiótica, pues se refiere a todas las posibilidades de indicación, a todas ellas como marcadas por la posibilidad de realización, que no se halla exactamente entre esas todas, sino precisamente en todas las que vehicula el índice; no es caso ahora pensar en verificaciones particulares de las posibilidades reunidas en el haz indicativo, pues a su vez esas variaciones, de realizarse en el mismo orden teórico, cuajan en subclases de índices. Así, uno de los considerados por Castellet, uno cualquiera de los «elementos comunes» en la «forma de esta nueva poesía», una de las «técnicas habituales de esta generación de "cogitus interruptus"», por ejemplo, la «escritura automática», se darán o no en la obra particular de cada poeta —Castellet asegura que «en algunos poemas», la emplean (la «escritura automática») todos los antologados—, pero lo que de indicativo tiene la fórmula (ésta o las otras tres, «técnicas elípticas, de sincopación y de "collage"»), no sólo no se proyecta en el vector que termina en los textos publicados, sino que lo remonta hasta la primera clase de índices expresados, «cogito interruptus» por ejemplo, e incluso la rebasa, instalándose definitivamente en las raíces del término nodular, en los que llama Castellet, otra vez con índices en constante retracción, «factores extraliterarios». Seguidamente, Castellet desvela lo que cubre el sintagma «factores extraliterarios»: no otra cosa que una formación «desde los supuestos de» «*los mass media* [...] en un medio histórico, político y sociológico distinto de sus equivalentes extranjeros». Ciertamente que se ha vuelto así a crear un nuevo escalón en el trayecto indicativo, cierto que, como el rasgo formal considerado antes, la verificación de este supuesto iba a resultar enormemente problemática; pero apunta Castellet con sus «medios equivalentes» a lo mismo que Marías con su «mundo ambiental» diferente según los *contenidos* variables nacionales y de bloques. Podría apuntarse, acerca del concepto «mundo ambiente» de Marías —y con mucha mayor causa si se cree, como es nuestro caso, en una condición formadora de «generación» de raigambre espiritualista—, que sus exploradores tardíos —todos en realidad, lo son (tardíos): críticos profesionales y ex-generacionales—, no hallando ya precisamente ese «mundo ambiente», ni hallándose en él, ni siquiera bajo la apariencia de algo —pieles, muchas— seco o muerto sobre la superficie viva, viva de la vida mutua que se cambiaron entre sí el «mundo ambiente» y sus pobladores —fundadores—, no sabiendo, y no sabiéndolo cada vez peor, menos, qué cosa es y era el tal «mundo», iban a sufrir la tentación de limitarse a investigar sobre los testimonios materiales: escritos, filmaciones, grabaciones, recuerdos, etc. Esa tentación es obligada: tienta una posibilidad de estudio, con excepción de otra cualquiera que impregna a la elegida de un aroma malsano. Y la posterioridad que insinuábamos en el acto no modifica su imperfección. Si es algo ambiental de Marías, por ser conjunto de algos, de «mundos» individuales, dicho groseramente, comunicándose e incomunicándose, se piensa como el halo definido por Horkheimer, en su contextura no interviene tiempo computable alguno. No hace falta precisar cuándo un ambiente es y cuándo desaparecer o cómo; pero Marías cede a la tentación, ésta sí conducente al pecado, de explicar

qué es; para decir qué no es basta copiar las páginas de Marías o las correspondientes del prólogo de Castellet. Por lo menos, Bousoño concede que «Aunque toda nota de época haya sido "causada" históricamente de modo material, el "estímulo" generacional puede, en ocasiones, no serlo (aunque también pueda serlo, y con frecuencia lo sea)». ¿Puede durar una generación, por tanto? La que conocimos, y de la que tratamos, no tiene duración o indicativos o características que sean reductibles por cientifismo alguno. Entiéndase, pues, que ejercitamos una glosa de la metáfora histórica llamada «generación», y que, si dispusiéramos de un bagaje metafórico personal amplio, lanzaríamos también nuestra segunda metáfora crítica o científica al ruedo donde bullen las otras del mismo segundo grado. Quizá lo hemos hecho ya atraídos por la metáfora de L. A. de Villena.

Sólo se ha esbozado la realidad de una crisis que se siente como angustiosa en el cuerpo inmaterial de la generación novísima y se ha señalado sobre la metáfora temporal de 1970. Por estas fechas se dimitía —que quede claro esto— de lo visible, de las indicaciones de los índices, de las señales (en alguna de ellas aún se hallaba refugio entre sus páginas); quizá también del Espíritu, de la manera particular de intelección de ese Espíritu. Algunos comentaristas detectaron una suerte de nihilismo en la constitución de aquella generación: toda pausa entre creencias se define así vulgarmente. ¡Pero cuántos de los novísimos castelletianos y de los independientes no contribuyeron a expesar ese nihilismo torpe, naturalizándolo, y a conducirlo por las vías de nuevas creencias! La ultimísima época española de Gimferrer y la primera fase de la catalana ¿no ilustran este destino? Sonrisa, pese a quien pese, sobre el rostro de la nada dicha, del hoy aburrido decir nada. ¿No la ilustra con su evidencia el período metapoético? ¿Y la nueva dispersión de lo metapoético en el lirismo neotradicional detectado, entre otros, por Villena, o su desviación en el llamado minimalismo? La crisis, el malestar, sí duran; y, todavía más, sirven para definir el eco que ha dejado en herencia la estridente voz de la generación. Algunos pueden presentar una bibliografía más o menos fiel a uno de estos finales estéticos, pero ¿acaso ello no denuncia su indiferencia al descendimiento histórico del Espíritu generacional? Estos oídos sordos no delinquen, como no delinque el silencio cuando no se dice; suprema estupidez la alternativa contraria: la orquesta de unánimes silencios; el autor de la partitura ha malinterpretado el libreto, Pour un tombeau d'Anatole. Aquella indiferencia de algunos aludía sin querer a algo distinto, el malestar de la generación, malestar que no se cifra, claro es, en un bienestar previo, en una felicidad que, como antes apuntábamos, imponía sus condiciones. Malestar grabado a fuego en aquellas frentes; la estrella en la frente de Roussel. Estaban mal, incómodos, en el trono generacional que sus propias manos acababan de alzar, y siguieron estándolo en los sucesivos escalones que separan las alturas de ese trono de su base nunca alcanzada. La que se ha llamado «metapoesía» representa, como quiere Bousoño, «un desenmascaramiento y rebeldía contra el Poder», y es, aún más, «una manifestación del carácter imaginario, o sea, no real, de la obra poética». Así puede ser, pero estos referentes ¿no

señalan a los primeros tiempos generacionales, a la selva de símbolos inconscientes titulada «venecianismo»? ¿Y no representan, en última instancia, por una parte, el reconocimiento de un error de partida, el rechazo de la vía mallarmeana, por ejemplo, y por otra, principalmente, el enmascaramiento de un malestar ya reconocido que se niega talando la antigua selva hasta sus raíces? Las deducciones de Bousoño, ¿no vienen a atestiguar que la posición metapoética de mediados de los setenta, más que autoanálisis, es autocrítica que permitirá comenzar desde una nueva inocencia? En esta fase casi contemporánea, como pretendía Valente, se afinaban los instrumentos del silencio previamente a los sonoros. Que nadie dude ahora de nuestra independencia con respecto al lenguaje del Poder, de nuestra opción por un lenguaje crítico, y de nuestro rechazo a la ilusión burguesa de la representación verbal. En todo caso, nuestra ilusión —dicho con palabras de Talens— es «dejar hablar al lenguaje, dejando que el deseo hable a través suyo, como puro gasto gratuito (nada más subversivo en un orden levantado sobre el valor dinero y la productividad del goce), sin finalidad, por tanto, sin implicaciones de *saber*, es decir, de poder), ni de juicios de valor»; proponemos un «desorden», propiciamos «la expresión de lo indecible (lo real) negando que todo está dicho, y afirmando «su carácter de no clausura, de "continuum", de interminable, de todo lo por decir». En el examen tan claro del problema realizado por Talens, vemos, antes que otra cosa, la segunda aparición del antiguo malestar de 1970, el malestar que no sabe ya de sí mismo, que ha olvidado que no quiere saber de sí mismo, y al que no resta, por principio, opción alguna de reconocimiento. Sobre el rostro de estas consideraciones y sobre sus prácticas, por mucho que queríamos evitarlo, vemos dibujarse una inmensa sonrisa, tan interminable como lo «por decir» de la boca, y, sobre todo, tan posible, tan espantosamente posible; no surgen en torno, como en 1970, estridencias innúmeras, mercadillos variopintos de baratijas poéticas, no hay nombres propios que signifiquen una trampa ni apoteosis de mal gusto ni *desorden* popular que provoque el distanciamiento elitista y el autoanálisis; lo que rodea es ahora también otra multitud, pero de sonrisas sin pecado, y lo que se oye, porque siempre se oye algo en los grandes espacios, es el silbido quedo del afinamiento siempre demasiado prolongado de las liras. Quizá una de esas sonrisas se transforme en algún momento en horrible mueca de soberbia y los labios se abran para pronunciar la subversión, en el círculo de las sonrisas, del valor del dinero y de la productividad del goce.

En un texto que combinaba justicia e injusticia a partes muy desiguales, Leopoldo María Panero señalaba la reaparición del género poético de la fábula dieciochesca en estos años climatéricos de la generación novísima, enlazando, por cierto, con otras intuiciones de críticos profesionales exentas de sarcasmo. Queremos, pues, terminar explicando una fábula moderna. La cuenta el psiquiatra Emmanuel Régis, uno de los primeros freudianos franceses, y consiste en un fragmento de la historia clínica de un caso de pseudoalucinación motriz verbal. El enfermo en cuestión, que presentaba periódicamente a su médico informes por escrito de su estado, recuerdos, etc., comenzó a partir de cierto día a

presentar estos informes con tachaduras cada vez más numerosas sobre palabras, primero, y luego sobre frases y finalmente sobre la totalidad del texto, llegando a cubrir de tinta hasta los márgenes de las páginas. Explicó estas tachaduras como consecuencia de su deseo de no ser mal interpretado, y su entrega inútil al doctor como muestra de su buena voluntad y de que no esquivaba, en principio, declararse francamente. El idioma francés no poseía la pureza que él deseaba para, a partir de ella, expresarse; su propia expresión escrita le turbaba porque en ella veía reproducida, hasta en los grafemas, la expresión de aquellos que por su comportamiento brutal y por sus cartas de denuncia a las autoridades médicas le habían conducido a la clínica. Por recomendación del médico, cesó el enfermo de escribir y de emborronar luego la escritura, y se sustituyeron

las declaraciones escritas por diálogos orales. Pero el proceso patológico se reanudó en este nivel; cada palabra necesitaba previamente su justificación en otras que a su vez la precisaban, de modo que el enfermo alcanzó hasta catorce puntos de justificación previos a la palabra natural. En esta situación, el doctor Régis detuvo, mediante la administración de duboisina, la proliferación de círculos previos e hizo descender poco a poco a su paciente por las fases invertidas. Se regresó al plano de la expresión oral común y a la página negra equivalente del silencio absoluto en la expresión escrita; se borraron los primeros márgenes, las tachaduras, las largas y las breves, y finalmente el enfermo se situó en el punto de partida.

I. P.

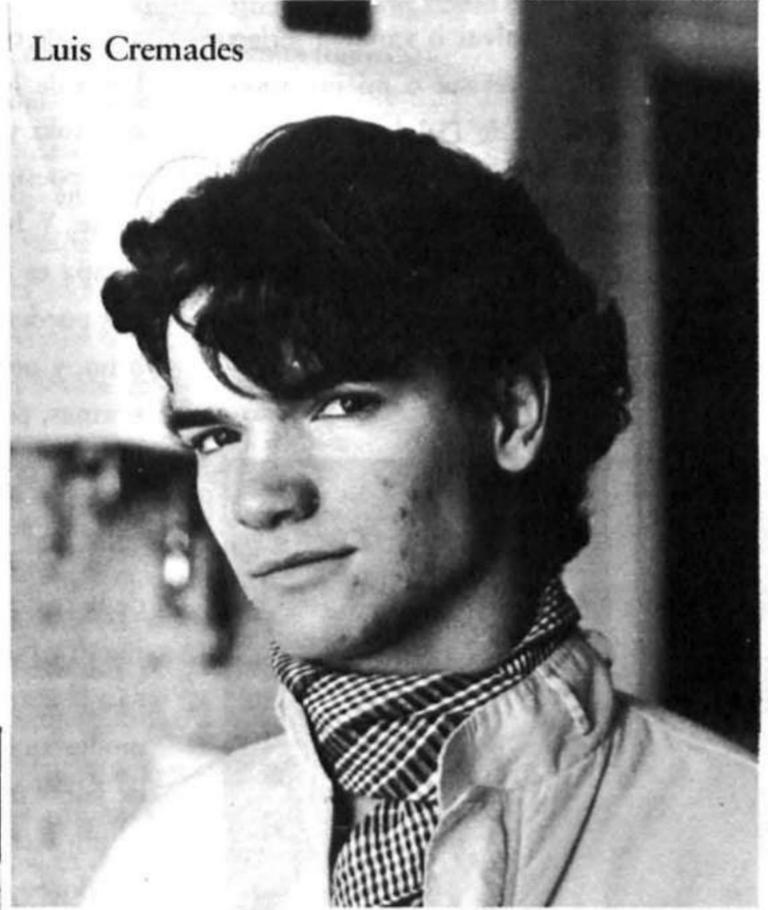
5 POETAS DEL 62

Selección y presentación
de
Vicente Molina Foix

Mario Míguez



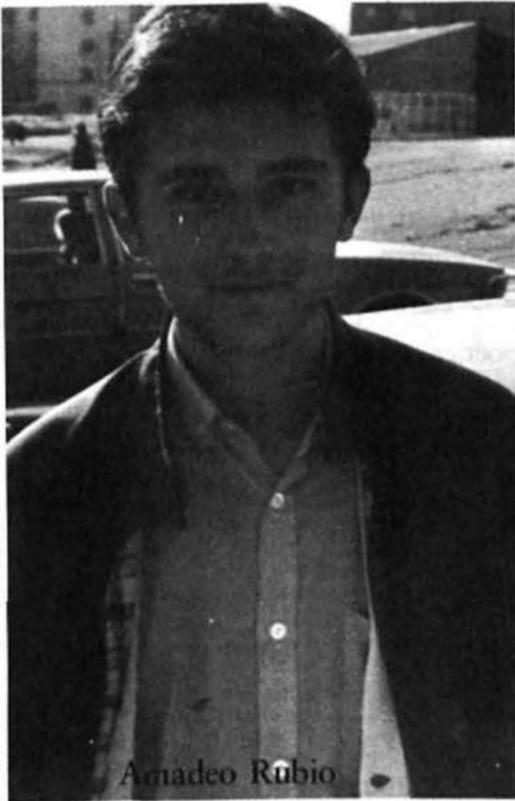
Luis Cremades



Leopoldo Alas



Arnadeo Rubio



Alfredo Francesch



LA SELECCIÓN POÉTICA que se presenta aquí está marcada por la casualidad. Por encuentro azaroso había yo leído a fines de 1981 los poemas inéditos de Luis Cremades y —a través de éste— de Mario Míguez, compañeros los dos de facultad, compañeros de viaje. Un lance de fortuna hizo que en un baile el editor de *Poesía* Gonzalo Armero insinuara tentativamente la posibilidad de una presentación mía de escritores inéditos, siguiendo una pauta que él ya ha intentado y quiere proseguir en la revista. Cinco meses más tarde, el sino casual ha querido que, después de haber leído decenas de poetas jóvenes (y de agradecer aquí, a ese respecto, la ayuda desinteresada del propio Armero, de Jesús Munárriz y, muy especialmente, de Luis Antonio de Villena), los cinco elegidos tengan la misma edad, 19 años en el momento de escribir estas páginas; nacidos bajo el signo 1962.

Otra casualidad, habrá que subrayarlo, es que quien firma esto estuviera en su día asociado al grupo de *Novísimos*. Al alcance de todos está el hecho de que soy el único de aquellos nueve poetas que no he profesado en la materia de modo contundente (salvas o vanidad serían los poemas sacados en revista o mi inclusión corporativa en el censo de Del Moral/Pereda *Joven poesía española*), y obvio habrá de quedar, por consiguiente, que ni existe la menor intención de lanzar a estos cinco poetas como Neo-novísimos, ni su propia obra permite o justifica la descendencia, el nexos.



Vicente Molina Foix.

Casualidad y capricho. Caprichosa les podrá parecer la miscelánea y también el prefacio, puesto que no responden a una consulta pública, no forman bandería los cinco elegidos, ni tampoco se va a reivindicar a su respecto una ruptura estética como la que nuestro antiguo mentor Josep María Castellet delineaba en los *Nueve Novísimos*. Lo que me llamó la atención de estos poetas absolutamente inéditos hoy antologados es que, con un destacado nivel de calidad literaria y las variantes lógicas, todos ellos escriben una obra que se aparta de las *olas*

en boga de la joven poesía en ejercicio: del neoclasicismo experimental que Villena representa muy destacadamente y ha abanderado con notable vigor recientemente¹; del intimismo vitalista y dado a los «temas eternos» (que acaba de ofrendar la ciudadana estadounidense Elena de Johng Rossel en su libro, de pintoresco título y pinturera tesis, *Florilegium*); de la metapoesía, del último automatismo surrealizante. Y he escrito *olas*. Porque lo que no me escapa es que los cinco poetas aquí introducidos pueden utilizar las mismas fuentes, clásicas o no, y por ello rozar alguna de esas formas o normas, pero no «pertenece», no entonan una voz, ignoran o rechazan las corrientes, los modos.

Como, por otro lado, en España la historia de la crítica poética ha circulado siempre, desde nuestra posguerra, con notable retraso respecto a la marcha de la historia de la poesía², aquí, modestamente, se querría apostar —sin ganas de jalar una generación, un frente homogéneo o un ejército de depredadores— por unos creadores que, hoy por hoy, revelan un *don heurístico* y adoptan unos parámetros expresivos que me resultan novedosos y a la vez sintomáticos de ciertos aires que en teoría y en la praxis poética se respiran hoy en otras tierras.

Uno de los primeros datos de este quinteto del 62 es que, en contraposición al substrato libresco de la generación novísima, no se configura como grupo de poetas-lectores, con el marbete culturalista de época y el pedigree de una tradición literaria marginal³ y adversativa que los nueve novísimos y el resto de la nómina asociada lucían. Es un dato crucial, aunque aún no sé si es un rasgo eterno. Ya que, justamente, una de las preguntas de no fácil respuesta respecto a estos poetas es su virtualidad, el carácter incierto e impúdico de su edad y su gesto. Comparecen ahora como *hijos postreros*, con la desfachatez y el apetito del «debutante», descendientes de un cruce tan bastardo que parecen no tener parentela; y la apuesta se hace sobre esa frágil condición filial. Muy distinta, a mi ver, de la que caracterizaba a los Novísimos,

que se adjudicaron sin disputa la primogenitura de una estirpe acabada, y con voz respondona y poca urbanidad cumplieron su papel: el de suplantadores y devoradores, ejecutores edípicos de un Padre imaginario, de miembros agregados y rostro fragmentario. Necesitaban los Novísimos saltarse la pared de una tradición residual para, en difícil pirueta, aportar un apoyo extraído de culturas o bordes utópicos más ricos y más pertinentes; por eso actuaban —sobre todo los junior— con tan sorprendente unanimidad en su *defensa* (en el sentido que se le da al término en el psicoanálisis freudiano: ahuyentar lo prohibido en un gesto de protección de una identidad trabajosamente, heroicamente creada; subrayar el principio de una economía de la conservación que ve en lo más cercano el mayor enemigo y alivio en lo remoto).

No veo yo esa urgencia, ese estreñido afán de negativa, esa justicia auto-mutiladora, en los cinco de hoy. Aun a riesgo de facilitar un mote tonto a los que van buscándolos, no me parece inexacto ver en su característica común de «superdeterminación de lenguaje» frente a «infradeterminación de significado» un paralelo con los que, en arquitectura, han sido llamados Post-Modernos, practicantes profusos que juegan a los tropos con material pasado, volumen y espacio, al igual que el crítico puede desfigurar muy productivamente el texto del poeta o el poeta ensuciar la página en blanco. Lo que Harold Bloom ha llamado «consumada carencia de significados», algo que, según él, el poeta consigue con estrategias de exclusión y vías de evasión, bien podría ser una forma de significar a los antologados, no sólo a los que —como Cremades, Míguez o Francesch— envuelven su discurso en la bruma de un lenguaje figurativo y hermético, con secuencias quebradas, sino también a Rubio y Alas, que utilizan el patrón disimulativo de la métrica y el apólogo, la forma parabólica, para ocultar el *logos*. Todos ellos persiguen un exceso verbal que desborde la asignación lógica de significados, situando ante el abismo de la palabra al Lector.

Porque ya es buena hora de acordarse de él,

invitado de piedra en tantas ocasiones al festín literario. Como en la leyenda, el lector/invitado puede petrificar de un soplo, de un apretón de manos, al anfitrión omnímodo: al autor libertino. Muchos dicen en Francia y en América que se acerca el día de la ira: el lector se destapa, el crítico se ausenta sin pagar el módico alquiler que el Autor ha fijado, protegido por la legislación del único sentido, en concepto de usufructo de su texto. El crítico inglés Roger Poole lo ha expresado muy bien; después de afirmar que la lectura de la mejor poesía sólo puede darse en condiciones de mutua auto-defensa, Poole dice: «Así como el poeta no debe saber lo que sabe, y no debe expresar lo que expresa, tampoco el lector debe leer lo que lee.» Concederle al lector un cometido heurístico como el del poeta. Fomentar al «poeta» que el lector lleva dentro, en lugar de arrinconarle en el estrecho quicio de una metafísica, oído receptor de la verdad del Otro. Exhortarle a la infidelidad al texto, a los allanamientos de la morada autora, a la libre conciencia lectora, al voyeurismo, a lo suplementario, al igual que los estimulantes críticos deconstruccionistas de la escuela de Yale están hoy reclamando una *asimetría* del texto crítico respecto al texto poético. ¿No tiene esto, por lo demás, que ver con el dictum, tan mal citado a veces, de Isidore Ducasse, conde de Lautréamont: «La poésie doit être faite par tous. Non par un»?⁴

Estímulos e incitaciones de ese orden yo los he recibido leyendo la mayoría de los poemas que aquí por vez primera se publican. Menos salpicados por el goteo mallarmiano de lo que podría pensarse en apariencia, estos poetas, no todos por igual ni con igual acierto, llevan a cabo simulacros verbales, gestos lingüísticos (pienso en lo que Hillis Miller llama «performative acts of language»), en los que nunca predomina el brillo irracionalista —impronta recuperada por la manumisión poética de los Novísimos—, sino una curiosa y opaca indecisión, su escondida *persona*, el doble margen semántico. Margen de paradojas, de abandono del sueño logocéntrico, en el que un salto intermitente entre abundancia y vano, de la abstracción al cuadro de paisaje, conduce al lector, por caminos torcidos, a una actitud de guardia, de averiguación y escrutinio. La expresión —en los poemas largos de Cremades, en Rubio— se atiende y sigue el eco de la elaborada construcción verbal, y el concepto, al formarse,

es sorpresa y hallazgo, no viene anticipado como un lema al lector, como prima o prenda.

Parece evidente, y no quiero evitarlo, que la mejor manera de aproximarse críticamente a estos poetas en su nada aguerrida pero radical irrupción es por medio de la calificación negativa. No parten de un espontáneo flujo sentimental y tienden, por el contrario, a la ideación verbal. No muestran fascinación ni siquiera recelo por los iconos filmicos o el mensaje subliminal de las culturas *duras*. No establecen diálogo con la Historia, con el Tiempo y su espíritu, por juguetón y variable que éste sea (y en eso los Novísimos, los 9 y los demás, sí que fueron históricos, paladines de un «Zeitgeist» más figurativo que moral, más cosmopolita que autóctono). Adoptan, en mi opinión, suspensiones de juicio, una cautela que no es inocente (véase el poema «En los palcos», de Alas) y que, en general, los hace más sugerentes y les da un latido funambulesco y fugaz.

Tienen rasgos comunes, esos que yo he creído ver y acabo de citar, y también son muy diferentes, como a renglón seguido va a comprobarse. La selección, hecha en el caso de Alas y Rubio sobre un corpus poético extenso y desigual (dos libros acabados en el primero, un largo libro de sonetos y versos heptasílabos y alejandrinos en el segundo), y en los restantes sobre no más de 15 ó 20 poemas, que es de lo que ellos tres se sienten lo bastante seguros para dar a leer a un extraño, está basada, casi es tonto explicarlo, en criterios estrictos de belleza, no en índices de representatividad. Sólo quiero decir, pues no quiero decir mucho, que, formando una línea de poesía lucubrativa pero imaginista, en cada uno de ellos me atrae algo distinto, y casi existe un juego de contrarios, de facciones rivales, titulares y lizas dentro de esa unidad. Mario Míguez, en un formato depurado y austero, es quien se acerca más y parece aspirar a un pensamiento firme; y es el que más *cita y sabe*, estableciendo un marco de referentes donde después, con todo, la clave se bifurca y hasta se multiplica. Luis Cremades es el ilusionista de los cinco, el que domina y utiliza más una dicción entreverada y engañosa, dada al polimorfismo y resuelta en ricos engastes y complejos cruces de sentido. Francesch parte de un mínimo núcleo de sentido, mantiene la unidad dentro de su discurso y urde un tejido de palabras que, sobre todo en las veladuras y síncopas de sus poemas cortos, tienen el eco de

cierta poesía rítmica oriental viajada por la Alemania de posguerra. Alas y Rubio parecen estar en las antípodas, ya que ambos se atienen a figuras retóricas; Alas toma el molde de la fábula, lo adorna con una especial zumba y un sabio soniquete infantil que realza el broche nihilista de su verso. En cuanto a Rubio, deslumbra porque envuelve una pulsión erótica, una atrevida reiteración de figuras sexuales en una casta norma consonante y silábica y que, sin embargo, no restringe el flujo pasional, sino que lo expone, como debe de ser, a través de su tamiz mimético.

V. M. F.

¹ «Lapitas y centauros. Algunas consideraciones sobre la nueva poesía española en la última década», revista *Quimera*, núm. 12, octubre 1981.

² El paradigma más escandaloso, y el que mejor conozco, se produjo en torno a los Novísimos, cuya aparición fue saludada, tanto desde insulsas revistas literarias como desde columnas, sueltos y gacetillas, con fuego a discreción. Ocho, diez, doce años después, cuando ya el fenómeno novísimo estaba en santorales, en Campus y Academia, los viejos atacantes se hacen sicofantes.

³ La marginalidad como crisis, asumida y exhibida, de la «razón racionalista», según Carlos Bousoño sugiere en el prólogo a *Ensayo de una teoría de la visión*, de G. Carnero, Madrid, 1979.

⁴ En otro apóstrofe de sus *Poesías*, Ducasse habla del papel de enfermero que el poeta —el enfermo— ha venido confiriendo al lector según una convención mutua. Se trata de una triste inversión para el autor de *Los cantos de Maldoror*, ya que el poeta, nos dice, es el que consuela a la humanidad, y no le hacen falta custodios, terapeutas.

MARIO MÍGUEZ.

Madrid, 20 de abril de 1962.

**Noli me tangere**

—Correggio—

No me toques
si a mi trabajo llegaste, a mi danza
en el huerto; porque tú me confundes.
Sigue incierta. Tu tacto es delicia
que no ha de sentir mi desnudo.

No me toques, que soy
este cuerpo —quietud— cuando alumbre
y doy tenue matiz a tu forma.
Mas tú no lo adviertes. Pretendes mostrar
en la piel algún ansia, una espera.

No me toques. Serás
este cuerpo —quietud— cuando alumbre
tu voz a mi voz su trabajo y yo sea
tú misma. Y te escuches. Seamos
yo mismo. Escúchame.
Y duerme
en mis pasos, mis versos, en todo
lo que ahora se calla. (Retén ese beso
de igual a igual que no he pedido.)
Acércate más. Habla. Alcánzate más. Pero
no me toques.

Para un poema tenso

—Piedad Rondanini—

Sólo le daría la tensión de lo vivo
una forma tan cercana que aún guardase
su antiguo contorno; y un resto, un reflejo
de tosca oración, sin lugar para súplicas.

Quien se iniciase en poseerla —sabiendo
así buscar tras lo aceptado— en el sonido
necesidad intentaría; y en las notas
la amplitud con que mira desde fuera
—donde es cincel la visión— que de un punto
ellas pueden obtenerse; o de un plano.

Y si labor tan débil no alcanza a ser pulida
ved al menos cómo sus facetas de ayer,
más claras, quieren explicarse mutuamente.

Hacia el dorado

Desde el mar un impulso
han remontado. O un río
sin paisaje. Y la excusa
siempre ha sido esa otra tierra.

Pero saben
que sólo su vigor puede ofrecerles
un tímido accidente, o el afán
de una caricia.

Crecen, pues,
en la traición. El propósito
es mentira; y mantendrá tal voluntad.

Y solos —y por ella
con la voz final alegre— desean
ser vencidos y alejarse, tal vez
simples y completos, a otro olvido.

Voluntad después de leer a Goethe

Ya la voz sobre el filo
liberó las palabras:

no importa si el trabajo
brilla en el verso, pues
aunque con suave roce

viniera un sólo error
minúsculo en un punto
a provocar su olvido

salvación no tendría
si no fuese deseada
difícil hermosura.

(Es el verso ave quieta
sobre un filo muy blanco.)

Bailarina de doce años

Un impulso presentido había
que, al estar ausente en cada paso,
era sólo atracción en la muchacha.

Pues en ella lo imperfecto, el efímero
cambiar que nadie atiende, poesía
sin la música la más alta nobleza.

Mas de los que, confusos, pretendieron
acercarse a tal tensión, la secuencia
se perdió por las miradas.

Y como ellos, antes que
dormida y ya sin ánimo acabase
en otra imagen, mi certeza vino a ser.

Epigrama contrario

Como toda experiencia en tu mirada
a mis caricias cede,
participo del juego en que mis labios
besan ahora en tus ojos
todo cuanto de la niñez que en mi
conoces y retienes
tú, maduro y no distante, aún no habías
besado. Porque así
coincidirá esta imagen del amor
con la que, de cerrar
mis ojos, para tí yo habría deseado.

LUIS CREMADES.

Alicante, 1 de mayo de 1962.



Descubrimiento del Ángel de la Guarda

El Capitán ha oído. Y espuelas
salen de sus labios
como órdenes, como anhelos. Crujen
sus ojos un instante; recuerda
bajo el mar: «¿Es esto un canal, una
abertura? ¿Va el sonido a oscurecer
más las noches?» El Capitán es un túnel
con un vestido dentro, y hay un cuenco desnudo
que le besa, recoge las lágrimas y dulce
mente no duerme. Húmedo —como quien duda y
ama— se desliza.

El Capitán
está oyendo.

Se le enredan preguntas en el pelo
largo y en el sable. Nunca ha temblado, nunca han
perdido
firmeza sus talones. Pero aquí una niña
la lame la ingle y la piel brilla y crece. Y hasta en el
puño,
en la extraña palma suave de la mano, hay gotas de
saliva.

Una sola lengua
debajo de su vientre. Donde el ejército no sabe

de su desnudo huésped, de su ocupante.
Dulcifica la voz. Enamorarse del Maligno
no lo es todo. Sólo donde el genio miente
cabe admiración, gestos que vibren
como una cobra
gélida y oscura. Venceme,
venceme en un punto y déjame
libre: instante de afiladas espumas,
sombrió destello de los ojos
con que no miro.

Haya deseo
más allá incluso del deseo. Más allá
del Maligno quede el horizonte.

Tres versiones del personaje

A y B son comercio. Los impresores,
linotipistas y algunas gentes de la bohemia
se preocupan por aplicar la oreja
a escondidos recintos de perversión: allí
cada cual se desnuda y decide
hasta dónde el negocio, hasta dónde la ficción
del encanto, las declaraciones
de promiscuidad, la nostalgia
de los días de aprendiz.

—«¿Sabes que tengo
un hermano que se estira
mucho mejor que yo? Y es más guapo.» Sonríe
la parva de curiosos. Han oído. Es él. Y no
consiguen zafarse ya de su memoria: un pie
sobre la borda, la capa al viento, día
y noche acechando
peccs, gaviotas, barcos enemigos. Pero
su corazón, todos
lo saben, está con su amada.
¿Es envidia por lo que enrojecen los presos de la oreja
y se disuelven?

Suplantación del enmascarado. Poema de amor

I
Detrás de la puerta, donde toman plaza
los espías, pasa desapercibido
el goteo encogido y vergonzoso
de quien espera. Están las luces
encendidas: puede verse
en cuclillas y contar los pliegues
de la piel blanca que se deshace. Sus escamas
se desprenden sobre el charco amenazante
que rebasa el borde de la puerta.

II

—Si el verdín
se extiende es que desea mi contorno. Me tienta
y no siento sino las gotas. El enmascarado
ladrón que me reduce no ha de tardar
en irse como todas las mañanas.
Pero si me durmiera, no tardaría el hielo
del olvido en sorprenderme y delatarme, profanando
mi insistencia: no podría reemprender mi cometido.

III

El enmascarado tararea una canción, posiblemente
para distraer
el sueño después de levantarse.

«He agotado todas las descripciones, las de tus
pezoncitos
color de rosa, la de mi sonrisa
dulce y lasciva antes de morderte
cuando te imagino en un respingo y llamando
a tu mamá. Nena, carita
de Garibaldi, mi crueldad
sus límites no respeta besos, vasos, melodías. Yo
nunca
me desnudo hasta el final.»

IV

No hay nada, es un abismo lo que se cierne
bajo mis brazos al arrastrarme. Me ha dejado
solo para que me salve, pero todo el líquido
de mi cuerpo ha ido quedando detrás de la puerta,
donde toman plaza los que callan, los que esperan
y se deshacen por temor a las columnas y a quienes
las habitan.

Después de conocer por él
cual ha de ser mi vida, y de perderla
en mi escondrijo recordando el día en que llegó
y pude enamorarme, sólo exijo como pago
aquello que permita mi vuelta sigilosa
hacia la desnudez del charco y de la puerta:
percibir su olor, yacer en su pijama.

El animal favorito

No puede verse, pero hay un chiquillo que da vueltas
en torno: una nueva huelga de hambre, mientras
mira y finge morder fruta, estatuillas
de marfil. Hay señales
de diente en su oreja y su mejilla.
Desde ayer por la tarde habla junto a la puerta.

Pero el silencio le hace
regresar a casa, revolver en los cajones. Diríase
que lleva en sus manos la memoria, que son sus
dedos

llamas que registran
debajo de las mesas. Desempolva
las carpetas y en el fondo de un armario sólo encuentra
las ropas, ya viejas, que antes había usado. Frente a un
cristal
oscuro que le refleja se disfraza y describe
las líneas borrosas de la boca con que besara a su
maestro.
Igual que entonces, un hilo de sangre le mancha la mejilla.

La casa, un árbol que el viento tensa,
los labios —más rojos— errantes alrededor
de los dedos, de la lengua que parece
lamer fruta, figurillas de marfil. Sin que nadie
pueda verlo, hay un alma frágil que pretende
—duende del ayuno y las mentiras— a quien yace durmiendo
con un retrato viejo, un espejo, un hoyo
entre las manos, un círculo negro, una garganta
por donde respira la herida de aquel rostro,
por donde, sin darse cuenta, los dos juntos respiran.

Hay un humo que vela y tañe un arpa.
Heme aquí, único auditorio,
cubierto de verdín en una balaustrada
submarina.

Estoy herido.

Y es como perder la memoria en una estación
sin paisaje donde ya nunca representar
el miedo, el orador, la nave
que decís que he sido. Escogeré a tientas
un puñal sacado de las sombras.

LEOPOLDO ALAS.

Arnedo (Rioja), 4 de septiembre de 1962.

Los poemas están seleccionados de sus libros inéditos *Con estas mismas distancias*,
1981, y *Nostalgia de siglos*, 1982.



¿Qué te diría tu gato?

Supongamos que tu gato, de repente,
adquiere, en esta noche de pasiones,
el don de la palabra...
¿Qué te diría tu gato?

El gato crea rincones con su presencia,
bate el suelo con las sandalias acolchadas
y enciende en la penumbra
las linternas de sus ojos...

El gato es anterior al cristianismo.
Descarta la piedad y no perdona.
El gato, voluptuoso y elegante,
conquista con su cuerpo
los sillones de tu casa.

Supongamos que tu gato, de repente,
adquiere en esta noche de pasiones,
el don de la palabra...

8-11-81

En los palcos

Estaremos siempre, lo sabes,
en los palcos
de todas las revoluciones,
levantando las pupilas por encima
de la montura
de unas gafas.
¡Y siga la guillotina
abriendo brechas en los cuellos
blancos de los que toman partido!
Estaremos siempre en los palcos,
con guantes largos, mirada extraviada,
estaremos comentando las hazañas
de los héroes,
señalando con el dedo
las batallas,
haciendo poesía en la guerra,
en su guerra...
Y susurrantes.

Los trenes no paran

Los trenes no esperan,
se marchan, seducen a su paso
pompas de aire tenebroso
con algún silbido prolongado
como un hilo de saliva.
Los trenes se marchan a horas extrañas
con un no sé qué de sabor a anginas
y a café posado...
Es inútil esperar en los andenes
porque entonces los trenes no pasan...
Los trenes sólo pasan
cuando no se los espera, y nos sorprenden:
hay que agarrarse a los trenes con las uñas
cuando pasan por delante,
aunque te den la espalda,
hay que montarse en marcha
porque los trenes no paran,
eres tú el que estás parado
con la maleta cerrada,
eres tú y tu intuición y el silbido:
afinar la vista, oler su llegada,

saltar a lomos de la conquista
sin parar en todas las estaciones.

Marquesa

Marquesa, no te muerdas las uñas,
no lamentes las pérdidas,
no vivas a solas de la vitalidad
de días lejanos,
no dejes que las lágrimas, marquesa,
derritan tus pestañas negras,
ni titubees cuando el foco dorado
te acose...

Marquesa, no te caigas de los tacones
aunque tiemblen las tablas
y las candilejas.

No te quites las pieles.

No sueñes en voz alta.

Y si padeces, marquesa, hazlo en silencio
y déjate turbar

por algún aplauso de butaca de patio.

No te muerdas las uñas, marquesa.

La institutriz del Olimpo

Nuestra escena son tus bastidores.

Nuestro apocalipsis de luces

es tu maquillaje retocado

entre dos escenas de amor.

Nuestras vanidosas pretensiones

de aplausos

son un soplo de voces

desde tu camerino...

A veces nadas por los pasillos

con una dolorosa mirada de ausencia,

y te alejas como una sombra

de nuestras manos.

Es fácil saber que estás presente

porque se siente conspirar al aire

cuando pasas.

Y las telas del decorado flaquean un instante

cuando estornudas,

siempre vestida de blanco,

siempre cubierta de velos,

siempre sugiriendo emociones

entre la lividez y el espanto.

Es nuestra escena un descanso

para tus pasos de artista,

y tu recuerdo un marasmo

entre los focos excitados

del escenario.

Podrías ser esa diosa espléndida

que no figura en listas ni leyendas,

podrías ser tú misma la leyenda,
 la institutriz del Olimpo.
 Podrías ser también un maremoto
 que mueve sus espumas
 sobre butacas de patio.
 Nuestra escena son tus bastidores.
 Nuestro rímel corrido
 es tu descanso.
 Nuestro grito, si te alcanza,
 es semejante al roce seco
 de los murciélagos en el aire.
 Tú, institutriz del Olimpo,
 tú estás hecha de luces, de voces,
 de aplausos.
 Tú estás hecha con arcilla de talento.
 Nuestra escena, nuestras intuiciones,
 todo nuestro agrio mecanismo
 de soñar estupideces
 es un mal reflejo de tus suspiros.

Las ballenas se suicidan

Las ballenas no se
 suicidan por una
 intransigencia
 de raza.
 Las ballenas flaquean
 por amor,
 porque intuyen
 el fanatismo de la derrota,
 por una especie de celo
 perpetuo
 que no sacian inviernos
 ni veranos.
 Se diluyen.
 Son la mezcla
 de pasiones solitarias,
 de instinto animal olvidado.
 Las ballenas nos suicidamos
 para justificar el medio,
 no por firmeza,
 no por arrebató
 ni por fuerza...
 Las ballenas se suicidan
 porque lo piden a gritos
 los sueños.

24-10-81.

AMADEO RUBIO EGUREN.

Bilbao, 13 de agosto de 1962.

Los poemas están seleccionados del libro inédito *Nombres de mujer*.



Myriam, 1

Niña, mujer, anciana: te observo envejecer
 mientras, adolescente, cruzo tu anatomía
 desde el menudo pie hasta la boca impía.
 Decreces, degeneras, tu piel se frunce, un cáncer
 te ensombrece, pero eres la virgen que presentí
 en mis sueños, la que acudió a la cita
 y desató su nudo y en sangría súbita
 perdió su juventud. Seré tu zahorí.

Myriam, 2

En mis blancas caderas te has dejado
 el rastro de carmín que cuando lloras,
 como signo en el árbol de las horas,
 rehace la memoria, lo pasado.

Mírame ante el espejo, así marcado
 ya debo paracer, pues te demoras,
 el chico de lamé que tanto adoras
 con hebillas de sangre en un costado.

Sólo tus dientes rigen la aventura
 que vela el nombre Amor y lo trasciende
 —Amor: agujas, única certeza—
 para no dejar nunca esta cintura
 donde tu carmín sabes que se extiende
 si al borrarlo recuerdo tu belleza.

Alejandra

La luz en la ventana no es un brillo ni un velo
 que oculte a mi mirada tu sábana escarlata.
 De puntillas la miro tras andar sobre el hielo
 de una senda de grava con agujas de plata.

Otro año, otras noches, mordiste el señuelo
 escondido en las redes que te tendí con trampa
 cuando tú te acercabas sin prisa y sin anhelo.
 Eras aún doncella, y yo un hombre en el hampa.

«Sé el único en mi cama, dijiste, y sé el compañero que he buscado desde la misma noche en que rompí los lazos y abandoné la pompa de un hogar sin deseo. Poséeme en el porche».

Renée

Beso al morder tu lengua la pólvora quemada que te destroza el rojo de las faldas de raso. Vas a dar, en el barro del río, el postrer paso hacia mis labios; rindes tu carne demudada.

Yo tengo el áspid duro que deseas, parada frente a mí sorbes toda la sangre del ocaso, las lágrimas, el agua. Débil color y escaso de tu boca se escapa. Siéntete atrapada.

Repite la corriente siempre su movimiento como yo he repetido mil golpes en tu yerta espalda. Mientras, froto tus pechos pues intento devolverte a la vida. He de estar alerta, hay sombras, hay sonidos; cállate un momento, llegan espías: tú estás dormida, muda, muerta.

Lo que dice el toro

No corre, la muchacha, no se mueve, incitando mi aliento que la guarda de las buenas maneras.

En silencio reclama que en su interior navegue el frío de mis armas.

Myriam, 6

Cuatro labios, seis labios, ocho labios. De par en par se abren, hurgando con mi lengua que toca, en el sabor amargo, el hueco donde hallar antojo no probado que al delirio aboca.

No subo hasta tu rostro. Sólo quiero besar, apartando los vellos, tu sonriente boca de perfume inconstante, que obligas a probar por ver si el tacto húmedo mis sentidos aloca.

ALFREDO FRANCESCH.

Madrid, noviembre de 1962.



Toma a manos llenas mi espesa cabellera,
Y alumbra cuanto abarca con fulgores
Minerales su recia pesadumbre. Despierta

Poderoso y pálido, indemne
A los amaneceres de pechos zodiacales, alimenta
Implacable su progenie helada, inmisericorde.

Alza su perfil soberbio, su perfil
Hiriente, su inquietante rictus como un
Agua maldita o hierática.

Y en este tiempo lánguido,
Cuando nace el júbilo y muere
Con sus ojos anclados en la tierra
Palpitante, despliega regio su poderío atroz
En obra de odio, hambre, extravío.

Que arrancara de la inocencia, que arrancara
De la tan animal palpitación, que germinara
Del impulso simple, impar y vigoroso, ara
Cautivadora y anterior;

Que encarnara en la metáfora
Final del alma ávida, rigurosa, refugio
De una virtud mucho más que humana, alba
Cierva deseable;

Y que su certeza esté en un profundo reproche;

De profundis clamavi.

Ese océano elemental

Y justo, puro y muerto, no
Acude al hebreo, Mondrian,
Apocalipsis ni Ragnarök alguno.

Ese océano, Mondrian, piedad
Donde nada cae, donde nada crece,
Acaba por ser recurso final.

Esta larga letanía interminable

No se anuncia en asfódelo incoloro, no debería
 Crecer mástil inaudito en la vasta
 Planicie estéril del conocimiento.

Parece apostar su decisión irrevocable en
 Los despeñaderos, en las grutas, los acantilados,
 En la sangre de lo inaccesible, en el sajar
 Continuo de esta arteria, de este nervio.

Esta letanía sin medida arremete como
 Un bárbaro de pómulos agudos, inevitable y
 Cruel, hundido hasta los codos en despojos,

Ciego en el frenesí atroz del saqueo y la
 Matanza. Esta melodía sin nombre y enloquecedora
 Semaja en ocasiones la impaciencia de aquello que
 está vivo.

Pulcritud casi hiriente, fénix

Que resurge como el alba, es
 Su llegada, asombrosa, lamentable-
 mente comprensible, irrumpe,
 Tempestad de diamantes, pulcritud
 Casi hiriente, fénix.

Desata el drama su larga

Cabellera, su voz que domina
 Los caballos, los ríos y las
 Bestias: la ciudad, carnaval

Sombrío, parece de inmediatez
 Y de silencio. Perspectiva de angustia,
 Presencia la decisión no menos
 Dolorosa que el no haberla tomado.

Como a breves pinceladas vehementes,
 La ciudad se traduce en un
 Pasado que ahora cobra fin
 Certero y principio— ciudad sin

Tregua y sin misericordia, enjambre
 De desolación y estío herido, de
 Tropel que, sin embargo, exilia a
 La más inflexible de las soledades.

Mil ochocientos noventa ardiente
 En el templo vegetal; líquenes sonoros,
 Campanas como bronce mítico que desdigan

De la ira, la vigilia, la blasfemia
 En la noche extensa, acaso la liturgia
 O la diáfana luz del que acepta

O cree aceptar en obsesiva
 Ingente labor de insecto sin sentido,
 Sísifo insecto, Sísifo mineral y hombre;

Y la tierra salvaje y sudorosa, demudada
 Y última, testigo de cereal y cuervos,
 De un viento horrible como un horno.

Y el metal le abre ya el pecho,
 Vincent Van Gogh
 De voluntad escollo,
 De fieras y de lirios, cada latido
 Es una explosión de flores escarlata.

Y el racimo de su sangre, óleo
 Y luz, fiebre,
 Ciertamente olvido,
 Ya es aliado de la noche, de hormigas
 Y saúcos, y ese inmenso mar que ahora descubre.

Se acabó de imprimir
en Torrejón de Ardoz, Madrid,
el 28 de julio de 1982.

Poesía agradece a
Francisco Giner de los Ríos, José Muñoz,
Elisa Sáinz de Záska, Juan Antonio Molina Foix,
Carmen Jiménez, Guido Sansoni,
Biblioteca Nacional de Florencia y Biblioteca Nacional de París
la colaboración prestada en la realización de este número.

N.º 9

OCHO MÁXIMAS DE SÉBASTIEN CHAMFORT
TRANSCRITAS POR SAMUEL BECKETT /
EL VORTICISMO / ROSA CHACEL / JUSTO ALEJO /
JOÃO CABRAL DE MELO NETO / CONVERSACIÓN
CON LOUIS ARAGON / LOS CÁNONES
ENIGMÁTICOS DE JUAN DEL VADO / PEDRO DE
ORELLANA / UNA PANORÁMICA DE LA POESÍA
CHILENA ACTUAL...

N.º 10

CLARISSE NICOÏDSKI / RAFAEL CANSINOS-ASSENS /
HENRI MICHAUX / EL ABATE MARCHENA /
DOCE CANCIONES DEL MINNESANG / BLAISE
CENDRARS / JOSÉ LEZAMA LIMA / RUISEÑORES
DE INGLATERRA...

N.º 11

CASTO FERNÁNDEZ-SHAW / FIRDUSI / JULIO
CARO BAROJA / POESÍA BOLIVIANA ACTUAL /
POESÍA VISUAL EN ESPAÑA HOY...

N.º 12

FEDERICO GARCÍA LORCA / POESÍA EPIGRÁFICA
EN LA ALHAMBRA Y EL GENERALIFE / HUGO
VON HOFMANNSTHAL / STÉPHANE
MALLARMÉ / ILIAZD...

N.º 13 / 14

NÚMERO MONOGRÁFICO DEDICADO A JUAN
RAMÓN JIMÉNEZ.

N.º 15

WILLIAM CARLOS WILLIAMS / JOSÉ MORENO
VILLA / EL JARDIN FUTURISTA / KIKÍ DE
MONTPARNASSE / H. P. LOVE CRAFT / IGNACIO
PRAT / 5 POETAS DEL 62.

p o e s í a

REVISTA ILUSTRADA DE INFORMACIÓN POÉTICA

NÚMERO

William Carlos Williams y los pintores

José Moreno Villa

El jardín futurista

Las memorias de Kikí de Montparnasse

H. P. Lovecraft

Ignacio Prat

5 poetas del 62