

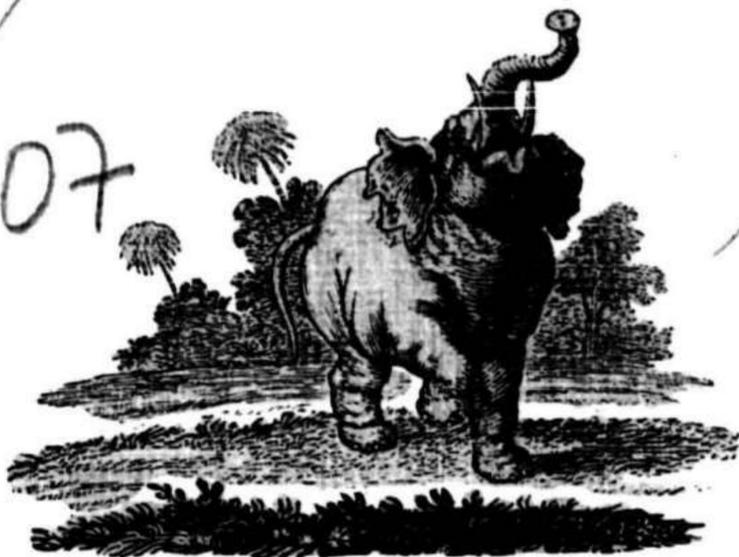
82

POL 174

~~7007~~

2

14721



D  
22007

72  
14.121



2

14721

p o e s i a

REVISTA ILUSTRADA DE INFORMACION POETICA N.º 4

p o e s í a

REVISTA ILUSTRADA DE INFORMACION POETICA  
N.º 4 / Publicación bimestral / Junio 1979

DIRECTOR:

Gonzalo Armero

DIRECTOR GRAFICO:

Diego Lara

EDITA:

Editora Nacional  
Secretaría General Técnica  
Ministerio de Cultura

ADMINISTRACION:

Editora Nacional / Torregalindo, 10 / Madrid-16

IMPRIME:

Lipal. S. A.

Avda. Pedro Diez. 3. Madrid-19

*Printed and made in Spain*

Depósito legal: M. 6.414-1978



*p o e s í a*

REVISTA ILUSTRADA DE INFORMACION POETICA N.º 4



MINISTERIO DE CULTURA

**FRANK O'HARA**

**KEVIN POWER**

*Frank O'Hara, poetas, pintores y ollas a presión*

**FRANK O'HARA: Fragmentos**

Pág. 5

**MARIA ZAMBRANO**

*La aurora de la palabra*

(Tres fragmentos)

Pág. 63

**VLADIMIR NABOKOV**

*Dieciocho poemas y dieciocho problemas*

Pág. 69

**EL ANFITEATRO DE FELIPE EL GRANDE**

Presentación y selección de textos:

**JULIA CASTILLO**

Pág. 101

**ULTIMA POESIA NO ESPAÑOLA**

Presentación y selección:

**LEOPOLDO MARIA PANERO**

Pág. 110

**Tabla de láminas**

- I. **Walker Evans:** *Brooklyn Bridge, New York* (1929).
- II. **Maurice Tabord:** *Hand* (1929).
- III. **Achille Duchêne:** *Les Jardins de l'Avenir* (1935). *Jardin pour la demeure d'une famille d'artistes.*
- IV. **Achille Duchêne:** *Parc de Sports, détail du Stade Nautique.*
- V. **Man Ray:** *Mrs. Henry Powell* (s. d.).
- VI. **Ralph Gibson:** *Untitled* (1977).

**Adhesivos**

**Norman Rockwell:**

*Abstract and Concret*

(Oleo para la cubierta del *Post*, 13 enero 1962.)

*Weighing In*

(Oleo para la cubierta del *Post*, 3 abril 1943.)

*Uncle Sam*

(Oleo para la cubierta del *Post*, 28 junio 1958.)

*April Fools*

(Oleo para la cubierta del *Post*, 21 enero 1928.)

F R A N K O ' H A R A

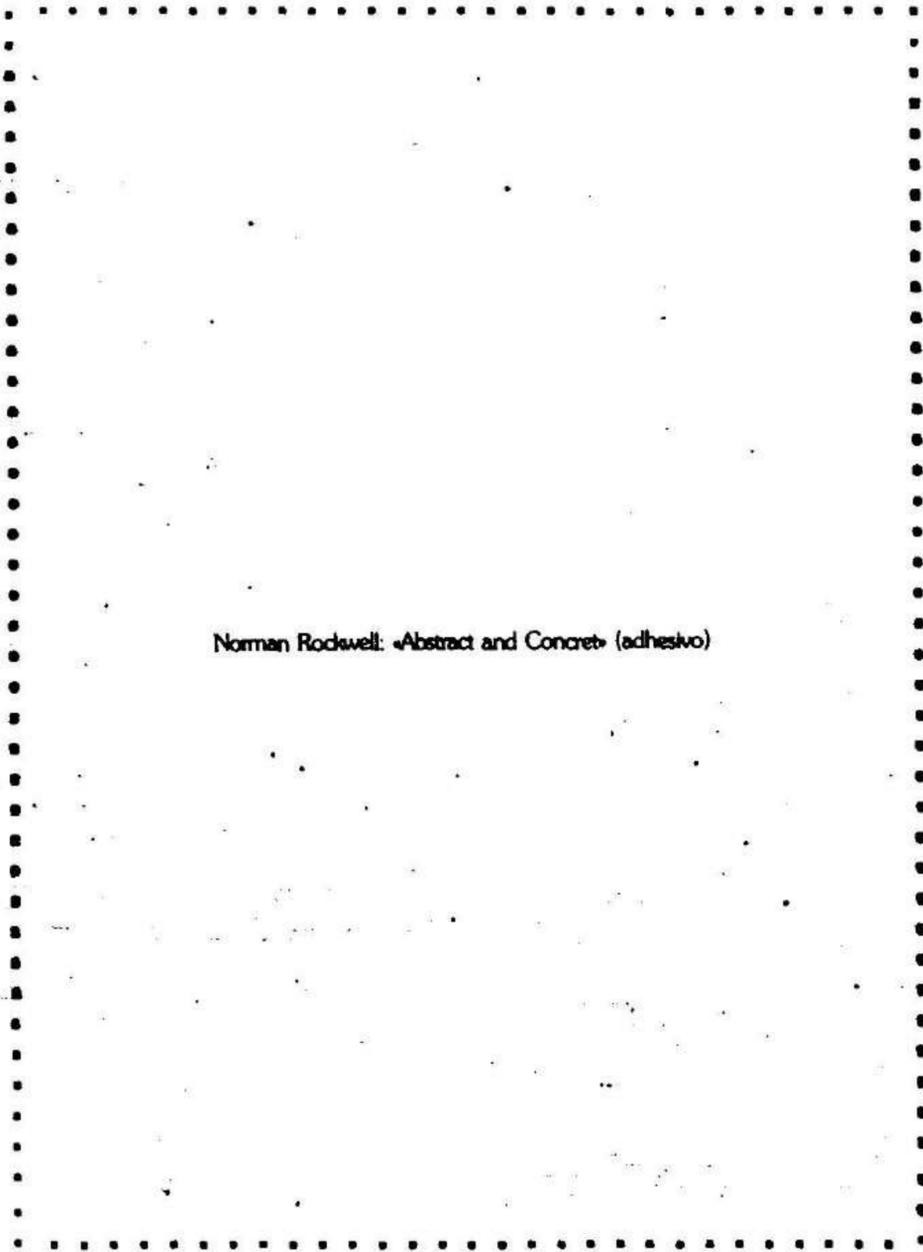
---

KEVIN POWER

Frank O'Hara, poetas, pintores y ollas a presión

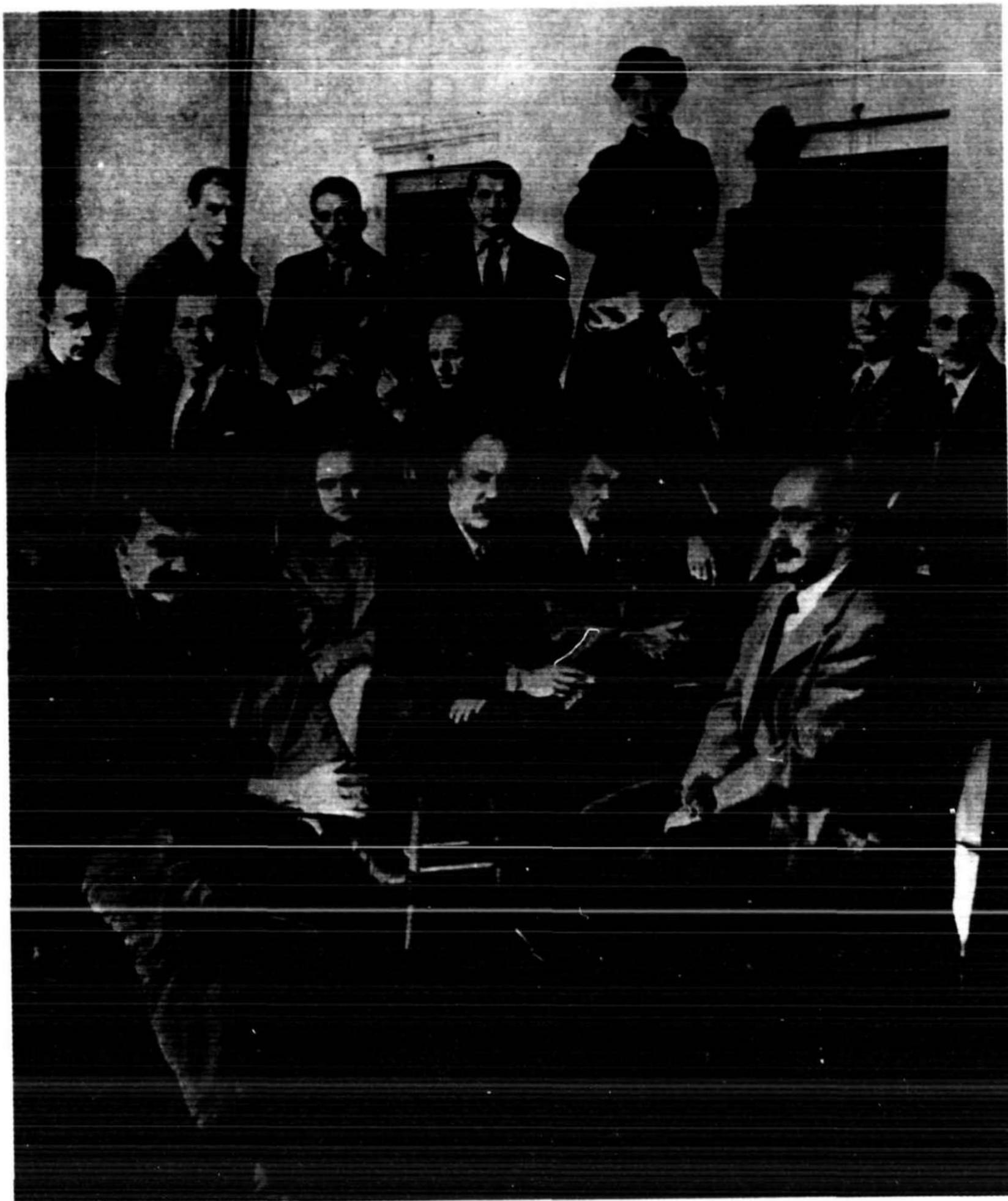
*Frank O'Hara*  
FRAGMENTOS

Selección de Kevin Power



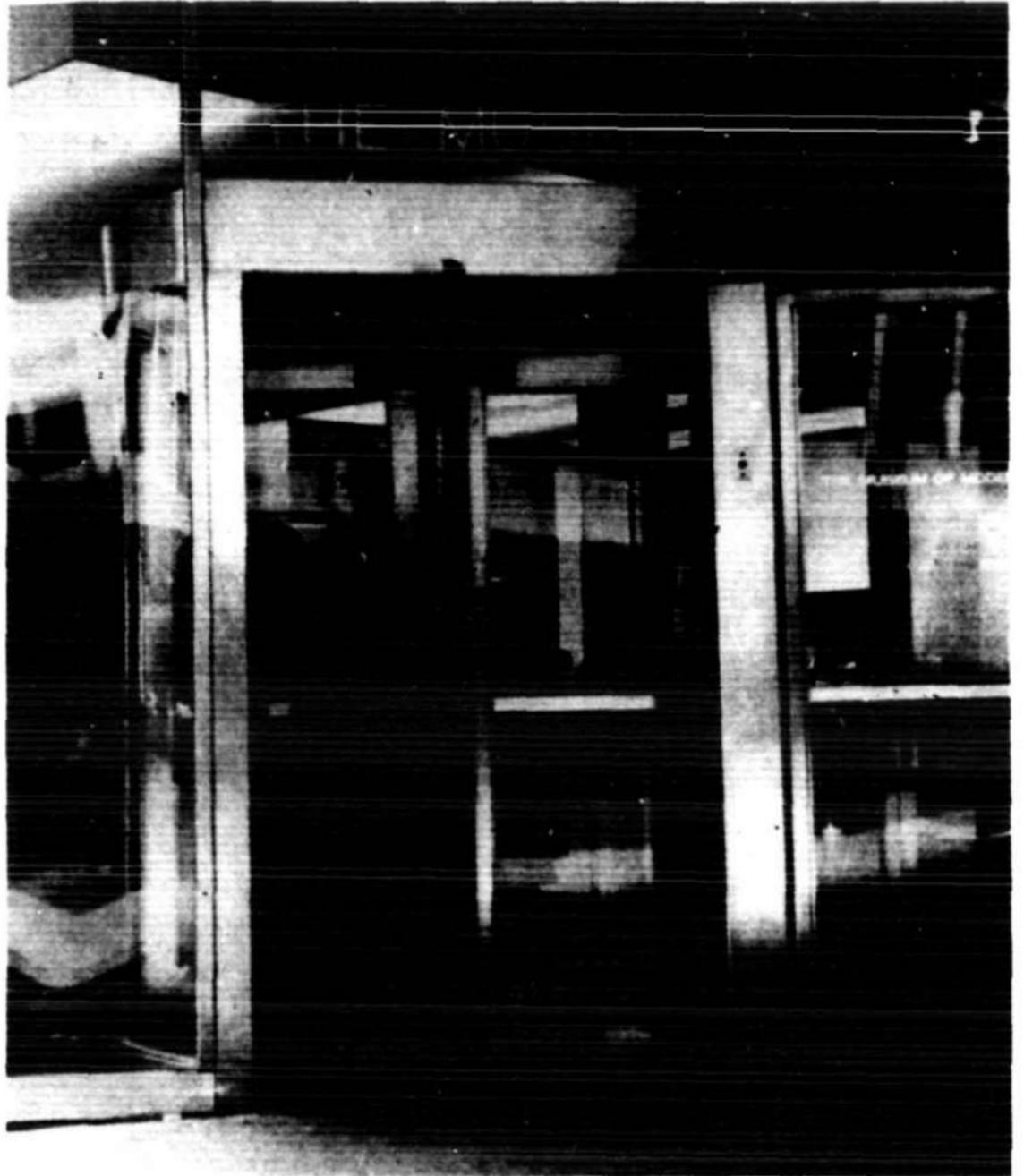
Norman Rockwell: «Abstract and Concrete» (adhesivo)

(Traducción de Javier Mañas)



*Los Irascibles*

Sentados, de izquierda a derecha: Theodoros Stamos, Jimmy Ernst, Jackson Pollock, Barnett Newman, James Brooks, Mark Rothko. De pie, de izquierda a derecha: Richard Pousette-Dart, William Bazotes, Willem de Kooning, Adolf Gottlieb, Ad Reinhardt, Hedda Sterne, Clyfford Still, Robert Motherwell, Bradley Walker Tomlin.



Frank O'Hara en la puerta del MOMA

KEVIN POWER:

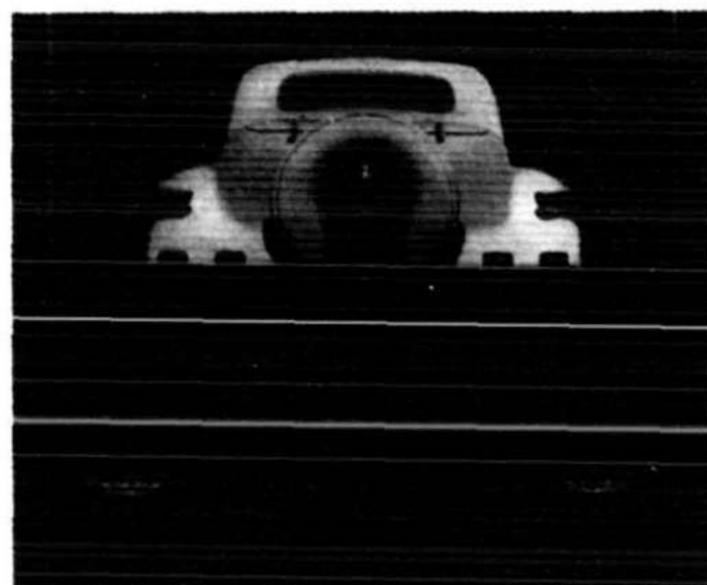
## Frank O'Hara,

POETAS, PINTORES Y OLLAS A PRESION

Las relaciones entre los poetas y pintores de Nueva York durante los años cincuenta y sesenta parecen casi incestuosas, ofreciendo el acusador panorama de un mundo en el que los artistas dibujaban retratos de sus amigos poetas y los poetas dedicaban sus obras a amigos artistas, en el que los artistas hacían cubiertas e ilustraciones para los libros de los poetas y los poetas escribían críticas de las exposiciones de los artistas en revistas como *Kulchur* y *Arts News*, en el que unos y otros colaboraban juntos en obras de teatro, poemas y litografías. La intimidad estaba a la orden del día, unos y otros se agolpaban en los mismos bares, en las mismas galerías, e incluso en las mismas camas.



Jackson Pollock



Robert Rauschenberg: Lincoln on a lift



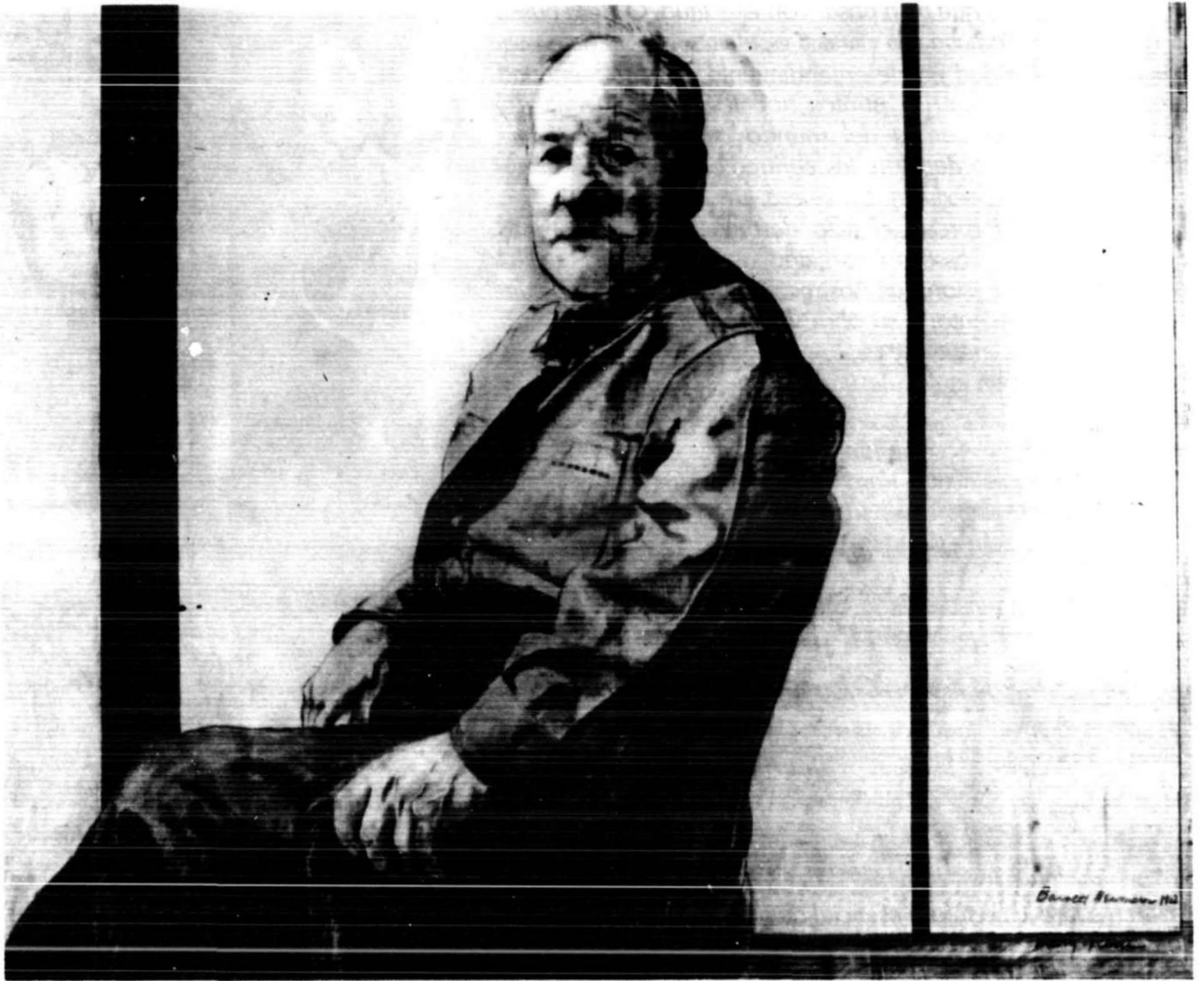
Kline

Nueva York es una olla a presión con una gran cantidad de peligrosas calderas en sus entrañas. Es una ciudad de extremos, de calor y frío, de pasión e indiferencia, de riqueza y de pobreza, de masa e individuo. Uno vive como 'Fritz el gato' o como una Lizzie cualquiera, bien encerrada con dos vueltas a la llave. Uno se siente excitado por su energía o atemorizado por ella. El arte americano de esta época es, a un nivel, la historia de cómo esta energía fue absorbida y transformada: como gesto (Expresionismo Abstracto), como cultivada sofisticación ultra-fría (Pop), como actividad frenética (Happenings) y como partición y reunión de sus partes (Assemblage). El propio enfoque de O'Hara ofrece una deslumbrante mezcla de ingenio, sofisticación e inteligencia que le permite filtrar y organizar con éxito la masiva y diaria entrada de información.

O'Hara fue indudablemente la figura clave de la escuela de Nueva York, y su trabajo de conservador del MOMA<sup>1</sup> le mantuvo en estrecho contacto con la mayoría de los pintores de primera fila. Su mismo círculo de amigos íntimos incluía a muchos componentes de la llamada Segunda Generación de Expresionistas Abstractos —Bluhm, Mitchell, Leslie, Hartigan, Goldberg—, y sus poemas están llenos de pequeños chismes sobre sus vidas cotidianas y los momentos de amor y risa que compartieron. Nos habla de fiestas en sus diversas casas, de picnics en la playa, de viajes a París. Pero O'Hara no era un abstraccionista empedernido y se sentía y hallaba igualmente próximo a pintores figurativos como Katz, Fairfield Porter, Freilicher y Rivers. Se ha escrito mucho acerca de su amistad con Rivers y de su cariño por Berdie (la suegra de Rivers), pero no resulta fácil extraer de ello analogías estéticas precisas. Compartían, quizá, una cierta manera de unir felizmente lo que estaba desconectado. El sentido de la improvisación continua de Rivers (el hecho de que no vacile en trocar un retal rojo en una cabeza femenina) puede ponerse claramente en relación con el método de composición de O'Hara. Rivers comenta a propósito de su obra *Me (Yo)*, chillonamente centrada en sí mismo: *Será un lienzo extra-extra-grande con instantáneas de cuanto ha sucedido desde mi nacimiento hasta el presente. Espero que pase a la historia como el cuadro más egomaniaco jamás pintado, y muy bien podrían ser estas palabras un eco de las de O'Hara en su vertiginosa Second Avenue (Segunda Avenida): todo parece muy revuelto y confuso, cuando de hecho son todas cosas que o bien me han ocurrido a mí o bien he sentido que sucedían (que vi, imaginé) en la Segunda Avenida. Ambos ven el arte como función de la personalidad y lo hacen con una rara franqueza.*

O'Hara tiene en común con Pollock, Kline y de Kooning una capacidad mitológica para trocar su vida diaria en una entidad poderosa e impresionante que lo inunda todo con su propia presencia e ímpetu. Sus poemas están dominados por una sensación de velocidad mantenida, por una insistencia en manifestar energía. Robert Duncan advierte cómo se las

<sup>1</sup> Siglas del Museum of Modern Art.



Larry Rivers: Barnett Newman

Richard Hamilton: She (fragmento)



ingenió para lograr que la exigencia hecha al lenguaje se mantuviera como algo operativo, de modo que continuamente hubiera algo en producción, y, al mismo tiempo, convertirlo casi en una especie de charla telefónica a la que con anterioridad nadie habría prestado atención: que el lenguaje gane para sí lo que con anterioridad se consideraba sus usos triviales. O'Hara piensa en el arte como en un hacer algo, entendiéndolo y tomándolo como proceso. La estética es semejante a la de los Expresionistas Abstractos: un magnífico afán de inclusión que trata el poema o el lienzo como un espacio que llenará la experiencia a medida que se vaya produciendo. El riesgo del artista es ser parte de lo que está aconteciendo, estar 'dentro' del cuadro, según expresión de Pollock. Tal planteamiento es atrayente en lo que tiene de abierto y en la medida en que reduce el papel del ego controlador. El artículo de O'Hara sobre Pollock arroja mucha luz sobre esta sensación de una estética compartida. O'Hara admira su empeño en 'llegar hasta el final', en meterse 'dentro' del cuadro y en hacer que el factor controlador sobre la obra sea de tal índole que él avance

sin saber nunca lo que va a pasar con exactitud. O'Hara busca lo que Pollock llamaba una claridad espiritual en la que no existen secretos, una claridad no de entendimiento sino de identidad sumergida en la cual los puntos nodales de la energía del poeta se mezclan con la del mundo circundante. Es una poética de acción y decisión, las contradicciones se resuelven permitiendo que coexistan. La viveza, una fluidez fortuita, la estocada de la sorpresa, el acto desmañado son valorados como modos de acceso a esta claridad espiritual. O'Hara, al igual que los Expresionistas Abstractos, explora las posibilidades de descubrimiento, y su obra, como la de de Kooning o Pollock, acumula motivos y obsesiones. Hay una clara multiplicidad de focos con cimas de energía que se repiten.

Nueva York proporciona tanto la sintaxis como las imágenes de un lenguaje activo. Para de Kooning y O'Hara es lo que configura su jornada y el tejido del cual surgen muchos de sus pensamientos y sentimientos. Los Parkway Paintings (Cuadros de bulevar) de de Kooning subrayan la continua naturaleza fragmentada del paisaje de la ciudad, las formas entremezcladas con las formas, el modo en que los edificios se recortan entre sí, las medias palabras de los anuncios parcialmente escondidos. El contenido, dice de Kooning, es algo 'mínimo', tan sólo una 'instantánea'. Los mismos Lunch Poems (Poemas del almuerzo) de O'Hara (escritos durante los altos en su trabajo del museo para almorzar) son bocados de la ciudad, flotando sobre el ímpetu de ésta, tan sabrosos como un sandwich. Captan momentos vividos tal y como fueron vividos por lo que en ellos hubiera que mereciera la pena. Se deslizan sobre la metáfora esencial de de Kooning, 'sin entorno', que hace hincapié en la visión de la ciudad como amalgama de partes anónimas en la que el tamaño monumental destruye la escala, en la que las partes anónimas se apilan en una identidad abrumadoramente distinta, en la que la sensación del lugar nunca puede aprehenderse del todo porque cada uno de los sitios individuales de la ciudad podría ser cualquier sitio. El azar se hace parte del peso de los acontecimientos. De Kooning, por ejemplo, utilizaba papel de periódico para retrasar la oxidación de sus lienzos, y, cuando lo quitaba, se encontraba con columnas de tinta,



Elaine y Willem de Kooning



Alfred Stieglitz: Springs Showers



Zona «T»



De Kooning: Woman (fragmento)



Richard Estes: Gordon's Gin

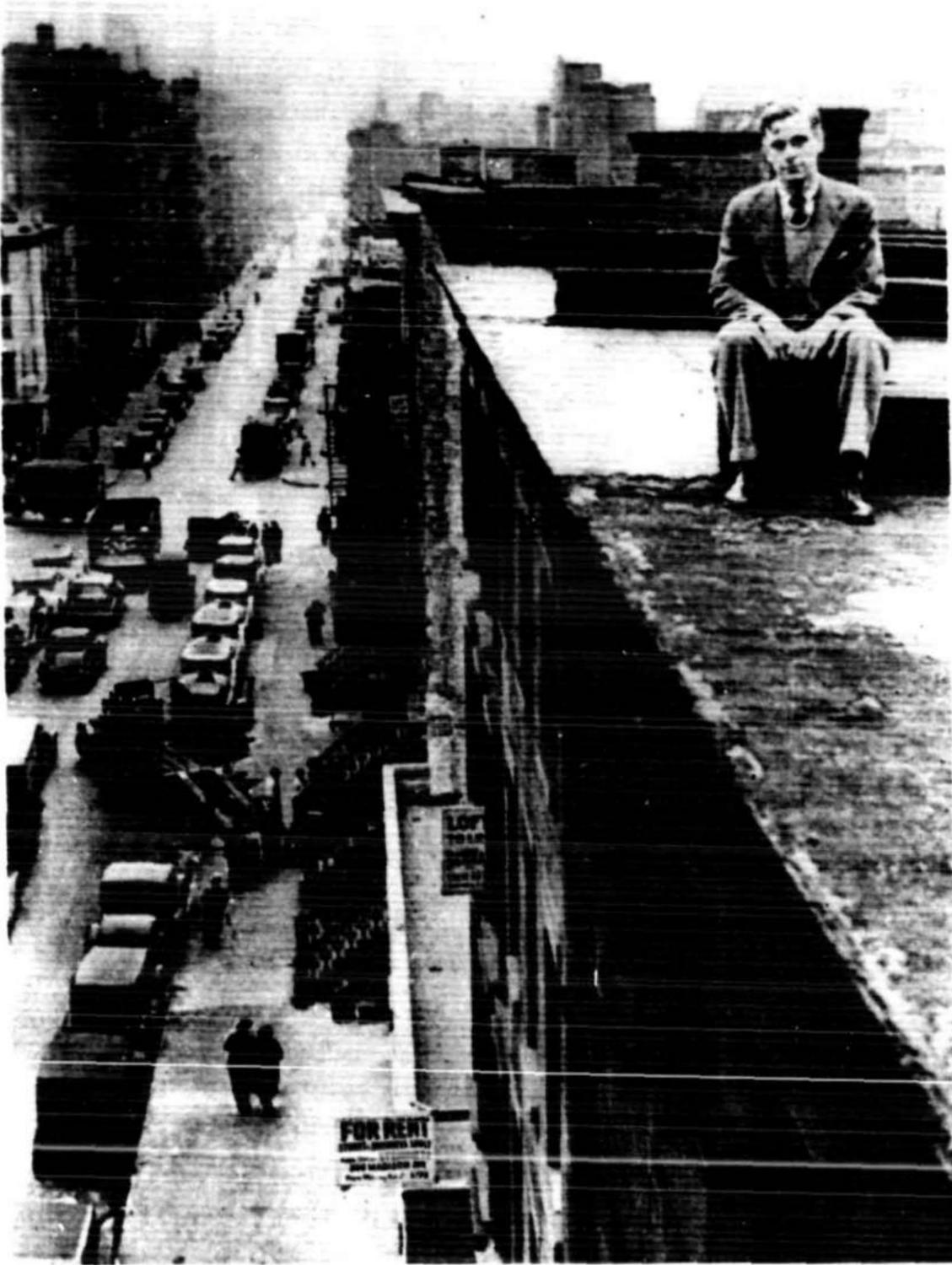
medias tintas, anuncios impresos en el cuadro. Podía tacharlos fácilmente con pintura, pero prefería dejarlos allí como algo verdadero, que pertenecía al evento. O'Hara, de manera similar, incorpora titulares de periódico a sus poemas. Su Trina de Segunda Avenida está asimismo próxima a las Women (Mujeres) de de Kooning, llenas de los mismos lánguidos olores negros, del mismo humor y sexualidad envolvente (el complejo de zona T<sup>2</sup> que artistas pop como Rosenquist también explotaron). Trina es como un anuncio de ropa interior y se enriquece con los graffiti de nuestras mentes. Nueva York nos hace vivir nuestra lujuria hasta el final y satisface nuestras fantasías sexuales. La Mujer de de Kooning es la puta con la que todos nos hemos acostado. Es banal, generosa, sexy, sin nombre. La Clarissa de O'Hara se encuentra muy en la misma línea:

en un mar de asfalto el insulto que es  
 la vida precisamente en estas provincias impresas  
 por todas partes impresas con la bandera 'nadie'  
 Ella se desliza con facilidad en esta superficie de mosaico centelleante,  
 leyéndola  
 nos hemos perdido en ella y en el rugido del tráfico.

<sup>2</sup> Se llamaba zona T a la parte de los anuncios en que más se fija la atención, zona que se puede aislar o señalar mediante una T.



R. Buckhardt: New York



R. Buckhardt: Edwin Denby en la azotea de su casa



Krazy Kat



R. Buckhardt: New York

La rapidez de la decisión, la rapidez del impacto, o lo que Katz llama 'velocidad' es algo muy importante para la mayoría de estos artistas neoyorquinos. Katz, como O'Hara hasta cierto punto, también se definió en lo relativo al Expresionismo Abstracto. Vio, por ejemplo, las Mujeres de de Kooning como 'paradigmáticas' en el sentido de que le enseñaron cómo podían utilizarse las figuras. Katz también sabe unir lo dispar. Jane Freilicher observa acerca de él que sabe cómo mezclar Herriman (el creador de Krazy Kat)<sup>3</sup> y Giotto! Es ésta una manera de ver las cosas que O'Hara habría aprobado enteramente. Katz también llena sus obras de poetas neoyorquinos: Schuyler, Denby, Brainard, Koch, Emslie, Waldman, Berkson y el propio O'Hara.

Los amigos más íntimos de O'Hara fueron los miembros de la Segunda Generación de Expresionistas Abstractos, cuya obra, aunque interesante, carece del dramatismo de la de sus predecesores. Segunda Avenida incluye la siguiente descripción de un cuadro de Grace Hartigan:



Jasper Johns: Sin título

<sup>3</sup> Comic muy popular.

y cuando la presión asfixia e inflama, Grace destruye / los vertiginosos rostros en su alegría disonante allí donde está inquieta elevada / nasalmente hasta los cielos que son un sonriente carrusel / borrado a espasmos por hojas de pintura grasienta y blanca / y esto se le hace como amor, es lo que yo deseo / y lo que tú, ser capaz de tirar algo sin bostezar / '¡Oh Hojas de hierba! ¡Oh Sylvette! ¡Oh Conferencia de Tejedores de Cestos!' / y así cumplir nuestra promesa de destruir algo, no a nosotros.

Tenían estos pintores una tendencia a correr la imagen hacia el centro, hacia lo místico, hacia la idea del mandala. Este movimiento hacia un punto focal definido relaja la tensión que producía la densidad global de las primeras obras.

En Nueva York la energía se encuentra muy a mano. Las cosas parecen suceder y parece como si uno las estuviera haciendo suceder. Es una receta para el engreimiento y precisa ciertas reservas. No debería confundirse el nerviosismo con la vida. El Arte Pop perteneció, en parte, al lustroso consumismo de su tiempo. El hiperrealismo ofrece ahora la democratización última del ojo: en él los artistas ven lo que nosotros vemos y así ya no hay que mirar más. La vida está siempre en esta ciudad en estado de sitio y la asimilación de la experiencia se reduce a reacciones inmediatas e instintivas. Hay un empuje constante de la profundidad a la superficie, la complejidad se ve brutalizada y convertida en insensibilidad. El artista, como su sociedad, se ve arrastrado hacia la superficialidad como medio de supervivencia. Sin embargo, O'Hara posee una gracia en su lenguaje que desecha el oropel (cualidad de la que muchos poetas neoyorquinos, con notables excepciones como Denby y Ashbery, carecen absolutamente) y una exultante capacidad para pensar en movimiento. Caza lo que es en toda su frescura irresistible. Sabe que la vida de uno en Nueva York es siempre pública y que el espectáculo se llama entusiasmo. Sabe que nadie quiere crecer y que el poeta no debe hacerlo jamás. La vida es una aventura.

K.P.



Alex Katz: Autorretrato



Frank O'Hara

*Sobre Pollock*

(...) Pero ¿cuánta claridad es capaz de soportar el ser humano? Ese estado puede ser la meta final del artista, pero para el hombre representa algo muy arduo. Sólo debería aplicarse el conocido apelativo de Harold Rosenberg *Pintor de Acción* al artista que ha alcanzado ese estado, pues sólo cuando éste se halla en tal estado es su 'acción', pura y simplemente, significativa de sí misma (...)

DIGRESION SOBRE NUMBER 1

Estoy enfermo hoy, pero no  
enfermo en exceso. No lo estoy.  
El día es perfecto, templado  
para invierno, para otoño frío hoy.

Un buen día para ver. Veo cerámicas,  
a la hora de comer,  
de Miró y el mar de Léger;  
complicados Metzingers ligeros  
y un despertar brusco de Brauner,  
una mesita de Picasso: rosa es.

Estoy cansado hoy, pero no  
en exceso. No lo estoy.  
Ahí está el Pollock, blanco, el daño  
no caerá, su perfecta mano

y los muchos viajes breves. La hilera  
de plata jamás la cercarán.  
Asomadas las estrellas y hay mar  
bastante bajo la tierra reluciente  
para llevarme hacia el futuro,  
que no es tan oscuro. Veo yo.



Pollock: *Number 1*

(...) Este nuevo cuadro posee unas calidades de pasión y desesperación lírica, desenmascaradas y desinhibidas, que no se encuentran en ninguna otra época conocida; no resulta sorprendente que nuestro arte, encarado, como se nos dice, con la destrucción universal, se dirija por fin con una fuerza sin freno y una franqueza sin velos a un futuro que muy bien puede ser inexistente, en un último afán de reconocimiento, que es la justificación de ser.



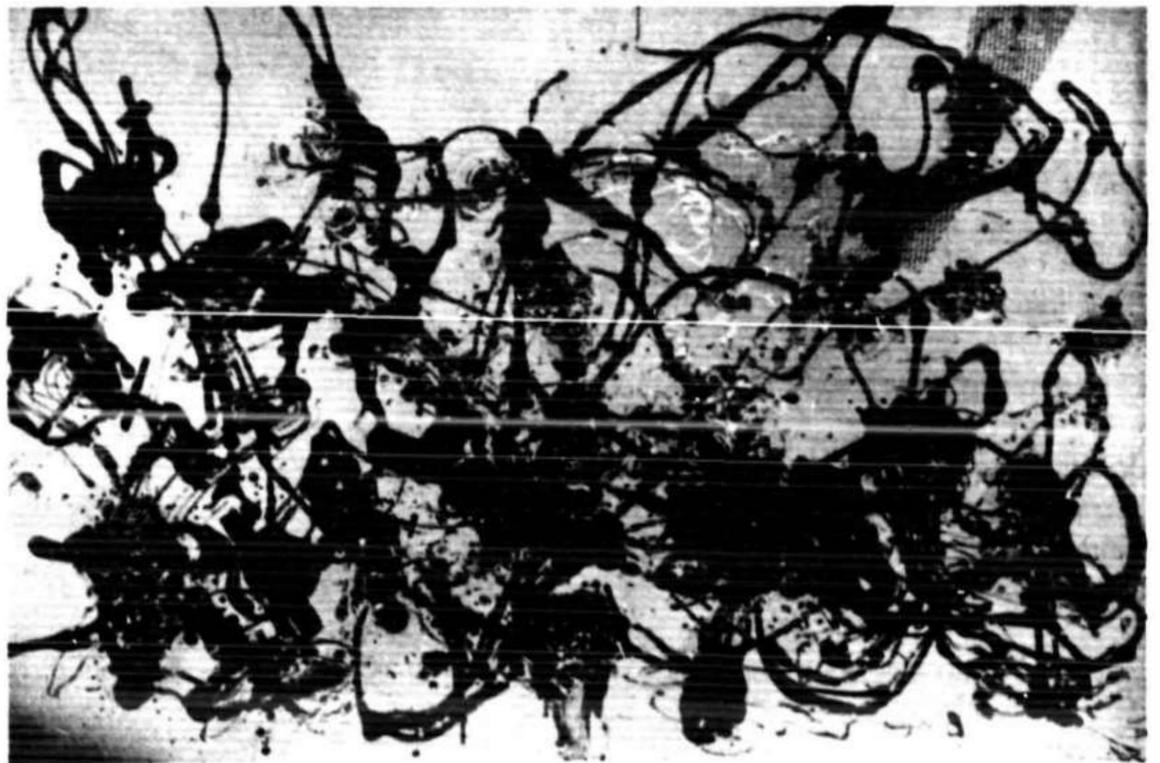
Estudio de Pollock

(...) Mientras estoy inmerso en mi pintura, no me doy cuenta de lo que estoy haciendo. Es solamente tras una especie de período de 'familiarización' cuando veo lo que me traía entre manos. No tengo el menor temor a hacer cambios, destruir la imagen, etc., porque el cuadro tiene una vida suya propia. E intento que la viva hasta el final. Y sólo cuando pierdo contacto con el cuadro es el resultado una chapuza. Si no es así, entonces hay armonía pura, un fluído toma y daca, y el cuadro sale bien. (JACKSON POLLOCK.)

En el trazo de *Number 1, 1948*, hay una fuerza extática, irritable, exigente, una velocidad increíble y una nerviosa legibilidad; y las manos del pintor aparentemente manchadas de sangre, atravesando la parte superior, justo encima del área de dibujo principal, son como la postdata a una terrible experiencia (...) En *Number 1, 1949*, una de las obras más perfectas de su vida entera o de la de cualquiera, espectador o artista, Pollock nos ofrece un mundo de trazo, color y profundidad táctil que lo relaciona con Watteau y Velázquez (...)

(...) esa asombrosa habilidad para avivar una línea haciéndola más delgada, para darle lentitud anegándola, para elaborar el más simple de todos los elementos, la línea, para cambiar, revigorizar, ensanchar, para crear un acervo de riquezas en la masa por medio del dibujo solamente (...)

(...) *Number 29* es una obra del futuro; está esperando. Sus texturas reversibles, la brillante claridad del dibujo, la tragedia de una violencia lineal que, al reconocerse en su propio yo-espejo, lo que ve es elegancia, la clara nostalgia de brutalidad



Pollock: *Number 29*

# 16

expresada en el abrazamiento de los bordes agudos y las vulgares formas de cables y conchas, el doloroso reconocimiento de los guijarros como elementos del sueño, el drama del negro sojuzgando a la sensualidad y al color, la aparición de estas formas en un espacio abierto, como si fuera en el aire, todas estas características unidas en una sola obra muestran la crisis de la originalidad de Pollock y la angustia concomitante en toda su evidencia y esplendor.

Pollock: *Summertime*





Jackson Pollock

## Sobre Kline

Para Kline, como para Gertrude Stein, el arte significaba poder, poder para conmover y ser conmovido (...) El no deseaba estar en sus cuadros, como Pollock, sino crear el acontecimiento de su paso, en cualquier intersección de espacio y tiempo, por el mundo (...)

(...) (se caracteriza por) el vertiginoso trazo y la presta confrontación, y el abrazamiento de la vulgaridad y el drama (...)

(...) A solas era serio, atento, filosófico dentro de un marco de referencias maravillosamente idiosincrásico que ponía a su propia concepción de El Sueño (del arte y de la vida) en un pie de igualdad semántico con el Existencialismo y el Absurdo; en público era gregario, un maravilloso contador de anécdotas y un tremendo entusiasta de Mae West y W.C. Fields. En lo que se refiere a su persona, mantenía a raya toda tentación de darse importancia, de pomposidad, misticismo y gazmoñería, cosas que de otro modo podrían haber interferido en la muy directa y personal relación que él sostenía con sus cuadros y el contenido de éstos (...)



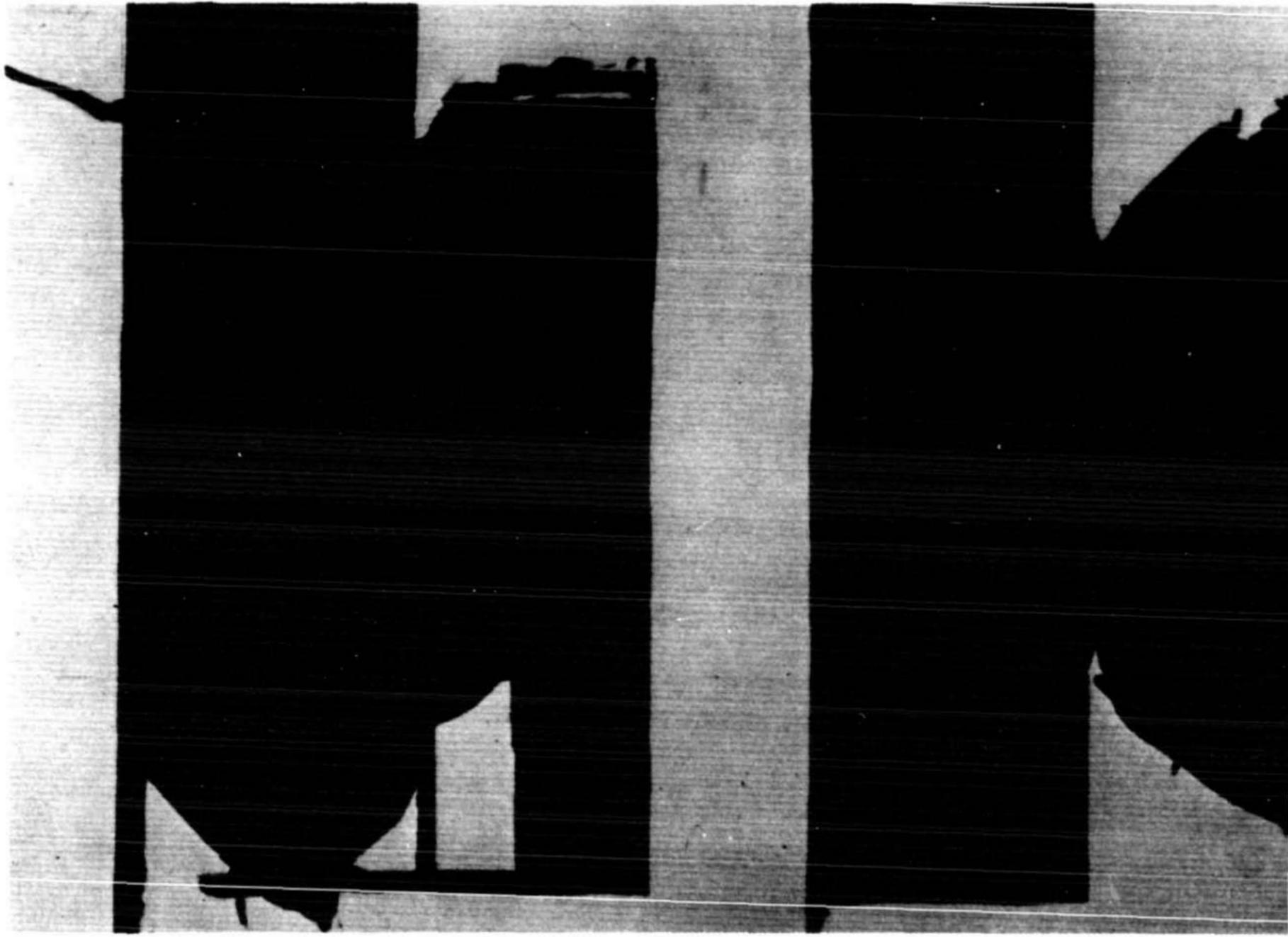
Kline: Turbin



Jann Haworth: Mae West

(...) A finales de los años cuarenta de Kooning había hecho una serie de cuadros abstractos en esmalte, en blanco y negro, con superficies brillantes y con los maravillosamente agudos cortes y latigazos caligráficos de la línea por los que es famoso, y Pollock estaba a punto de embarcarse en su serie de obras semifigurativas realizadas con pintura negra rezumante en lienzos sin encolar, a la vez sensitivas en la superficie y con frecuencia grotescas en la forma. El acercamiento de Kline al blanco y negro fue completamente distinto. Las formas son rígidas y simples, el gesto abrupto, áspero, apasionadamente despreocupado por el acabamiento (...) Las imágenes se han hecho hieráticas e innegables, compuestas a base de trazos caligráficos monumentalmente angulares en continua tensión con una obstinación semigeométrica áspera y desmañada, como una lucha entre el *Guernica* de Picasso y la Bauhaus. *Wotan* es un ejemplo del resultado tajantemente triunfal de este impulso.





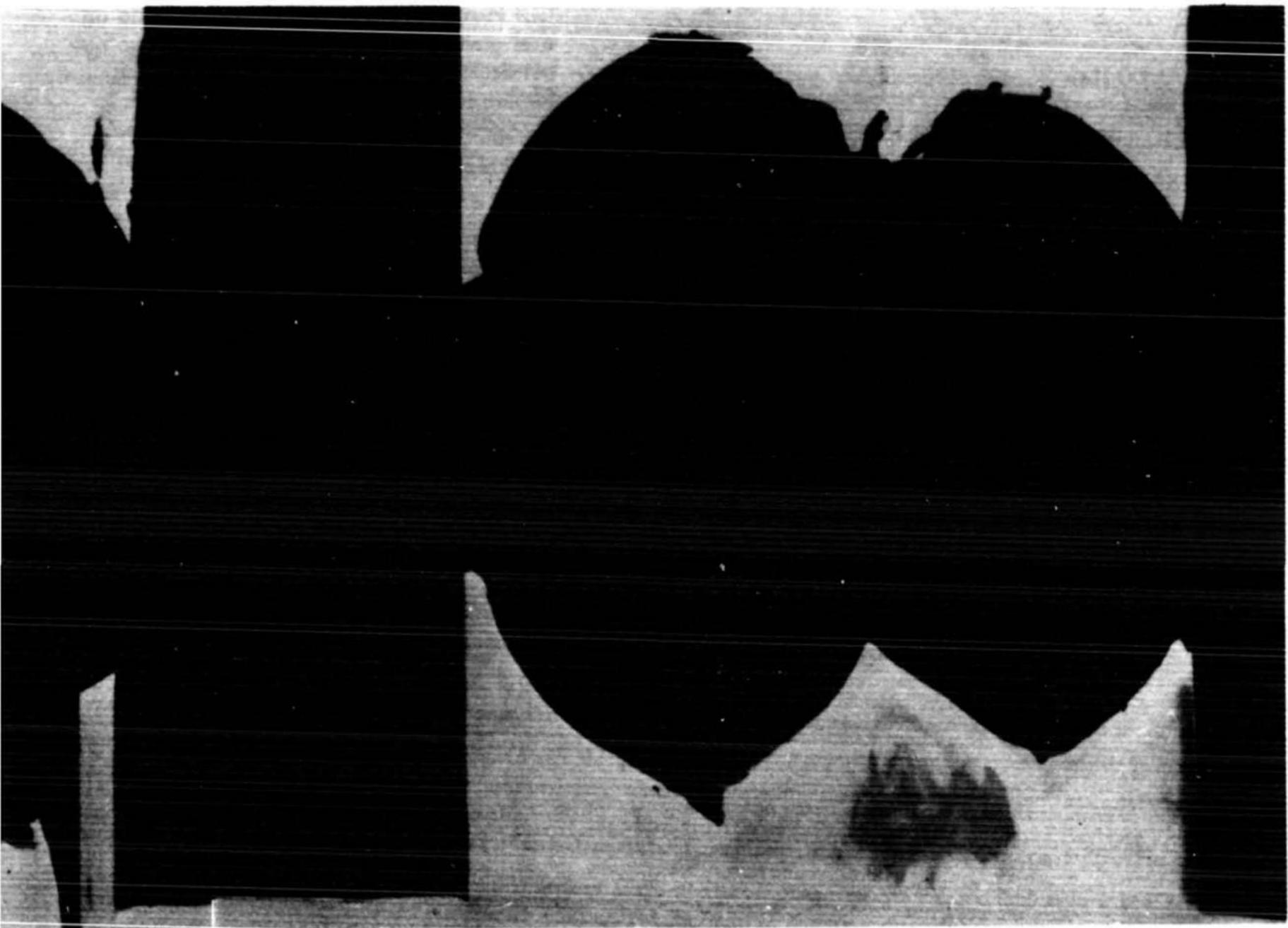
### Sobre *Motherwell* y *Gorky*

Subyaciendo, y desde luego desperezándose en el interior de todas las grandes obras de los expresionistas abstractos, sean subjetivamente líricas como las de Gorky, descaradamente explosivas como las de de Kooning o hieráticas como las de Newman, se halla la traumática conciencia de emergencia y crisis experimentadas como vivencia personal, el artista asumiendo la responsabilidad de estar vivo, aunque sea accidentalmente, aquí y ahora.

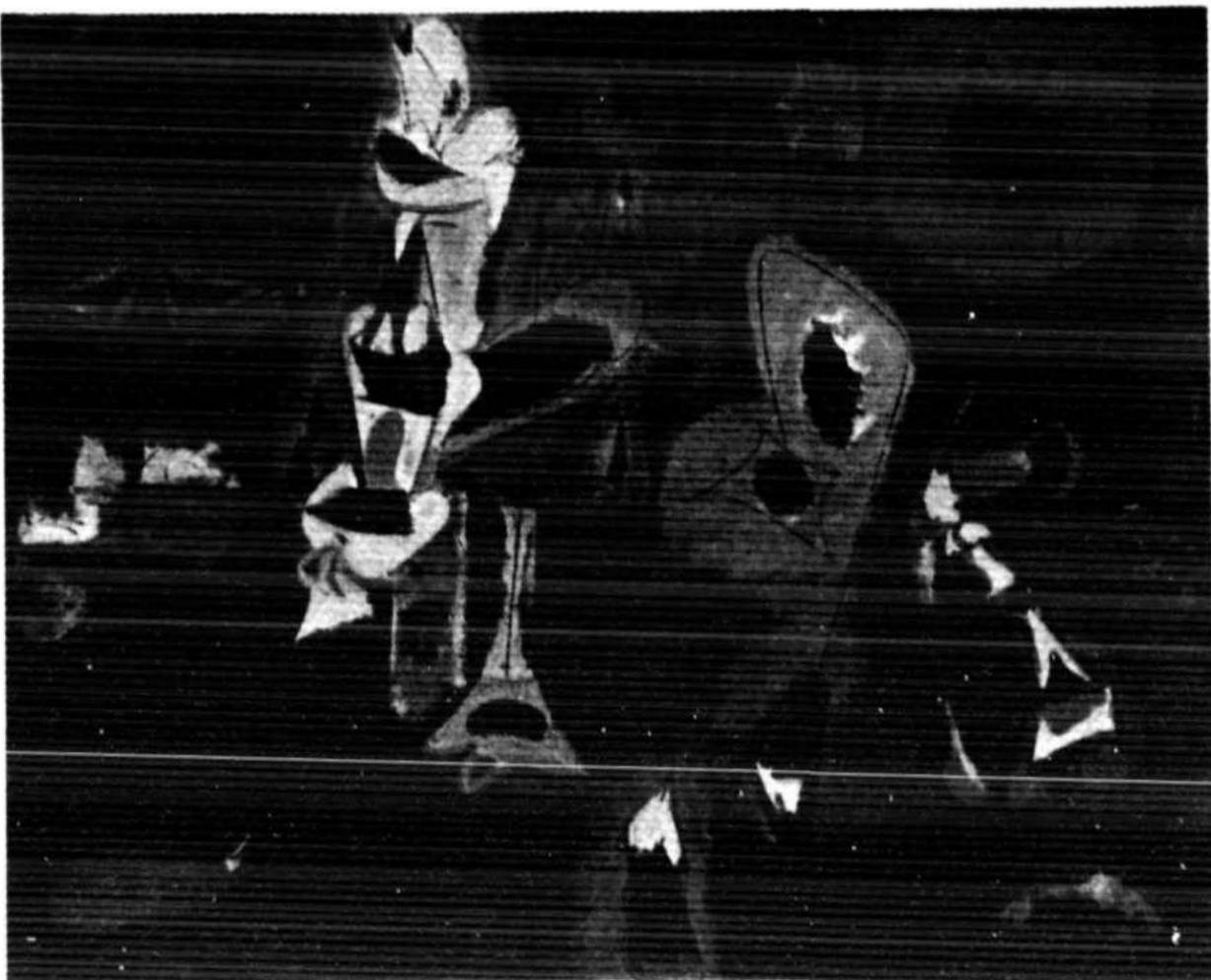
(...) desde *A las cinco de la tarde en adelante*, Motherwell batalla con una estructura simbólica predominante y ya clarificada de la que, a lo largo de los años, extraerá con asombrosa energía algunas de las obras más poderosas, auto-exasperantes y brutalmente ominosas de nuestra época, así como algunas de las más gélidas y desdeñosas (vaciamiento del Yo). (...) En Motherwell la familia de formas es relativamente pequeña, y es el manejo plástico que de ellas hace lo que soporta la carga de la intención, sea apasionada o sutil, vivaz o soterrada; nunca las utiliza con fines narrativos, y quizá esa es la razón por la que Motherwell considera a Gorky un artista surrealista, tan distintos son sus respectivos acercamientos a la forma.



Arshille Gorky



Motherwell: *Elegía a la República Española*



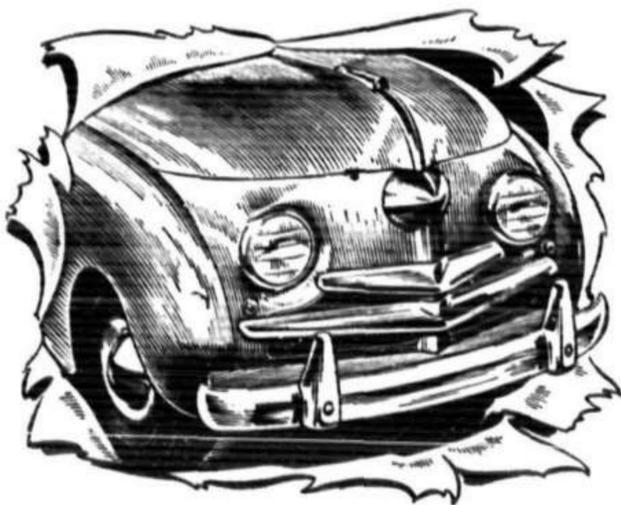
Gorky: *Agony*

21

No soy pintor, yo soy poeta.  
¿Por qué? Preferiría, creo, ser  
pintor, y no lo soy. Bien,

es un ejemplo, Mike Goldberg  
comienza un cuadro. Llego yo.  
'Toma asiento y bebe algo', dice él.  
Bebo; bebemos los dos. Miro.  
'Has puesto SARDINAS ahí.'  
'Sí, había que poner algo ahí.'  
'Oh.' Me voy y pasan los días  
y yo vuelvo a ir. El cuadro  
avanza, y me voy, y pasan  
los días. Llego. Está el cuadro  
acabado ya. '¿Y SARDINAS?'  
Lo único que ha quedado son  
letras, 'Era excesivo', me dice Mike.

¿Y en cambio yo? Pienso un día  
en un color: naranja. Escribo  
sobre el naranja una línea. Pronto es ya  
una hoja entera de palabras, líneas no.  
Otra hoja luego. Debería haber  
tantò más, no de naranja, de  
palabras, de cuán terrible es el naranja  
y es la vida. Pasan días. Aunque esté  
en prosa, soy poeta verdadero. Mi poema  
está acabado y no he mencionado  
el naranja aún. Doce poemas, lo llamo  
NARANJAS. Y en una galería un día  
veo el cuadro, SARDINAS se llama, de Mike.



Man Ray. New York



(...) Pero si de mis padres he heredado un  
mal gusto natural, tendría sin embargo que  
bendecirles por haberme transmitido su  
fuerza, su natural aguante físico y su  
concentración animal. Tanto cuenta la  
energía al hacer arte (...) (LARRY RIVERS en  
entrevista con Frank O'Hara.)

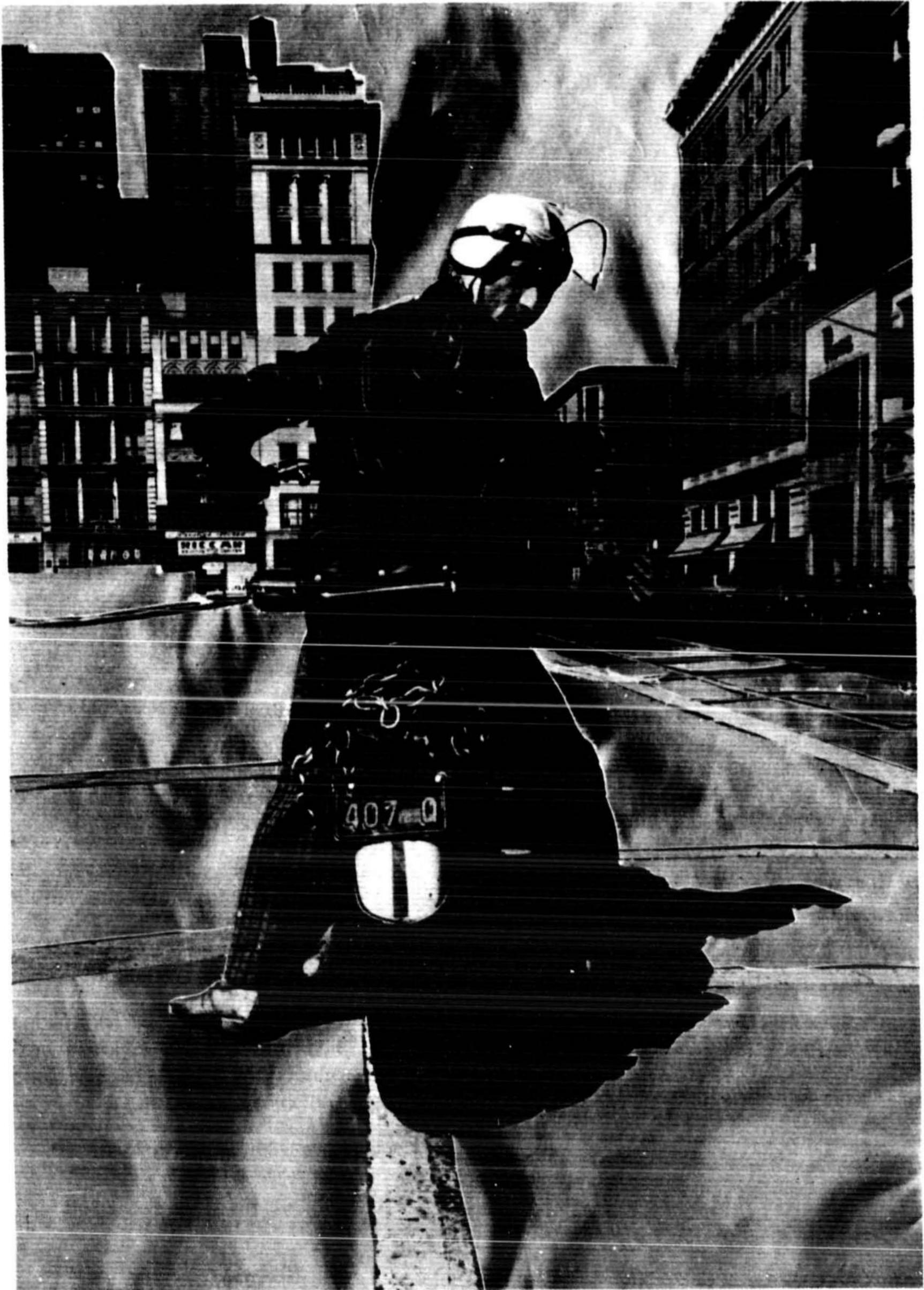


(...) Lo que yo vi en el cruce [del río  
Delaware] era enteramente distinto. Yo vi  
aquel momento como algo incómodo y  
destrozador de los nervios. Yo no podía  
pintar a nadie metiéndose en un río helado  
por Navidad con nada que se asemejara a  
una heroica de mano-en-el-pecho (LARRY  
RIVERS sobre su cuadro *Washington cruzando el río  
Delaware* en entrevista con Frank O'Hara.)

*Segunda Avenida con THE*

Lo que se ve es la vista que hay desde mi  
estudio de la Segunda Avenida mirando a los  
edificios de enfrente. El lienzo muestra una  
pequeña selección de la multitud de objetos  
que yo podía contemplar desde donde me  
encontraba. Los rectángulos son reflejos de  
vidrieras del otro lado de la calle. Las líneas  
oscuras verticales son las tablas del suelo del  
estudio. Las líneas horizontales son  
antepechos de ventanas. Los semicírculos de  
la derecha son los bordes de un tambor. La  
hilera de cuadraditos blancos son las teclas  
blancas de un piano que tenía en el  
estudio. Y la figura de mujer volando por los  
aires también estaba en el estudio, era una  
estatua que entraba dentro de mi campo de  
visión. La pequeña figura de arriba, junto a  
las letras THE —justo a la izquierda—, eso  
es una mujer asomándose a una ventana de  
enfrente... Esas letras las había pegado a la  
ventana del estudio algún director de cine  
que las quería fotografiar para el THE END  
de su película. La parte final, END, había  
desaparecido. (LARRY RIVERS en entrevista con  
Frank O'Hara.)

22



Lary Rivers: Autorretrato

# COMO OBRAR EN LAS ARTES

(con Larry Rivers)

Un detallado estudio del acto creativo:

1. Vacíate de todo.

(...)

3. Son las 12,00. Coge al adulto y échalo de la cama. El trabajo habría que hacerlo cuando se está desocupado ya sabes, sólo cuando no hay ninguna otra cosa que hacer- Si alguien está en la cama contigo, habría que decirles que fueran. No se puede trabajar habiendo alguien ahí.

(....)

8. Se dice que la pintura es acción. Lo que nosotros decimos es recuerda a tus enemigos y cultiva hasta el mínimo insulto. Preséntate como Delacroix. Cuando te vayas, dales tus húmedos lápices de pastel. Estáte presto a admitir que los celos te mueven más que el arte. Se dice que la acción es pintura. Pues bien, no lo es, y todos sabemos que el Expresionismo se ha mudado a las afueras.

(...)

15. Cuando acometas un cuadro en negro, sabe bien que la verdad es belleza, pero que la mierda es mierda.

(...)

18. Odia los animales. La pintura ya ha terminado con ellos.

(...)

El acto creativo tal y como debería fluir:

(...)

4. ¿¿¿Miguel Angel??? De todas formas, ¿a quién le gusta el queso? Llama por teléfono a un amigo. Nunca cogas el teléfono antes de que haya sonado cuatro veces. Habla amargamente de tu más reciente fracaso...

(...)

7. Más adelante imítate a ti mismo. Después de todo, ¿quién es la persona a quien más amas? No tengas miedo de quedarte atascado en un estilo. La misma palabra estilo posee un cierto valor snob, y debemos recordar con quién tratamos nosotros, los artistas.

(...)

10. Pase lo que pase, no te regocijes. Si lo haces, cuanto se ha indicado sabiamente aquí habrá sido una absoluta pérdida de tiempo. La misma naturaleza del arte como algo opuesto a la vida consiste en que en lo primero (el arte) uno ha de ser una verdadera máscara del sufrimiento, mientras que en lo segundo (la vida) sólo nuestra blanca dentadura debe atravesar y llenar enteramente el escenario. *Lloramos* en el arte. *Cantamos* con la vida.

### Sobre *Frankenthaler*

Frankenthaler es una pintora osada. No desea otra cosa que arriesgar grandes gestos, emplear formatos gigantescos de modo que sus revelaciones esencialmente íntimas puedan ser exploradas y delineadas de forma más cabal, mostrarse a la cálida luz del día. No desea otra cosa que exponer preocupaciones eróticas y sentimentales en gran escala y con pleno convencimiento. Tiene la capacidad de permitir que un cuadro resulte bello, o gracioso, o huraño y perfunctorio si estas cualidades forman parte de la fuerza y la claridad del motivo.

### Sobre *Guston*

Cuadros como *Poeta*; *Boscaje, 1*; *Pintor, 1* y *El cuento* poseen un esplendor y una amplitud nuevos... Son concentraciones de sentimiento, pintadas con una intensidad casi lujuriosa, en las que las ambigüedades formales y de textura del 'descubrimiento' del cuadro dan como resultado imágenes de gran fuerza y seguridad. No hay figuras, las imágenes son presencias materiales, semejantes a espíritus drúidicos, que pueblan los cuadros. Las formas se agarran y contemplan, se mueven lentamente hacia lo alto o reposan sombríamente como héroes caídos.

(...)

Soy bastante inexacto, de hecho, en lo referente a lo anterior, ya que se trata de una mujer que vi asomada a una ventana de la Segunda Avenida con los brazos encima de una almohada, pero la manera de hacerlo está influenciada por la mujer de de Kooning (de la que, como una vez dijo, piensa que «vive» en la calle 14). (...) La razón por la que aparecen Mayakovsky y de Kooning [en el poema *Second Avenue*] es que ambos han realizado obras tan grandes como ciudades en las que la vida de la obra es autónoma (no de la vida real ciudadana) y sin embargo similar: Mayakovsky: «Lenin», «La Torre Eiffel», «150.000.000», etc.; de Kooning: «Asheville», «Excavación», «La Calle Gansevoort», etc.



Alex Katz: Autorretrato

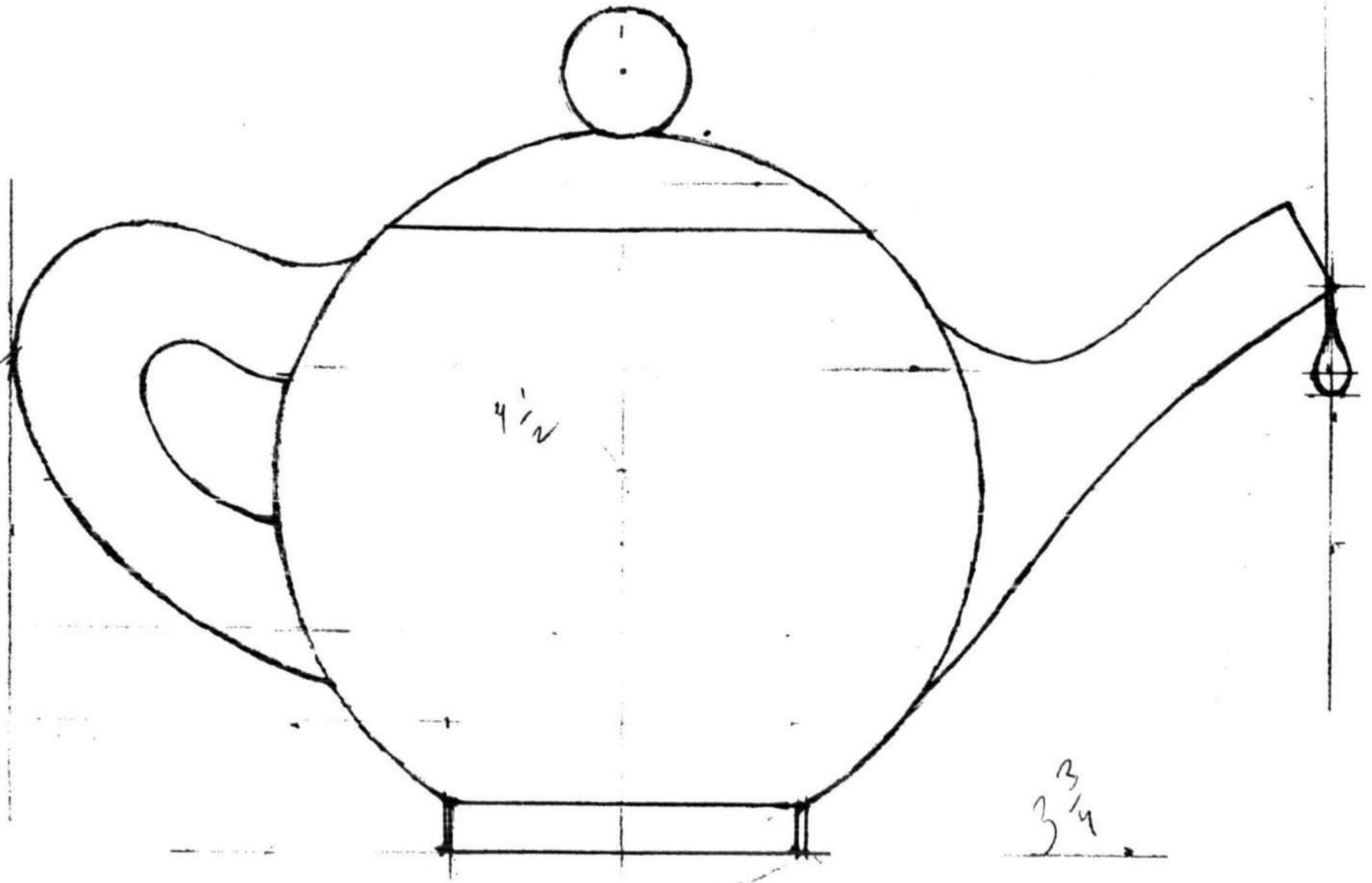
## Sobre **Katz**

La «ruptura» de Katz de 1959 tuvo como meta el agrandamiento de la imagen, un abandono de aquellas características más personales en su manejo de la pintura, a fin de poner un mayor énfasis en la abstracción del tema y en los valores inherentes a éste, a los que él dio libertad. Más adelante Warhol logró esto mismo por medio de la utilización de pantallas de seda, método que gozó de enorme influencia..., y ambos artistas estaban adoptando la postura contraria a la de de Kooning, cuyas mujeres habían devenido abstractas por la extremada personalización de la pincelada y por tener ésta la primacía del énfasis (...)

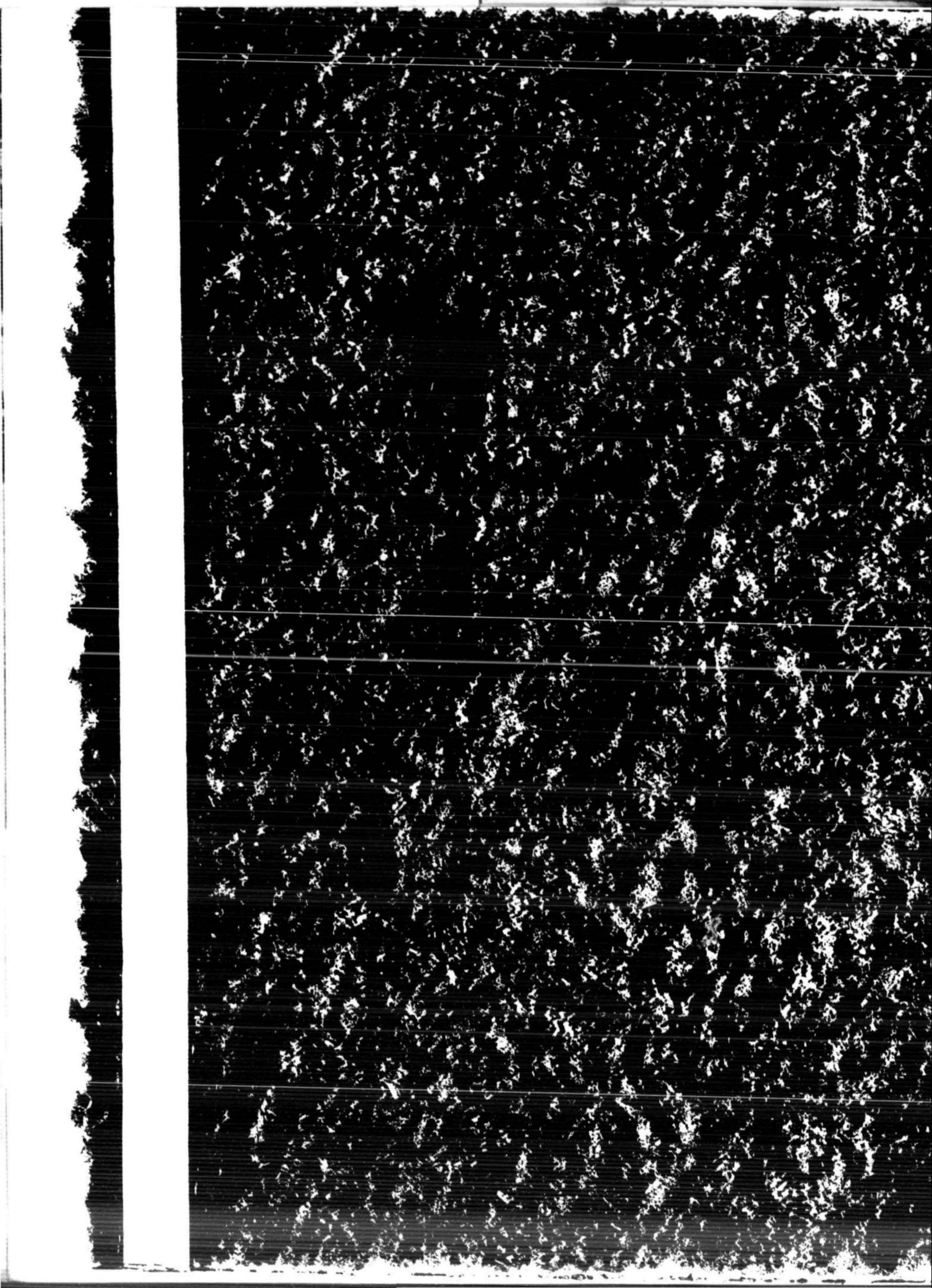
La imagen, y su descubrimiento de la televisión, de la cartelera o del primer plano cinematográfico, proporcionaron a Katz un medio de aislar y abstraer a la vez cada rasgo diferenciado, como si se tratara de un arco, de un romboide, de una elipse, dentro de la unidad psicológica que el público confiere a una forma reconocible. Aunque pinta rostros continuamente, y éstos con frecuencia se parecen al sujeto, su interés pictórico es casi tan poco retratístico como el de Mondrian en *Trafalgar Square* (...)

(...) Empezó a pintar figuras que después recortaba del contrachapado, desechando así cualquier posibilidad de espacio o entorno pictórico. Allí donde se las colocaba, ese era su entorno. Como las siluetas de madera que se trajeron de Viena a Inglaterra para ahuyentar a los ladrones de pisos, adquirieron una presencia tan imponente que un pintor que había comprado una de estas figuras recortadas se asustaba cada mañana al verla y se sintió muy aliviado al darla en préstamo para una exposición. Otra figura, una atractiva chica en bañador, ha obtenido la invariable respuesta por parte de los hombres de ir a mirar por detrás para ver si el bañador continúa. No lo hace...

3"



TEAPOT



Lluvia sobre el campo del barrizal ruso  
que no es campo que es el umbral de asfalto  
de Santa Brígida un paraguas listado en blanco y  
negro  
y un paraguas blanco con rosas rojas estampadas  
por doquier Una vez, hace ya mucho, quisiste huir  
a Irkutsk Ahora eres un viejo con un viejo  
viejo piano Aunque si estuvieras en los raíles del tren  
y en los raíles del tren estuviera yo y la nieve  
se hiciera eco de la alarma general te reconocería yo  
la nieve como un teléfono en tu oído y yo  
como un oído en tu teléfono qué generación  
'Ying es Yang' No sé en verdad decir si el sol  
ha salido o tú has entrado yang  
aparentemente es ying y a través del cemento  
tu visaje tu vice-ajar tu Vi (de Victoria) sagaz  
no eres diferente de un azul y rosa y bong  
de Kooning Santa Brígida en lo alto toda abstracta  
amando sin asideros y atrancada y escupiendo  
la sal de la lluvia Ya no estoy alarmado

Sal en mi boca en mis heridas sal  
Por toda la tundra las dulces focas  
se lamen entre sí terminaron las batallas  
comenzó el *malestar* Aquí un cazador su perro  
allí «Su urdimbre está en su trama» Alcanzará  
la tortuga gigante el mar Verá  
el escalador la colina o la colina la ciudad  
«Se inclina hacia adelante en éxtasis consciente,  
con ligero desconcierto. Es roja y blanca.» Tú  
yingueas tu yang en varios cielos Estás empezando  
a saber lo que es verdadero placer, mas no podrás  
nunca expiar tal dolor Ping Pang Penas  
del sentimiento —*Fidelio*— alemán siendo bellas  
arrebadoras sublimes verlorenen encanto lichte  
geschlechte



Willem de Kooning: Elaine de Kooning

Por qué pegas al domingo.  
GERTRUDE STEIN.

Llegó el Apocalipsis  
como Kenneth llegó  
dijo la bolsa de lona  
como el agua que tras de sí deja un pato  
tú fumabas dije yo  
como algas en el Mediterráneo

Dulce depravación  
mostrando preocupación  
por una interminable integridad

angst en mitad de agosto  
silencio en las calas

Mañana de abril del año  
te embalsama una emulsión de pez  
en aritmética asquerosa

De desayuno tomé espárragos  
Eso son emociones  
No lo es salade niçoise

Creo cuanto creía entonces ya eso es

Sin embargo, algo aún hay para nosotros de secreto

Nací en cabaña-de-encaje-de-Chesapeake Bay  
Hospital Médico West Virginny Cielo  
Tomamos hechizantes bebidas comemos buey  
subimos el lunes Kunto Akell Aprill kon 'SOY  
Tukessa te Malfi aún' se acerca  
La idea dei drama contemporáneo nos cabreó  
idiotas empujando ligeras peñas de luz  
peñas peñas peñas  
peñas de luz  
qué maravilloso gimnasio era el mundo

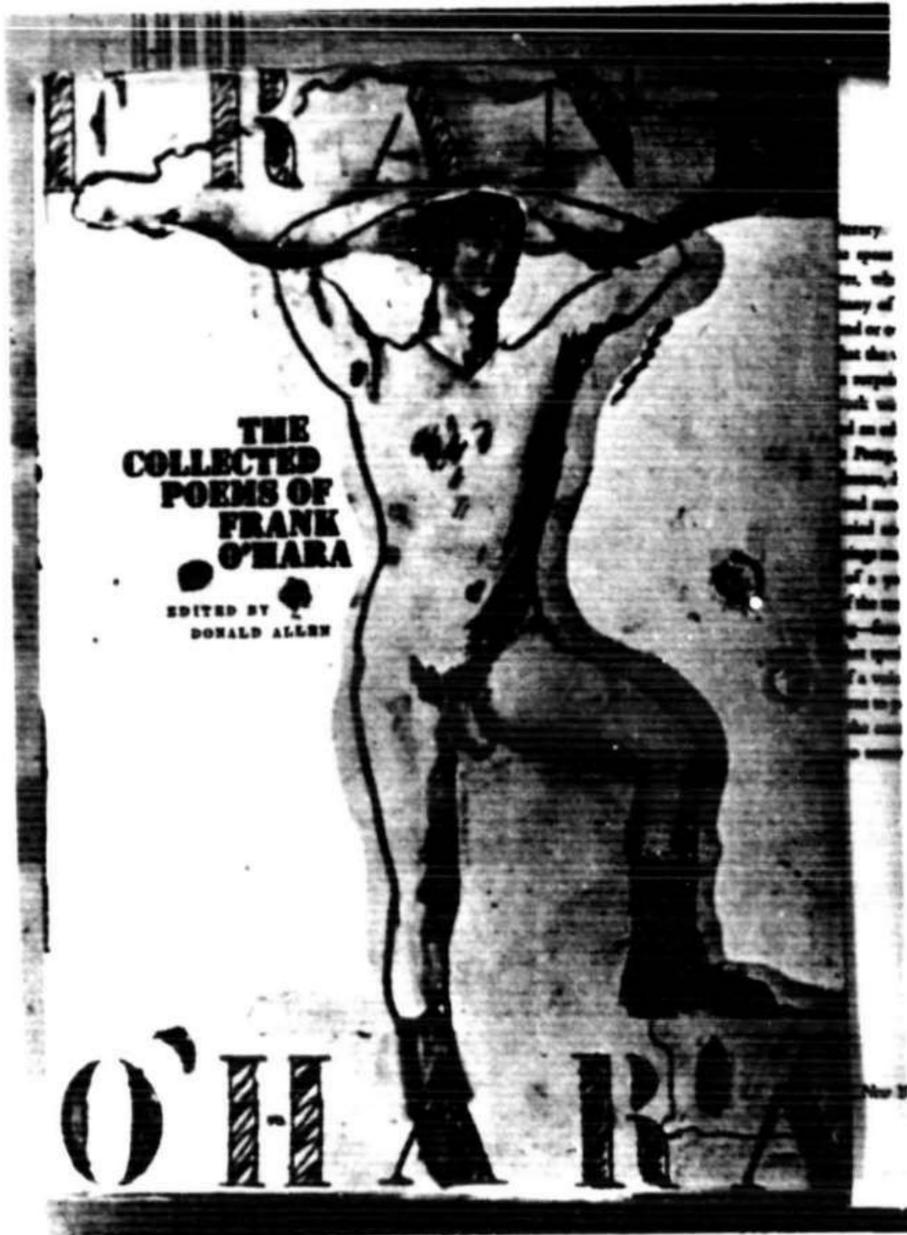
en parte desembalar me turbó  
entonces el ser empujó y así  
me hice un lío total  
y quedéme domido  
cual calandria en febrero

Resultó todo merecedor de la espera  
de la comida de Kenia para postre yo todo

Un  
parapeto se viene abajo  
Caen las monedas  
en torno al margen de un rostro  
Te sientes 'bajo' Un  
huevo rueda y cae La  
imagen del espejo sorprende  
al tierno infante que sorprende  
la ombre et soleil  
que a la celosía sorprende



Philip Guston



Larry Rivers: cubierta para *The collected poems of Frank O'Hara*



New York Deco



Larry Rivers: *Covering the Earth*



Larry Rivers y Frank O'Hara

## Sobre Rivers

Yo era muy tímido y él lo tomaba por inteligencia; él era gárrulo y yo lo juzgaba brillantez.

Para la mayoría de nosotros, poetas no-académicos y de hecho no-literarios en el sentido de la escena americana de la época, los pintores fueron el único auditorio generoso de nuestra poesía, y la mayoría hicimos nuestras primeras lecturas públicas en las galerías de arte o en The Club\*.

Larry entró en esta escena casi como un teléfono enloquecido. Nadie sabía si lo querían en la biblioteca, en la cocina o en el cuarto de baño, pero sí que era eléctrico. El tampoco lo sabía. El único y más importante acontecimiento de su carrera artística fue cuando de Kooning dijo que su pintura era como aplastar la cara contra hierba húmeda... Al principio Larry estaba inmerso, principalmente, en Bonnard y Renoir; más adelante Manet y Soutine, Joan Mitchell, Duchamp; Mike Goldberg, Cézanne, Villon, de Kooning; Helen Frankenthaler, Pollock, Miró; Al Leslie, Motherwell; De Niro, Matisse; Nell Blaine, Helion; Hartigan, Pollock, Guston; Harry Jackson, mucho Matisse con un poco de expresionismo alemán; Jane Freilicher, una más sutil combinación de Soutine con algo de Montivelli y Moreau mostrándose a través de la pintura.

Mrs Bertha Burger era el sujeto más frecuente. Todo el mundo la llamaba Berdie: mujer de paciencia y dulzura infinitas... Su temperamento tenía una gracia natural que vencía todos los obstáculos e irritaciones. Aparece en todos los períodos: en el temprano cuadro soutinesco con gato; en una mesa de desayuno impresionista; en los cuadros semi-abstractos de ella sentada en una silla de mimbre; en el desnudo doble, muy realista, que está ahora en la colección del Museo Whitney; en el más tardío *El sueño del atleta*, con el que disfrutó de manera especial porque yo posé con ella, y figurar en un cuadro junto a un amigo la hizo estar menos consciente de sí misma; ella es también una de las figuras del gran cuadro del MOMA. *La piscina*. Su amable interés se extendió, más allá de su propia familia, a todos los que frecuentaban la casa, y de una manera absolutamente desprovista de curiosidad. Repentinamente rodeada de pintores y poetas en la mitad de la vida, sus decisiones estéticas poseían una admirable franqueza: «Debe de ser una obra muy buena, es una persona tan maravillosa.» Teniendo en cuenta las polémicas de la época, esta actitud no sólo era relajante, sino adorable.

El retrato que [Rivers] hizo de mí desnudo se le ocurrió a raíz de la envidia que le daba el entonces recién adquirido esclavo con una cuerda de Géricault del Museo Metropolitan.

\* *The Club*: lugar de reunión de los Expresionistas Abstractos en Greenwich Village.



## Sobre de Kooning

### PEQUEÑA DESCRIPCIÓN DE UNA MUJER DE DE KOONING

#### QUE YO HABÍA VISTO RECIENTEMENTE EN SU ESTUDIO

Tú seguiste siendo para mí un Buick verde de suspiros, ¡oh Gladstone!  
y tu mujer Trina, ¡cómo se parecía a una almohada amarilla en un alféizar  
en el crepúsculo colmado de ventanas donde el aire se compartimentaba!  
sus rojos labios de Hollywood, suaves como un Tiziano, así de tiernos,  
su cara gris que se abstiene de echarse a un lado la melena  
de tus lánguidos olores negros, su mano por el mentón aplastada,  
y ese territorio somnoliento de oscuras líneas cutáneas que gira  
bajo la carga de su corpulencia multitonal y oscura de arbustos  
de ropa blanca y sáten, es como una rosa solitaria con el firmamento como fondo.  
Una rosa amarilla, el día de San Valentín...

Soy bastante inexacto, de hecho, en lo referente a lo anterior, ya que se trata de una mujer que vi asomada a una ventana de la Segunda Avenida con los brazos encima de una almohada, pero la manera de hacerlo está influenciada por la mujer de de Kooning (de la que, como una vez dijo, piensa que «vive» en la calle 14). (...) La razón por la que aparecen Mayakovsky y de Kooning [en el poema *Second Avenue*] es que ambos han realizado obras tan grandes como ciudades en las que la vida de la obra es autónoma (no de la vida real ciudadana) y sin embargo similar: Mayakovsky: «Lenin», «La Torre Eiffel», «150.000.000», etc.; de Kooning: «Asheville», «Excavación», «La Calle Gansevoort», etc.

En las abstracciones de de Kooning y en sus figuras femeninas percibimos estructuras de severidad clásica: la implacable identificación del hombre con la naturaleza. Esto no está simbolizado. Está pintado. Por así decirlo, la gran *Excavación* de este artista nos muestra lo que le hacemos a la tierra, del mismo modo que su *Mujer* nos muestra lo que les hacemos a las mujeres.



De Kooning: Woman



De Kooning: Excavation

Kline



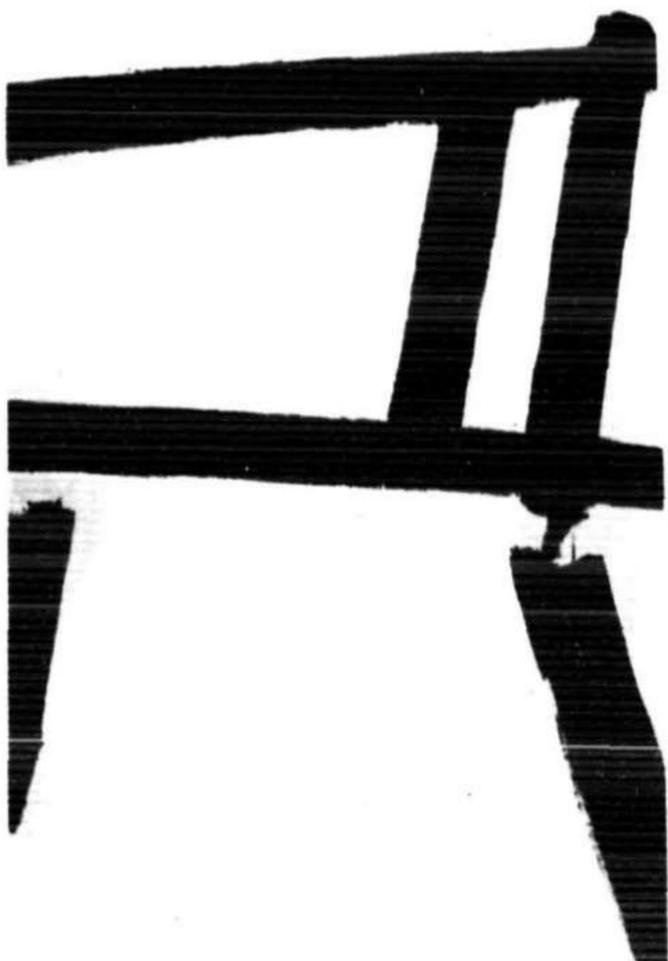
### Sobre *Kline*

Si pensamos en la pintura y en el tiempo, la obra de Franz Kline se nos aparece como heroica. Al igual que un prestidigitador, fuerza sobre las puntas de sus dedos el peso del mundo y entonces, en algunos pasajes brutales de pintura negra y blanca, cesa la gravedad; un peculiar equilibrio es exigido y arrebatado a las más gigantescas energías. ¿Qué es este equilibrio? Es la apasionada atención que las fuerzas naturales prestan a la voluntad más íntima del artista, y en este aspecto Kline es absolutamente tierno. Habla al volcán con un susurro. O, si lo prefieren, le quita la espina de la mano al león. Percibir las fuerzas naturales que sus cuadros mantienen en expectativa es una experiencia única en nuestro tiempo, y su posición dentro de nuestra sociedad resulta tan meticulosamente extrema como la de Ingres en la suya, compuesta como está de penetración y resistencia ante esas fuerzas de la naturaleza con las que, en tanto que hombres, nos hallamos identificados por mucho temor que ello nos dé.

Esté con sus amigos, o con una caja de puros y cigarrillos en las manos, o con mapas y animales, siempre se halla ocupado en un atletismo estético que le agudiza la vista, la mano y el brazo, prestos a ahuyentar a los fantasmas de la banalidad y el aburrimiento, deliberadamente invitados al cuadro para luego ser derrotados sin compasión.

Lo que su obra siempre ha tenido que decirme es, supongo, que tomara las cosas con un interés más vehemente mientras aún siguiera con vida.

Kline



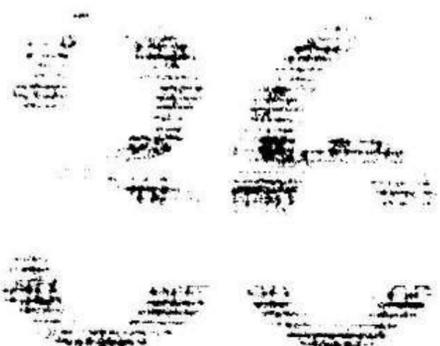
## Sobre Rivers

Una relectura de *Guerra y paz* y su idea de la vida de Tolstoy le impelieron a empezar a trabajar en *Washington cruzando el río Delaware*, obra no-histórica, no-filosófica, cuyo impulso yo juzgué desesperadamente pasado de moda hasta que vi el cuadro acabado. Rivers mira siempre agudamente, como si dependiera enteramente de los impulsos de la vida, hasta que uno alcanza a observar una insistencia obsesivamente voluntaria en aquello que justamente le interesa.

Rivers y yo, de hecho, colaboramos físicamente en unas litografías llamadas *Piedras*. Se llamaron *Piedras* porque los dos trabajamos en ellas. Yo aprendí, por ejemplo, a escribir al revés. No utilizamos referencias. Trabajábamos juntos sobre la piedra. El no trabajaba en la piedra si yo no estaba delante y yo no trabajaba en la piedra si él no estaba allí para ver lo que iba haciendo. A veces discutíamos el emplazamiento de una imagen, a fin de que a mí me quedara sitio libre suficiente para escribir el texto. O bien yo decía dónde quería el texto y entonces él decoraba el resto de la piedra... Grace Hartigan ha utilizado en cuadros algunos poemas míos. O también he rellenado para Michael Goldberg páginas de palabras que luego él completaba, pero en esos casos yo simplemente les entregaba el texto y ellos ya seguían por su cuenta y hacían lo que se les antojaba.

La pintura que antes había descrito una superficie aérea y sin resquicios y que era más importante que las figuras que revelaba parcialmente presentaba ahora dibujo en pintura, figuras indiferenciadas de su fondo, salvajes arabescos de una fuerza áspera y multilineal, sin rasgos ni carácter, cuyo *modus vivendi* descansaba y residía enteramente en la pintura, a menudo brutalmente vulgar (*Mujeres con rulos*, por ejemplo, con sus grasientas sonrisas de lápiz de labios y sus batas de calicó), y en un retrato mío en el que llegó a la conclusión de que la figura está divorciada de su entorno o fondo (...)

Se hablaba de Rivers como precursor del pop sin entrar en lo verdaderamente interesante, que era su modo de emplear las influencias de de Kooning, de Léger, de Gorky e incluso en muchas ocasiones de Kandinsky en la propia obra, aunque ésta pueda estar relacionada con la imagen de paquetes de Camel, de leones caminando por las calles, de, ya sabes, esas cartillas de lectura en que las partes del cuerpo aparecen dibujadas con sus nombres.





### Sobre *Miss Hartigan* y *Jane Freilicher*

Desde la obra primeriza de Miss Hartigan hasta la más reciente, uno nota un progreso en el afán de incluir, un continuo esfuerzo por meter más cosas en el cuadro sin por ello sacrificar la claridad que tanto adora en Matisse ni amortiguar el ruido de los desesperados cambios que ella advierte en el mundo que la rodea. Sus cuadros están llenos de nervios y sensaciones... Conserva la pincelada caótica y el empaste vertiginoso del expresionismo, pero al volverse hacia la naturaleza ha introducido una pasión que solamente estaba implícita en su obra más temprana.

Para Jane Freilicher el acto de pintar no es algo hechizante. Rehúye la excitación de las superficies, encontrándola demasiado fácil, que es como decir demasiado pronto.

### Sobre *Motherwell*

Como pintor, Motherwell es duro, descarado y, sí, elegante. Allí donde aparece un motivo noble, como en las primeras *Elegías españolas*, allí lo acosará y exasperará durante quince años, probando que la tragedia, la desilusión y la desconfianza son nuestro tributo inevitable y cotidiano, y produciendo así algunos de los más grandes cuadros jamás pintados por americanos. Sucede de manera similar con los collages: sus imitadores captan el encanto, pero no alcanzan la destrucción y el desgarramiento físicos que están más allá de la necesidad técnica, el desparramiento y el cinismo, que son más poderosos que la mera sencillez. Siempre parece estar pensando, de una manera tangencial, que hacer menos equivale a más y no obteniendo ninguna satisfacción del pensamiento.





### *Sobre Katz*

La escala de estas figuras [las esculturas planas] es muy original, y va desde una chica de tamaño natural con un bañador azul (y por detrás está desnuda) hasta una serie de pequeñas figuras recortables del mismo hombre colgando de la pared, alejándose de nosotros, retrocediendo en la plana distancia. Están muy bella e ingeniosamente pintadas, y las figuras más grandes, las que se sostienen por sí solas, guardan cierto parecido con las siluetas de madera que se ponían en los hogares ingleses del pasado siglo XIX para crear en los ladrones la ilusión de que las casas no estaban vacías. En contraste, las figuras de Katz son modernas en su ethos, haciendo hincapié, de modo casi inadvertido, en el vacío espacial que las circunda; su preocupación por una calidad de pintura dura y no-boba, y frecuentemente por unos valores coloristas fuertes y 'próximos', dan a sus figuras un talante físicamente plano y psicológicamente inexorable.

### *Sobre Norman Bluhm*

Bluhm es el único artista que trabaja con el idioma del Expresionismo Abstracto con un espíritu similar al de Pollock, lo cual es como decir que está *fuera* de todo: más allá de la belleza, más allá de la composición, más allá de toda anticuada clase de ambición pictórica.

### *Sobre Kline*

Sus cuadros —apasionados, precisos, impulsivos, clásicos— abrazan los elementos de la realidad en tanto que, más que verlos, se los siente. Y si hay referencias a la naturaleza, es a aquellas cualidades puras, empedoclianicas, que creíamos perdidas: tierra, fuego, agua, aire. La grandeza de esta concepción es evidente.

Los expresionistas abstractos, tan enteramente distintos entre sí en apariencia, tan enteramente desprovistos del aspecto de una escuela, nos han dado, como americanos, un arte que por vez primera en nuestra historia podemos amar y emular, desear y comprender, sin digresiones ni prejuicios provincianos. La europeización de nuestras sensibilidades ha sido exorcizada finalmente como por ensalmo, y este es un acontecimiento de cierta violencia que Henry James habría saludado tan ardientemente como Walt Whitman y que nos

permite, como nación, existir internacionalmente. Tenemos algo que ofrecer y que dar aparte de admiración por un lado y refugio por el otro.

Como con Jackson [Pollock]: tú no pintas como alguien, al observar tu vida, crea que *tienes que pintar*; pintas como debes hacerlo para *dar*: eso es la vida misma, y llegará alguien, mirará y dirá que eso es producto del saber, pero no tiene nada que ver con el saber, con lo que tiene que ver es con el *dar*.

### **Sobre Porter**

Para Porter, la composición es un proceder consciente, una anticipación de decisiones que se van haciendo más y más irrevocables a medida que la obra avanza: el sujeto (su tamaño y posición), el área circundante que se va a incluir, el color y su diferenciación, la continuidad y similitud lineal, las distinciones de masa, todas éstas son cosas a las que llega gradualmente, a través de decisiones detalladas. Pero no acaba ninguna parte del cuadro antes que otra: 'debería tener siempre un aire de inicio y frescura'; y si una decisión confiere excesiva resolución a un área, entonces se la quita o altera.

### **Sobre Jasper Johns**

Se ha hablado mucho últimamente de la obra de Jasper Johns; pero cómo nadie puede encontrar enigmático su cuadro de la gran bandera blanca es algo que escapa a mi comprensión: un cuadro que me fuerza a darme cuenta de dónde estoy hasta poneme al borde de un llanto histérico cuando mi cabeza, atiborrada de películas, se inclina hacia el Raft de la Medusa. Lo mismo me sucede con *Suburbio de La Habana* de de Kooning. ¿Por qué causará en nosotros ese efecto abrumador cuando tenemos enfrente el edificio Seagram?

### **Sobre Rivers**

Rivers esquivo y finta como Sugar Ray Robinson; si tú *doblas*, él *redobla*\* como George Raft. Es un enigma y es fascinante. Mientras presta identidad a su público, rehúsa adoptar esa identidad para tranquilidad del público. Sus mejores obras son a menudo las menos consecuentes. Rivers libra un largo, tortuoso y oscuro combate y te desafía a identificar a los combatientes. La elemental *presencia* del arte en su obra.

(De *Larry Rivers: El penúltimo soldado confederado*; Grove Press, 1959.)

---

\* Término de Bridge.

## Sobre los happenings

Tomé parte en ellos en el sentido de que les cogí el tono. Si Red Grooms decide pintarse la cara de blanco, ponerse ropa interior anticuada, arrastrar un tren por el escenario, o si un árbol va a caer en un



Claes Oldenburg: Store Days

Jim Dine, o si algo, en un Oldenburg, va a desplomarse, todo ello es para tu diversión. Es de suponer que te va a recordar que el arte es diversión y que todos somos niños y que es maravilloso. Y eso es lo único que con los happenings se quiso decir. No se trata de algo existencial, ¿sabes?, ni de propaganda de ningún movimiento.

## Un manifiesto de Frank O'Hara

Realmente, ¿cómo puede importarle a uno si alguien lo entiende, o si entiende lo que quie-

re decir, o si hace mejor a la gente? ¿Si la hace mejor para qué? ¿Para la muerte? ¿Para qué meterles prisa? Demasiados poetas se comportan como una madre de mediana edad intentando que sus niños coman un exceso de carne guisada...

Simplemente sigue tu impulso. Si alguien te persigue por la calle con un cuchillo, echas a correr, no te vuelves y le gritas: «Déjelo, no vale la pena seguirme, no soy más que un sprinter del equipo de la escuela de Mineola»...

Y en el supuesto de que el amor exista aún en la tempestuosidad barata de nuestros tiempos, creo que sólo puede hallarse en la inmovible honestidad con



Alex Katz: Frank O'Hara



Claes Oldenburg: Store Days

que nos enfrentemos a la naturaleza animada y a las cosas inanimadas y a la crueldad de nuestra especie, y con que percibamos y articulemos, y, como Zhivago, escojamos el amor por encima de todo lo demás.

por el Bateau-Lavoir y Picasso nos llama y dice: «Baja, Max.» Y éste dice: «No.» Dice aquél: «¿Por qué no?» Y dice éste: «Porque estoy buscando un estilo.» Y Picasso sigue colina abajo y,



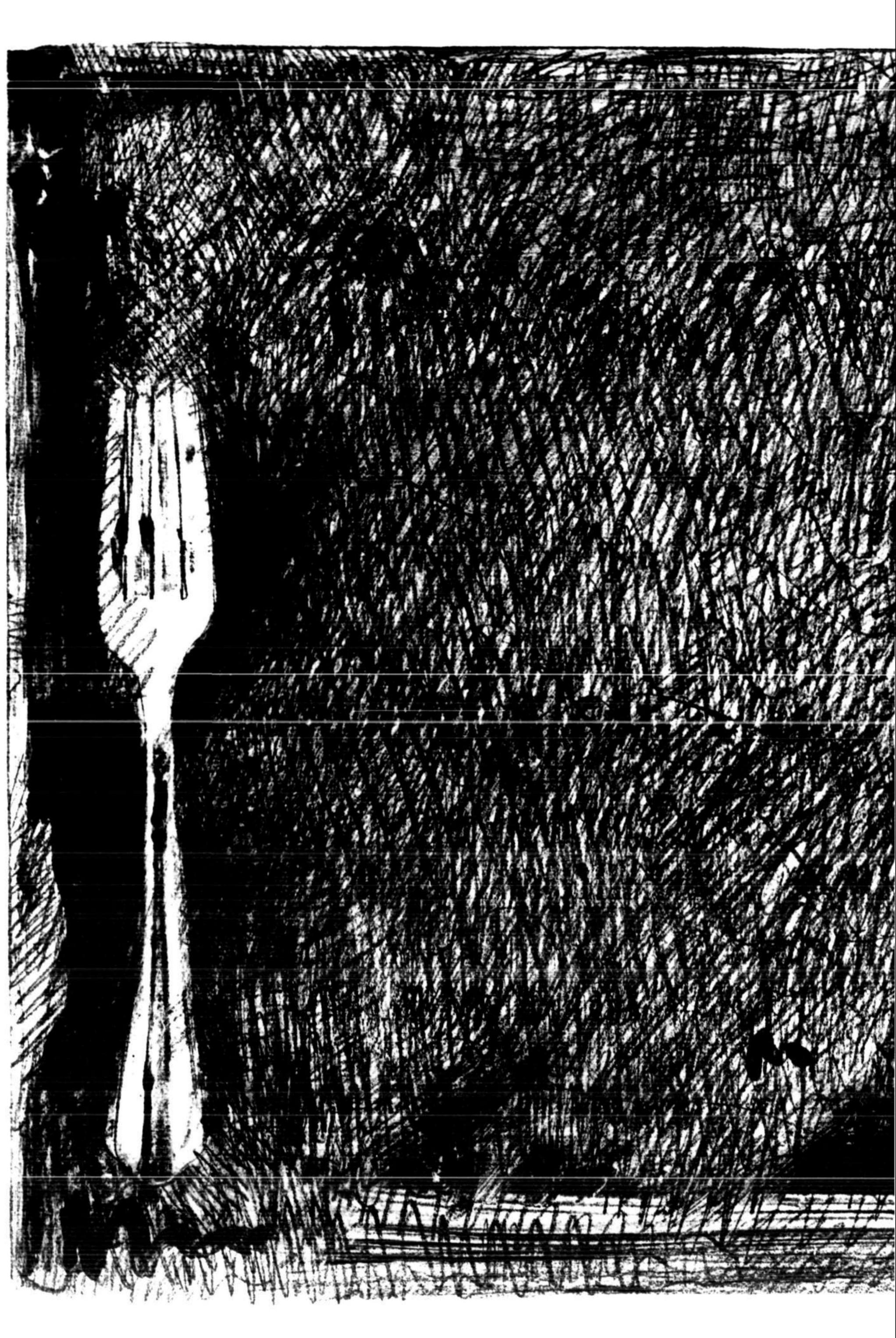
Claes Oldenburg: Store Days

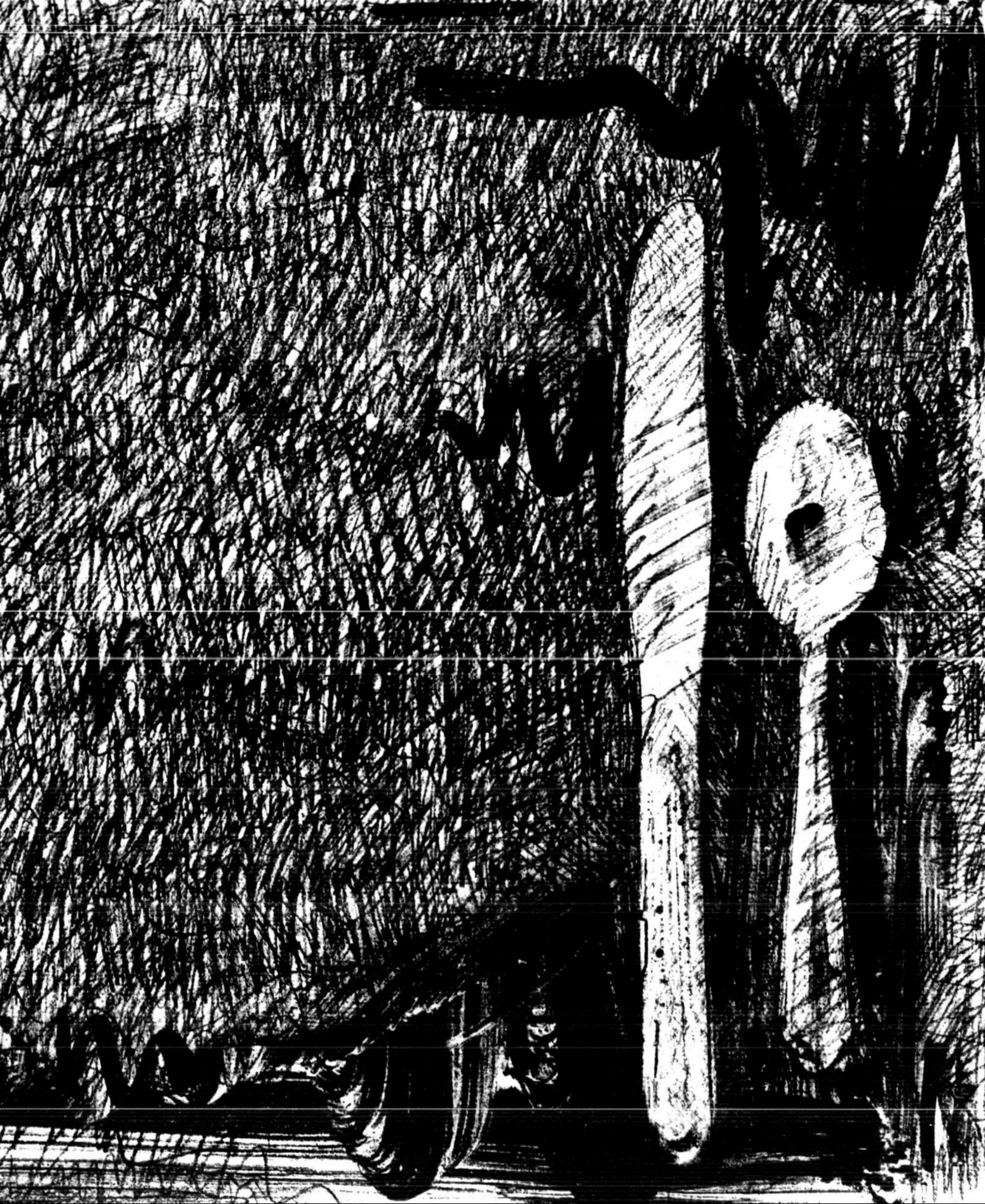


Claes Oldenburg: Proyecto de monumento

Preferiría más bien ser de la clase de poeta que haría hincapié, ya sabes, en... tú conoces la historia de Max Jacob asomado a su ventana cuando pasa Picasso

cuando Max Jacob retira la cabeza y se mete dentro, dice: «El estilo no existe.» Ese es el tipo de cosa que, ya sabes, está como vivo y es interesante.





...and how I'd love to do it let alone sleep it's night  
...like a scream it's raining and I have  
...of human being with all its accidents  
...and a certain amount of capture, what do you do with a kid  
like me if you don't eat me I'll have to eat myself

it's a strange city my "generation" has to be all  
like the flowers in the Agave Mexican perpetually ardent  
don't touch me because when I touch it makes a noise  
like a Chinese wind bell it's that I'm somnographic is all  
and when a lesson has started you down for ever after you click

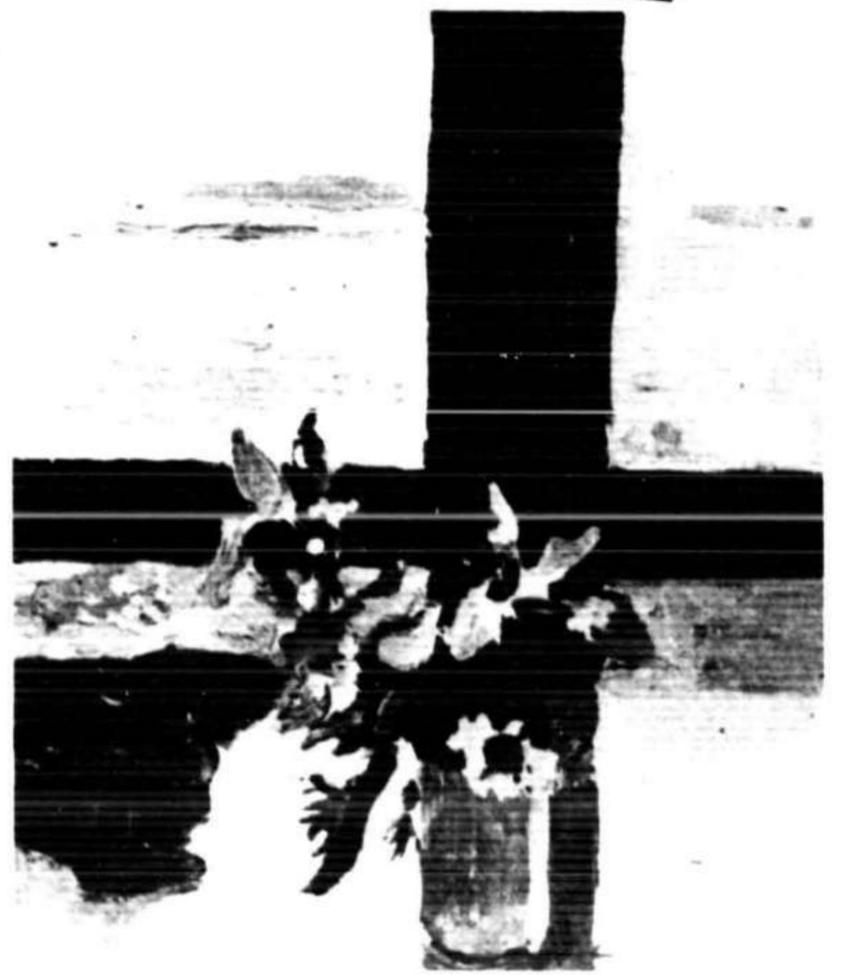
I wonder if I've really seen the experience like  
you're supposed to have, if you can't see there's not much  
wasp left on my face and it's that I'm ponderable  
lent is coming in my mind I like to do it all right  
and a very small paper is crossing the threshold away

whether I'mumba whether I'm either Gungam  
I have often tried to say goodbye to strange fancies I  
read about in the newspapers and have always succeeded  
through the once a page at dependent on Dependent  
Laboratory and Sales Company on Palaski Street strings

I think it's goodbye to a lot of things like Christmas  
and the Mediterranean and babies and meteors and things  
full of damned children with it goodbye then as in St. Paul  
or some other desperately theatrical culture it's possible  
to have to love to do it and to be ultimately used

the things are a quantity by now at the end and end  
forty minutes later in a day the rest is just a lot of strained  
sleep looking their hours full of pyro seeking cakes in blowers  
and beads or as with me but must they cheer while they look  
it seems that by this could easily fill a balloon and drift away

scating the secrets in the straggling grey of living dumb  
excesses then the useful noise would come of down of data  
turned to a lot of decoration like a straggling prince once ordered  
no one's precedent of history no history nobody came before  
nobody will ever come before and nobody ever was that man  
you will not do not knowing this is true this year



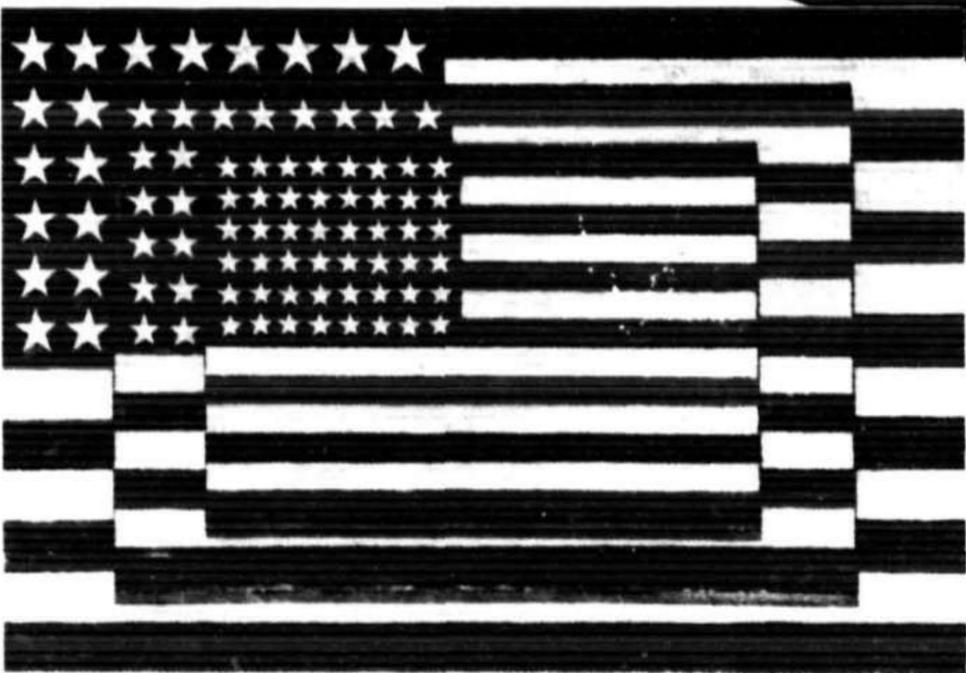
VII



VIII



V



IX

- I. Larry Rivers: *Frank O'Hara*.
- II. Robert Motherwell, Frank O'Hara, René d'Harnencourt y Nelson Rockefeller.
- III. Jackson Pollock.
- IV. Fairfield Porter.
- V. Frank O'Hara dando una lectura de sus poemas, en San Francisco, hacia finales de los cincuenta. Entre el público, Ginsberg y Le Roi Jones.
- VI. Jane Freilicher: *Frank O'Hara*.
- VII. Larry Rivers: *Segunda Avenida con THE*.
- VIII. Barnett Newman, Jackson Pollock y Tony Smith.
- IX. Philip Guston.
- X. Frank O'Hara con Elaine de Kooning y Nakian.
- XI. Jasper Johns: *Flag*.

Nota.—Pág. 25, dibujo de Helen Frankenthaler; pág. 27, de Claes Oldenburg; pág. 28, de Barnett Newman; pág. 31, de Philip Guston; pág. 33, de Larry Rivers; pág. 37, de Robert Motherwell; pág. 39, de Grace Hartigan; pág. 40, de Norman Bluhm; págs. 43-44, de Jasper Johns; pág. 50, de Philip Guston; pág. 53, de Grace Hartigan; todos ellos pertenecientes al libro *In Memory of my Feelings*, que recoge una selección de poemas de O'Hara, ilustrados por sus amigos pintores, y que éstos le dedicaron tras su muerte. Edición de Bill Berkson. Museo de Arte Contemporáneo, New York, 1967.

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

UN CUCO TERRESTRE

¡Hace tanto calor hoy! para estar  
sobre la quemadura del sol  
en las aguas de la jungla Jane y yo  
- por el Essequibo remando abajo arriba  
en nuestra canoa de retales de una góndola que son saldos de  
la guerra.

Disfrutamos, aún así: los murciélagos chirrían  
en nuestro pelo luchador, los periquitos  
chapecean ligeros entre desfiladeros de flor,  
el agua está llena de cieno y de  
lo que dirías nenúfares si es **que** eres

tan idiota como yo. **Nuestro** oficio intuitivo  
nuestras camisetas y bermudas tan rayadas  
gritan a las trepadoras en su festín  
de moscas que dejen libre el camino  
para el arte tropical. «Daña una lempira o dos

por poderlo plasmar todo en un  
lienzo», dice Jane. «¡Tanto se parecen  
a flamencos perezosos las flotantes  
algas! ¡y la infundibuliforme  
corola de la derecha es una inocua Caribdis!

¿o me ha seducido su envolvente malva?»  
Estornuda de nuestro bajel el morro  
contra un ramo de amarilis, unidas de manera  
sumamente artificial por cintas.  
¿Hay gente en las cercanías? ¿Y postales?

**Nosotros**, esencialmente viajeros, fruncimos el ceño  
y vamos contracorriente. ¿Qué pensarán los salvajes  
si nuestros amigos aparecen? ¡gafas  
de sol y descodificadores cuneiformes!  
¡lo más probable! Oh Jane, ¿es que ya no hay más fronteras?

Nos quitamos nuestras bonitas prendas  
de tapa y como salamandras buceamos  
en la corriente vernal. ¡Ay! han dejado  
la jungla en llamas, y en amistosa  
charla sobre Salc nica y Kotzebue nuestros

amigos se retiran velozmente a favor de la corriente  
en una florida balsa. Atravesamos  
las lenguas y los tigres con calor, hacia  
montañas naranjas, tabús negros, idadá!  
y nubes. ¡Regresar con todo el tesoro!

nuestra sola inclinación, ésa. Y un tucán  
de pico rojo, señalando las alturas de la aurora  
y caravaneras de junco, exclama en alta voz  
«¡Nueva York como París en todas partes!  
¡Al ser ricos regresad, y de piojos bien cubiertos!»

de NARANJAS: 12 PASTORES

1

Córvidos negros en la malva hierba quemada tan íntimos  
como arroz pudriéndose, moco sobre un campo de ropa  
bianca.

Imaginaos a Tess en medio del heno espinoso, su recién  
nacido destrozado por la barra voraz de la segadora, y  
seguramente había sólo indecisas flores de espliego brotando  
en el campo adyacente.

¡Oh pastos punteados de discos excrementales, girando en  
el verde interplanetario, vuestros ojos castaños contemplan  
nuestra inocencia, el perfume de azufre de vuestras estrellas se  
ríe de nuestro horoscopo!

Cuando se ha arrojado ya al arroyo y la ves flotando al  
lado, Ofelia de aldea, acuérdate de que a nadie amó más que  
al loto cotidiano, y de que con nadie se acostó más que el toro  
de la colina.

¡Piedad, piedad, húndela, lluvia!

9

El lirio y el albatros toman forma bajo tus párpados.  
Despierta, amor, y camina conmigo por los verdes campos. No  
hemos de temer bajo la niebla el ruido de las alas o el  
desperezar furtivo de raíces enredadas: el sol se elevará, y  
hasta que no haga calor no tocaré yo las grises perlas que  
cuelgan de tu carne y tu cabello.

Despierta, amor, los caballos están paciando a nuestros  
flancos: se ha mojado el gramófono. Me olvidé de echarte la  
carta ayer. ¿Y qué habrá para almorzar?

Donde vas tú, allí voy yo.

INTERIOR (CON JANE)

El ansia de los objetos de ser  
lo que nosotros tememos hacer  
  
nos tiene que emocionar. ¿Ha  
de ser motivo esta voluntad  
  
en nosotros para rechazar? Lo  
estúpido en verdad, quiero decir  
  
una lata de café, un pendiente de  
35 centavos, un mechón de pelo, ¿qué  
  
nos hacen tales cosas? Entramos  
en la habitación, las ventanas  
  
vacías están, el sol es débil  
y resbaladizo sobre el hielo. Y un  
  
sollozo nos llega, simplemente porque es  
lo más frío de cuanto nosotros conocemos

de UNA FIESTA LLENA DE AMIGOS

Lary caminó. ¡Oh  
Lary! «Ay» gritó (el  
último, él) «¡los negocios no  
van bien entre Boston y  
Nueva York! Cuando no estoy  
pintando escribiendo estoy y  
cuando no escribo sufro  
por mis hijos Las tres cosas  
las hago bien»  
ya lo creo,  
añadí rápidamente con real ad-  
miración antes de que nadie más  
se metiera en el poema, mas  
Arnie, ¡maldición! había ya  
murmurado «sí que es verdad»  
sin entender la gracia  
de protesta porque sí.  
John bostezó  
al otomano, sin tener ojos más  
que para la boba Violet, nadie  
más, y George consideró que ya

Freddy era bastante mayor  
para beber. A Gloria nadie la había  
invitado, aunque ella se había traído  
su propio invitado.

¡Qué  
confusión! ¡Y pensar  
que yo era el causante de todo!  
¡No! Lyon quería que alguien  
diera una fiesta de cumple  
y Busby había nacido  
dentro de la quincena el  
único que todos quieren. Me  
da igual. Alguien se va  
a quedar hasta que vuelvan  
las vacas a casa. O no me llamo

Frank O'Hara

A NORMAN. EN VOYAGE

Por primera vez  
sale Norman en un sueño  
lo cual es bastante como  
un epígrafe apropiado  
a una novela muy larga.  
Pero del sueño  
recuerdo muy poco yo.  
Sólo que su madre  
se encuentra con él,  
una mujer joven y extraña.  
Viajamos juntos,  
los tres.

«Parece más joven que tú»,  
le digo yo a él.  
«Podría casarme con ella»,  
me responde él a mí.  
«Noblesse»  
es cuanto a eso contesto,  
y Norman lo entiende muy bien.  
Y es viernes ahora, 7 de agosto.  
Despierto estoy,  
Norman se va,  
su madre, yo creo, se encuentra en Chicago,  
y yo permaneceré aquí,  
en Nueva York.

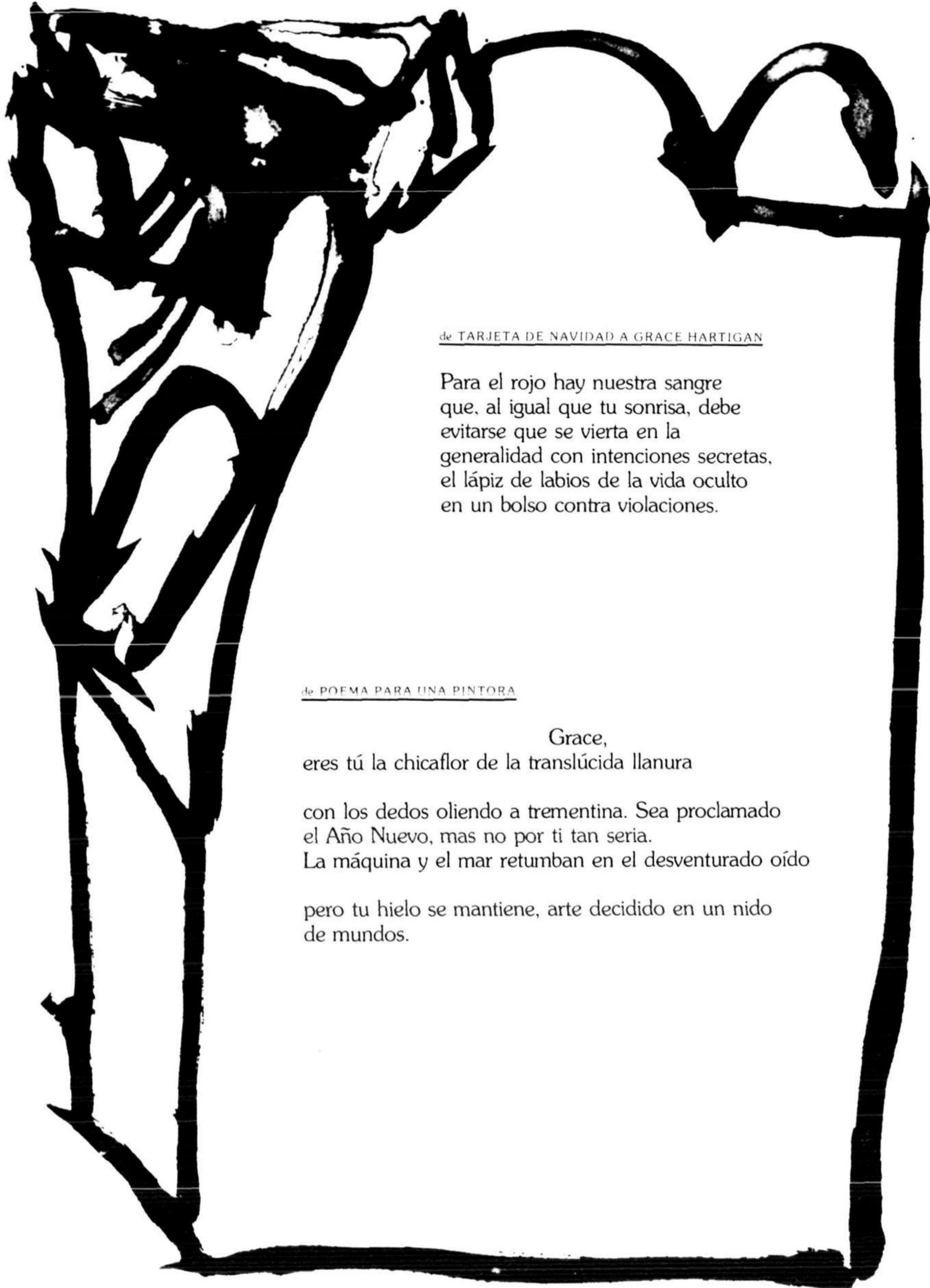
¿Qué significaba ese sueño?  
¿He de volver al análisis?  
Hay tan poquísimas cosas  
que uno entiende de la vida,  
o de los sueños, que yo  
con la vida confundo,  
que es agradable poder  
aferrarse a algo  
simple y real  
como echar a alguien de menos.

POEMA PERSONAL

Cuando a la hora de comer deambulo  
en el bolsillo llevo dos amuletos tan sólo  
una vieja moneda romana que Mike Kanemitsu me dio  
y la cabeza de un tornillo que abrió una caja de embalaje  
cuando estaba yo en Madrid los demás nunca jamás  
me trajeron mucha suerte aunque sí  
ayudaron a tenerme en Nueva York contra la coerción  
pero ahora soy feliz durante un rato y tengo interés

PARA GRACE. TRAS UNA FIESTA

No siempre sabes lo que estoy sintiendo.  
Anoche en el aire tibio de primavera mientras  
yo lanzaba mi diatriba contra alguien que no  
me interesa,  
era mi amor por ti lo que me hacía  
arder,  
¿y eso no es raro? pues en habitaciones llenas  
de gente extraña mis más tiernos sentimientos  
se retuercen  
y dan el fruto del llanto. Saca la mano,  
¿no hay acaso  
un cenicero, de repente, ahí? ¿junto a  
la cama? Y alguien que tú amas entra en el cuarto  
y dice ¿no te  
gustarían hoy los huevos  
un poquito diferentes?  
Y cuando al fin llegan  
tan sólo son huevos revueltos y el tiempo templado  
se mantiene.



de TARJETA DE NAVIDAD A GRACE HARTIGAN

Para el rojo hay nuestra sangre  
que, al igual que tu sonrisa, debe  
evitarse que se vierta en la  
generalidad con intenciones secretas,  
el lápiz de labios de la vida oculto  
en un bolso contra violaciones.

de POEMA PARA UNA PINTORA

Grace,  
eres tú la chicaflor de la translúcida llanura

con los dedos oliendo a trementina. Sea proclamado  
el Año Nuevo, mas no por ti tan seria.  
La máquina y el mar retumban en el desventurado oído

pero tu hielo se mantiene, arte decidido en un nido  
de mundos.

Son las 12 y 10 en Nueva York y me pregunto  
si acabaré esto a tiempo de almorzar con Norman  
yah el almuerzo! me estoy volviendo loco creo  
entre mi resaca espantosa y el fin de semana que llega  
en casa de Kenneth Koch propicia a la excitación  
desearía estar en la ciudad trabajando en mis poemas  
en el estudio de Joan para un nuevo libro de Grove Press  
que seguramente no imprimirán  
pero está bien estar varios pisos más arriba en la noche cerrada  
preguntándose si uno vale para algo o no  
y la única decisión posible es que lo hiciste

ayer busqué la rue Frémicourt en un mapa  
y me alegré al hallarla como un pájaro  
sobrevolando París et ses environs  
que por desgracia no incluían Seine et Oise  
que no conozco

ni bastantes otras cosas  
y Allen ha vuelto hablando mucho de dios  
y Peter ha vuelto sin mucho hablar  
y Joe que está resfriado no viene a casa de Kenneth  
aunque sí a almorzar con Norman sí viene  
sospecho que está haciendo una distinción  
bueno, y quién no

de SEGUNDA AVENIDA

Tus pies son más hermosos que los de tu padre, creo,  
¿eso te turba? Admiro más la juventud que la edad, sí,  
en la infancia de la raza cuando estábamos turbados escribimos  
«¡Oh dedo del pie!» y costó meses «obtener» esos' pies. Reprimidos. Dar.  
Hoy se han hecho populares más rasgos de nuestros días, la nariz  
quebrada, la cabeza calva, el cuerpo hermoso, Marilyn Monroe.  
¿Pueden ser los labios propios «más» o «menos» sensuales?...  
(charla con un escultor [Larry Rivers] sobre una obra empezada)

EL DIA EN QUE LA DAMA MURIO

Son las 12 y 20 en Nueva York un viernes  
tres días después del de la Bastilla, sí  
es 1959 y voy a que me limpien los zapatos  
porque del tren de las 4,19 bajaré en Easthampton  
a las 7,15 y luego en seguida a cenar  
y no conozco a las personas que me van a alimentar

Subo por la calle sofocante que empieza a solearse  
y me tomo una hamburguesa y una cerveza negra y compro  
un NEW WORLD WRITING feísimo para ver qué están  
haciendo en la actualidad los poetas de Ghana

Voy entonces al banco  
y Miss Stillwagon (nombre de pila Linda, me enteré una vez)  
no quiere buscar mi saldo, única vez en su vida,  
y en el GOLDEN GRIFFIN compro un pequeño Verlaine  
para Patsy con dibujos de Bonnard, aunque sí,  
pienso en Hesiodo trad. de Richmond Lattimore o  
el nuevo drama de Brendan Behan o Le Balcon o Les Negres  
de Genet, pero no, me quedo con Verlaine  
después de casi quedarme dormido en mi indecisión

y por Mike entro en el PARK LANE  
tienda de licores, y pido una botella de Strega y  
vuelvo al lugar de donde vine, a la Sexta Avenida  
y al estanquero del Teatro Ziegfeld y  
pido sin prisa una caja de Gauloises y una de  
Picayunes, y un NEW YORK POST con el rostro de Billie

y ahora estoy sudando muchísimo y pensando en haber  
estado recostado contra la puerta del water en el 5 SPOT  
mientras ella susurraba una canción a lo largo del teclado  
a Mel Waldron y todo el mundo y yo dejamos de respirar

de TRES AIRES

a Norman Bluhm

itantas cosas en el aire! hollín,  
pelotas de elefante y una nube china  
que se ha derrumbado por completo, un gato  
colgado oscilante de su cola

y los sentidos  
de los muertos que aman ruido  
en el interior de mis cansados ojos rojos

POEMA

¡Lana Turner se derrumba!  
iba yo trotando y de repente  
empezó a llover y nevar  
dijiste tú que granizaba  
pero el granizo te golpea la cabeza  
con dureza así que de verdad nevaba  
y llovía y tanta prisa tenía yo  
por verte pero el tráfico  
se comportaba igual que el cielo  
y veo de repente un titular  
¡LANA TURNER SE DERRUMBA!  
no hay nieve en Hollywood  
y no hay lluvia en California  
he estado en muchas fiestas donde  
me he portado de manera vergonzosa  
pero de hecho no me he derrumbado jamás  
oh Lana Turner te queremos levántate.

CHEZ JANE

La jarra de chocolate blanca llena de pétalos  
enjuaga retales en un ojo mareante  
de cuatro en punto ahora y por venir. El tigre,  
maravillosamente listado e irritable, salta  
sobre la mesa y sin rozar un solo pelo  
de la atención sin aliento de las flores, mea  
en el interior del tiesto, su pito delicado entero.  
Un susurro de vapor asciende desde el orinal  
de porcelana. ¡«Saint-Saëns»! parece susurrar,  
enrollándose con seguridad en los peludos huevos  
del minino terrible, que se dobla mentalmente.  
¡Ah siempre quédate conmigo, espíritu de contemplación  
ruidosa en el estudio, el Jardín  
de los Zoos, las primatardes eternamente fijas!  
Ahí, mientras la música araña su escrofuloso  
estómago, la brutal bestia emerge y se detiene,  
cuidadosa y clara, conociendo siempre el peligro exacto  
acariciándose en este instante los colmillos con  
una lengua enteramente dada a lujuriosos usos;  
que sólo unos momentos antes dejó caer una aspirina  
en este crepúsculo de rosas, y lanza una silla ahora  
al aire para agravar lo realmente amenazante.

AL VER 'WASHINGTON CRUZANDO EL RIO

DELAWARE' DE LARRY RIVERS

EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO

Ahora que el héroe ha vuelto a nosotros  
con sus pantalones blancos y que su nariz  
tiembla, como sabemos, cual bandera bajo el fuego,  
vemos que el río frío y tranquilo ayuda  
a los nuestros, la hermosísima historia.

Ser más revolucionarios que una monja  
es nuestro deseo, ser íntimos y seculares  
como cuando sonríes al ver la casaca roja  
y aprietas el gatillo. Inquietudes  
y animosidades, llameando y alimentándose

de consideraciones teóricas y de las  
espiritualidades celosas de lo abstracto,  
¿del robot? son humo, olas por encima  
del hecho físico. Han ardido.  
¡Mira qué libres somos! una nación de personas.

Padre querido de nuestra patria, tan vivo  
debes de haber yacido incesantemente para ser  
inmediato, he aquí tus huesos atravesados  
sobre mi pecho como un fusil oxidado  
una bandera pirata, valerosamente específica

y tan ligera siempre en el fulgor nebuloso  
de un cruce de agua en invierno hacia una orilla  
distinta de la que el puente alcanza.  
No dispaes hasta que, la blanca libertad centellenado  
en el cañón de tu fusil, veas el temor masivo.

de EN MEMORIA DE MIS SENTIMIENTOS

(a Grace Hartigan)

Mi silencio alberga un hombre, él es transparente  
y por las calles me lleva, como una góndola, en silencio.  
Tiene distintas imágenes, como años, como estrellas, como numerales.  
Mi silencio lleva varios yos desnudos,  
tantas pistolas he pedido para defenderlos  
de criaturas que reconocen mis armas demasiado prestamente  
y llevan en el corazón la muerte!

Un joven hablando con su hermana por  
teléfono, «Soy César, qué hay»;  
ese aire de concentración  
en los ojos de la vida viene, ¿están

reflejándola siempre? Entonces  
cuantos diamétricos rubores aparecen  
miran hacia Egipto, y a menudo parecen  
gritar confusa y claramente  
como palmeras con palomas. «¡Ojos!

¿qué sabéis vosotros de Corot? Si de algún  
lugar lo saco es de él lo saco. Gran influjo  
el suyo entre vuestros diletantes queridos

del esquí y el jet». La telefonista interrumpió  
«Su bagatela, señor, ya se aceptó».

MRS BERTHA BURGER

Viuda. Tantas vidas ha vivido  
cada una como un ascua que refulge hoy.  
En tiempos de oscuridad al igual que tantas dagas  
siente cómo cada plenitud le oprime el pecho y la frente.  
Cada vida protegida, apreciada y codiciada  
y pensada hasta el final en pro del saber de hechos  
que vuelve ahora ella a ver al sentir la bofetada:  
los navíos delicados bien conocen sus tormentos,  
bien conoce ella también la dignidad de las tormentas.  
Ella ofrece su destino en una observación casual  
y sus reflexiones no son vuelos ni sosiegos.  
Su vida es bella y desconoce el odio;  
conocerla es saber cuán raramente puede uno  
amar, como de nuevo contempla uno el sol.

de EN EL CUMPLEAÑOS DE RACHMANINOFF

Estoy muy contento de que Larry Rivers haya hecho  
una estatua de mí

y ahora oigo que mi pene está en todas  
las estatuas de los escultores jóvenes  
que lo han visto

en lugar del pastor sin pene  
de Picasso y su influencia —pues la presencia,  
si te gusta el exceso, es mejor que la ausencia.



Lamy Rivers: *In Memory of the Dead*

En la primera película que vi  
una máquina de vapor cortaba  
las dos piernas al héroe  
en una estación de mercancías,

en la segunda a Karen Morley  
le disparaban una flecha por la espalda  
creo que era una heredera  
llegó por la puerta del baño la flecha

allí no había nadie  
jamás había nadie  
allí a ninguna hora  
en el verano de dulce olor  
me gustaría quedarme  
ya por siempre en este campo  
y en nada pensar

pero estos ruidos  
estos aromas y las cosquilleantes hierbas  
«por culo, Amigo»

---

Estoy asumiendo el que todo esté bien y difícil sea  
donde hordas  
de estrellas llevan las cargas de los animales más suaves como nos-  
otros con austeridad e ingenio bajo un arriesgado acuerdo  
que entendemos nosotros porque nosotros lo hicimos  
y en secreto admiramos  
porque emociona  
¡sí! porque siempre, porque nuestro camino es pasar junto a la casa de té y la ceremonia  
y antes caer sollozando en el suelo con alegría y helándonos  
que derramar el niño sobre la mesa y entonces agradecer a la sangre  
el que fluya  
como debe por la miserable, clara y voluntaria  
vida que amamos bajo el azul,  
vellocino de pura intención zarpando cual  
caballo pinto en bajel de esclavos  
que pronto atacarán a sus captores  
bajan el ancla, y una ciudad hallaron meciéndose allí  
de pobreza y dulzura paralelas  
entre las razas sin tiempo,  
y uno solo hablará de haber  
nacido en el dolor  
y él será las alas de una extraordinaria libertad.

BERDIE

Ha llovido de repente  
en la Segunda Avenida  
estamos pensando en ti  
mientras los pensamientos de lluvia  
tamborilean en hojalata pequeños  
y el hollín se desliza corriendo  
por las ventanas siempre lo hacemos  
bajo la lluvia no es más  
distinto que la misma lluvia  
fuiste allí honrosamente  
mientras la piedra se hace arena  
y la triste orilla cae  
en el reticente mar

de SEGUNDA AVENIDA

El silencio que duró un cuarto de siglo. Todos los niños nacieron tristes. «Bolas de caballo» y «Al» le llamaron en el kindergarten, tenía una cara de paja autocrática como un oscuro en un de Kooning donde el torrente se hubiera hundido en el centro mismo del clasicismo, puede ser numerosos torbellinos en una batalla amada o la angustia de cada individuo en la «última milla» de los electodos, tan por completo distintos de los adomos del árbol de navidad que tú te preguntas ¿uhmmmm? ¿en qué piensa la burguesía? Trinchera. Tirante roto. Pseudo-agresiva como la esposa de un psiquiatra. Rechazando. Jodiendo. Es delicadamente minuciosa al colocar su escarnio plomizo en la funeraria de Brettschneider. Tú dirás que yo soy súper, por supuesto, pero uno se distingue por los titulares de los labios.

Sin embargo, Estados Unidos es el único lugar cuya arquitectura contemporánea puede considerarse de gran interés. Por lo menos ese arte vive.

¿Y es Nueva York la ciudad más hermosa del mundo?

No dista mucho de serlo. No hay noches urbanas como las suyas. He contemplado a la ciudad desde la altura de ciertas ventanas. Es cuando los grandes edificios pierden realidad y asumen sus poderes mágicos. Son incorpóreos, es decir que uno no ve sino las ventanas encendidas.

Cuadrado en llamas tras cuadrado en llamas, engastados en el éter. Aquí hay poesía, pues hemos hecho descender a las estrellas.

En cuanto al puerto, y a la ciudad del puerto, la última vez que fui allí, un inmenso irlandés se paró a mi lado y trató, en vano, de expresarse repitiendo:

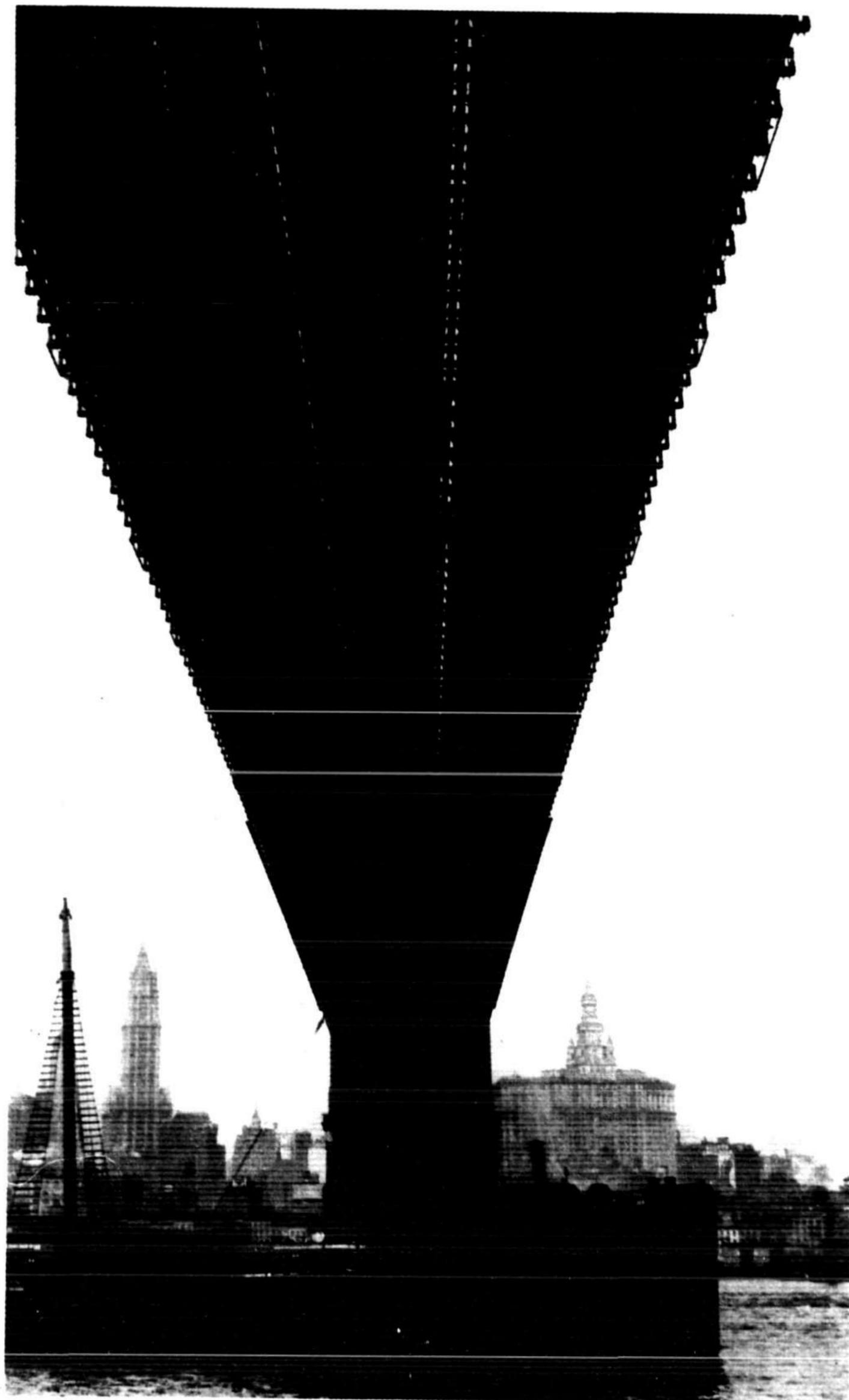
«Supera a Londres.»

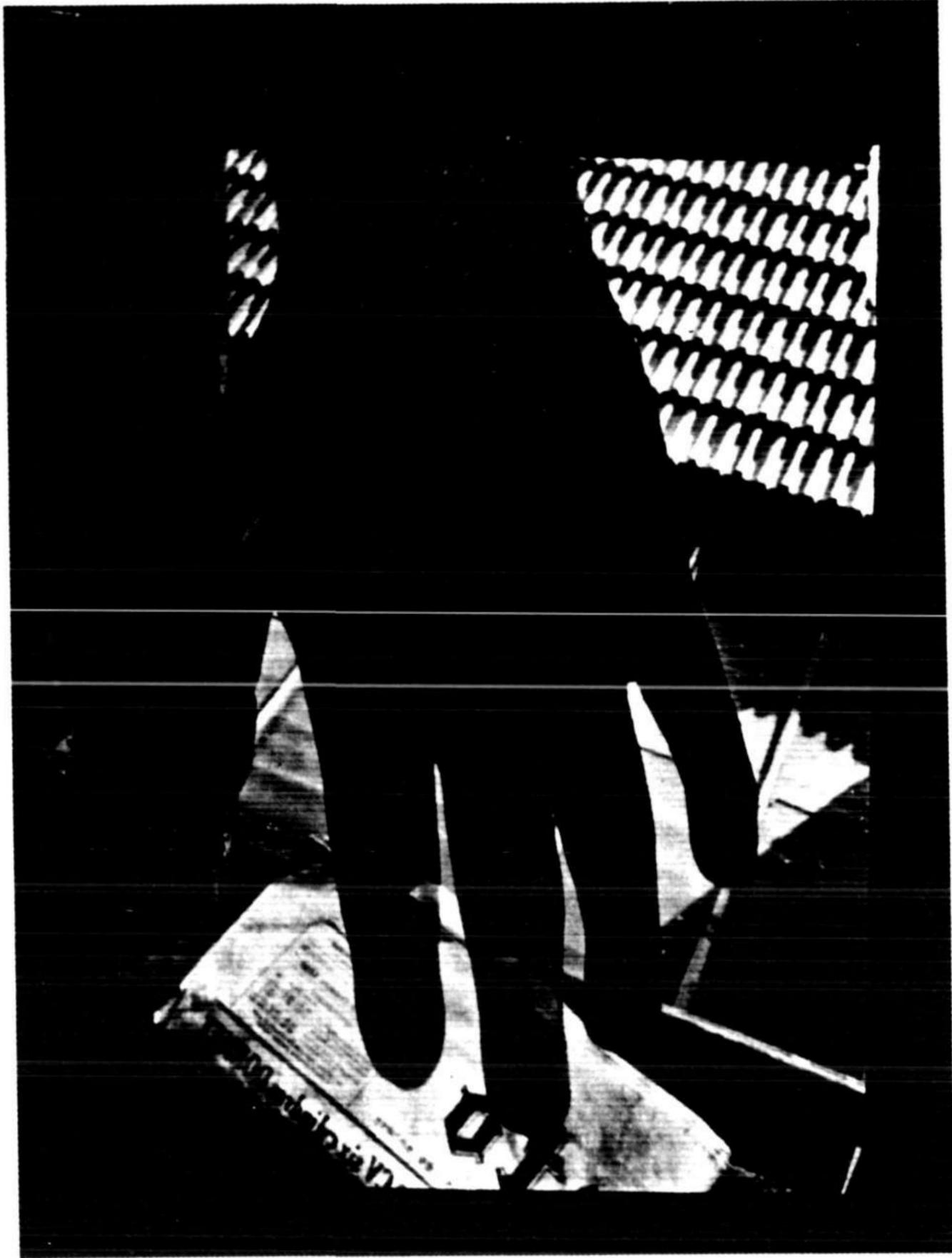
«Supera a Londres.»

Yo he visto Cádiz desde el agua. Los lotos, blancos y delgados, más allá de un sorprendente azul. El irlandés sólo pensaba en el tamaño. Yo pensaba en la belleza, y a su lado Venecia parecía una escenografía chillona. Nueva York es real.

Y en cuanto a Venecia; cuando el señor Marinetti y sus amigos hayan logrado destruir esa vieja ciudad, nosotros reconstruiremos Venecia sobre las ciénagas de Jersey, y la utilizaremos como salón de té.

**Ezra Pound**  
(Patria mía)

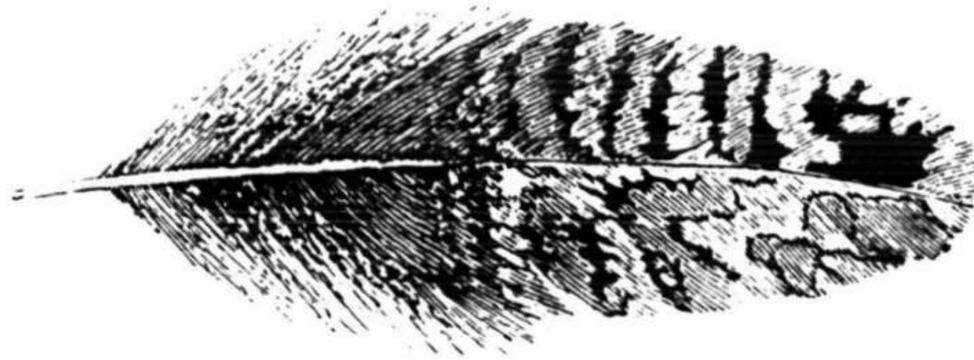




MARIA ZAMBRANO

*La aurora de la palabra*

(tres fragmentos)





### 1. La palabra perdida

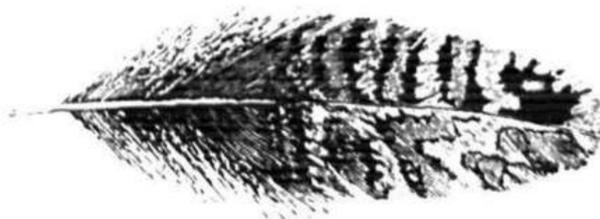
LA completa aurora de la palabra sería la aparición de esa palabra única llamada «palabra perdida» en las tradiciones derivadas de la Tradición. Sin claramente saberlo, por encontrarla algunos poetas han quedado sellados y algunos nombrados filósofos, y aun algunos novelistas. Lo que parece más alejado, ya que el novelar es hacer historia y la palabra perdida no solamente está más allá de la historia, sino que la anularía si algún día de veras y para todos apareciera. Y así se podrían señalar los pasos, estaciones de esta *Quete* de la palabra perdida como la *Quête* de la historia abolida, y de la aparición de la vida viviente sin esa dimensión histórica «ineludible», como se dice en los paliados historicismos. La vida, cierto es, se hace enseguida histórica cuando lo que el que simplemente vive, el asimilado a la vida, que lo es al par a la palabra, lo que necesita es la vida vivificante, la aurora no interrumpida por ese Sol que enuncia todos los Imperios, comprendido el de la poderosa razón. La aurora y antes el alba anuncian algo que débilmente se insinúa, indeleblemente también: lo intacto. Anuncio no de lo que sigue, el imperio del Sol, sino de la claridad, si claridad es, que se ha quedado remota: una especie de balbuceo, una apenas sombra de la luz. Y un fuego sutil que da frío, la gota de rocío de virtud única que de tan concentrado fuego da señal. Y de ahí la belleza y el error que en la mirada prendida de ella suscita; por ese no creer que inhibe el respirar en el momento privilegiado. Y así se pierde el aliento que sólo da el respiro, aunque sea cosa de un instante, en el fuego frío del alba todavía indecisa antes de que aparezca la raya de la aurora. Una raya que traza el abismo entre luz y tinieblas, que arroja las tinieblas hacia el abismo de donde, por fuerza, habrán de resurgir. Mas antes, antes de la separación, está el alba, sombra primera de la luz, y con ella, andando en ella, envuelta por ella, la palabra que se perdió y que volverá en cada alba.

¿Y no podría abrirse por la palabra más inmediatamente que «perdida», echada de menos la diferencia entre el oír y el decir: entre la situación del que dice la palabra y la de éste que la escucha? La que marca la distancia, abismo puede ser, entre el lugar de donde llega la palabra y este lugar su

punto de destino. Pues que en un punto se suele sentir aquel que recibe la palabra dentro del espacio que él ocupa. Y si este espacio, «aquí» se hace ámbito de la palabra remota, le parece entonces que sea el de ella, y él, el que la escucha, sea tan sólo un ocupante o testigo indiscreto. Y corre llevado de espanto como si hubiera asistido a un sueño de otro o a un suceso de otro planeta. De ello sólo salva el que la palabra que de aquel remoto lugar llega, penetre antes de sernos dada, dentro del sentir ahondándolo, ensanchándolo hasta que el ámbito del sentir traspase sus propios límites y que el cerco quede derribado. Y si así fuera y cuando así ha sido, la palabra se despliega, se *hace* en el sentir originario del sujeto sin lucha. La palabra que así llega puede decir poca cosa, casi nada, puede ser simplemente el nombre de ese sujeto visitado; su nombre que le es dado al par que se le libra de su yo.

La palabra perdida, echada de menos, parece que se ofrezca siempre que una palabra *se hace* en el oscuro sentir que por ella se despierta; cuando la palabra toca y enciende el germen mismo de la palabra. Y luego cuando se va deja un balbuceo, el no poder hablar y el ansia de decir sin palabra alguna. El arrobo que puede llegar a enajenación si el germinar prosigue. Ineludiblemente se aparece el largo, duradero balbucear de Hölderlin. Y el cántico apenas audible de alguna mujer elegida y abandonada que nunca llora. Y el apenas rumor que se desprende de algún campo donde germina alguna semilla desconocida.

Pues que la palabra germina desde antes de la aurora, antes de que se extienda esa raya no siempre luminosa que anuncia la escritura.



## II. La palabra inicial

«...NO volveré a hablar como he hablado. Ni a escribir como lo he hecho, sea cual sea la forma en que lo hice», alguien dice entre sí y para sí un día

que se queda por ello marcado. Un día que había de llegar y que ha llegado sin duda, a todos aquellos heridos o al menos flechados por la palabra, por esa palabra original y por ello tan amplia, que abarca toda «humana» obra, constructiva irreprimiblemente. La palabra del arquitecto sostenida por la palabra escondida, sacrificada: esa muchacha que se transfiere luego a la piedra de fundación. La palabra, la piedra que sirve perdiéndose y perdiéndonos, pues que fue colocada sobre la fuente «que mana y corre» aun en la noche. Y quizás sólo en la noche. Cuando el acallamiento de todos los decires permite sentir su palpitar. El inextinguible palpitar de lo vivo de verdad.

«No, no volveré a hablar como he hablado», que si se eleva a voto da el silencio en que se nos pierden —a nosotros— ellos quienes lo formularon, a no ser que un día hablen ya de otro modo.

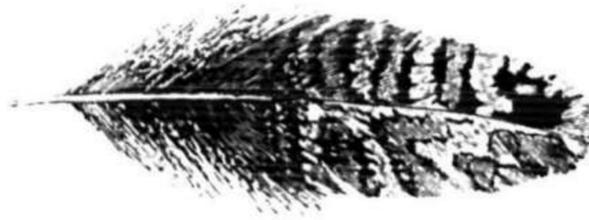
Mas el voto es una máscara cuando no se impone por sí mismo, sin ser notado. Y entonces no se formula. Se hace como un silencio tenue, sin corporeidad. Es un resultado, un fruto más bien que se abre intangible; un grano de fuego que ha germinado ya; una forma irreconocible, si se la mira. Y por ello vale más no mirar. Una presencia que no se sabe cuándo llegó, y un pensamiento sin memoria.

Y de este pensamiento nacido del sentir y que de él no se desprende, ¿quedará memoria? ¿O volverá a fondo de su sentir como aquella paloma que se volvía porque aún no había llegado el fin del diluvio? El anuncio incompleto, la incompleta profecía.

Hasta que al fin cesan de caer las aguas sobre la tierra. Eran quizás las aguas primeras, las amargas del día de la creación sobre las que se posaba el aliento divino, el divino y primario palpitar. Dejaron de caer las aguas y surgió casi deshecha la tierra. Y el Hombre hubo de salir de su arca y celebró sus nupcias con la tierra, su lugar. Volvió a hablar como antes, ¿o comenzó ya a hablar un idioma? Un determinado idioma ya suyo y de los suyos, los salvados, conjugándose todos de nuevo sobre una tierra empapada que un sol implacable habría de desecar: la gran fertilidad al comienzo y luego la sequedad, la polvareda. Y las palabras ya muchas desecadas, convertidas en piedras, algunas, por ventura, en «cantos» como en español se dice igualmente para el cántico y la piedra que rueda sin apenas ser tocada; el canto que no se aviene a la edificación, pues que conserva algo de su vida inicial. Piedras de la aurora anterior al Diluvio, quizás, cantos rodados. ¿Quedarán palabras de la aurora primera? No asistió a su aparición hombre alguno. Mas la palabra divina pudo preparar la que había de dársele al hombre, si es que el hombre es el ser prometido desde el comienzo de los comienzos; si es que la creación del cosmos salió de las tinieblas profetizándolo. Y como

un profeta vino a irse quedando sin esa palabra anterior a todo idioma, perdida. Y perdido el aliento y escondida en su raíz la voz.

Y así entendemos que no es la palabra la que se nos fue y que podría estar ahí rodando entre todas, dándose a ver en algún instante fugitivas. No son ellas ni ella, si es que hay una tan sólo, las que se pierden. Es el *cómo* del decir y la falta del aliento primordial y del fuego sutil nunca respirado. El desaliento que el reflejo del fuego únicamente vencería. No la palabra, sino su arder inicial, hace su aurora.



### III. El germen

TAL vez sea la atracción del ocaso escondida bajo el ansia de un porvenir que se haga enseguida presente —un porvenir estabilizado—, tal vez sea el desapego humano a todo anuncio de cumplimiento interminable, un sinfín el que crea la expectación: la mirada rápida del cazador que recoge al sol cuando sale. Y ese olvido, ese dejar atrás desatendido al lucero que precede la aurora. Y que más que anuncio es guía de la luz que tan indecisa llega, tan sin saber. El lucero, Venus llamado, guía y sostiene a la luz. ¿Guía o germen? Acá sobre la tierra el germen no parece que sea el guía ese que ciertas plantas se tuercen para encontrar. El congénito crecer heliotrópico no les ha dado la necesaria consistencia que en su debilidad la yerba y la retama dócil al viento tienen.

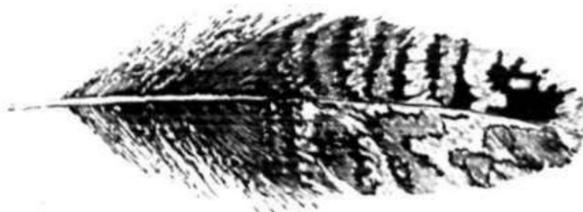
El guía del crecer vegetal, ¿es el sol o es la luz? Sin duda que es ella, pues que en tierras de poco sol nada crecería. Y en los desiertos por el sol abrasados debería su luz bastar, ser ella el agua. ¿La luz como agua única alguna vez?

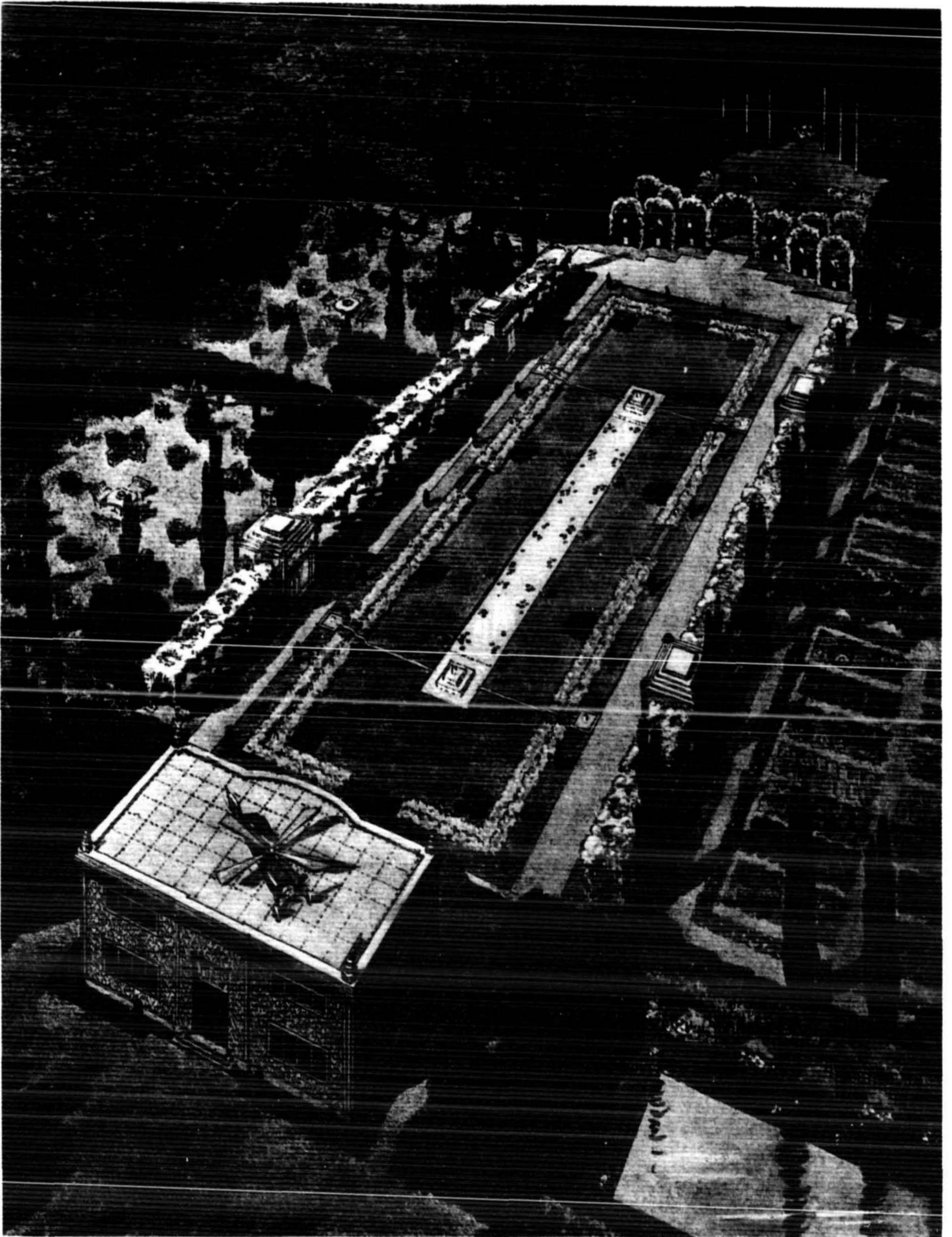
El desechado lucero, ¿será en alguna religión olvidada o escondida señal de ese germen de luz y palabra que en el pensamiento occidental se nos da a conocer como «Logos spermatikós»? Ese fuego —semilla— contenido en el tiempo en alguna teogonía que precedió a Heráclito y a la que tan escasa atención se ha prestado.

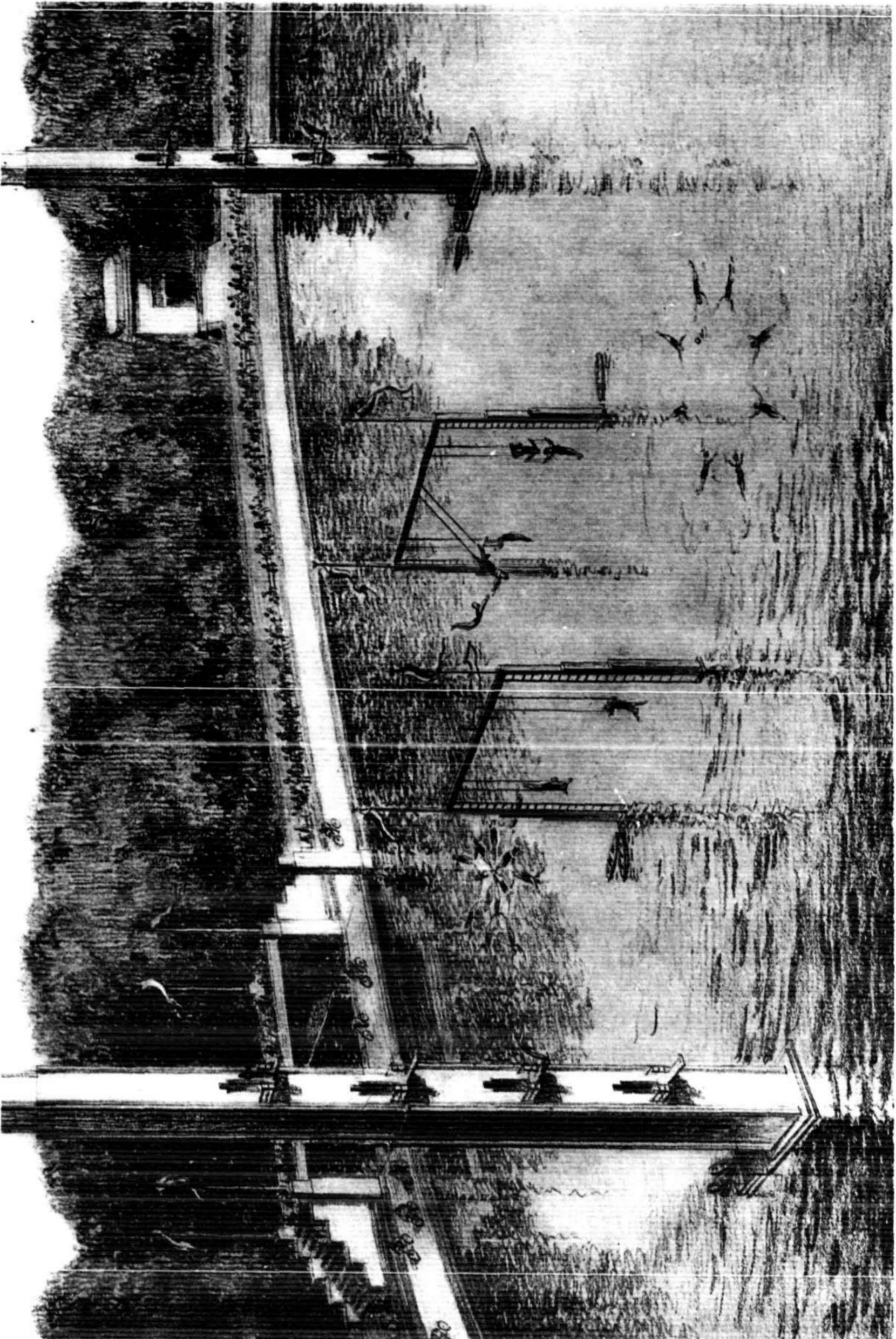
A punto estuvo con la teología de Justino de aparecer en plenitud en el Cristianismo. Mas fue bien pronto rechazado. Enmanuel=Dios en el hombre. ¿No es acaso semilla de vida eterna albergada en su indeciso ser, en esa alba que es la humana vida. El Verbo divino no se sembró para nacer en humano cuerpo y no se derramó en humana palabra?

El lucero único, fuego que se hace luz incesantemente, quizás señal sea de la palabra escondida, de su invencible unidad que se multiplica sin fin.

M.Z.







VLADIMIR NABOKOV

**DIECIOCHO POEMAS**

*(Traducidos por Javier Marías)*

18

Y

**DIECIOCHO PROBLEMAS**

*(Traducidos por Félix de Azúa)*

*Traducir a Nabokov supone traducir a un admirable traductor que, además, opinó y pontificó de manera constante, irónica y tajante sobre el arte de traducir:*

*'Al verter Eugenio Onieguin del ruso de Pushkin a mi inglés he sacrificado todo elemento formal, incluyendo el ritmo yámbico cuando su conservación impedía la fidelidad, en favor de un significado pleno y cabal. He sacrificado a mi ideal de literalidad cuanto el melindroso imitador aprecia por encima de la verdad (la elegancia, la eufonía, la claridad, el buen gusto, el uso moderno e incluso la gramática)'*.

*O bien, hablando de la traducción de sus propios poemas rusos al inglés: "Tan sólo he aceptado un pequeño compromiso: cuando ha resultado posible, he dado la bienvenida a la rima, o a su sombra; pero no le he torcido la cola ni a un verso en pro de la consonancia; y el metro original no ha sido conservado si ello exigía reajustes de sentido'*.

*¿Qué se puede hacer al traducir a Nabokov sino traducirle como a él le gustaba traducir, es más, como él se traducía a sí mismo? Rigurosa fidelidad. Ahora bien, para ser enteramente fiel a Nabokov y a su espíritu hay que tener bien presente que él jamás era del todo sincero: sus traducciones pueden ser muy fieles porque de vez en cuando comete una infidelidad; y, por supuesto, poseen elegancia, eufonía, claridad, buen gusto...*

*Si el lector avezado u observador encuentra en la versión española de estos poemas ciertas licencias (no más de cuatro), no lo tome a mal y piense que quizá Nabokov sonría y aparte el rostro 'si a las almas de los muertos hace tiempo les es a veces dado regresar'.*

JAVIER MARÍAS

POEMAS EN RUSO

1

*Aún sigo mudo*

Aún sigo mudo —y me hago fuerte en el silencio.  
Las remotas crestas de futuras obras, entre  
las sombras de mi alma están aún escondidas  
4 como cimas de montañas en la niebla antes del alba.

¡Yo te saludo, mi inevitable día!  
La amplitud, variedad y luz del horizonte  
aumentan; y al primer paso resonante  
8 asciendo, colmado de delicia y espanto.

*Crimea, 1919*

2

*Habitación de hotel*

No cama del todo, no del todo banco.  
Papel pintado: un amarillo torvo.  
Un par de sillas. Un espejo bizqueante.  
4 Entramos, mi sombra y yo.

Con vibrante sonido abrimos la ventana;  
se desliza hasta el suelo el reflejo de la luz.  
Es la noche sin aliento. Lejanos perros  
8 con variados ladridos fracturan el silencio.

Inmóvil, me quedo junto a la ventana,  
y en la negra vasija del firmamento  
como gota dorada de miel refulge  
12 la pulposa luna.

*Sebastopol, 1919*

3

*El blasón*

4 En cuanto se hubo retirado mi tierra natal  
batió el nordeste en la oscuridad salada,  
como una espada de diamante descubriendo  
entre las nubes un abismo de estrellas.

8 Mi dolor anhelante, mis recuerdos,  
juro conservarlos con celo de rey  
desde que adopte el blasón del exilio:  
sobre campo de sable una espada estrellada.

*Berlín, 1925*

4

*Me gusta esa montaña*

4 Me gusta esa montaña en su negra pelliza  
de bosques de abeto; pues  
en la penumbra de una ignota región montañosa  
estoy más cerca de mi hogar.

8 ¿Cómo no conocer esas densas agujas,  
y cómo no perder la cabeza  
ante la mera visión de esa baya en la turbera  
que muestra en mi camino el azul?

12 Cuanto más alto las oscuras y húmedas  
veredas serpentean ascendentes, más claros  
se tornan los recuerdos, desde la niñez atesorados,  
de mi llanura septentrional.

16 ¿No escalaremos así  
las laderas del paraíso, cuando la muerte llegue,  
encontrando todas las cosas amadas  
que en la vida nos elevaron?

*Feldberg, 1925*

## 5

*En el paraíso*

Más allá de la distante muerte, alma mía,  
veo tu imagen así:  
un naturalista provincial,  
4 excéntrico perdido en el paraíso.

Ahí, en un claro, dormita un ángel salvaje,  
criatura más o menos pavonada.  
Tantéalo curiosamente  
8 con tu paraguas verde,

especulando cómo, en primer lugar,  
escribirás una nota sobre él,  
después... ¡Mas no hay revistas eruditas,  
12 y en el paraíso lectores no hay!

Y ahí estás tú, sin creerte aún  
tu callada aflicción.  
Sobre ese somnoliento animal azul  
16 ¿a quién le hablarás, a quién?

¿Dónde está el mundo y las rosas clasificadas,  
el museo y las aves disecadas?  
Y tú miras y miras a través de tus lágrimas  
20 esas alas innombrables.

*Berlín, 1927*

## 6

*De felicidad el enamorado no puede dormir*

De felicidad el enamorado no puede dormir;  
suena el reloj; ensueña el comerciante canoso  
la silueta de una grúa contra cielos bermejos,  
4 lentamente hundiéndose su carga en la bodega.  
A exiliados melancólicos se aparece en espejismo  
una niebla, que la juventud ha teñido con su propio color.

Entre la agitación y la belleza  
8 de la vida diaria, una imagen por doquier  
me reclama y atormenta, me obsesiona sin cesar:

Sobre la isla iluminada de la mesa  
las sombrías facetas del tintero abierto  
12 y la hoja blanca de papel, y la luz no apagada  
de la lámpara bajo su cúpula de verde cristal.

Y dejada al través la página aún medio vacía,  
mi pluma como una flecha negra, y la palabra  
16 que no acabé de escribir.

*Berlín, 1928*

*Suave sonido*

- 4 Cuando en alguna aldea costera, una noche  
de tedio y nubes bajas, abres  
la ventana, desde lejos  
susurrantes sonidos se derraman.
- 8 Ahora escucha atentamente y discierne  
el sonido de las olas que alientan sobre la tierra,  
protegiendo en la noche  
al alma que las atiende.
- 12 El murmullo del mar durante el día está acallado,  
pero el día involuntario pasa ahora  
(tintineando como un vaso vacío  
en un estante de cristal);
- 16 y una vez más en la quietud sin sueño  
abres tu ventana, más, y más,  
y estás a solas con el mar  
en el mundo enorme y sosegado.
- 20 No es el sonido del mar ... En la noche queda  
oigo una reverberación distinta:  
el suave sonido de mi tierra natal,  
su respiración y su latido.
- 24 En él se mezclan todas las sombras de voces  
tan queridas, tan prontamente interrumpidas  
y melodías de versos de Pushkin  
y suspiros de un recordado pinar.
- 28 El reposo y la felicidad están ahí,  
bendición para el exilio;  
mas el suave sonido no se puede oír de día  
ahogado por el estrépito y la prisa.
- 32 Pero en la noche compensadora,  
en silencio insomne, uno sigue escuchando  
su propio país, y su murmurar,  
su profundidad inmortal.

*Le Boulou, 1929*

*Atardecer sobre un solar vacío**En memoria de V.D.N.*

Inspiración, cielo rosado,  
 casa negra, con tan sólo una ventana,  
 llameante. ¡Oh, ese cielo  
 4 por la ventana llameante embebido!  
 Desperdicios de solitarias afueras,  
 pequeño tallo enmarañado y lacrimal,  
 calavera de felicidad, esbelta, larga,  
 8 como el cráneo de un borzoi.  
 ¿Qué me pasa? Perdido de mí mismo,  
 derritiéndome en el aire y el ocaso,  
 farfullando y desmayado casi  
 12 sobre la basura al atardecer.  
 Nunca tuve tantas ganas de llorar.  
 Aquí está, en lo más hondo de mí.  
 El deseo de expulsarlo intacto,  
 16 velado levemente de humedad, tan trémulo,  
 jamás había sido en mí tan poderoso.  
 Sal, mi precioso ser,  
 agárrate con fuerza a un tallo,  
 20 a la ventana, aún celestial,  
 o a la primera lámpara encendida.  
 Quizá el mundo está vacío y es brutal;  
 nada sé —excepto que  
 24 vale la pena nacer  
 por el ser de este tu aliento.

Fue una vez más simple y fácil:  
 dos rimas, y el cuaderno abría.  
 28 ¡Qué nebulosamente te tuve que conocer  
 en mi juventud presuntuosa!  
 Apoyando los codos en la barandilla  
 del verso que se deslizaba como un puente,  
 32 me figuré en seguida que mi alma  
 se había empezado a mover, empezado a deslizar,  
 y que se dejaría llevar hasta las estrellas mismas.  
 Mas al transcribirlas a la copia en limpio,  
 36 privadas de magia al instante,  
 ¡qué desesperadamente unas tras otras  
 se escondían las plomizas palabras!

40           ¡Mi joven soledad  
en la noche entre inmóviles ramas!  
¡El asombro de la noche sobre el río,  
que de lleno la refleja;  
y florecer de lilas, el pálido amor  
44 de mis números primeros inexpertos,  
con esa luz fabulosa de la luna en lo alto!  
Y las sendas del parque en medio luto,  
y, agrandada por el recuerdo ahora,  
48 mucho más sólida y hermosa hoy,  
la vieja casa, y la llama inmortal  
de la lámpara de keroseno en la ventana;  
y en el sueño los aledaños de la dicha,  
52 una brisa lejana, un aéreo mensajero  
penetrando densos bosques con el ruido en aumento,  
inclinando una rama al fin:  
cuanto parecía haber tomado el tiempo,  
56 te detienes sin embargo, y de nuevo brilla al través,  
pues su párpado no estaba sellado,  
y uno ya no puede apartarlo de ti.

Parpadeando mira un ojo llameante,  
60 a través de las negras chimeneas como dedos  
de una fábrica, hacia las flores enmarañadas  
y una lata abollada.  
Por el solar vacío en el polvo oscurecedor  
64 vislumbro un podenco esbelto de blanquísimo pelo.  
Me imagino que perdido. Pero en la distancia suena  
insistente y cariñoso un silbido.  
Y en el crepúsculo viene hacia mí  
68 un hombre, llama. Reconozco  
tus enérgicas zancadas. No has cambiado  
demasiado desde que te vi morir.

*Berlín, 1932*

---

v. 8: El *borzoi* es el perro lobo ruso. (*N. del T.*)

*L'Inconnue de la Seine*

- Al desenlace de esta vida instando,  
no amando nada sobre esta tierra,  
sigo mirando de tu rostro sin vida  
4 la máscara blanca.
- Vibrando las cuerdas, agonizando sin fin,  
con la voz de tu hermosura llaman.  
Entre multitudes pálidas de doncellas ahogadas  
8 eres tú de todas la más dulce y más pálida.
- ¡En la música al menos permanece conmigo!  
Parco en felicidad fue tu destino.  
¡Oh, responde con una póstuma sonrisa esbozada  
12 de tus labios de yeso encantados!
- Inmóviles y convexos los párpados.  
Densamente enredadas las pestañas. Responde ...  
¿es que esto es ya así siempre, por siempre jamás?  
16 ¡Ah, esos ojos, de qué modo podrían mirar!
- Conmovedoramente frágiles jóvenes hombros,  
la negra cruz de un chal de lana,  
las farolas, el viento, las nubes nocturnas,  
20 el áspero río moteado de oscuridad.
- Dímelo, te lo imploro, ¿quién era él,  
tu seductor misterioso? ¿Era acaso  
el sobrino de rizados mechones de aquel vecino,  
24 la corbata chillona y en un diente corona de oro?
- ¿O un cliente de cielos empolvados de estrellas,  
amigo de botellas, billares y dados,  
la misma clase de vividor detestable  
28 y arruinado soñador que soy yo?
- Y ahora mismo, su cuerpo entero jadeante,  
él, como yo, en el borde del lecho se sienta,  
en un mundo negro hace tiempo vacío,  
32 mirando una máscara blanca.

*Berlín, 1934*

## 10

### *Al atardecer*

Junto al mismo banco, al atardecer,  
como en los días de mi juventud,

4 Sabéis bien cómo, al atardecer,  
con un abejorro y una nube de vivos colores,

En el banco del asiento medio podrido,  
en lo alto sobre el río encarnado,

8 Como entonces, en aquellos días lejanos,  
sonríe y aparta el rostro,

Si a las almas de los muertos hace tiempo  
les es a veces dado regresar.

*Berlín, 1935*

## 11

### *Creíamos tan firmemente*

Creíamos tan firmemente en el engarce de la vida,  
pero ahora he mirado hacia atrás, y es asombroso  
hasta qué punto tú, mi juventud,  
4 te apareces con tintes no míos, con trazos que no son reales.

Si uno sondea esa vida, es casi como la turbiedad de una ola  
entre tú y yo, entre el hundimiento y el bajío,  
o si no, veo postes de telégrafos y a ti de espaldas  
8 mientras recta hacia el ocaso sobre tu cruzado cabalgas.

Hace tiempo que dejaste de ser yo. Eres un contorno, el héroe  
de cualquier capítulo primero; y sin embargo cuánto tiempo creímos  
que no había ningún alto en el camino desde el húmedo valle  
12 hasta el páramo alpino.

*París, 1938*

---

*En pro de un cierto ritmo me he visto obligado a cometer una pequeña infidelidad en este poema, y como puede alterar levemente el sentido, doy aviso de ella: el orden del v. 6 es en el original entre tú y yo, entre el bajío y el hundimiento, correspondiéndose así tú con bajío y yo con hundimiento, a la inversa de como sucede en la versión española.*

*v. 8: el cruzado, o half-racer del original, es el caballo resultado del cruce de un pura sangre con otro que lo es sólo a medias (de paseo, de caza, etc.); es decir, el que tiene tres cuartos de caballo de carreras solamente, lo cual no le impide, si se tercia, competir. Debo y agradezco esta información al especialista en hípica Fernando Savater. (N. del T.)*

12

*Qué ocurrió por la noche*

¿Qué ocurrió por la noche a la memoria?  
Debe de haber nevado: ¡tal quietud! De nada  
sirvió a mi alma el estudio del Olvido:  
4 en el sueño se ha resuelto ese problema.

Sencilla, elegante solución.  
(¿De qué me he estado preocupando yo  
durante tantos años?) No ve uno una gran necesidad  
8 de levantarse: no hay cama, y cuerpo tampoco lo hay.

*Mentone, 1938*

13

*Los poetas*

De habitación a corredor pasa una vela  
y se apaga. Su impresión flota en tus ojos  
hasta que, entre las ramas azul negras,  
4 halla sus contornos una noche sin estrellas.

Es hora ya, nos marchamos: todavía juveniles,  
con una lista de sueños por soñar aún,  
con el postrer, casi invisible resplandor de Rusia  
8 sobre las rimas fosforescentes de nuestro verso final.

Y sin embargo conocimos, ¿no es verdad?, la inspiración,  
viviríamos, parecía así, y crecerían nuestros libros,  
mas las musas, que no tienen conocidos, nos han destruido al fin,  
12 y hora es ya de que marchemos.

No es esto así porque temamos ofender  
a la buena gente con nuestra libertad; simplemente  
es hora de que partamos ya —y además preferimos no ver  
16 lo que a otros ojos está oculto;

no ver todo el encantamiento y el tormento de este mundo,  
el marco que captura desde lejos un rayo de sol,  
humildes sonámbulos con uniforme militar,  
20 el cielo altivo, las atentas nubes;

la belleza, la mirada de reproche; los niños pequeños  
que juegan al escondite en el interior y en torno  
a la letrina que gira en el crepúsculo estival;  
24 la belleza del ocaso, su mirada de reproche;

cuanto a uno pesa, entrelaza a uno, hiere a uno;  
lágrimas de un cartel luminoso en la ribera opuesta;  
precipitándose a través de la niebla el torrente de sus esmeraldas;  
28 todas las cosas que ya no puedo expresar.

En un instante pasaremos por el umbral del mundo  
a una región ... llámala como queráis:  
negación del lenguaje, desierto, muerte,  
32 o quizá más simple: el silencio del amor;

el silencio de un camino de ruedas lejano, su surco,  
bajo la espuma de las flores oculto;  
mi silencioso país (el amor que no tiene esperanza);  
36 la silenciosa hoja relampagueante, la silenciosa semilla.

París, 1939

---

Este poema fue publicado en una revista bajo el pseudónimo de «Vasily Shishkov» a fin de cazar a un distinguido crítico (G. Adamovich, de *Poslednie novosti*) que se oponía automáticamente a cuanto yo escribía. El truco surtió efecto: en su crítica semanal acogió la aparición de aquel nuevo poeta con un entusiasmo tan elocuente que no pude resistirme a continuar con la broma relatando mis encuentros con el ficticio Shishkov en un cuento que incluía, entre otras brevas, una crítica al poema y al elogio hecho por Adamovich.

v. 26-27. Las torrenciales esmeraldas de un anuncio de aspirinas al otro lado del Sena. (N. del A.)

## 14

### *Oculo*

A un óculo único y colosal,  
sin párpados, sin rostro, sin frente,  
sin aureola de carne marginal,  
4 reducido está hoy el hombre finalmente.

Y habiendo mirado sin ningún temor  
hacia la tierra (tan distinta al viejo monstruo  
que de mares se encontraba moteado por doquier  
8 y sonreía, sobre una mejilla el sol),

no ve montañas ni olas,  
ni golfo alguno que reluzca vivamente,  
ni el viejo cine silencioso  
12 de nubes, y campos de cereales, y vides,

y tampoco, desde luego, una zona del salón  
con los rostros plomizos de sus parientes: oh, no,  
en el silencio de sus revoluciones  
16 nada de esa índole conocerá.

Desaparecida es, de hecho, la grieta entre materia  
y eternidad; ¿y a quién le puede importar  
un mundo de omnipotente visión  
20 si no hay monogramas en él?

París, 1939

↵ ↵

POEMAS EN INGLES

15

*Un descubrimiento*

Halléla en una tierra legendaria  
toda rocas y espliego y dispersa hierba,  
donde estaba posada sobre arena empapada  
4 vecina al torrente de un desfiladero.

Los rasgos que combina la señalan como nueva  
ante la ciencia: forma y sombra —el tinte tan singular,  
consanguíneo de la luz de la luna, que atempera su azul,  
8 la parte inferior deslustrada, la franja taraceada.

Han aislado mis agujas su sexo esculpido;  
los tejidos corroídos no pudieron ya ocultar  
esa mota inapreciable que ahora riza la lágrima  
12 convexa y límpida sobre un portaobjetos iluminado.

Gírase un tornillo lentamente; y saliendo de la bruma  
dos ambarados garfios se inclinan simétricamente,  
o escamas cual raquetas de amatista  
16 atraviesan el círculo encantado del microscopio.

Yo la hallé y yo le di nombre, al ser versado  
en el latín taxonómico; me convertí de ese modo  
en padrino de un insecto y su primer  
20 definidor: otra fama ya no quiero.

Desplegada en su alfiler (*dormida profundamente*),  
a salvo de los parientes y la corrosión reptantes,  
en la aislada fortaleza donde conservamos  
24 los prototipos de especies ella transcenderá a su polvo.

Oscuros cuadros, tronos, las piedras que los peregrinos besan,  
poemas que en morir tardan mil años,  
tan sólo remedan la inmortalidad  
28 de esta roja etiqueta sobre una tenue mariposa.

1943



Las palabras reflejadas sólo pueden tiritar  
 como alargadas luces que se contorsionan  
 en el espejo negro de un río  
 entre la ciudad y la bruma.  
 ¡Esquivo Pushkin! Perseverante,  
 20 yo recojo todavía el pendiente de Tatiana,  
 con tu hastiado libertino continuo aún viajando.  
 Los errores de otro encuentro,  
 analizo aliteraciones  
 24 que engalanan tus fiestas y hechizan  
 la gran estrofa cuarta de tu Octavo Canto.  
 Mi tarea es esta: entremezcladas,  
 la paciencia de un poeta y la pasión de un escoliasta:  
 28 excrementos de paloma por encima de tu estatua.

1955

## 18

*Lluvia*

Cuán móvil es la cama en estas noches  
 de árboles gesticulantes,  
 cuando la lluvia tamborilea con rapidez,  
 4 la lluvia de hojalata con ligeros cascos  
 trotando sobre un tejado sin fin  
 y viajando hacia el pasado.  
 Sobre antiguas sendas los corceles de la lluvia  
 8 resbalan y frenan y vuelven a acelerar  
 por más de un año enmarañado;  
 pero nunca pueden alcanzar  
 la inmersión postrera por el fondo del pasado  
 12 pues lo que allí les aguarda es el sol.

1956



El matrimonio Nabokov, en Lausanne, jugando al ajedrez.

«Los problemas de ajedrez exigen del compositor las mismas cualidades que caracterizan cualquier otra actividad artística: originalidad, inventiva, concisión, armonía, complejidad, y una espléndida falta de sinceridad. Componer en esta trama de ébano y marfil es un don infrecuente y una ocupación extravagantemente estéril; pero todas las artes son inútiles, divinamente inútiles, si se las compara con buen número de populares ocupaciones humanas. Los problemas son la poesía del ajedrez, y esa poesía, como toda poesía, está obligada a intervenir con su florete en los diversos conflictos que oponen a las viejas y nuevas escuelas. En lo tocante a problemas de ajedrez, el convencionalismo moderno me repele con igual intensidad que el «realismo socialista» o la escultura «abstracta». Hablando más claramente, detesto los llamados problemas *task*<sup>1</sup> (ejecutados mecánicamente con el fin de facilitar un máximo stajanovista de modelos similares), y evito con todo rigor los *duals*<sup>2</sup> posteriores a la solución (otra moda soviética), incluso cuando son consecuencia de movimientos no temáticos de las Negras.»

V. N.

*Poco puede añadirse a esta declaración programática: en ajedrez, como en literatura, Nabokov prefiere la técnica de ocultar la técnica a la técnica de exhibir la técnica. Sus problemas son neoclásicos, pero poseen esa fuerza ligera de los gimnastas, ese dominio de sí mismo que no conduce a la momificación sino a la gracia.*

*Sería muy difícil glosar una posible constante en estos dieciocho problemas. Sin embargo, no deja de llamar la atención la frecuencia con que se repite esa maniobra en cuyo desarrollo una pieza se desplaza con el único fin de regresar dando mate; o bien es obligada a moverse de manera que, al regresar, facilite al enemigo su captura y el mate. Con cierta ironía, el*

<sup>1</sup> En los problemas *task* se utiliza un elemento de maniobra (p. e. el salto del C) un número sorprendente de veces, con varias posibilidades de mate. (N. del T.)

<sup>2</sup> Los *duals* se dan cuando un movimiento de Negras posibilita más de una respuesta de Blancas. Evitar los *duals* quiere decir construir el problema con una solución única. (N. del T.)

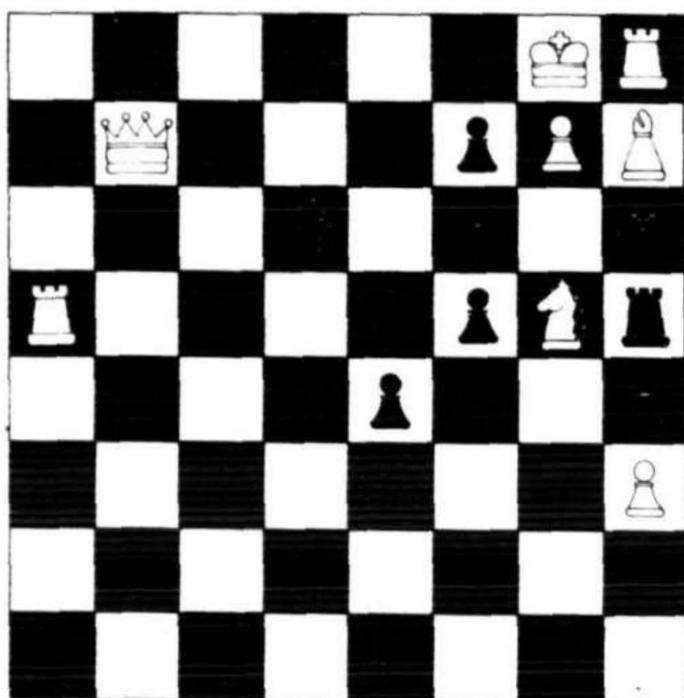
autor dice que ese es el «tema Nabokov» (n.º 4), pero sería tan imprudente relacionar este tema con el exilio en Berlín, París y EE.UU. como relacionarlo con mitos iniciáticos o con el eterno retorno. Lo cierto es que a Nabokov le fascina una estructura argumental según la cual la pieza o el protagonista que va a llegar, que debe venir, o que se quiere ir, provoca el fin de la aventura. Ese es el esqueleto de *Máshenka*, de *Tiempos románticos*, o de *Cosas transparentes*. Es un modelo muy simple (en el que cabría la mitad de la literatura universal), pero con la característica casi constante de implicar un desplazamiento geográfico real: *Mary va a llegar de Rusia*, *Martin quiere regresar a San Petersburgo*, *Hugh Person vuelve a Suiza*, etc. Y en cuanto el viaje se realiza, la destrucción se apodera de ellos y termina la novela. La nostalgia de un lugar, de una casilla, sólo enriquece mientras se conserva como nostalgia, pero su recuperación significa la muerte.

Sin embargo, esta generalidad debe cogerse con pinzas. Nabokov era un histrión y todo intento de monopolizarlo para un papel unívoco provoca sus ultramundanas carcajadas. Incluso bajo tierra sigue recordándonos el ridículo papel que se ha asignado a quienes carecen de una nostalgia como la suya, refugio de faraones. Así pues, prudencia y a jugar.

FÉLIX DE AZÚA



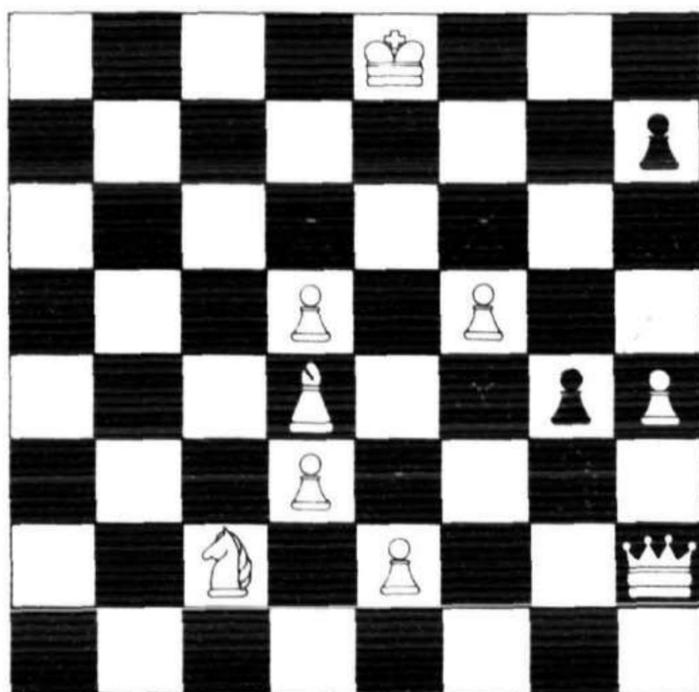
3



### Mate en dos movimientos

La solución previene, decepcionantemente, contra el mate  $A \times P5R$ , tras la jugada  $P4A$  de las negras. El interés de este problema (compuesto en Montreux el 22 de marzo de 1965, y publicado en *The Trinity Review*, Cambridge, Inglaterra, Lent 1969) reside en sus tres variantes principales, con el A avanzando un espasmódico paso en cada ocasión.

4



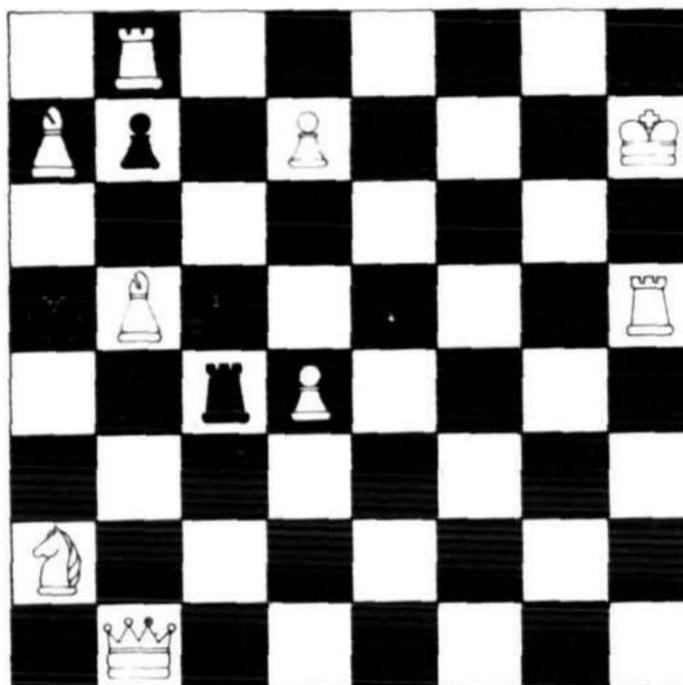
### Mate en tres movimientos

La gracia de este problema (Montreux, 10 de abril de 1965; publicado en *The Sunday Times*, Londres, 29 de diciembre de 1968) consiste en que la T negra despeja el camino del mate al capturar una molesta pequeñez blanca; obligada posteriormente a regresar a su casilla inicial, puede ser capturada dando mate. Este es el «Tema Nabokov», según dicen.

# 5

### Mate en dos movimientos

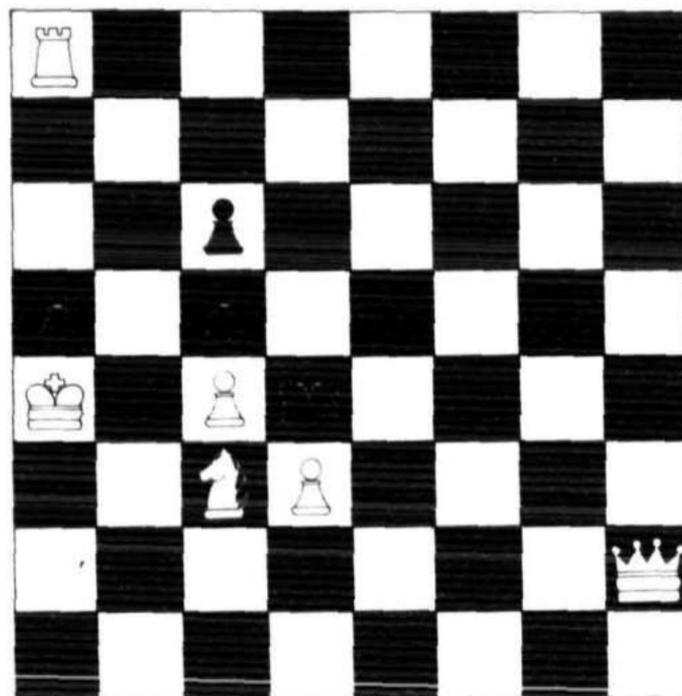
Compuesto en Montreux el 20 de abril de 1965. La solución modifica el conjunto (tras el movimiento del P negro). Hay algunas variantes interesantes. Adviértase que el tentador mate descubierto de la quinta fila nunca llega a materializarse.



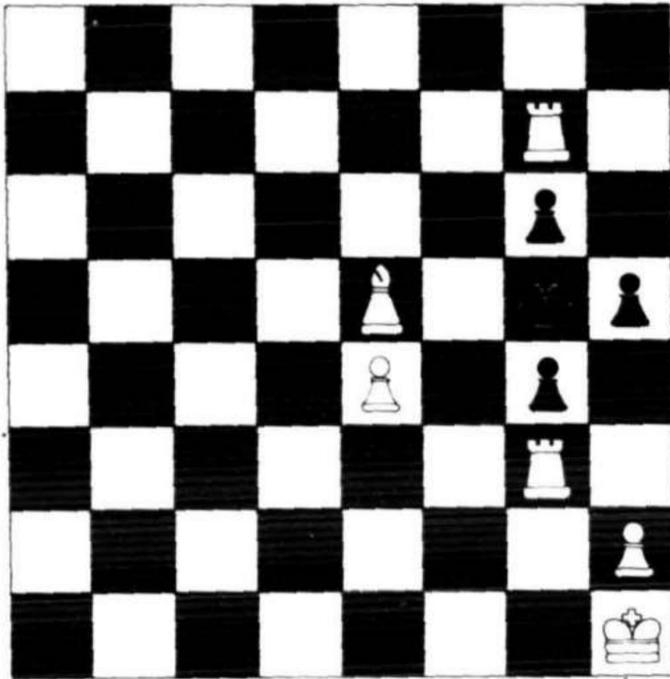
# 6

### Mate en tres movimientos

La solución decepciona, pues parece interferir con el posible uso del área dominada por la D; y también porque hay otras casillas de la octava fila aparentemente más plausibles. La idea motriz de este elegante problema (compuesto en el Grande Albergo Excelsior, Ponte di Legno, Italia del Norte, el 18 de julio de 1966, un descanso lluvioso tras una extenuante cacería de mariposas, y publicado en *The Sunday Times*, Londres, 5 de noviembre de 1967) es ese R negro facilitando las cosas a su destino mediante la eliminación de un soldado blanco. En resumidas cuentas, mi más satisfactorio problema en tres movimientos.



7



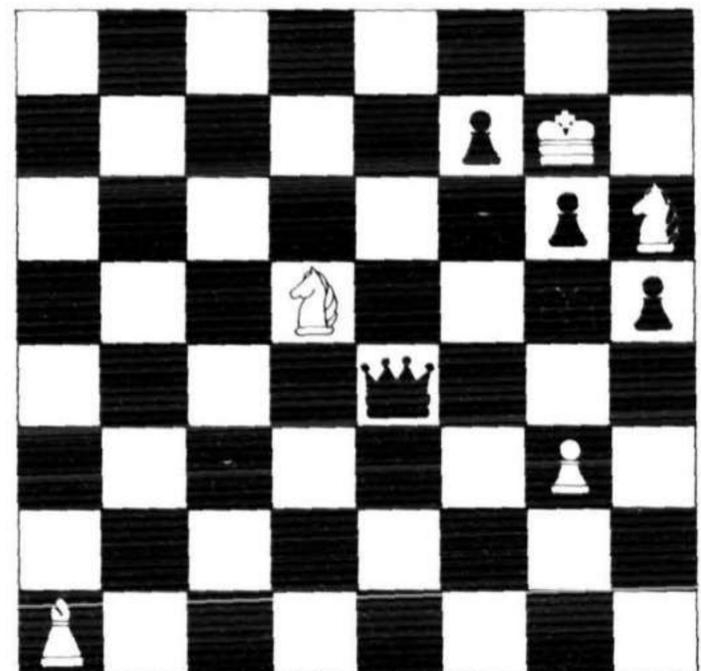
**Mate en tres movimientos**

La sutil solución arruina las posibilidades de la jugada 1. ..., R5T. Bellas variantes. El problema fue compuesto en Montreux el 1 de octubre de 1966, y publicado en *The Problemist*, noviembre de 1969. Consiguió un tercer lugar y un segundo premio en el torneo de composición de dicha revista.

**Mate en tres movimientos**

El C atacando a la D, no tanto para capturarla cuanto para devolverla luego a su casilla inicial desde aquella a la que ha escapado, con mate por otra pieza, era la idea que me perseguía en la época de composición de este problema (Montreux, 22 de octubre de 1966).

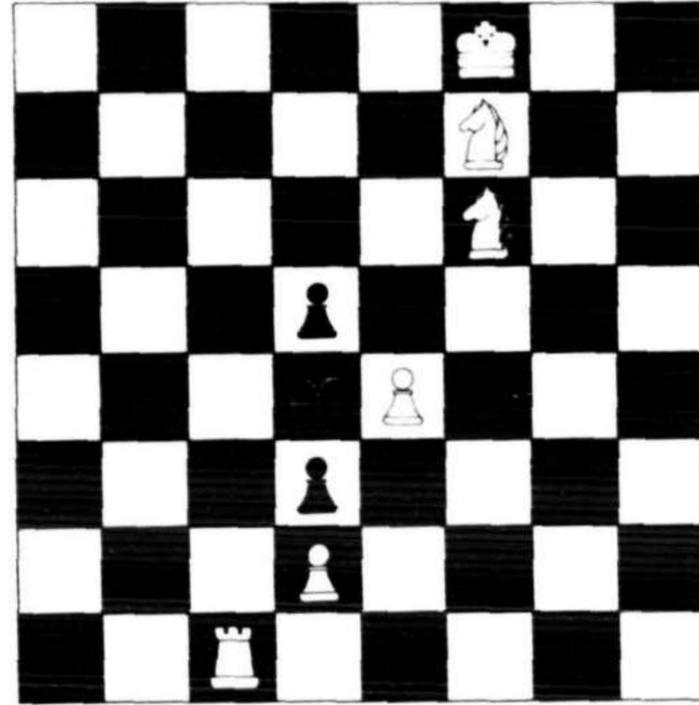
8



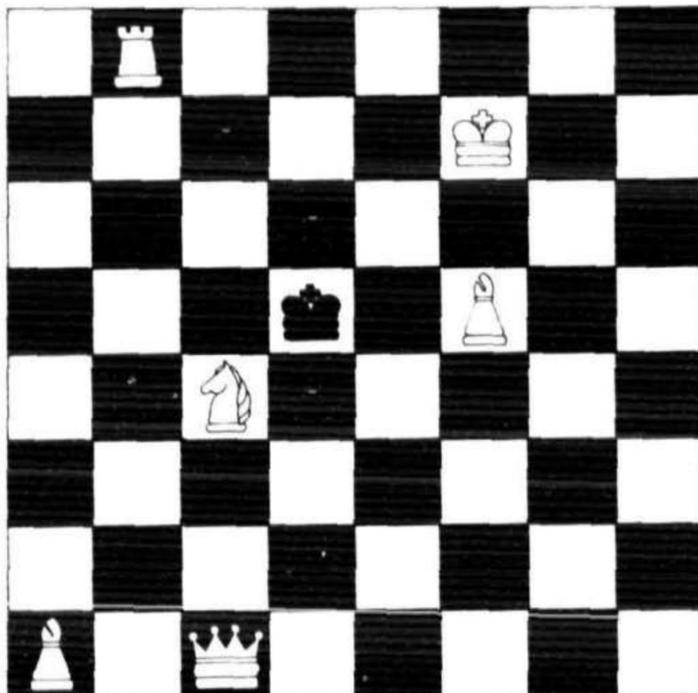
### Mate en tres movimientos

Compuesto en el Cenobio dei Dogi, Camogli, cerca de Génova, el 15 de abril de 1967, un día entomológicamente decepcionante; publicado en el *Evening News*, Londres, el 14 de octubre de 1967. La idea central de esta miniatura ligeramente pasada de moda es el regreso del C blanco a su casilla inicial a lo largo de la variante principal.

9



10



### Mate en dos movimientos

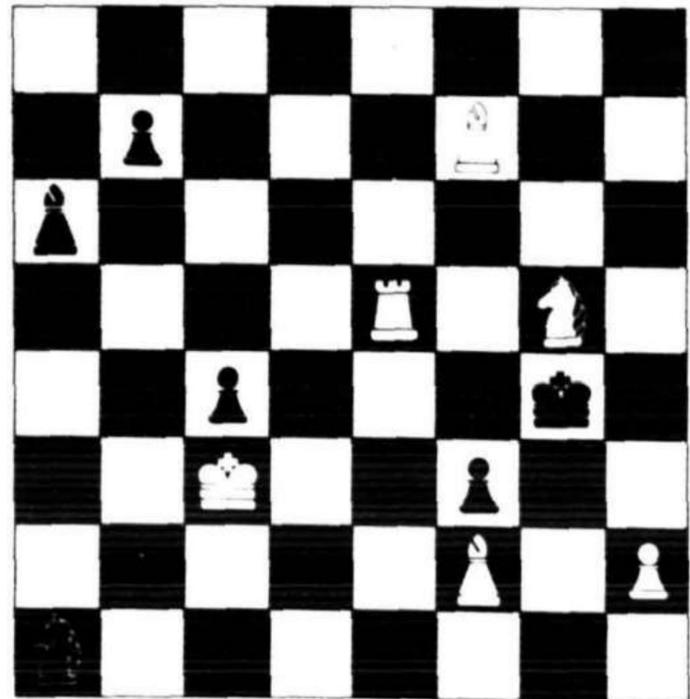
Camogli, 8 de junio de 1967. La presencia del A en 1TD es un pequeño camuflaje, no del todo legal, para proteger la variante 1. .... P6D, cuya posibilidad distrae la atención del jugador, apartándole de la verdadera solución, la cual *impide* jugar P6D. La posición del A en 5AR (vigilando la huida del R negro a 2D, tras jugar 3A) sugiere otra variante anulada por la solución.

# 11

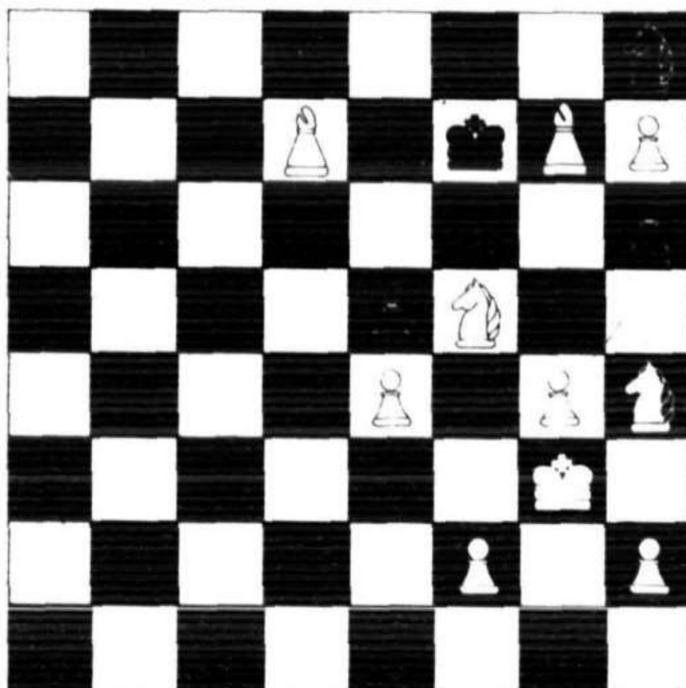
**Mate en tres movimientos**

Evitar los *duals*, tras los movimientos del A y P negros es uno de los temas de este divertido problema compuesto en los jardines del Palace Hotel de Montreux, el 13 de agosto de 1967, y publicado en *The Problemist*, noviembre de 1970.

Una curiosa variante: 1. C6R, R6T; 2. C4Aj, R x P?; 3. T5T mate.



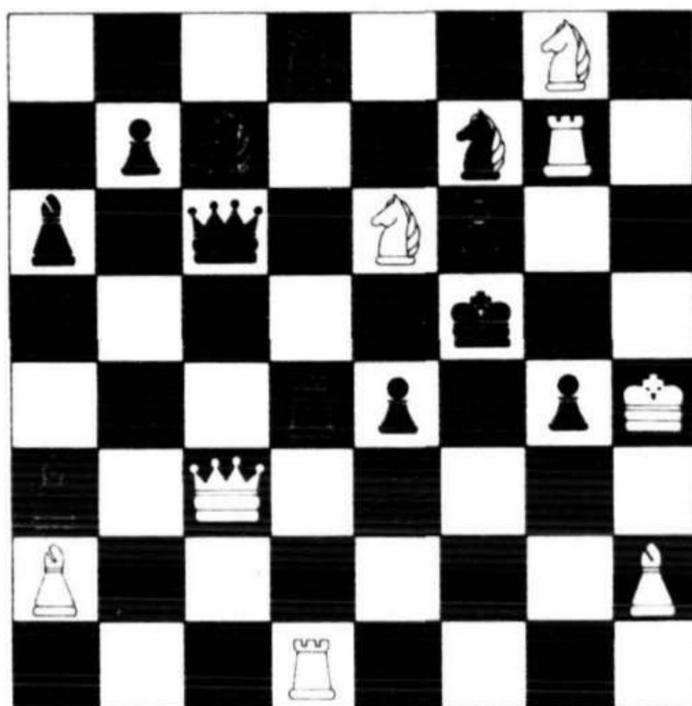
# 12



**Mate en tres movimientos**

Un clarísimo, aunque bastante pálido, sirviente. Compuesto en Montreux el 3 de septiembre de 1968.

# 13



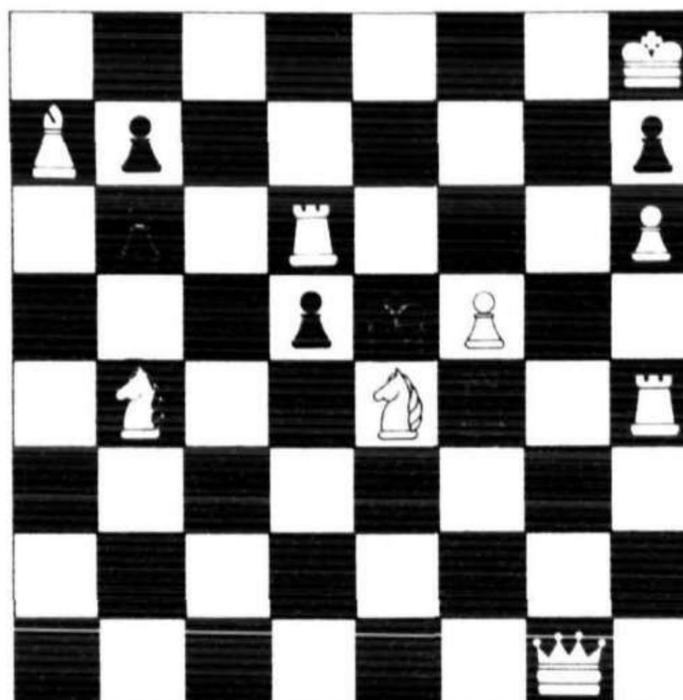
## Mate en dos movimientos

Una monstruosa auto-obstrucción poco recomendable para aficionados conservadores. Fue compuesta en Montreux el 3 de octubre de 1968 (con el resplandor crepuscular de una *Ada* concluida), y publicada en el *Evening News*, Londres, 24 de diciembre de 1968.

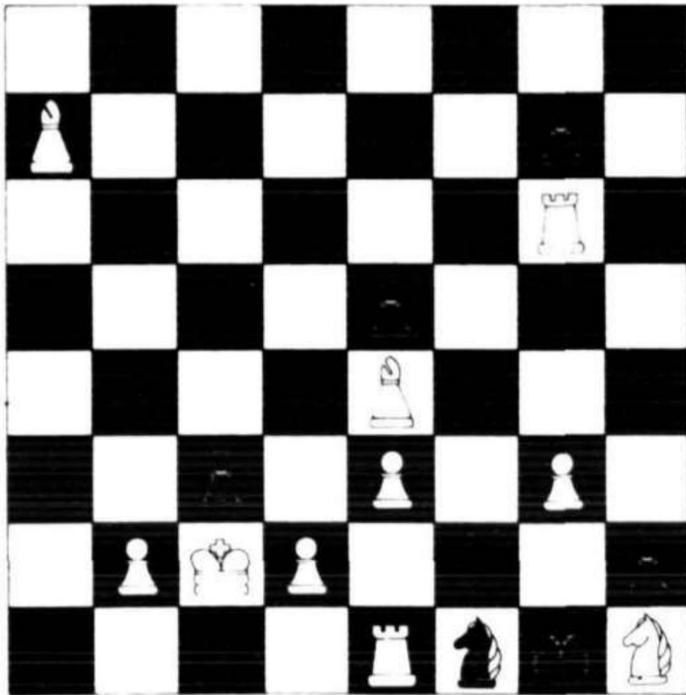
## Mate en dos movimientos

Montreux, 22 de noviembre de 1968. Un problema trapacero, con algunas notables variantes. La voluntad de evitar los *duals*, constante en todas mis composiciones, hizo especialmente difícil e interesante la construcción de este problema. Publicado en *The Sunday Times*, 22 de febrero de 1970.

# 14



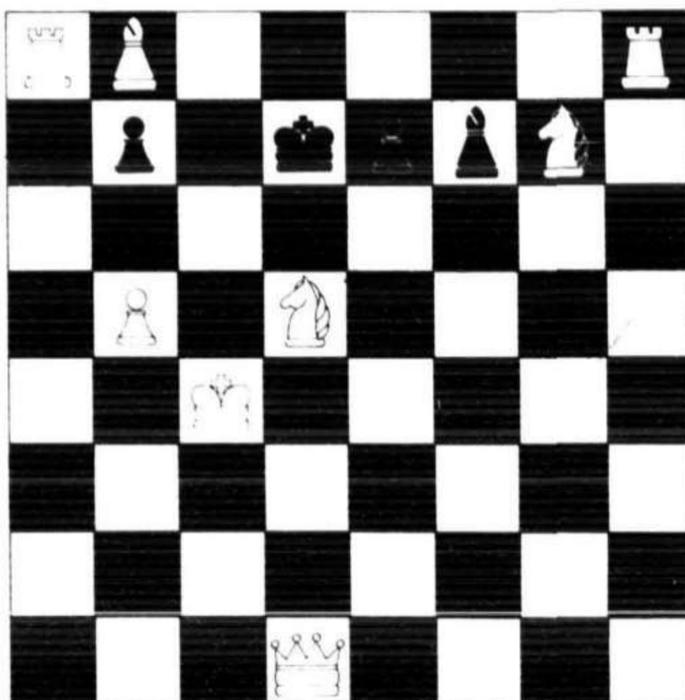
15



**Mate en tres movimientos**

Compuesto el último día de 1968 en Montreux, y publicado en *The Problemist*, noviembre de 1969. El meollo de este brillante problema es la prevención de *duals*, tras la captura del P3R o P3C, alternativa-mente, por parte del C negro.

16



**Mate en dos movimientos**

La solución cambia el posible mate C6C, tras A1R. Al parecer, este es mi problema en dos movimientos más ingenioso. Fue compuesto en Montreux el 13 de febrero de 1969, y apareció en *The Problemist* en enero de 1970.

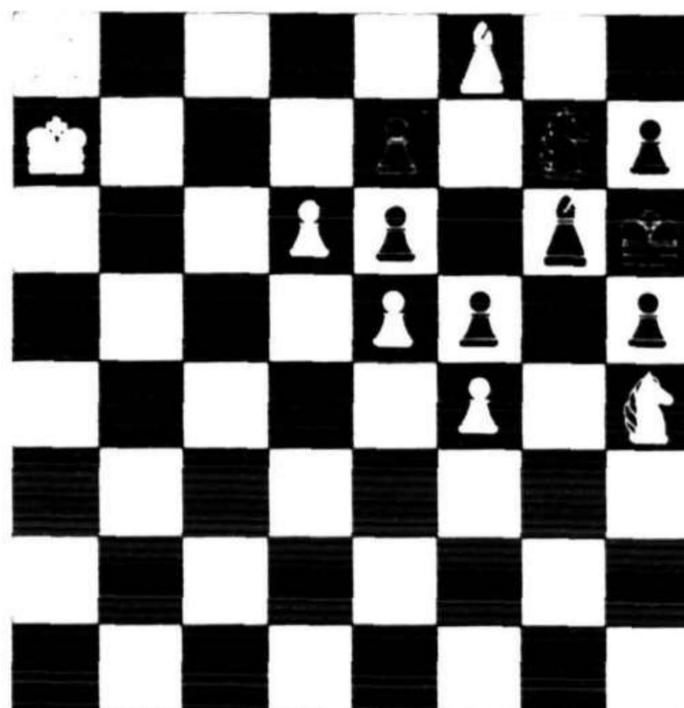
### Mate en tres movimientos<sup>1</sup>

Este problema, compuesto en Montreux el 8 de agosto de 1970 y publicado en *The Problemist*, noviembre de 1970, muestra un curioso caso de auto-obstrucción (que no impide la liberación del C negro), otro de *zugzwang*<sup>2</sup> en la segunda variante, y una clavada adicional en la tercera.

<sup>1</sup> La figura de este problema aparece invertida en la edición inglesa. Aunque se trata de un error de imprenta, cabe siempre la posibilidad de que esconda un chiste nabokoviano. Nosotros hemos corregido el error, quizás a costa del arte. (N. del T.)

<sup>2</sup> Se da *zugzwang* cuando uno de los jugadores se ve obligado a hacer precisamente aquel movimiento que facilita el mate enemigo. (N. del T.)

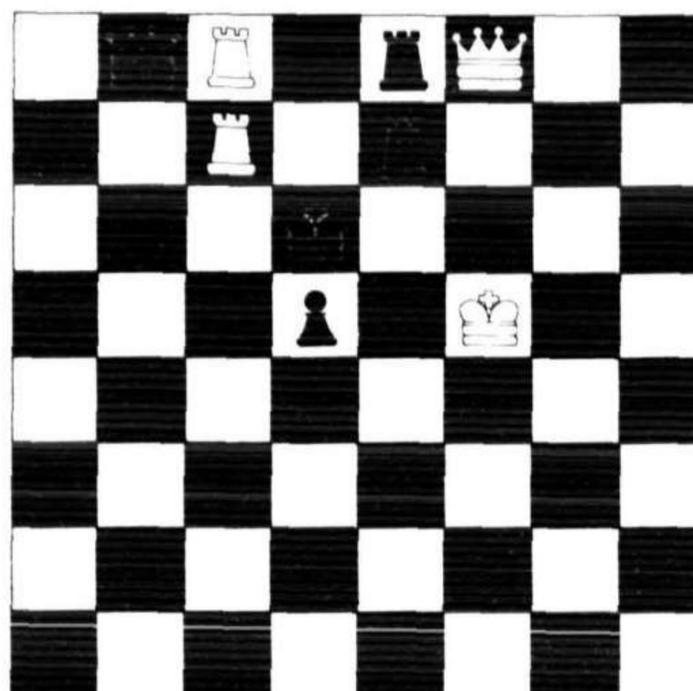
17

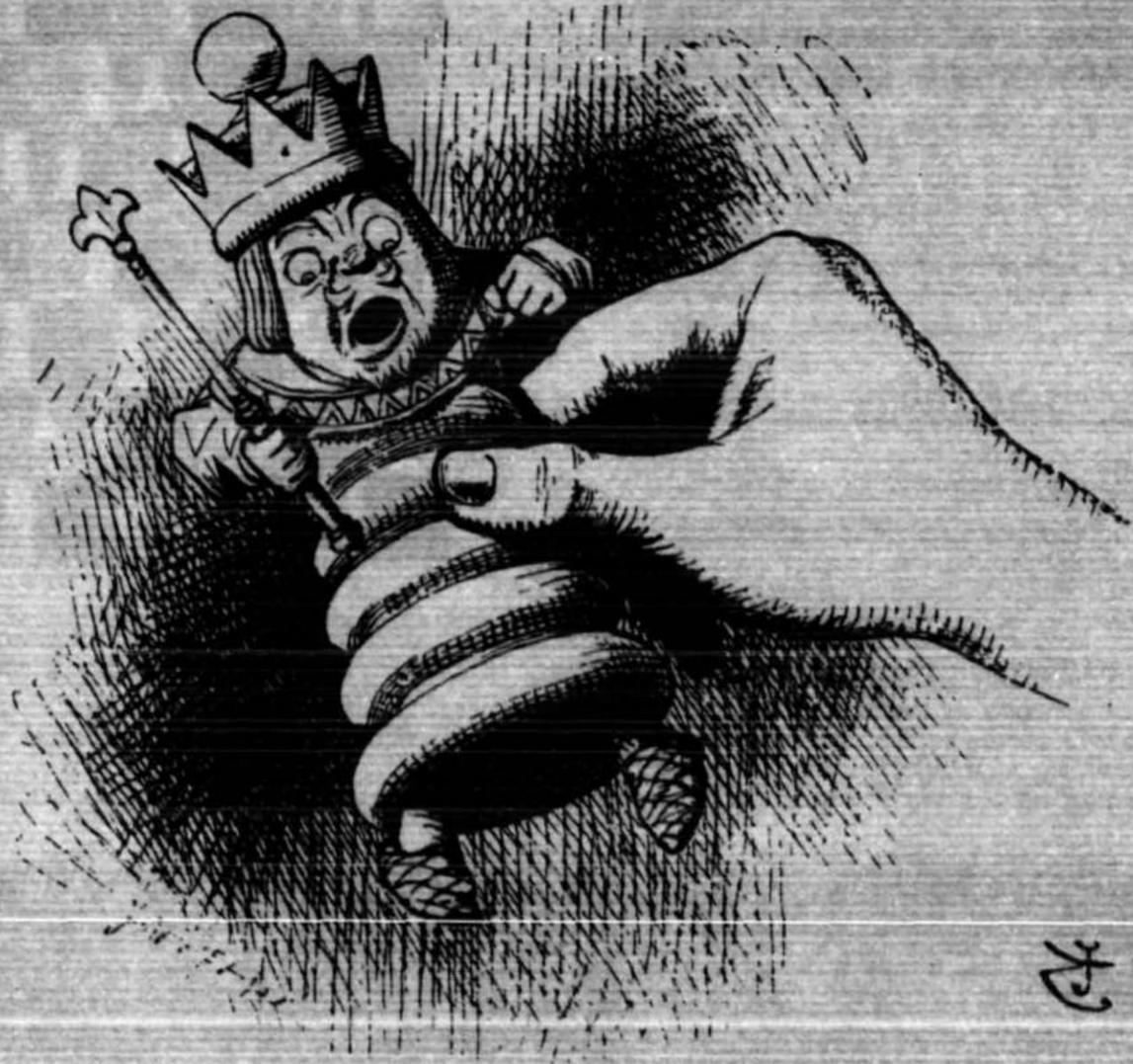


18

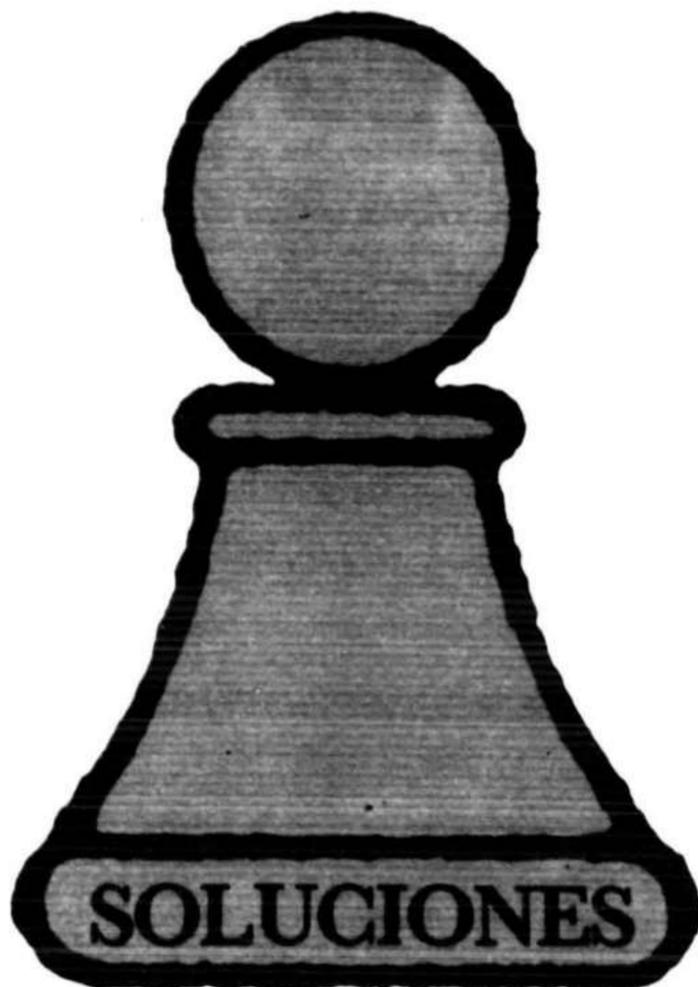
### Las blancas retiran su última jugada y dan mate

Dediqué esta fantasía al gran jugador ruso Evgeniy Znosko-Borovski, con ocasión de su 25 aniversario como campeón de ajedrez. El mismo lo publicó en la sección de ajedrez del diario *émigré* parisino *Poslednie novosti*, el 17 de noviembre de 1932. Iba firmado por «V. Sirin», mi pseudónimo habitual por aquellos años. Fue publicado de nuevo en el *New Statesman*, Londres, el 12 de diciembre de 1969.





‘Oh! *please* don’t make such faces, my dear!’ she cried out, quite forgetting that the King couldn’t hear her. ‘You make me laugh so that I can hardly hold you! And don’t keep your mouth so wide open! All the ashes will get into it – there, now I think you’re tidy enough!’ she added, as she smoothed his hair, and set him upon the table near the Queen.



## SOLUCIONES

1.

Blancas: R7TD, D6CD, T4AR, T5TR, A4R, A8TR, C8D, C6R, P7CD, P3CR.

Negras: R4R, T2CR, A3TR, C7R, C4CR, P3AD, P6AD, P2Q.  
Mate en dos movimientos.

Solución: A2A.

Si 1. ..., R4D o R3D; 2.D5AD mate.

1. ..., P4AD o P3D; 2.T5AR mate.

1. ..., P4D; 2.D7AD mate.

1. ..., C (cualquiera); 2. D4D mate.

La variante P8CD=C, con buenas posibilidades, se contesta simplemente con P7AD!

2.

Blancas: R1R, D2TR, T1TD, P5R, P2CR.

Negras: R1TD, P6TD.

Mate en tres movimientos.

Solución: D7TR.

Si 1. ..., R1CD; 2.T×P! (y no T1D?, ya que R1AD!), R1AD; 3.T8T mate.

1. ..., P7TD; 2.D1CD! (y no T1D?, ya que P=D clavando la T), R2TD; 3.T×P mate.

3.

Blancas: R8CR, D7CD, T8TR, T5TD, A7TR, C5CR, P7CR, P3TR.

Negras: R3TR, T4TR, C3D, P5R, P2AR, P3AR, P4AR, P5TR.  
Mate en dos movimientos.

Solución: D×P5R

Si 1. ..., P5AR; 2.A3CR mate.

1. ..., T×C; 2.A×P mate.

1. ..., P×D; 2.A×P mate.

1. ..., C×D; 2.C×P mate.

1. ..., R×C; 2.D3R mate.

4.

Blancas: R8R, D2TR, A4D, C2AD, P3D, P5D, P2R, P5AR, P4TR.

Negras: R5AR, T3TR, C6CR, P3D, P6R, P3AR, P5CR, P2TR.

Mate en tres movimientos.

Solución: R7AR.

Si 1. ..., T×P; 2.R×P, T3Tj; 3.D×T mate.

1. ..., R×P; 2.C×Pj, R5AR; 3.D2AR mate.

1. ..., cualquiera; 2.R6R, cualquiera; 3.A×P6R mate.

A la jugada 1.C×P se responde 1. ..., T×P; 2.D×T, P4TR!

5.

Blancas: R7TR, D1CD, T8CD, T5TR, A7TD, A5CD, C2TD, P4D, P7D.

Negras: R4TD, T5AD, A5CD, P2CD.

Mate en dos movimientos.

Solución: T8TD.

Si 1. ..., P3CD; 2.A8CD mate.

1. ..., A (cualquiera); 2.A5AD mate.

1. ..., T×P; 2.A×T mate.

1. ..., T(cualquiera); 2.D×A mate.

6.

Blancas: R4TD, D2TR, T8TD, C3AD, P4AD, P3D.

Negras: R5D, P4TD, P3AD, P4AD.

Mate en tres movimientos.

Solución: T8TR.

Si 1. ..., R×C; 2.T3T, R5D; 3.D2CD mate.

1. ..., R×P; 2.T3Tj, R5D (o R×P); 3.D4AR mate.

1. ..., R6R; 2.T3Tj, R5D; 3.C2R mate.

(Variante: 1.R3CD, P5TDj; 2.R2AD, P6TD; 3.D4AR mate.)

7.

Blancas: R1TR, T3CR, T7CR, A5R, P4R, P2TR.

Negras: R4CR, P3CR, P5CR, P4TR.

Mate en tres movimientos.

Solución: P3T.

Si 1. ..., R3T; 2.P4T, P4C; 3.P×P mate.

1. ..., R5T; 2.T×P3C, P×P; 3.A6AR mate.

1. ..., P5T; 2.T7TR, P×T; 3.P4T mate.

Una excelente variante es: 1.R1C (y no R2C si tenemos en cuenta el segundo movimiento de las negras, una belleza de propina), R3T; 2.P4T, P×P ap; 3.T×P3C mate (pero todo es inútil si 1. ..., P5T!).

8.

Blancas: R7CR, A1TD, C6TR, C5D, P3CR.

Negras: R4CR, D5R, P6AD, P2AR, P3AR, P3CR, P4TR.

Mate en tres movimientos.

Solución: C5D×P6A.

Si 1. ..., D(cualquiera); 2.C4Rj, D×C; 3.A×P mate.

1. ..., P4A; 2.C×Dj, P×C; 3.A6A mate.

1. ..., P5T; 2.C×Dj, R4T; 3.P4C mate.

9.

Blancas: R8AR, T1AD, C7AR, C6AR, P2D, P4R.

Negras: R5D, P4D, P6D.

Mate en tres movimientos.

Solución: C7D.

Si 1. ..., R×P; 2.T1AR, P5D; 3.C6AR mate.

1. ..., R×P; 2.T1AR, R5D; 3.T4AR mate.

1. ..., P×P; 2.C6CD, P6R; 3.T4AD mate.

(Una bonita variante es: 1.C6T, P×P; 2.C6T-4C, P6R; 3.P×P mate.)

10.

Blancas: R7AR, D1AD, T8CD, A1TD, A5AR, C4AD.

Negras: R4D, P2AD, P3D, P5D.

Mate en dos movimientos.

Solución: A3D.

Si 1. ..., R4A; 2.C3R mate.

1. ..., R3A; 2.C6CD! mate.

1. ..., P3A; 2.D5CR mate.

1. ..., P4A; 2.D1T mate.

11.

Blancas: R3AD, T5R, A2AR, A7AR, C5CR, P2TR.

Negras: R5CR, A3TD, C8TD, P2CD, P5AD, P6AR.

Mate en tres movimientos.

Solución: R4D.

Si 1. ..., R5A; 2.C3Tj, R5C; 3.A6R mate.

1. ..., C6Cj; 2.R3R, (cualquiera); 3.P3T mate.

1. ..., C7Aj; 2.R4R, (cualquiera); 3.P3T mate.

1. ..., (cualquiera); 2.P3Tj, R5A; 3.C6R mate.

12.

Blancas: R3CR, A7D, A7CR, C5AR, C4TR, P4R, P2AR, P4CR, P7TR, P2TR.

Negras: R2AR, C1TR, P4R, P3TR.

Mate en tres movimientos.

Solución: P3T.

Si 1. ..., C3C; 2.C3A, C(cualquiera); 3.C×P mate.

1. ..., C3C; 2.C3A, P4T; 3.C5C mate.

1. ..., P4T; 2.P×P, C3C; 3.P×C mate.

13.

Blancas: R4TR, D3AD, T7CR, T1D, A2TR, A2TD, C8CR, C6R.

Negras: R4AR, D3AD, T1D, T5D, A3TD, A6TD, C2AD, C2AR, P5CR, P3AR, P5R, P2CD.

Mate en dos movimientos.

Solución: D5TDj.

Si 1. ..., D4CD; 2.T1AR mate.

1. ..., D4AD; 2.C7R mate.

1. ..., D4D; 2.C×T5D mate.

(Variantes: 1.T×P, pero entonces, C2AR-4C; 1.D3CR, pero entonces, P6R; y 1.D×T, pero entonces, D6AD.)

14.

Blancas: R8TR, D1CR, T4TR, T6D, A7TD, C4CD, C4R, P6TR, P5AR.

Negras: R4R, T5AR, P2TR, P4D, P2CD, P3CD.

Mate en dos movimientos.

Solución: D2AR.

Si 1. ..., T6A (o T×D); 2.T×P4D mate.

1. ..., T5CR (o T×T, o T×C); 2.T6R mate.

1. ..., T×P; 2.C3D mate.

1. ..., (cualquiera); 2.D×T mate.

15.

Blancas: R2AD, T1R, T6CR, A7TD, A4R, C1TR, P2CD, P2D, P3R, P3CR.

Negras: R8CR, C8AR, P6AD, P4R, P2CR, P7TR.

Mate en tres movimientos.

Solución: T1CD.

Si 1. ..., P×P2D; 2.R1D, C(cualquiera); 3.R×P mate.

1. ..., P×P2C; 2.R1D,

{ C×P2D; 3.R×C mate.

{ C×P3Rj; 3.R2R mate.

{ C×P3CR; 3.R2AD mate.

(Variantes: 1.P4D, P4R×P?; y también: 1.A3D, P5R?)

16.

Blancas: R4AD, D1D, T8TD, T8TR, A8CD, C5D, C7CR, P5CD.

Negras: R2D, A2AR, P2CD, P2R.

Mate en dos movimientos.

Solución: D5TR.

Si 1. ..., A1R; 2.D×A mate.

(Otras buenas variantes son: 1.P6C, 1.A7A, y 1.C6R.)

17.

Blancas: R7TR, T8TR, A8AD, C4TD, P4AD, P5D, P6R.

Negras: R3TD, A3CD, C2CD, P4TD, P2TD, P4AD, P2D, P3D.

Mate en tres movimientos.

Solución: T8D.

Si 1. ..., A×T; 2.A×P, (cualquiera); 3.A5CD mate.

1. ..., A2A; 2.T×P, (cualquiera); 3.A×C mate.

1. ..., P×P; 2.T×P, (cualquiera); 3.C×P mate.

18.

Blancas: R5AR, D8AR, T8AD, T7AD.

Negras: R3D, D1CD, T1R, T2R, P4D.

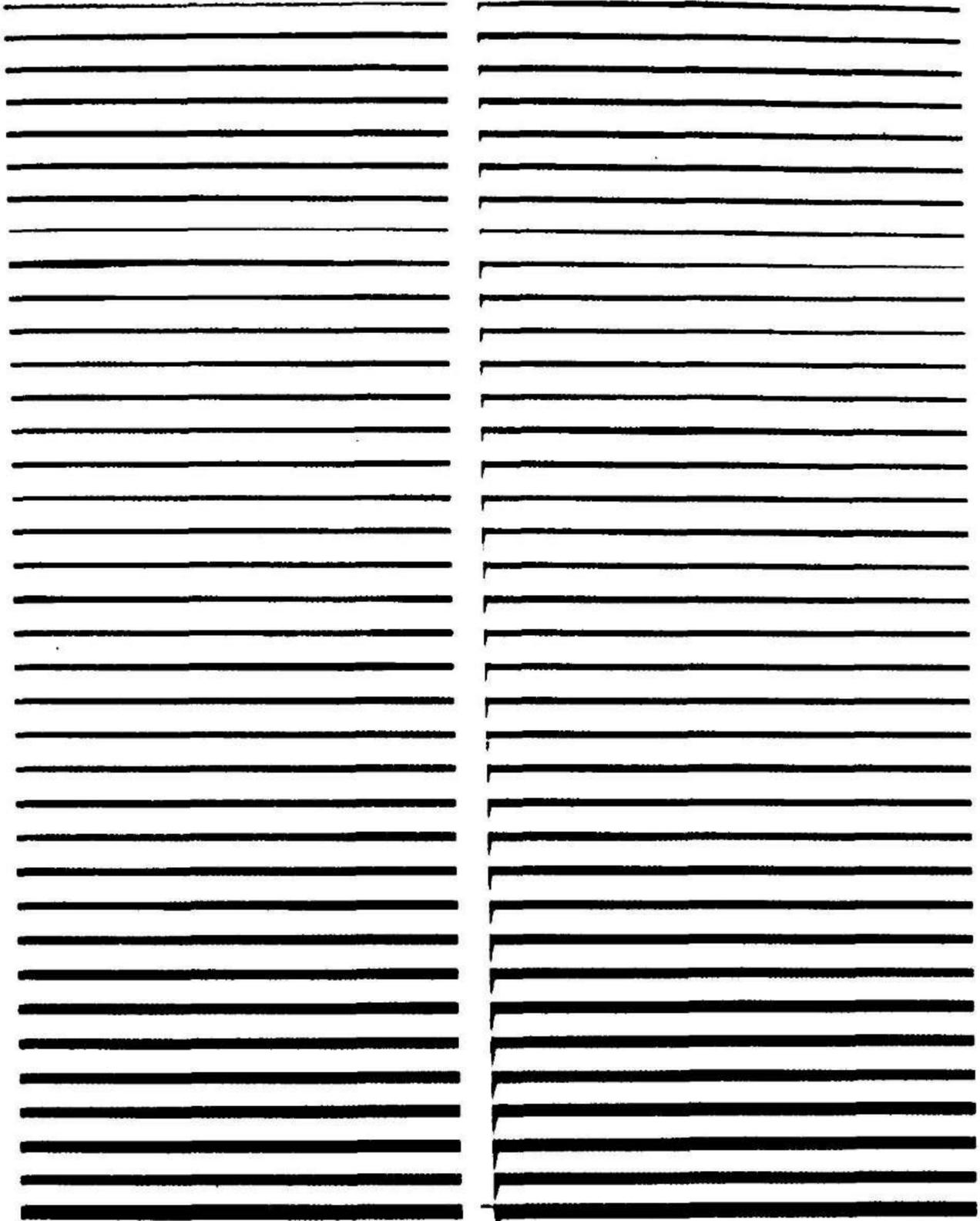
Las blancas retiran su última jugada y dan mate.

Solución: El P7D de las blancas había capturado el C1AD de las negras, promocionando una T. Ahora retira esa jugada y captura la T1R negra, promocionando un C que da mate.

Hay algo suavemente mágico en la transformación retrospectiva de la T blanca en un C negro, y de la T negra en un C blanco, conservando sin embargo la simetría (y el dominio de la casilla 7AD por parte de las blancas).

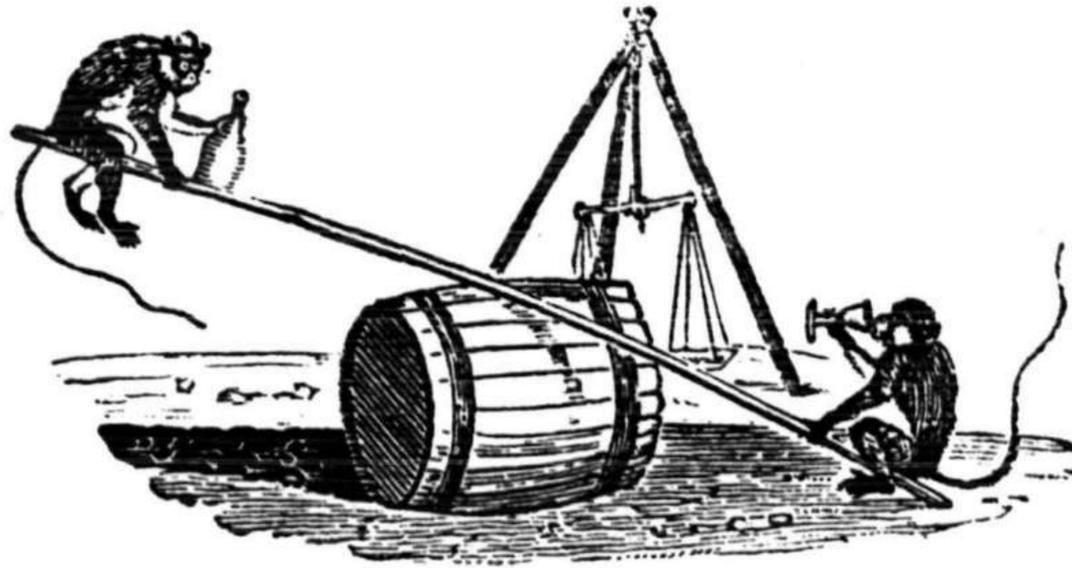
E. V.





# EL ANFITEATRO DE FELIPE EL GRANDE

*Presentación y selección de textos de*  
JULIA CASTILLO



## ULTIMA POESIA NO ESPAÑOLA

*Antología de*  
LEOPOLDO MARIA PANERO



por JULIA CASTILLO



**C**UENTA Pellicer de Tovar que para variar de los diversos ritos de la Antigüedad en sus juegos, los Olímpicos, Pitios, Nemeos e Istmos, y de otros espectáculos que vinieron con la invasión africana, como la disciplina de la *Caña* y el manejo de la *Adarga*, el excelentísimo Conde-Duque quiso en el cumpleaños del Serenísimo Don Baltasar Carlos de Austria festejar a sus Majestades Católicas Felipe el Grande y doña Isabel de Borbón con una fiesta al uso antiguo de Roma: un Circo.

En una Gaceta de Madrid del año 1632 aparece una descripción de aquél y la relación de lo sucedido un año antes en la Plaza del Parque del Buen Retiro:

*«Lunes 13 de octubre 1631 hubo un espectáculo de fieras en el Parque de Palacio, donde se formó un circo que tenía 50 pasos geométricos de circunferencia, hecho de bigas de á 30 palomos muy juntas y recias, repartidas á trechos puertas muy fuertes de las cuevas donde estaban los animales, con el rótulo de cada uno encima, que eran un León Real del Sr. Cardenal Infante, un Tigre, un Osso, una Zorra, dos Gatos monteses, una Mona, un Camello por domar, un*

*Caballo desbocado, una Aceñila, un Toro y dos Gallos.*

Al parecer, poco después de comenzado el espectáculo que costara la vida a algunos animales, el toro paseaba el Circo como señor de él; huíanle el resto de las fieras, a quienes sólo él acometía.

El vulgo ya no se detenía en admirar más que al español de aquellos brutos. Desatendía al tigre y al león, al ver desmentidos los epítetos que los escritores les dieran de feroces, cuando del toro ni siquiera osaban esperar la acometida, por más que (como cuenta Pellicer) «procurauan juntarlos vnos Hombres que cubiertos de vna artificiosa Tortuga de madera, que mouían ciertas ruedas, iban dentro para instigar los Animales, con picarlos; a que se embistiessen».

La furia de aquel toro hubo de compensar el Dueño de Dos Mundos con un golpe invisible y en la frente. Así describe el suceso el cronista de aquella fiesta, José Pellicer de Tovar:

*«Viendo pues nuestro Cesar impossible el despejar el Circo de aquel Monstruo Español, porque los que pudieran desjarretarle, le ha-*

llauan defendido en los demás Animales que le huían, pidió el Arcabuz enseñado en los Bosques a semejantes empresas, i sin perder de la medida Real, ni alterar la Magestad del semblante con ademanes, le tomó con gala, i componiendo la capa con brío, i requiriendo el sombrero con despejo, hizo la puntería con tanta destreza, i el golpe con Acierto tanto, que si la atención más viua estuuiera azechando sus mouimientos, no supiera discernir el amago de la execución, i de la execución el efeto; pues encarar a la frente el Cañón, disparar la Bala, i morir el Toro, auiendo menester forçosamente Tres Tiempos, dexò de sobra los dos, gastando sólo vn instante en tan heroico golpe. La sangre del ya cadáver disforme se vio primero enrojecer la Plaçca, que oyosse el vient(o) el estallido de la póluora. Despertó el aplauso popular tan hermoso golpe.»

A Doña María de Austria, Reina de Hungría y de Bohemia, dedica Pellicer la relación del memorable espectáculo, donde su hermano «hizo tan alta experiencia de su acierto». A juicio del cronista, ninguno de los espectáculos de aquel Emperador Gentil, a quien Marcial alababa en sus cultos epigramas, iguala a éste, que celebran los más insignes poetas de una de por sí esclarecida nación. A la breve noticia de lo acontecido en el circo siguen en el *Anfiteatro de Felipe el Grande* 86 sonetos, 10 espinelas, 3 romances, una silva y unas estancias. Y entre las Musas Castellanas que acudieron a solemnizar la hazaña del Rey con sus elogios figuran nuestros mejores poetas (como puede verse en la selección que publicamos).



Fourreau rigide



Sac-cartouchière

**F**ELIPE IV, si hemos de hacer caso a sus tres célebres cronistas venatorios, Juan Mateos, Martínez de Espinar y el autor del *Anfiteatro*, sin duda fue uno de los más grandes tiradores de su tiempo.

Según refiere el primero, su ballestero principal, y quien dice en el prólogo de su libro *Origen y Dignidad de la Caza*: «he aprendido de S. M. más que servídole», a los trece años, montado sobre un caballo alazán que llamaban Guirjanillo y a la vista de su padre, alanceó un jabalí y le mató.

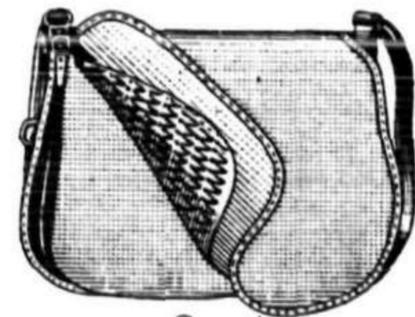
El rey fue maestro en perseguir jabalíes a la carrera. Era capaz de correr durante todo un

día y hasta el anochecer detrás de uno solo de estos animales. En alguna ocasión hizo reventar su caballo, del que saltaba con gran agilidad en viendo que el animal echaba espaldas de sangre por la boca, para montar sobre otro y proseguir su carrera. Le acompañaba a menudo el Conde de Niebla, a quien Góngora dedica el *Polifemo*:

si ya los muros no te ven de Huelva  
peinar el viento, fatigar la selva.

Felipe IV llegó a prohibir que soltaran lebreles que asieran al jabalí y sabuesos que le pudieran apiernar, y dio órdenes de que no se soltaran más de dos ventores que siguiendo a la pieza fueran diciendo por donde ésta iba.

«Y un día siguió un jabalí más de una legua larga..., con un solo ventor que iba llamando, y paró en una espesura, y se llegó el Rey poco a poco con mucha destreza y maña, y se le vino al caballo, y le dió una lanzada por una ijada, y le rompió la lanza; y tomó otra y se le puso delante, y se le volvió á venir al caballo, y le dió por entre el pescuezo y la espalda, y le pasó el corazón; y metido en la lanza dió una cuchillada al caballo en un brazo, y S. M. volvió á apretar las piernas y dejó el jabalí muerto sobre la lanza» (Juan Mateos, *Origen y dignidad de la Caza*.)



Carnier

**P**ERO el gesto que el *Anfiteatro* conmemora no tuvo lugar en la selva, que a los hechos capacita luego para desenvolverse en un cuadro (*La Tela Real* de Velázquez) o en una narración como la que acabamos de escuchar, sino en un circo, que es un lugar más adecuado al ejercicio de la visión a que se entregaban nuestros antepasados del Siglo de Oro.

No ya el suceso de aquel día, sino la hazaña del rey tal y como la cuenta Pellicer, deja de ser tema, ni es estampa, sino tentación.

No alterar la Magestad del semblante con ademanes fue el prestarse a un ademán único. Y el gesto, el ademán, son fragmentos tan sólo de la visión, nunca del apercebimiento de la realidad. Esta coincide con lo realizado en la actitud del poeta, que es ver, y en su punto de

vista, que es sobrado.

Para tomar el arcabuz *con gala*, componer *con brío* la capa, y requerir el sombrero *con despejo*, son forzosos tres tiempos que al instante la ejecución resume, y la muerte del toro desempeña.

Los poetas que acechaban los movimientos del rey cifran el acierto de éste en la instantaneidad del golpe. Asimismo, el acierto más alto de los poemas que aquel golpe inspira reside en prescindir de todo lo demás; la cortedad del suceso asegura su vastedad en el poema.

El adelantamiento de aquel gesto reside en un disparo que a un mismo tiempo mata o escarmienta, que redime. Por otra parte, la serenidad del rey y el acierto que mereció exigen no ser borrados de inmediato. El ademán en que consiste el *real sosiego* sobrevive a la muerte, al aplauso, a la vista de todos y en su mente: «Quedo su Magestad con aquella serenidad de semblante, aquella compostura de rostro, aquella grauedad decente, que si no huiera obrado tan altamente; i olvidandose de la acción, apenas se le conociera en la alteración el suceso, a no auer tantos testigos del caso.»

La usurpación que en aquel circo el toro hizo de su título de rey al león es el primer *concepto* que hallamos en algunos de los sonetos del *Anfiteatro*. De hecho, si entre el público se hallaban poetas de tan claro ingenio, tan nobles damas y tan cultos caballeros, además de un vulgo educado en toda clase de fiestas y espectáculos teatrales, hemos de pensar que aquella tempestad de aplausos obedecía a sus gustos, y que la agudeza misma acaso presidió el suceso. Conviene comparar la hazaña de Felipe IV con un artificio ingenioso en que consiste cierto linaje de conceptos, según Gracián; aquel en que a una proposición dificultosa *se da luego la razón, también extravagante y tal vez paradoja*.

Una proposición dura es el gesto único del rey, y el acierto de su disparo una razón que satisface. Tan extravagante fue ese acierto como disonante aquella resolución, resumen de los tiempos. La valentía que se exige a la ponderación primera equivale a la extraordinaria decisión real de entregarse a un ademán. Y el acierto en el golpe (o la muerte del toro) qué fue, si no salida que desempeñó lo impensado del gesto. Lo que habría de ser desempeñado por la sangre servía entonces de consecuencia, y era el ademán su umbral. A aquella sucesión de gestos aniquiladora del tiempo respondió la ejecución del monstruo calificando de juiciosa la ocurrencia del rey.

Su acierto no podrá decirse que corrió a cargo de la suerte o fue con ésta consultado; antes el golpe la desempeñó también a ella, si con la sutileza (como creo) dejó de estar reñido aquel disparo. El gesto de Felipe IV, en mi opinión, comparte la exageración con algunas de las figuras más exactamente bellas de nues-

tra retórica, y define, o en él se halla definida, cierta sutileza. Felipe IV actuó como ingenioso y discreto, como conceptuoso, a la vez que como soberano.

Mi intención es apuntar a la consonancia de aquel gesto con el emblema, la empresa, el jeroglífico, la alegoría, el teatro. Y resaltar que estos poemas, lejos de ser obra de la adulación cortesana, imitan o compiten, o interpretan, un artificio y una destreza verdaderos. Hemos de creer esto, o que los sonetos que aquí se reproducen son fruto, como dice Pellicer, del *arrebataimiento sobrenatural* y de la *enajenación soberana* que desea Platón en un excelente Poeta.

J. C.

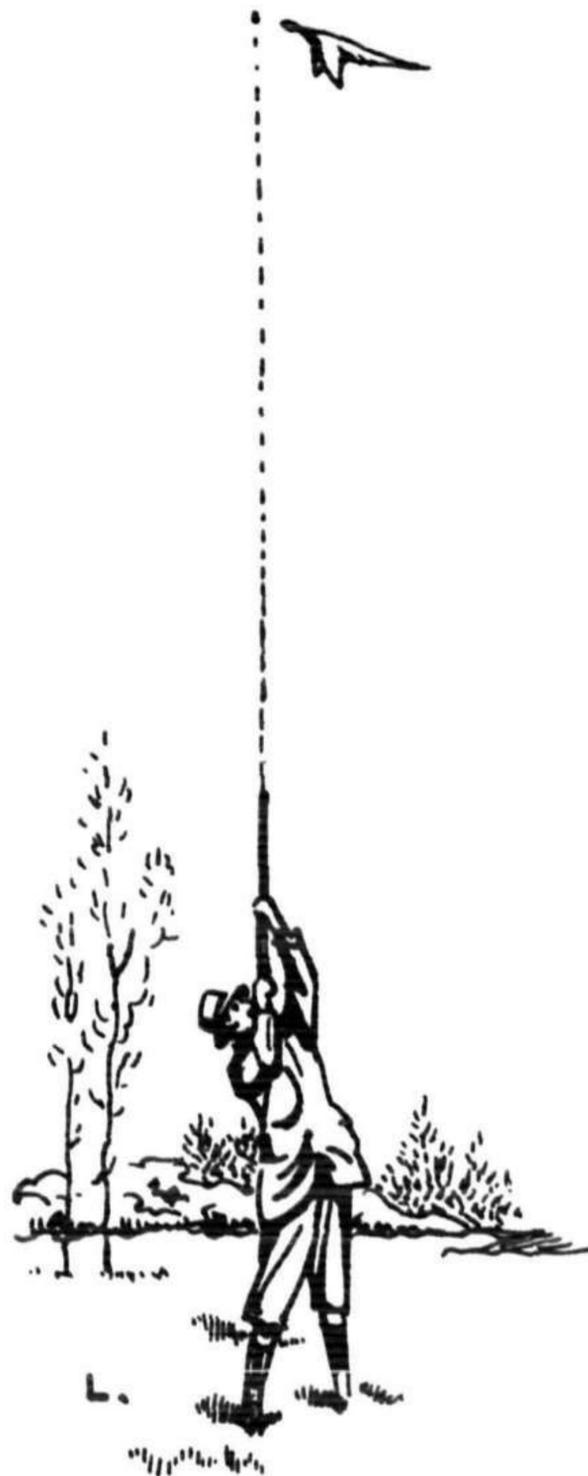


Fig. 8. — Le coup du roi.

DE DON PEDRO  
CALDERON

**S**i viste, o Licio, a material Esfera  
La Fábrica Celeste reducida,  
Y en diversas especies dividida,  
La Cinta en quien el Sol más reverbera:

Tal el Anfiteatro Español era,  
Zodiaco de Imágenes con vida,  
Quando el Quarto Planeta vio encendida  
La piel manchada de una y otra Fiera.

Al desplegar su Luz, la veloz tropa  
Se ahuyentó, y el Toro en la Campaña  
Amenazaba a Europa otro desmayo.

Pero qué importa que el Ladrón de Europa  
Mentido triunfe, como el Sol de España  
Contra su Frente esgrima el primer Rayo?



DEL PRINCIPE  
DE ESQUILACHE

**A**l golpe invicto de tu brazo fuerte,  
Emulación del rayo de la Esfera,  
Rindió su aliento la intratable Fiera,  
Perdió la vida, ennobleció la muerte.

No estrecha tanto el límite la suerte,  
Pues lo que honor en un contrario fuera,  
Es dicha en quien ingrata no venera  
Aquel favor que entre la sangre vierte.

O fue temor, o natural respeto,  
Sujetarse primero, que atrevida  
La bárbara fiereza se lo estorbe.

Amor te dio el aplauso, no el efecto.  
Que no es admiración rendir la vida  
A quien sujeta la cerviz el Orbe.

DE DON LUIS DE  
ULLOA PEREIRA.

**Q**uando el Toro, rebelde a la obediencia,  
Es al Teatro Triunfador lucido,  
Del gran Filipo el tiro prevenido  
Cifra intento mayor que la apariencia.

De la fe se traslada a la evidencia,  
Que su Imperio, con Júpiter unido,  
Ni está por los afectos distinguido,  
Ni el fuego celestial le diferencia.

Así transforma el Bruto, así convierte  
El Plomo en otro ser, y con la herida  
El instrumento y Víctima se altera,

Que fue en lo breve de causar la muerte,  
Y en lo obediente de rendir la vida,  
Rayo la Bala, racional la Fiera.



DE DON GABRIEL  
BOCANGEL BIBLIOTECARIO DEL  
SERENISIMO INFANTE  
CARDENAL.

**J**úpiter ya venciste, ya se inclina  
Todo animal a ser tu viva Historia:  
No te cupo en la vida la victoria,  
La victoria escondiste en la ruina.

Muerte que ha menester Fuerza Divina,  
Hizo al Teatro tu Deidad notoria;  
No fulminó Felipe, con más gloria  
Quien a esperarle se atrevió fulmina.

Hizo el deseo al Tiro, obró la Mano  
El golpe, cuando el Bruto a doble herida  
Su vida vió mortal, viva su suerte.

O gran Golpe de Dueño Soberano!  
Que por el Brazo le quitó la vida,  
Y por el Dueño le quitó la muerte.

DE DON JUAN DE  
JAUREGUI, CAVALLERO DE LA  
REYNA NUESTRA SEÑORA.

**E**n Teatro Real, enigma arcano  
Me explica Febo, su misterio adoro,  
Pues las Partes del Mundo, a tu decoro  
Consagran culto, o Júpiter Hispano.

Asia dedica desde el Clima Hircano  
Su tigre al Circo, y el adusto Moro  
Al Africo León, Europa al toro  
Oblación trina del Impero humano.

A Europa Noble, en triunfos preferida  
Reconozco en el Bruto, que las Fieras  
Rinde del Asia y Africa Arrogante.

Sólo se postra al rayo de tu herida,  
Porque al invicto fulminando, infieras  
que eres del Orbe el Superior Tonante.



DE LUIS VELEZ  
DE GUEVARA.

**Q**uarto Planeta, cuya luz aclama  
Tanto Horizonte, que tu Nombre adora,  
Dos veces del Ocaso, y de la Aurora  
En repetido Mundo ardiente llama;

Ese Lunado Bruto, que de Fama  
Hidrópico, tus rayos enamora,  
Campañas pazca de Zafir agora,  
Pues tan alta ambición bebió a Jarama.

Mas fiera ya, que intrépida y valiente  
Mereció la atención de luz tan grave,  
No se estreche a ser Astro solamente;

Pase a Deidad, que en menos ser no cabe,  
Quien de su muerte vive inmortalmente,  
Quien lograr de tu Mano Esferas sabe.

DE LAURA

**D**e las fieras escándalo valiente  
Fuiste, Lunado asombro de Jarama,  
Y en Arena campal, gloriosa Fama  
Quitaste al Rey de la Africa rugiente.

De cuanto opuso Bárbaro a tu frente  
El Circo, el Vulgo triunfador te aclama:  
Lo que antes aplaudía, ya lo infama,  
Lo que antes afirmaba, lo desmiente.

Pero tú que al león te preferiste,  
Y a tanta numerosa altiva Fiera,  
Al Querer de Felipe te cediste.

Lisonja te fue el Rayo de su Esfera,  
No al Globo grave, a su Intención moriste,  
Que al no darte él la muerte, de ti huyera.



DEL MISMO.

*EPITAFIO AL LEON VIVO EN EL  
TORO MUERTO.*

**E**n el Bruto, que fue bajel viviente,  
Donde Jove embarcó su Monarquía,  
Y la Esfera de fuego, donde ardía  
Quando su rayo navegó Tridente;

Yace vivió el León que humildemente  
Coronó, por vivir, su cobardía,  
Y vive muerta Fénix valentía,  
Que de glorioso fuego nace ardiente.

Cada grano de pólvora le aumenta  
De primer magnitud estrella pura,  
Pues la primera magnitud le alienta.

Entrará con respeto en su figura  
El Sol, y los caballos que violenta,  
Con temor de la sien áspera y dura.

DE FRAY LOPE DE  
VEGA CARPIO, DEL HABITO  
DE SAN JUAN.

**D**esprecia invicto, y formidable espanta  
Selva de Fieras animoso Toro,  
Encrespa la cerviz al cerco de oro,  
Y con el bruto Impero se levanta:

Quando el Planeta, cuya sacra planta  
Besan dos Mundos, con marcial decoro  
Tan breve rayo disparó sonoro,  
que ardiendo el Toro, al tiro se adelanta.

O Fiera victoriosa! Preferida  
Al oso, al Tigre, y al León, tan fuerte,  
Que de sola deidad fueron vencidas:

Dichosa y desdichada fue tu suerte,  
Pues como no te dió razón la vida,  
No sabes lo que debes a tu muerte.



DE DON ANTONIO  
COELLO

**P**ues en sola tu Mano nunca miente,  
Sin duda te conoce el Plomo incierto;  
que has hecho ya costumbre del Acierto,  
Y es infalible en tí lo Contingente.

Murió el Bruto de herido, o de obediente?  
Rindióse a la intención? O al Golpe cierto?  
que entre el querer matarle, y estar muerto,  
No cupo la Atención más diligente.

Mas no fue el Plomo quien mató la Fiera,  
que a una Deidad, Señor, contra una vida  
Le basta para obrar solo el Intento:

Y así, supuesta tu intención primera  
Para morirse, le sobró la Herida,  
Y a ti para matarla, el Instrumento.

DE DON FRANCISCO  
DE QUEVEDO VILLEGAS, CAVA-  
LLERO DEL ORDEN DE  
SANTIAGO.

**E**n dar al Robador de Europa muerte  
De quien eres Señor, Monarca Ibero,  
Al ladrón te mostraste justiciero,  
Y al traidor a su Rey castigo fuerte.

Sepa aquel Animal, que tuvo suerte  
De ser vertido a Júpiter severo,  
que es el León de España el verdadero,  
Pues Africa en el suyo se lo advierte.

No castigó tu Diestra la victoria,  
Ni dio satisfacción al vencimiento;  
Diste al uno consuelo, al otro gloria.

Escrivirá con luz el Firmamento  
Duplicada Señal, para memoria  
En los dos de tu Acierto, y su escarmiento.



DE DON ANTONIO HURTADO DE  
MENDOZA, CAVALLERO DEL ORDEN DE  
CALATRAVA, SECRETARIO DE SU  
MAJESTAD, Y DE SU CAMARA.

**E**n denuedo alevoso, en campo abierto  
Cedió solo a tu Imperio soberano  
El Bruto, que a su Rey osó tirano  
Quitar la monarquía del desierto.

Mas al aplauso que al destrozo muerto,  
La misma brevedad le halló temprano,  
que en las glorias, Felipe, de tu mano,  
Nada menos admita que el Acierto.

La fiera al real estrago agradecida,  
Lisonja hizo el morir, y no violencia  
que antes llegó la muerte que la herida.

Y al brazo, que ni el Orbe es resistencia,  
Feroz rindiendo la rebelde vida,  
Muerte no pareció, sino obediencia.

«Todo poema corre siempre el riesgo de carecer de sentido, y no sería nada sin ese riesgo.»

JACQUES DERRIDA, *L'écriture et la différence*.

A mi antepasado Fray Bartolomé de las Casas.

LA LITERATURA es la puesta en juego de un sentido, y sentido quiere decir sensación. Esta sensación deriva de la lectura: puede referirse a la literatura misma o bien a la literatura que se ha hecho sobre la vida; en cualquier caso nunca a la vida misma, porque la vida misma no existe — quiero decir es una ideología —. La literatura se basa en esa inexistencia para tratar de inventarla, o de decirla allí donde no está: al contrario que la filosofía, que trata de «descubrir» sus leyes, la literatura, lo mismo que la revolución, trata de inventarla. La literatura es una crítica de la realidad — o debe ser —, incluso cuando precisamente por serlo se aleja de ella, criticando a la lectura, haciéndola difícil o imposible, como en Góngora y Mallarmé; pero no puede dejar de referirse a ella, y ello descifra

la aridez de Góngora, no la de Mallarmé: y es que en España no ha habido nunca lectura: desde que se fueron los juglares se acabó esa costumbre. Y es por ello que la literatura castellana prácticamente no existe, o por lo menos no tiene la fuerza de otras literaturas más conocidas, que pudieron recibir su sentido de las manos de pueblos menos bárbaros. Quizá la influencia de la religión en la escuela, que ha tenido en España siempre un despotismo muy lejano, de los fines de otras inqui-

siones, y cuyo sadismo se ha dirigido con particular predilección contra el pensamiento, ha tenido alguna influencia en ello, no lo sé, pero yo no la siento. Su obra maestra, según algunas lecturas, que varían (y es por ello que no hay clásicos), es *El Quijote*: y allí precisamente creo que descubrimos que en España la imaginación es tragedia.

En cualquier caso, «el vicio radical estriba en la transmisión del discurso», es decir, en su circulación social, en su vehiculación a través de esos «aparatos ideológicos» que son la enseñanza pública, la información, el espectáculo, las editoriales, los antólogos, los premios literarios: esto hace comprensible el escándalo de que don Juan de Jáuregui haya salido sólo recientemente, gracias a Joaquín Marco, de las ediciones eruditas para pasar a una edición por lo menos universitaria. No así otros caballeros de la valía de Gabriel de Bocángel y Unzueta, de la irrealidad de cuyos escritos sólo pueden por ahora nutrirse quienes se aprovechan de la falta de presencia viviente de la cultura, que es lo que origina el cáncer de la erudición: por ejemplo fantasmas como Dámaso Alonso, que se creyó en la obligación de traducir a Góngora al español, y ello quizá porque este último jamás escribió en este idioma, y lo que hizo fue quizá tratar de inventar una nueva lengua, como decía mi amigo Eduardo Hervás, joven poeta seguidor de Góngora, que se fue a descubrir lo que era la poesía abriendo una tarde el gas. Hecho que nos introduce de lleno en la modernidad: ahí sólo sobre el vacío de una cultura tan popular como puede ser la china o la japonesa, o sin ir tan lejos la francesa, se pueden producir mitos culturales como Rafael Alberti, Salinas, Altolaguirre, León Felipe y otros muchos que han tenido la suerte de ser republicanos; en cuanto a Alexandre, su edición francesa lo ha descubierto como siendo nada más que lo que es, poeta menor para una antología, cosa que lamento decir porque es una de las pocas personas bondadosas que el mundo de la cultura me ha dado a conocer y su influencia social y estimulante en el vacío de discursos que produjo la posguerra es de reconocer. Salvo en el 27 a un poquito de Lorca, un poco más de Cernuda, y todo Juan Larrea, autor por cierto francés, recientemente traducido al castellano; en lo que no sé si se llama 98 he omitido a Juan Ramón, el de *Animal de fondo* y «Espacio»; y no necesito decir que Machado no me gusta: es como poesía para el bachillerato: «En la clase un cartel», «los colegiales estudian; monotonía de lluvia tras los cristales», etc. Pasada esa historia llueven las

«generaciones»: se podría decir que cada año surgía una diferente: tertulias de café. El postismo mola: Carriedo, Chicharro, Ory, escrito sobre una de esas servilletas, por lo menos. Luego la «del 36»: diez poemas de mi padre, más éticos que todo Nora; Luis Rosales, válido por su hábil cultura. Luego una intermedia con la «nuestra»: Allí me dicen que si Valente. No lo creo: los que escribieron en esa época feroz de la posguerra y de la agonía franquista tuvieron que pagarlo como Costafreda y como Claudio Rodríguez, con su vida. O como Jaime Gil de Biedma. Algún poema de Angel González recuerda a la poesía inglesa — al Eliot de «Prufrock» o a el Auden de Eliot—. Luego, finalmente, mi generación se llama Pedro Gimferrer: fue él quien la construyó como lo que las generaciones son, un grupo teórico.

Y Pedro Gimferrer creó nuestra ideología, y fue el verdadero autor de los novísimos y, por qué no decirlo, de mí. Yo le imité en un poema que Castellet no pudo reproducir con el título justo, debido a la censura franquista, y que así se llama «No sentiste crisálida» y en el original tenía por título «Canto a los anarquistas caídos sobre la primavera de 1939»; olvidé pensar cuando puse esa fecha que no sólo caímos sobre la playa de esa sola fecha. Pues bien, Pedro Gimferrer — creador de lo que los horteras llaman «escuela veneciana» — es el autor de *Arde el mar*, libro genial, casi como Bocángel; de *La muerte en Beverly Hills*, y luego, en su exilio en Cataluña, que yo sepa, sólo de *L'espai desert* —. Sus otros libros abusan, creo, de la falta de lectura que hay en España, y se resienten de la pérdida de contacto con la que había que le supuso su encierro allí. De sus imitadores cabe destacar a Guillermo Carnero, del que Gil de Biedma me decía que había escrito los mejores poemas de Gimferrer en *Dibujo de la muerte*: después, cuando le dejó Pere, se murió, convirtiéndose también en fabulista, como La Fontaine y su maestro Pere en lo que no es *L'espai desert*, y se dedicó también como él a abusar de la incultura de la pobre gente. De sus más recientes imitadores, que no figuran en esa antología para uso y abuso de resentidos, merecen destacarse Antonio Colinas (*Sepulcro en Tarquinia*) y Eduardo Haro (*Pérdidas blancas*). De Pere, por lo demás, cabe destacar que no sólo creó una «generación» — es decir, un aparato psíquico grupal que tiene que ver más con el espacio que con el tiempo —, sino dos: la antología llamada *Espejo del amor y de la muerte* reúne a unos cuantos malos poetas de universidad que cogieron de Pere lo más

innecesario, y recopilaron una cultura enciclopédica a lo Pound pero sin Pound, y aprovechándose también — como tantos — del vacío cultural y mental andan por ahí dándose las de grandes hombreros. En el pospostismo militan Manuel Vázquez Montalbán y Sarrión, el primero con dos poemas y el segundo con unos más; esto no tiene que ver con que al segundo le quiera mucho, claro. Luego Carlos Píera (*Versos*) supo lo que era Mallarmé y se marchó a Norteamérica: lamento que su libro esté agotado y haber perdido mi ejemplar, de otra manera publicaría algún verso suyo. Enrique Murillo supo lo que es la poesía norteamericana: *El lamento de Ariadna* es un libro inédito e importante: cuenta con una ejemplar colección de cartas de editoriales, rechazando, como se dice, su «manuscrito».

Félix de Azúa, sorprendentemente, hace lo mismo que William Carlos Williams sin haberlo leído. Incluyo a mi hermano mayor, Juan Luis Panero, porque cualquiera que haya visto *El Desencanto*\* sabe que lo nuestro no es una familia. Tiene un libro, *A través del tiempo*, del que sólo sería un homenaje al resentimiento — «él, que tiene tantas figuras» — no reconocerlo. A Ana María Moix la copié *Baladas del dulce Jim* en *Así se fundó Carnaby Street*. Incluyo un poema de Gabriel Bocángel, que pertenece a mi generación, y una canción popular sobre la muerte de Federico García Lorca, que incluye Ian Gibson en su libro-investigación sobre la muerte del citado poeta.

L. M. P.

\* Película española (1977), dirigida por Jaime Chávarri, y que tiene por protagonistas a los hermanos Panero y a su madre, Felicidad Blanch. (*N. de la R.*)

## I. SENIORS

### ANTONIO MARTINEZ SARRION

Poeta hoy cansado, dedicado a las aventuras amorosas y a la traducción con buen pie de Baudelaire. Nació, como dije, del pospostismo y del cachondeo reinante por aquel entonces. Si Dios no lo remedia y él no se atreve: *déjà jadis*.

#### el cine de los sábados

maravillas del cine galerías  
de luz parpadeante entre silbidos  
niños con sus mamás que iban abajo  
entre panteras un indio se esfuerza  
por alcanzar los frutos más dorados  
ivonne de carlo baila en scherezade  
no sé si danza musulmana o tango  
amor de mis quince años marilyn  
ríos de la memoria tan amargos  
luego la cena desabrida y fría  
y los ojos ardiendo como faros

### PERE GIMFERRER

Poeta desaparecido en Cataluña, como dicen de Cravan en Méjico. Reproduzco, en atención a su especial valía, dos textos suyos.

#### Puente de Londres

*¿Encontraría a la Maga?*

—¿Eres tú, amigo? —dije.  
—Deséale suerte a mi sombrero de copa.  
Una dalia de cristal  
trazó una línea verde en mi ojo gris.  
El cielo estaba afónico como un búho de níquel.  
—Adiós, amigo —dije.  
—Echa una hogaza y una yema de huevo en mi bombín.  
Una bombilla guiñaba entre las hojas de acanto.  
Mi corazón yacía como una rosa en el Támesis.

\* \* \*

Tiene el mar su mecánica, como el amor sus símbolos.

### ANA MARIA MOIX

Poetisa joven. Baladas del dulce Jim y su vida son sus mejores libros.

Acaban de dar las doce, había tanta oscuridad en la calleja que decidí velar aquella noche. Desde siempre sabía que las sombras tienen reacciones insospechadas.

### GUILLERMO CARNERO

Poeta perteneciente al grupo de los *déjà jadis* insistentes. Otros hay resistentes. Copio uno de sus poemas del primer y único libro.

#### Concertato

Scarlatti

Qué miserables las voces. Lllaman, imploran, gimen,  
se desatan en llanto. En la espesura surge  
una liviana flauta, tímidamente vibra, y resonante  
[asciende y vigorosa turba  
los reinos de la sombra.  
Vibración de la música  
derrumba las altísimas vidrieras. Qué deseo  
para que brote el arpa, fluye el clave continuo,  
irrumpe a contratiempo la viola.  
En las noches de estío  
qué miserables las voces.

## II. LA COQUELUCHE

### FELIX DE AZUA

Poeta muy guapo y muy creído. Me gusta mucho: *ingresa dentro del ámbito de la lucidez, y por eso no lo pongo todavía con los seniors.*

#### Take my lips

Esa figura reptante  
y con menos luz  
es el alma paz que corre de esquina a esquina  
y en ella se disuelve la risa  
terrible ciervo atacado  
nadie siga su rastro  
«oh muerto lentamente amado por la noche»  
En la lucha de los caminos  
donde se baten las direcciones  
estar ciego.  
Mañana van a recibir noticia de su cuerpo  
acodado a un peñasco  
mañana gritarán y rezarán  
flores resbalarán sobre su carne  
mañana llegarán reventando caballos.

## FRANCISCO FERRER LERIN

*Gran jugador de póker, con el que he perdido muchas partidas; espero que no la de la literatura. Entre sus libros, La hora oval.*

### Los Editores

Carmeusu ustán tu cara chinese  
bajo el peludito brazo Truman Capote  
delicioso —¡tales caricias!—  
y así de nuevo en la ruta de los verdaderos caballeros.  
Ser proclamado amigo de la gran duquesa  
Y leer todas las noches cuatro párrafos —consta de doce—,  
sophonime, ayant perdu les biens de ses ancestres  
tediosas a lo largo aventuras d'Aristonoûs.  
Voy y vengo por este paseo lleno de recuerdos,  
con la mano ahora apoyada en el mármol preferido,  
qué difícil resulta todo esto!  
Marcel por ejemplo con el cráneo hecho trizas.  
Las pinturas del tercer cuerpo, Vlaminck,  
Puy, Manguin; Van Dongen y la brutalidad de la robusta fiera,  
oh Matisse —ella, Margot—, todas supongo  
reproducciones apreciadas, allí alborozada la tierna amiga.  
La Fronda, cualesquiera que sean  
esos ruidos a ras de ternura que hablan de tu caricia reina,  
otra vez tus manos adoran la tarde  
y sus despojos de últimas glorias.  
Charente, Charente,  
no me cierres el camino  
ten al menos un ojo tiznado,  
con la brisa de Rodenbach.

## ANTONIO COLINAS

*Le conocí en Barcelona, con Pere, un hombre oscuro o tímido, muy suyo. Pere advirtió que valía. Hoy lo sabemos sobre todo por Sepulcro en Tarquinia: como poeta del romanticismo, a veces cae en la cursilería: como ocurre en algunos sonetos de Keats por ejemplo. A veces —pocas— sobran las flores y los niños muertos, pero suele ser cuidadoso: como lector de Pound, quien dice él que no hablaba. Lo mismo que en Carnero y en Pere, abundantes referencias al renacimiento, italiano sobre todo, cantado como muerto, a la belleza como ausente e ida.*

### Encuentro con Ezra Pound

Debes ir una tarde de domingo,  
cuando Venecia muere un poco menos,  
a pesar de los niños solitarios<sup>1</sup>  
del rosado enfermizo de los muros,  
de los jardines ácidos de sombras,  
debes ir a buscarle aunque no te hable  
(olvidarás que el mar hunde a tu espalda  
las islas, las iglesias, los palacios,  
las cúpulas más bellas de la tierra,

que no te encante el mar ni sus sirenas)  
recuerda: Fondamenta Cabalá,  
hay por allí un vidriero de Murano  
y un bar con una música muy dulce,  
pregunta en la pensión llamada Cici  
donde habita aquel hombre que ha llegado  
sólo para ver gentes a Venecia,  
aquel americano un poco loco,  
erguido y con la barba muy nevada,  
pasa el puente de piedra, verás charcos  
llenos de gatos negros y gaviotas,  
allí, junto al canal de aguas muy verdes  
lleno de azahar y frutos corrompidos,  
oirás los violines de Vivaldi,  
detente y calla mucho mientras miras:  
Ramo Corte Querina, ese es el nombre,  
en esa callejuela con macetas,  
sin más salida que la de la muerte,  
vive Ezra Pound.

<sup>1</sup> Esta es una de las debilidades que a veces asoman en la poesía de Colinas: Pere no se la habría permitido nunca a él mismo, aunque fuera a riesgo de resultar ininteligible, como en «Extraña fruta».

## EDUARDO HARO

*Fumador de haschich arrepentido, con quien compartí el frío helador de la cárcel de Zamora, donde, juzgando al parecer que la poesía no es trabajo seguro, nos acusaron de «vagos y maleantes». Recuerdo que solía comentar entonces con Eduardo: maleantes sí, pero ¿vagos? Si hemos convertido el arte de vivir en un trabajo. Eduardo escribía ya entonces, pero tal experiencia le hizo dedicarse a ello profesionalmente, e integrarse, como se dice, en el ámbito de la «cultura». Allí supo bien por dónde se andaba, como prueba su libro Pérdidas blancas: ya el título dice que conoce el código. Recientemente ha superado la poesía en una separata que lleva por título Figuras de la baraja y de la que a continuación reproducimos un fragmento.*

### Sotas

Abultado calzón que ocultar no puede un embarazo mineral, las sotas discurren por caminos aguzados y yermos. Van locas, dice quien las ve pasar, arrebujadas en sus manteos de distancia. Y ellas cabalgan en brisas, en busca de un universo a cuatro colores y brillante, brillante, que perdieron sobre la mesa de aquel bar oscuro donde se encontraron.

La Sota de Oros tiene en los ojos cristales de arena caliente, hierven sus venas al contemplar el Ojo Brillante que la anima. La Sota de Oros es un muchacho tímido, hijo del Invierno y de la Ley. Vive en atardeceres cuatridimensionales y se oculta en las borrascas. No olvida a su primo el Caballo, y le escribe postales desde las ciudades más antiguas, donde descansa.

La Sota de Copas, entre púrpuras, calienta el viejo ponche que le pidió su padre. Frecuenta bares de dudoso gusto, donde la música es pretexto para el asesinato, cortinaje de humo entre celajes blandos. Sus curvas tienen excusas que la razón no conoce, y vende gafas de rayos X en las esquinas de su capa. Podéis llamarla Arturo o Gonzalo, si lo deseáis. Ella nunca responderá.

La Sota de Espadas es fría, muy fría. Dicen que abandonó el hogar materno una mañana, con una excusa banal, y desde entonces no se le ha vuelto a ver si no es en noches de tempestad, amordazando cadáveres. Roba miércoles de ceniza, los oculta en una cesta muy profunda, y de ellos elabora esos panecillos de plata que los médicos de la capital hacen beber, desleídos en semen, a sus enfermos. La Sota de Espadas no tiene amigos ni confidentes, y moría sola en una pensión de cuarta categoría, al amanecer, junto a una botella vacía de dilaudid.

Las Sotas se reúnen los fines de semana —es decir, para ellas los lunes— en un castillo triste en la calle de Fuencarral. Allí conspiran y fabrican los caramelos negros que luego repartirán a los niños, sembrando locura y muerte en las esquinas. Allí escuchan la radio y se entretienen, esperando la hora pálida y gris de los clientes.

## JUAN LUIS PANERO

*Poeta que rehuyó implacable el canto de sirenas de nuestra «generación»: su estilo era otro, más tendiente a Cernuda y a la «generación» precedente de los Brines, González, Bousoño. Sin embargo, las preferencias mórbidas —el suicidio, el alcohol, la muerte en el sexo—, unidas a su «realismo», lo podría situar más bien del lado del expresionismo. Cansado de beberse el mar de Madrid, y de sus alucinaciones, sus pocilgas y sus naufragios; y de escuchar a los lobos gritar cuando salía a la ciudad de noche, huyó a Colombia y aluego a Méjico donde todavía no ha desaparecido, buscando el cadáver de Cravan. El poema que reproducimos está entre el «A mis hermanas», de mi padre y el «Portrait of a lady» de T. S. Eliot.*

### Lucrecia Panero recuerda su juventud

Tía abuela, cuyo nombre familiar y extraño ha sido desde la infancia que aún toco hasta los pasados años que repites  
Desdorado estuco y mugre de cortinas,  
olor que tiene el agua donde las flores se pudren,  
dan cobijo a tu espera mientras se oye tu voz.  
«Eramos veinte y en esta casa todo era alegría.  
Hoy, ves, estoy sola, estoy sola.»  
Mercenaria compañía en muchas horas,  
tu conocido lamentar, paciente escucha.  
«Dijo mi padre... Juan... Aquel verano...»  
Surgen recuerdos de bailes, entre sueños  
flotan manos amigas, rostros sonrientes  
bajo la claridad tenue de los candelabros.  
Y como una espada que hiende nuestro pecho,  
la certidumbre de lo que va a morir,  
de lo que está ya muerto, firmemente nos une.  
Pasado, casi un sueño, futuro, tan dormido,  
el fulgor de una espada dando luz a la noche.

## GABRIEL BOCANGEL

A un soldado de quien se refiere que, matándole en un hecho de armas, se quedó en pie después de muerto.

### Soneto

Tu obstinado cadáver nos advierte  
que hay vida muerta, pero no vencida,  
Pues sólo en tu valor, sólo en tu vida  
Algo miró después de sí la muerte.

Fuerte es la Parca, pero tú más fuerte  
no se debió a su golpe tu caída,  
tú contra ti la ayudas ya rendida,  
que ¿quién pudiera sino tú, vencerte?

Tú dividiste el trance indivisible  
de morir y postrarte, tan altivo,  
que en el daño común no hallas ejemplo:

Cuanto más que inmortal, y que invencible  
contemplaré que fuiste cuando vivo,  
Si el cadáver intrépido contemplo.

## ENRIQUE MURILLO (ENRIQUE HEGEWICZ)

*Poeta de los más cuidadosos que quedan en España.  
Reproducimos aquí uno de sus textos.*

### El ausente

Raros trazos, muescas sobre el cuerpo, signos  
imborrables cicatrices que la letra  
dice loca cuando el fluir del ritmo  
ritma gozne pozo pierna rojo ceja

labio axila azogue nave mástil lengua  
semen plexo lacre gozne logaritmo  
piel cintura cuenco lápiz o cenefa  
insensatas voces, índices henchidos.

Sólo si te engañas mienten estas sombras  
ya que sólo en su engaño su cantar  
cadencioso emerge y silencioso nombra.

Sí: opacas, su falaz sentido callan  
y en sus saltos el ausente mudo asoma  
vértigo indecible, insistente marca.

## ROMANCE ANONIMO

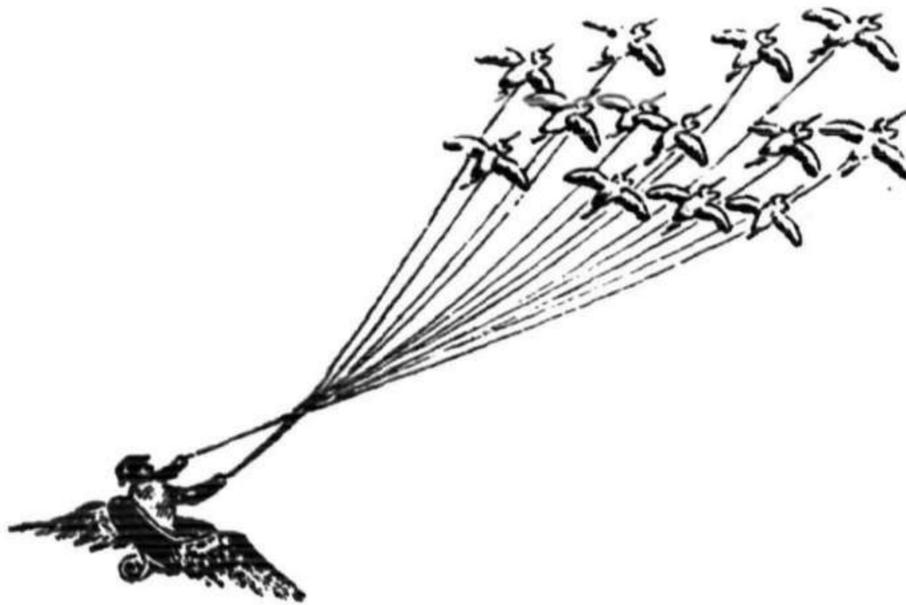
### Canción por la muerte de Federico García Lorca

Calle real de Cartuja  
y la cuesta de Alhacaba,  
Plaza Larga y Albaicín,  
a hombros de seis gitanas.

Por siete cuestras arriba  
al filo de la mañana  
va Federico García  
a hombros de seis gitanas.

Al Cerro del Aceituno  
se lo llevan a enterrar,  
sólo gitanos delante  
sólo gitanos detrás,  
y sólo suena en el aire  
un cante, la soleá.

Soleá con la soleá  
escarcha en aquella aurora  
moja sus huesos llorando  
Soleá, Soleá Montoya.







Norman  
Rockwell



Norman  
Rockwell



Norman  
Rockwell



p o e s i a





ESTE CUARTO NUMERO DE *POESIA, REVISTA ILUSTRADA DE INFORMACION POETICA*, HA SIDO COMPUESTO POR FERNANDEZ CIUDAD, S. L., Y FOTOCOMPUESTO POR BLAKCOLOR, SIENDO IMPRESO EN LOS TALLERES DE GRAFICAS MONTAÑA, EN MADRID, DANDOSE POR TERMINADA LA EDICION EL DIA 25 DE JUNIO DE 1979. ■ SE UTILIZARON EN SU COMPOSICION TIPOS *SOUVENIR LIGHT*, *PHOTINA*, *ZAPF BOOK*, *BEMBO*, *SABON* Y *BASKERVILLE* Y SE IMPRIMIO SOBRE PAPELES OFFSET DUNA, LITOS COLOR, COUCHE BRILLO, Y AUTOADHESIVO ALTO BRILLO BLANCO, PARA EL INTERIOR; Y CARTULINA LITOS, NACAR Y AUTOADHESIVO ALTO BRILLO BLANCO, PARA CUBIERTA Y CAMISA. ■ LA CUBIERTA HA SIDO REALIZADA SOBRE UNA VIÑETA DE THOMAS BECWICK (—, *VIÑETTES*; EDICION DE IAIN BAIN; THE SCOLAR PRESS, LONDON, 1978), AUTOR TAMBIEN DE LAS QUE APARECEN EN LAS PAGINAS 2, 63-68, 99 Y 115; EN LA PAGINA 96 SE REPRODUCE LA 226 DE LA EDICION DE *ALICE'S ADVENTURES IN WONDERLAND; THROUGH THE LOOKING-GLASS*, DE LEVIS CARROLL, ILUSTRADA POR JOHN TENNIEL (LONDON, OCTOPUS PRESS LIMITED, 1978); L. DE LAJARRIGE (J. RODILLON, *LA CHASSE D'AUJOURD'HUI*; PARIS, S. BORNEMANN, EDITEUR, 1925) ES AUTOR DE LAS ILUSTRACIONES DE LAS PAGINAS 101, 102 Y 103; Y LA QUE ORNA ESTE COLOFON LO ES DE ACHILLE DUCHENE (VEASE «INDICE»).

