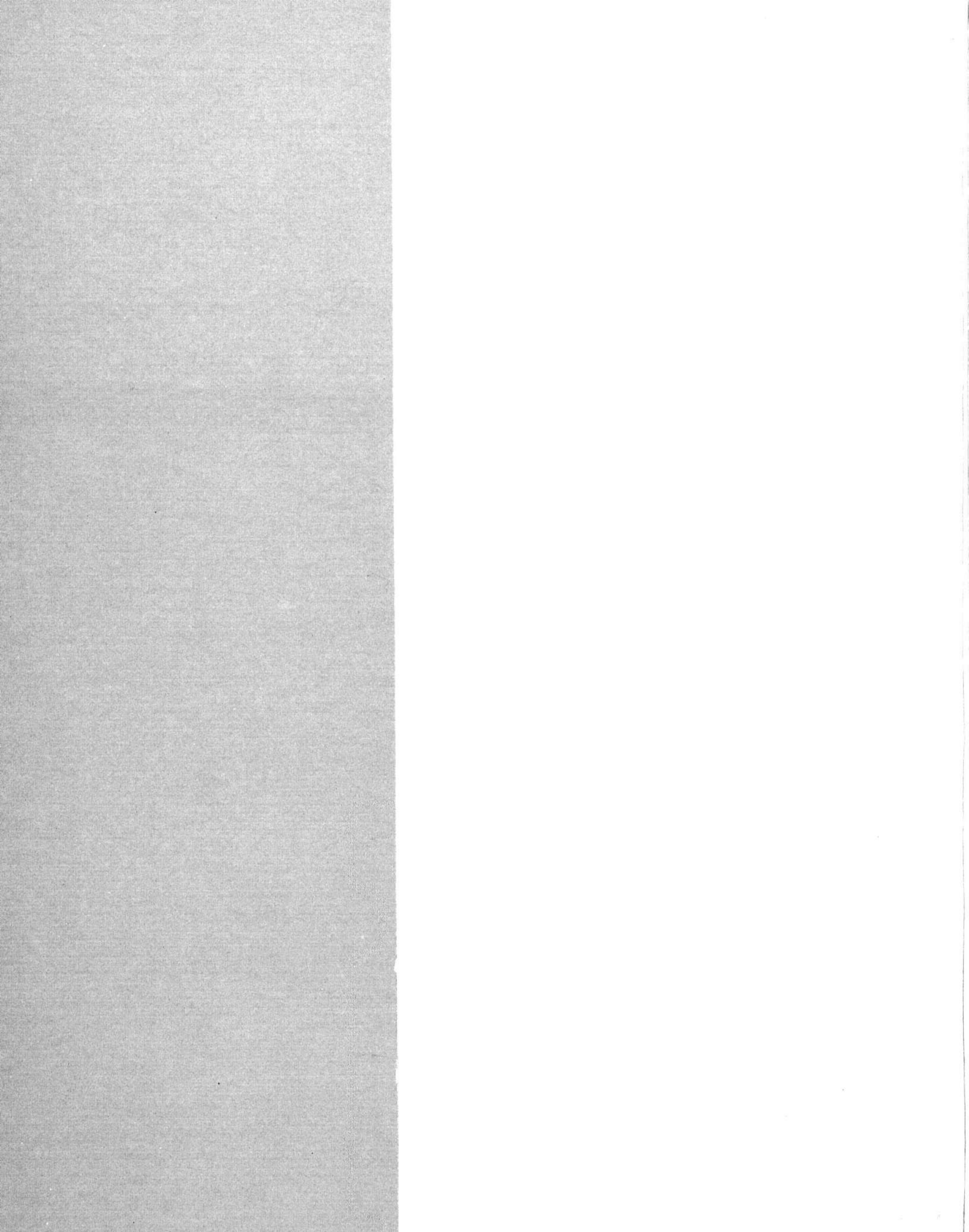


Z. 163

p o e s í a

REVISTA ILUSTRADA DE INFORMACIÓN POÉTICA / N.º 26





X

p o e s í a

REVISTA ILUSTRADA DE INFORMACIÓN POÉTICA / N.º 26

Z. 163



p

o

e

s

í

a

REVISTA ILUSTRADA DE INFORMACIÓN POÉTICA

P.V.P. 500 ptas.

NÚMERO

MINISTERIO DE CULTURA

p o e s í a

DIRECTOR
Gonzalo Armero

REDACCIÓN
Rafael Cansinos
María Nolla
Concha Vela

Santa Engracia, 18. 28010 Madrid

EDITA
© Secretaria General Técnica/Ministerio de Cultura

DIRECTOR EJECUTIVO
Rafael Blázquez

DISTRIBUCIÓN Y SUSCRIPCIONES
Fernando el Católico, 77, 1.º 28015 Madrid
P.V.P.: 500 ptas. (núm. sencillo) y 750 ptas. (núm. doble)

VENTA
Librería del Ministerio de Cultura
Gran Vía, 51. 28013 Madrid

FOTOCOMPOSICIÓN
Fernández Ciudad, S. L., y Efca, S. A.

FOTOMECÁNICA
Día

IMPRESIÓN
Alvi. Manuel Luna, 13. 28020 Madrid

ENCUADERNACIÓN
Hermanos Ramos

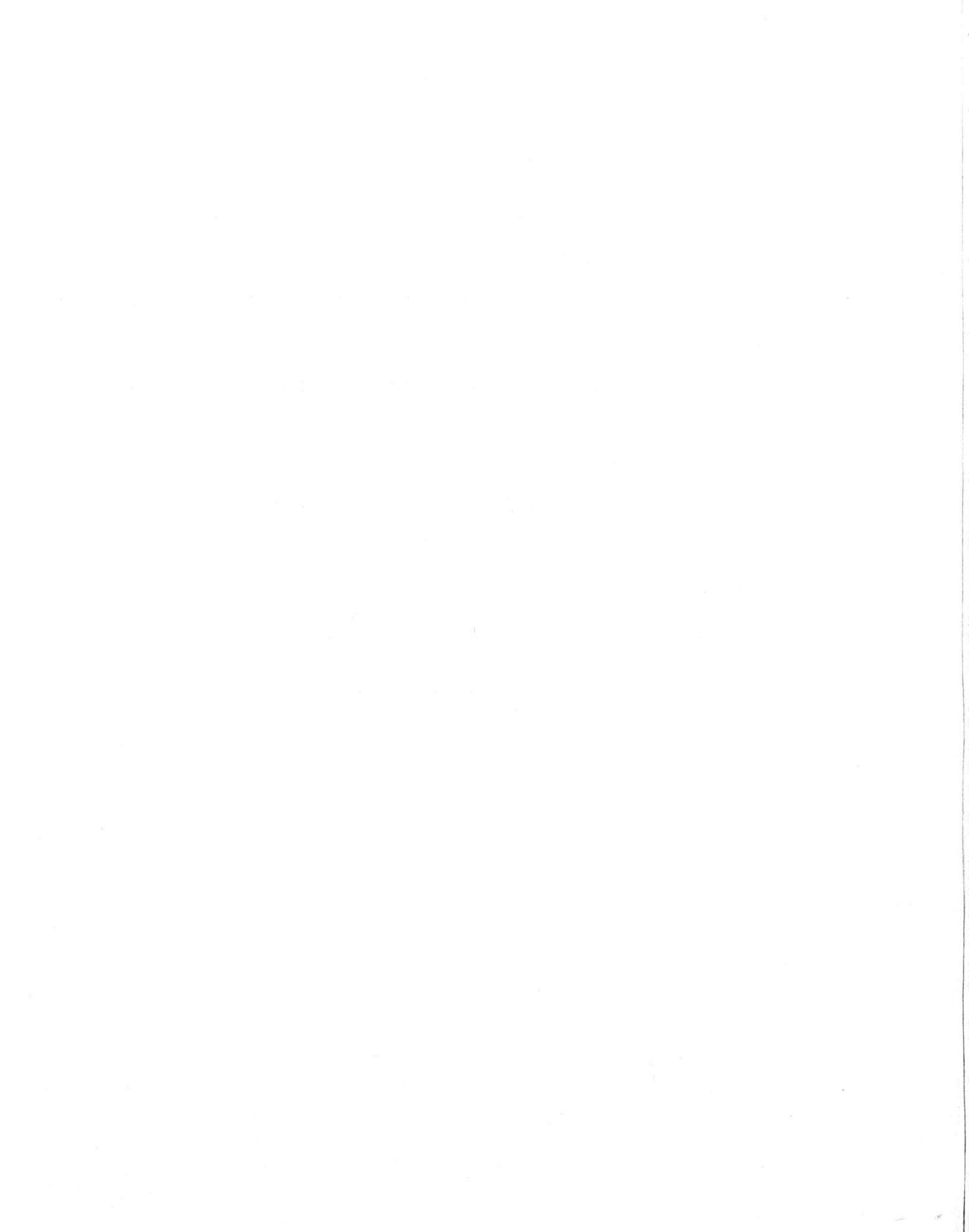
Printed and made in Spain
Depósito legal: M. 6.414/1978
I.S.S.N.: 0210 - 5888
N.I.P.O.: 301-86-043-6

ÍNDICE

René Char: <i>Contra una casa seca</i>	7
Antonio Carvajal: <i>Itinerario</i>	17
Ernesto Giménez Caballero: <i>Carteles</i>	31
René de Costa: La poesía y sus circunstancias. Un poema inédito de Federico García Lorca	65
Wallace Stevens: <i>Notas para una Ficción Suprema</i>	71
<i>Hoy, 7 poetas</i>	101
<i>Poesía venezolana actual</i>	111
<i>Dalí News</i> n.º 2, traducción de la separata	129

SEPARATA:

Dalí News n.º 2



René Char

Contra una casa seca

Traducción y nota previa
JORGE RIECHMANN



NACE RENÉ CHAR en 1907 en L'Isle-sur-Sorgue, el mismo pueblecito provenzal de pescadores y campesinos donde sigue viviendo hoy. Su creación se tensa entre esta tierra a la vez mediterránea y prealpina, barrida por el imperioso viento Mistral al que Nietzsche llamó *cazador de nubes*, campos de Provenza que por excelencia constituyen el suelo —no siempre de fácil cultivo— amado y trabajado por el poeta; y el París hirviente de búsquedas, capital del dolor y de la belleza, al que le invitó en 1929 un Paul Eluard deslumbrado por los primeros versos de aquel joven provinciano. René Char compartirá la aventura ígnea del surrealismo hasta 1934. En estos años se encuadran también un par de viajes a la España republicana, donde llega a conocer a Federico García Lorca (años más tarde Char traducirá al francés poemas de Miguel Hernández, de Lope...).

Todos los ingredientes de la sangrienta agonía de Europa, que va a consumarse en 1939-1945, son ya visibles e imponen a la conciencia ético-política de la época una angustiada dialéctica de desgarros y fidelidades. No se hurtará el poeta —en cuya obra se entreveran inextricablemente poesía y reflexión moral— a las terribles exigencias de la hora. Enrolado como artillero vive la derrota del ejército francés en la *drôle de guerre*, pasa a la clandestinidad en 1941 y desde este momento hasta el final de la guerra combate a los ejércitos de Hitler como capitán de un grupo de guerrilleros en la región montañosa de Basses-Alpes. La tarea de liberación espiritual del poeta se prolonga sin solución de continuidad en *resistencia* contra el horror.

Resistencia que no cesa en 1945. En la lírica rigurosa, densa y esencial de Char sigue vibrando hasta hoy la más noble tradición europea de humanismo trágico, inteligencia crítica, rebelión contra la injusticia y solidaridad creadora. El amor del poeta por las mejores posibilidades del hombre se manifiesta tanto en el inquebrantable y exigente compromiso cívico —por ejemplo, dirección de campañas contra la instalación de proyectiles nucleares en Provenza, en 1966— como en la atención dialogante consagrada a la obra de un puñado de creadores centrales en nuestro siglo, a quienes le vincula además una amistad personal: así Albert Camus, Martin Heidegger, Paul Eluard, ya mencionado, André Breton, Antonin Artaud, Georges Braque, Alberto Giacometti, Luis Fernández, Pablo Picasso o Joan Miró. En este nuestro Occidente megalómano, mezquino, chupasangre, usurero, dislocado, hambriento de catástrofe, embrujado por un espejismo de ciega dominación, al que día a día vemos sumirse en estertores agónicos —una monstruosa agonía que amenaza aniquilar toda vida sobre el planeta—, la diáfana voz de cuarzo y espliego del poeta nos exhorta a erguirnos, acariciar el cerezo estremecido y la mano tendida hacia nosotros, y *resistir*. Porque «en nuestras tinieblas no hay un sitio para la Belleza. Todo el sitio es para la Belleza» (*Hojas de Hipnos*).

OBRAS DE RENÉ CHAR: *Le Marteau sans maître*, 1934; *Placard pour un chemin des écoliers*, 1937; *Dehors la nuit est gouvernée*, 1938; *Feuillets d'Hypnos*, 1946 (*Hojas de Hipnos*, Madrid, Visor, 1973); *Fureur et mystère*, 1948 (*Furor y misterio*, Madrid, Visor, 1979); *Les Matinaux*, 1950; *Recherche de la base et du sommet*, 1955; *La parole en archipel*, 1962 (*La palabra en archipiélago*, Madrid, Hiperión, 1986); *Commune présence*, 1964 (*Común presencia*, Madrid, Alianza Editorial, 1986); *Trois coups sous les arbres*, 1967; *Le Nu perdu*, 1971; *La Nuit talismanique*, 1972; *Aromates chasseurs*, 1975 (*Aromas cazadores*, Caracas, Monte Ávila, 1982); *Chants de la Balandrane*, 1977; *Fenêtres dormantes et porte sur le toit*, 1979; *Oeuvres complètes*, 1983; *Les voisinages de Van Gogh*, 1985. Antologías en castellano: *Antología de los poemas de René Char*, Buenos Aires, Eds. del Mediodía, 1968; *René Char, solitario y múltiple*, Madrid, Pliegos de Estraza, 1985.

La serie de breves poemas en prosa o «versos aforísticos» que aquí presentamos constituye la última sección del libro *Le Nu perdu* (París, Gallimard, 1971).



Si tienes que volver a partir, apóyate contra una casa seca. No te cuides del árbol gracias al cual, desde muy lejos, la reconocerás. Sus propios frutos apagarán su sed.

Levantada antes que su significado, una palabra nos despierta, nos prodiga la claridad del día, una palabra que no ha soñado.

Espacio color manzana. Espacio, frutero candente.

Hoy es una fiera. Mañana verá su salto.

Ponte en el lugar de los dioses y mírate. Una sola vez naciendo cambiado, cuerpo escardado donde fracasa la usura, eres más invisible que ellos. Y te repites menos.

La tierra tiene manos, no las tiene la luna. La tierra es homicida, la luna desolada.

La libertad es *luego* el vacío, un vacío que desesperadamente hay que inventar.
Después, queridos emparedados eminentísimos, viene el fuerte olor de vuestro desenlace.
¿Cómo podría sorprenderos?

*¡Cuánto hay que amar a este desnudo que da sed, esplendor de una verdad con
corazón seco, de sangre convulsiva!*

¡Porvenir ya tachado! ¡Mundo quejumbroso!

Cuando la máscara del hombre se aplica al rostro de la tierra, tiene reventados los ojos.

¿Estamos fuera de quicio para siempre? ¿Repintados con una belleza salva?

*Hubiera podido elegir a la naturaleza como compañera y danzar con ella en todos los
bailes. La amaba. Pero no se casa una pareja durante la vendimia.*

Mi amor prefería el fruto a su fantasma. Yo unía el uno al otro, insumiso y encorvado.

Trescientas sesenta y cinco noches sin sus días, muy compactas; esto es lo que les deseo a quienes odian la noche.

Van a hacernos sufrir, pero les haremos sufrir. Sería menester decir al oro que pasa rodando: «Véngate». Al tiempo que separa: «¿Estaré con quien amo? ¡Ay, este no más que entrever!».

Han venido cortamontañas que no tienen sino lo que sus ojos capturan para ellos. Individuos dispuestos a aterrorizar.

No mondes la llama, no acortes la primavera del ascua. Las migraciones, en las noches frías, no se detendrían ante tus ojos.

Padecemos los insomnios del Niágara y buscamos tierras conmovidas, tierras capaces de conmover a una naturaleza rabiosa de nuevo.

El pintor de Lascaux, Giotto, Van Eyck, Uccello, Fouquet, Mantegna, Cranach, Carpaccio, Georges de La Tour, Poussin, Rembrandt, hebras de mi nido rocoso.

Nuestras tormentas son esenciales para nosotros. En lo que atañe a los dolores la sociedad no es fatalmente culpable, a pesar de sus estrechas plazas, sus muros, su derrumbamiento y restauración alternados.

No podemos medirnos con la imagen que nuestro prójimo se forja de nosotros; al punto se perdería la analogía.

Pasaremos de la muerte imaginada al cañizar de la muerte nudamente vivida. La vida, por abrasión, se hurta a través de nosotros.

La muerte no se encuentra más acá ni más allá. Está a un lado, industriosa, infima.

Nací y me crié entre contrarios tangibles en todo momento, a pesar de sus exacciones espaciosas y de los golpes que se asestaban. Frecuenté las estaciones.

Un corazón brillante no alumbra solamente su propia noche. Vuelve a alzar a la poco ágil espiga.

Los hay que dejan venenos, otros remedios. Difíciles de descifrar. Es menester probarlos.

El sí, el no inmediatos son saludables a pesar de las correcciones que seguirán.

Solamente la vida nos mata. La muerte es el anfitrión. Libera a la casa de su cercado y la empuja al lindero del bosque.

Mozalbete sol, te veo: pero ahí donde ya no estás.

En la morada superior ningún invitado, ninguna partición: la urna fundamental. El relámpago abre caminos en el presente, le hace con él un chirlo al jardín, persigue —sin acosar— su extensión, no cesará de aparecer ni de haber sido.

Los favorecidos por el instante no han vivido como nosotros nos hemos atrevido a vivir, sin temer el alabeo de nuestra imaginación, por ternura de imaginación.

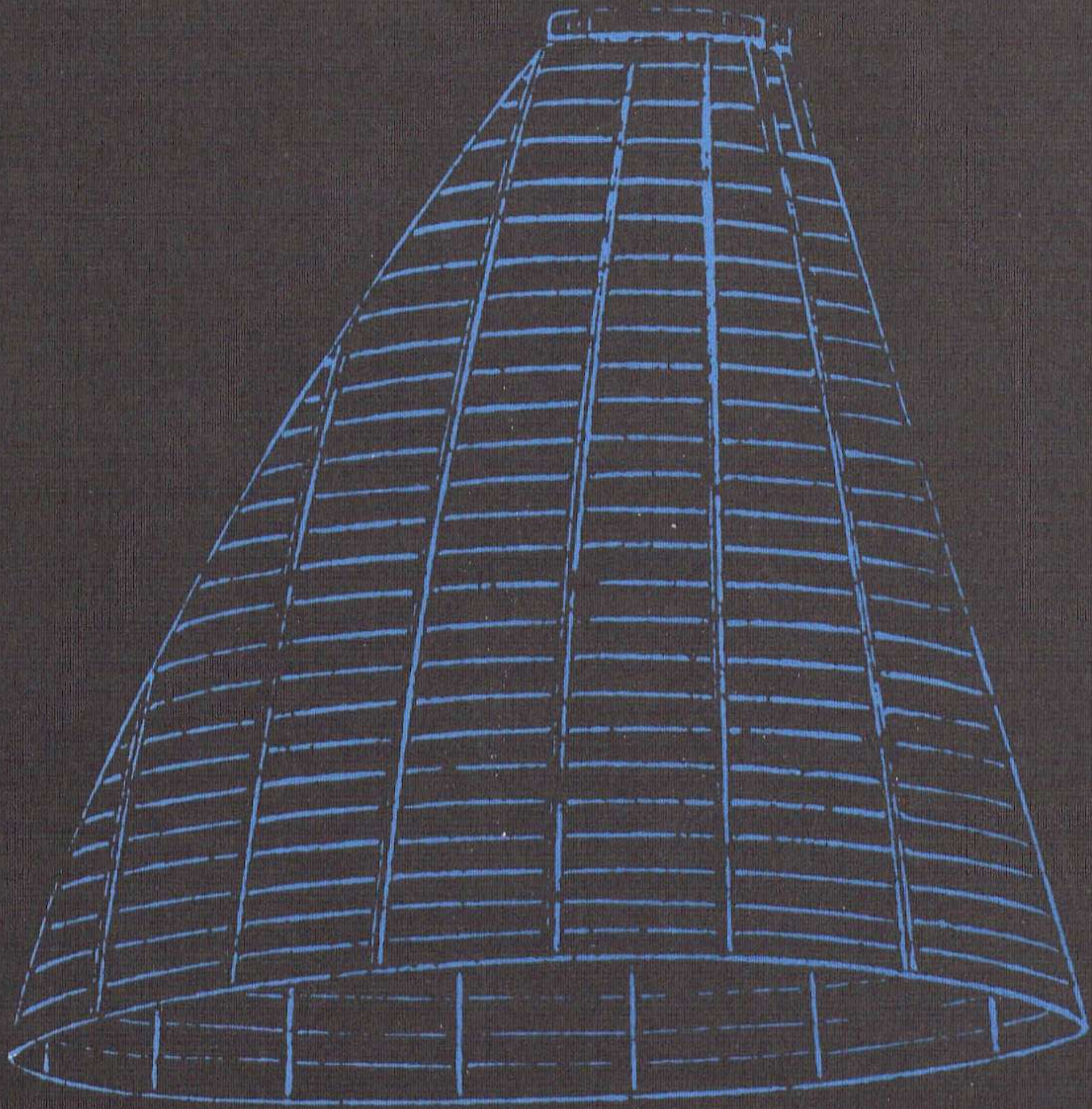
Quien cree que el enigma es renovable, se transforma en él. Escalando libremente la erosión abierta, tan pronto luminoso como oscuro, saber sin fundar será su ley. Ley que cumplirá pero que acabará venciénole; fundamento que no querrá pero que acabará estableciendo.

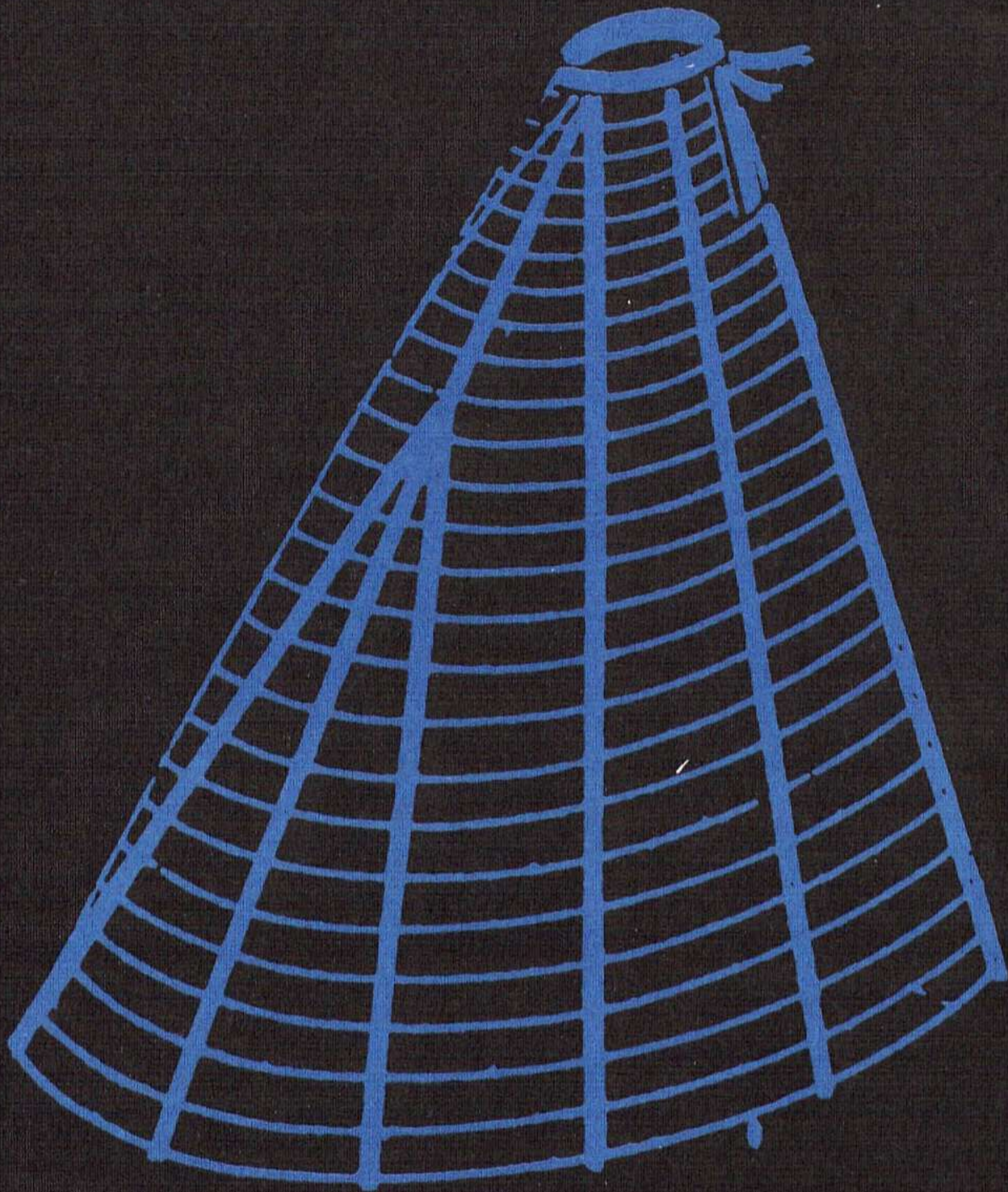
*Incesantemente debemos volver a la erosión. El dolor contra la perfección.**

Todo lo esencial que cumplamos desde hoy, lo cumpliremos a falta de algo mejor. Sin contento ni desesperación. Como único sol: el buey desollado de Rembrandt. Mas, ¿cómo resignarse a la fecha y al olor sobre el albergue anunciados, nosotros que, al instante, somos inteligentes hasta las consecuencias?

Una sencillez se esboza: el fuego asciende, la tierra toma prestado, la nieve vuela, la riña estalla. Los llamados dioses delegan en nosotros su ocio durante un breve lapso de tiempo, luego nos cobran odio por haberlo aceptado. Veo un tigre. Él ve. Adiós. ¿Quién es ése que ahí, entre la menta, ha conseguido nacer, de quien todo mañana se prevaledrá?

* En este punto el muro solicitado de la casa perdida de vista deja de enviar palabras clarividentes.





Antonio Carvajal

Itinerario

(DIEZ SONETOS EXCLUSOS, MAS COETÁNEOS, DE *SERENATA Y NAVAJA*)



NOTICIA PARA UN ITINERARIO

Casi como un reto, Antonio Carvajal afirma con arrogancia su entusiasmo en *Tigres en el jardín* (1968): «Mientras la muerte, afuera, descuida nuestra presa». Pocos años más tarde —estamos en noviembre de 1970, en los primeros siete meses de 1971— la muerte acecha la vida de su padre de modo inexorable. En enero de 1971, agotadas las prórrogas, inicia el servicio militar largamente aplazado. Todavía en Granada, recoge un cuaderno —un libro diario de tapas de cartón, lomo y cantoneras de tela— y en la primera hoja en blanco escribe, bajo la inspiración de J. R. J.: *Disciplina y oasis*. Se lo lleva al Campamento de Viator con el firme propósito, tantas veces a mí repetido, de escribir diariamente «para no perder mano y como fórmula de salvación». Hoy, en esa primera hoja, se lee: *Disciplina y ausencia / 1971 / Disciplina y entrega / 1971 / Disciplina y oasis*. Las 102 primeras hojas numeradas fueron destruidas. Pero algunos de sus poemas se conservan mecanografiados en un conjunto bajo el título de *Sonetos cotidianos / 1 / Disciplina y ausencia*. Y en la portada, asimismo mecanografiada, se testimonia: Viator, / Almería, / Granada, / Motril.

Los diez sonetos de *Itinerario* pertenecen a *Disciplina y entrega* y a *Disciplina y oasis*. Datan estas colecciones del 1 de abril al 19 de mayo, del 22 de mayo al 30 de junio. Están escritos en Granada los

sonetos 1, 2 y 9; en Granada y Albolote el 8; los seis restantes, en Albolote.

La escritura de estas series se inicia en un campamento militar, sin libros a mano. La fuente de consulta son los poemas y los versos que el poeta llevaba en la memoria: sus clásicos, sus modernos, sus contemporáneos. La intertextualidad se presenta como inevitable y la reescritura de los temas ajenos apunta al gusto juanramoniano por la variante más que a la minuciosa reelaboración del Pierre Menard borgesiano.

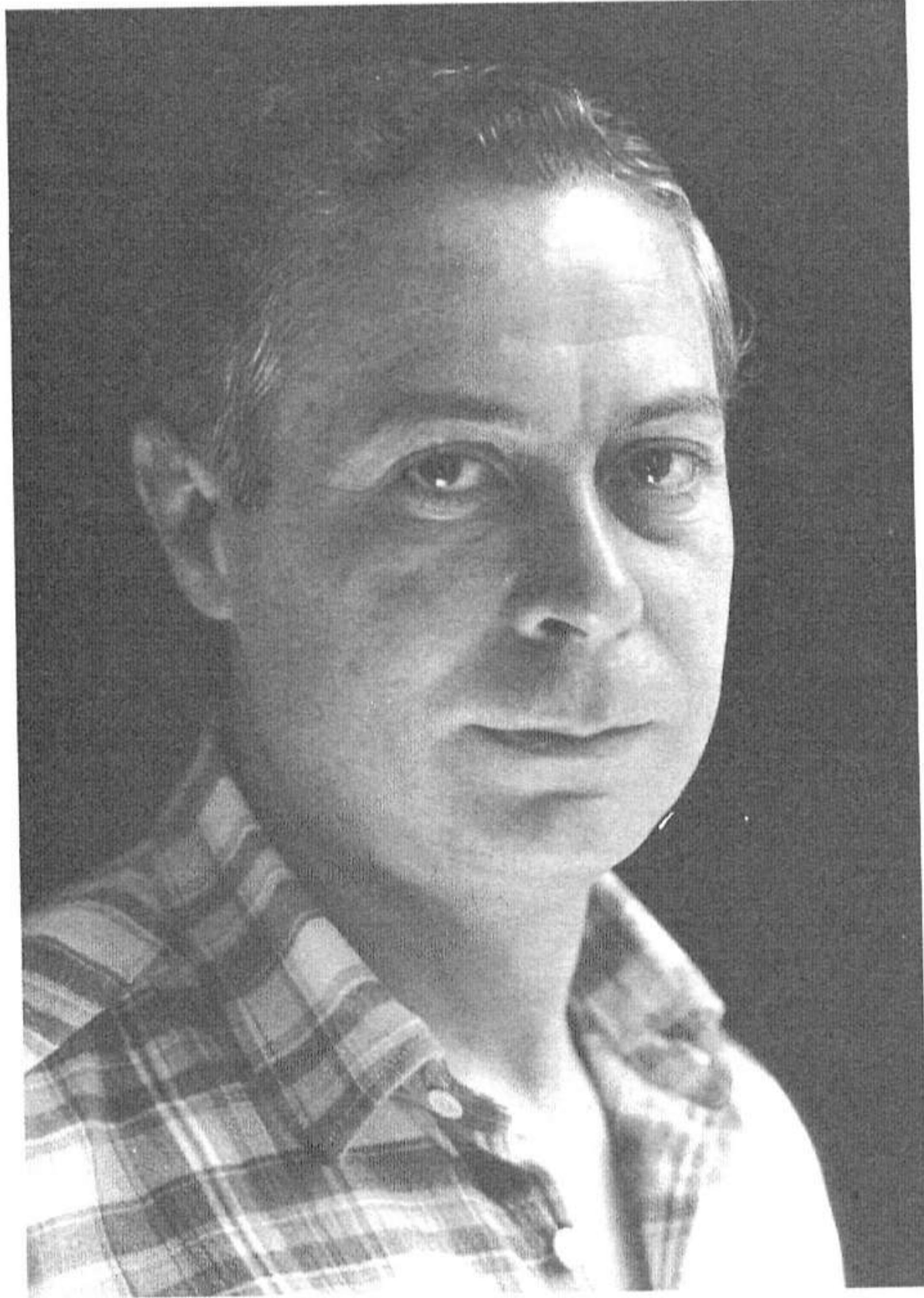
¿Por qué *Itinerario*? El paréntesis explicativo del autor no dice toda la verdad. Este conjunto de sonetos marca el camino recorrido entre otros dos, *Ebriedad de sol* (Granada, 10-V-71) y *Cuentas de vidrio* (Granada, 10-VI-71), ambos incluidos en páginas contiguas de *Serenata y navaja* (1973), al igual que *Sierpe profana* (Granada, 22-VI-1971). *Ebriedad de sol*, inmediatamente anterior a los sonetos publicados ahora. *Cuentas de vidrio*, inmediatamente posterior. Hasta aquí el poeta dice la verdad: se trata de poemas coetáneos y excluidos de *Serenata y navaja*. Pero hay tres sonetos de los cuadernos de 1971 integrados en *Sitio de Ballesteros* (1981): «Y abriré como siempre la ventana...» (Granada, 20-III-71), «Al fin tus brazos hoy...» (Motril, 6-IV-71), «Vivir, velar...» (Granada, 10-V-71). *Serenata y navaja* (1973) y *Sitio de Ballesteros* (1981) se sirven, pues, de poemas coetáneos a éstos de *Itinerario* y todos ellos proceden de los cuadernos reseñados.

La publicación de *Itinerario* ilustra así sobre un método de trabajo: la tenacidad en la elaboración diaria y la poda consciente, sistemática y eficaz a la hora de componer un libro.

En estos poemas hay, entre otros, mucho Garcilaso, mucho Góngora, no menos Quevedo, fácilmente reconocibles. A veces variados, fundidos en un mismo texto. Juan Ramón, al fondo. Y no sólo por el epígrafe *Disciplina y oasis* y el lema introductorio de *Serenata y navaja*, reciente la relectura de *Sonetos Espirituales*. La reescritura no se agota. El poeta se parodia a sí mismo: en el soneto 5 aparece de nuevo el tema angélico de *Tigres en el jardín* (la «querube casquivana» y los «arcángeles/cabaretaras» enlazan con *San Gabriel*, insomnio de taberna/chófer); en el soneto 10, el segundo cuarteto recrea temas también de *Tigres* (*Anunciación de la carne*, *San Gabriel*, XXIII de los poemas de Valparaíso)...

La obligada brevedad de esta noticia no me permite un análisis mínimamente detallado. Sin embargo me parece interesante apuntar cómo la especie de «coda de transición» que introduce el soneto de *Cuentas de vidrio*, estrambote inverso que no figura en la redacción original, recoge en su «así» los temas de *Itinerario*.

CARLOS VILLARREAL



TAMBIÉN ARDE LA NIEVE SI ME AMAS,
y su fulgor tan cándido y seguro
no promete ceniza, sí un futuro
destello inextinguible de sus llamas.

Arden las tibias plumas y las ramas
y el reguero apacible y nunca oscuro:
qué llamarada del amor, qué puro
me envuelves, me enriqueces, me recamas.

También arde la nieve en las mejillas,
en la espuma del mar que rompen quillas
con viento favorable hacia la aurora.

¡Hacia el sol me levantas y me ofreces,
y subo por los aires que estremeces
con tus palmas de lumbre vencedora!

(17 de mayo, 1971)

A VECES EL AMOR TIENE CARICIAS
frías, como navajas de barbero.
Cierras los ojos. Das tu cuello entero
a un peligroso filo de delicias.

Otras veces se clava como aguja
irisada de sedas en el raso
del bastidor: raso del lento ocaso
donde un cisne precoz se somorguja.

En general, adopta una manera
belicosa, de horcas y cuchillos,
de lanza en ristre o de falcón en mano.

Pero es lo más frecuente que te hiera
con ojos tan serenos y sencillos
como un arroyo fresco en el verano.

(17 de mayo, 1971)

*(A un amigo, con ocasión de la compra
de un bargueño antiguo)*

EL HOMBRE ES SU MEMORIA: ¡CUÁNTA VIDA
pasó delante de este mueble bello
que no guarda memoria del cabello
guardado en él ni de la letra urgida
de impaciencia o rencor; y cómo olvida
hasta la mano que tallara, el cuello
doblado, inmóvil la pupila, el sello
del artesano en la obra al fin cumplida!

Un día llegará en que no se sepa
con qué apetente gozo hoy has comprado
este ilustre hermosísimo bargueño.

En sus múltiples huecos tal vez quepa
un suave pensamiento disecado,
una carta de amor, un ebrio sueño.

(25 de mayo, 1971)

INSCRIPCIÓN PARA LA TUMBA DE LA MADRE DE UN PINTOR

(A *Francisco Fernández Barba*)

ÉSTA QUE DANDO A LUZ A LUCES DIERA
ojos, pincel y vibración humana,
bajo esta losa estéril sombra vana,
no a la vista se ofrece, a la ceguera.

Tú, caminante de la primavera,
si en hora prima y vera a esta ventana
de ausencia te asomares, siente hermana
tanta del hado sombra, y la venera.

Si a quien le dio pupilas e irisada
novedad tanto hueco en la mirada
Naturaleza da, tan negro pago,

¿qué ceniza tendrá quien no le presta
debido culto? Oh, qué espantoso estrago,
qué olvido, qué desolación funesta.

(27 de mayo, 1971)

ZUMBA EN MI CORAZÓN BANDO DE ARCÁNGELES
vociferantes o cabareteras.
Me hablan corteses voces agoreras:
«Libérteles, baráteles o cánjeles».

Pagado profesor de su cultismo
ebrio, gramatical y perentorio,
el tono docto, advierte admonitorio:
«Mal consejo si es dado con leísmo».

«Será la esfinge —dije— castellana,
que en el Andalucía cultivamos
con mucha propiedad tales pronombres».

Y una querube algo casquivana
soltó al reír todos sus trapos: «Vamos,
mira que sois estúpidos los hombres».

(29 de mayo, 1971)

LA DULCE BOCA QUE A GUSTAR CONVIDA
un silencio de besos destilado
y aquel licor, si oculto, más sagrado,
que mana del suspiro y de la herida,
amor, dámelo ya, que quiero vida,
pues entre un labio y otro colorado
tienes tanto clavel de mi costado,
tanta rosa recién amanecida.

Dame, consolador, tanto veneno,
que quiero amar, morir, besar, soñarte,
suspirar, no dormir, verme en tu seno
y entre las golondrinas de la aurora
buscarte y no perderte y encontrarte
ayer, mañana, y nunca y siempre: ¡Ahora!

(31 de mayo, 1971)

¿QUÉ BRAMAS TÚ, CORCEL DE LAS MAÑANAS,
en tu lengua de fangos y de acero?
¿Qué anuncias, galopante y agorero,
con tu belfo empañando las ventanas?

¿Qué rencor hace pasto de mis canas
y de mi soledad? ¿Qué traicionero
ángel me ofrece un cielo que no quiero,
una intrincada selva de manzanas?

Tu sucia estela ¿qué naufragio indica?
¿Qué espuma de silencios me salpica,
qué mentira piadosa se desnuda?

Oh nave, arcángel, soledad, caballo:
si muere de esperanza el verde mayo,
yo vivo de certeza y no de duda.

(31 de mayo, 1971)

(La tormenta)

COMO UN FRUTO EN AGRAZ, FRESCO Y SOMBRÍO,
el cirro corre cárdeno en el corro
del fosco monte y del otero horro,
con rasguños de garras y de estío.

Ábregos de deslíz y desvarío
con cierzos siempre ásperos de morro
incrépanse revueltos, furia y chorro
de fragor, de relámpago y de frío.

Rompe el granizo, rompe el rayo, el trueno
sorbe vidrios, reflejos, rasga, aterra,
prorrumpe en un clamor, terrible zumba.

Y un arcángel magnífico y sereno
despliega su iris terso y trae a la tierra
un azul delicado de ultratumba.

(2 de junio, 1971)

UNA MÚSICA EXTRAÑA ME DENUNCIA

tu ausencia: es una música de osario.
Asciendo en cruz al fétido calvario,
oficina de sueños y renuncia.

En la laguna la sedienta juncia
templa su extraño y blanco estradivario,
y sobre la laguna un campanario
que otra música lúgubre me anuncia.

Clama a mi alrededor la noche eterna,
amplia como la muerte y las orillas
del mar: la soledad tiene mi nombre.

Prométeme tu luz, tu pulpa tierna,
una invasión de rosas amarillas
sobre mi humilde corazón de hombre.

(6 de junio, 1971)

DESCAMINADO, INCIERTO, PEREGRINO,
con las ingles marcadas por el fuego,
en la noche de estío clamo y llego
a encontrar mi camino en tu camino.

Noche de plenitud: tan sobrio el vino,
cómo me busco en ti, cómo me anego.
Bebo en tus manos vinos de sosiego,
plumas de ruiseñor, cielos del trino.

En los labios, urgente, una cuchilla,
una terrible y nítida hendidura
que tu beso o tu nombre me provoca.

Y envuelto en alto olvido el mundo apura
su triste luz de luna, su amarilla
desolación, su plenitud de roca.

(7 de junio, 1971)

ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO

CARTAS

LITERARIAS



ELLES

ARIOS

En el número 3 de esta revista, monográfico dedicado al caligrama, Ernesto Giménez Caballero o, también, «Gecé» (Madrid, 1899) explicaba así el proceso de creación de uno de sus carteles: *¿Cómo expresar caligráficamente la esencia de un libro como L'Agonie du Christianisme de Unamuno traducido por Cassou para Rieder en el París de 1925? Yo no sé pintar. Pero confié a un ángulo de mi cuartilla tinta difuminada como niebla para envolver dos esquemas: la Torre Eiffel y el Arco de la Estrella con estas palabras en torno: gris, niebla, frío, niebla, bocinazos, taxis, olor a gasolina, autobuses, niebla, frío, polvillo ocre, rodar del metro y, a su derecha, en un breve recuadro: Pensión de Familia (modesta pensión parisina donde Unamuno emigrado leyendo las Meditaciones del Padre Hyacinte, prêtre solitario, encontró resonancia para escribir su agonía española). Y tal agonía salía de un corazón pintado con tinta carmín donde se leía: «Corazón unamunesco en agonía mística hacia el cielo de Castilla». Y como una humareda de sangre y niebla se elevaba de ese corazón un holocausto hacia una mancha azul: el cielo de Castilla. Eternidad. Y en tal humareda: entretajadas paradojas unamunianas. Y allá, en el otro ángulo del papel, estas exclamaciones propagandísticas: «¡El más hermoso libro de Unamuno! ¡La vieja España inmortal de las agonías cristianas! ¡La España negra de cirios, de sangre, de lágrimas, de procesiones, de desesperaciones! ¡La España castiza pura exaltada desde el centro de Europa! ¡La Raquel llevó su mímica, Unamuno su gran ensayo literario!».* [Cartel XX]

Los *Carteles Literarios*, realizados entre 1925 y 1927, se exhibieron en dos ocasiones: la primera en Ediciones Inchausti, de Madrid, en 1927; la segunda en las Galerías Dalmau de Barcelona, en 1928, con un total de 34 carteles, que fueron adquiridos por el coleccionista Gustavo Gili. Su autor publicó una colección de los mismos en su libro *Carteles* (Madrid, Espasa-Calpe, 1927). A esta edición pertenecen los que figuran aquí con los números I, II, IV, XX y XXIII, perteneciendo el resto a la colección de Gustavo Gili, quien ha tenido la amabilidad de facilitarnos su reproducción.

El prólogo de Ernesto Giménez Caballero es el que aparece en la edición citada; y el epílogo, el texto de la conferencia que pronunció con motivo de su exposición en Ediciones Inchausti. (*N. de la R.*)

RELACIÓN DE CARTELES

- | | |
|---|---|
| I. Portada del libro <i>Carteles</i> | XIII. Gregorio Marañón |
| II. Universo de la literatura española contemporánea | XIV. Toisón al futurista Marinetti |
| III. El poeta Alberti | XV. Musa de Muñoz Seca |
| IV. La novela romántica. Pío Baroja | XVI. Cinco fases de José Ortega y Gasset |
| V. José Bergamín | XVII. Fama terráquea de Ramón |
| VI. El Marqués de Bradomín se hace <i>sansculotte</i> | XVIII. Salaverría, ensayista guipuzcoano, pesca antes que nadie |
| VII. Jean Cocteau | XIX. Guillermo de Torre |
| VIII. El bibliófilo Gili | XX. El Ensayista. Miguel de Unamuno |
| IX. Benjamín Jarnés | XXI. Europa y tres jóvenes pintores de la Mancha |
| X. El poeta Lorca | XXII. Nuestros críticos de arte en el salón de Madame Beauté |
| XI. Sistema filosófico de Maeztu | XXIII. La Prensa de un país. La Madrileña |
| XII. Gabriel Miró | |

P U E R T A D E L L I B R O

Ruego con toda persuasión al lector que no pase
adentro del libro sin haber hablado antes
conmigo en este dintel.

O F E R T A :

A la era industrial del Mundo.

Nada menos.

EL CARTEL Y EL CARTELISTA

por E. Giménez Caballero

Utilizar para lo literario, como herramienta, el cartel —esto es, un utensilio pertinente a la plástica y, por tanto, iliterario—, parece, *ipso facto*, como una traición tramada sobre el campo mismo de la literatura. Arte que pide su utillaje a otros es un arte híbrido, se podrá decir. Se podrá decir en una teoría cerrada y arbitraria, un poco a lo D'Ors. Aquí lo que alivuela. Allí lo que se da de narices. Pero cuando no es el instrumento mismo, sino la función realizada por éste lo que se toma; cuando es el contenido más que la forma lo que se postula de un concepto, deja también, *ipso facto*, de parecer sospechoso tal préstamo, tal *emprunt*.

Aspirar a realizar en expresión literaria lo que la plástica ha resuelto ya por medio del cartel, es cosa menos híbrida de lo que al pronto semeja. Al cartel se le ha venido considerando una cosa así como un género chico de la pintura, una pintura barata, modesta, casi anónima, que no inmortaliza ni lleva a las academias ni a los museos. Una pintura, al decir de los graves mastodontes de los cuadros de historia «industrial». Sin saber, con la malignidad certera de los que se van al bulto,

la calificaron maravillosamente. Ahora, que con una maravillez peyorativa. Industrial resultaba —significaba— mercantible, venal, impura.

Ha llegado el momento de restaurar a su grado positivo el adjetivo *industrial* aplicado al arte nuevo. Es industrial porque está al servicio de la Industria, ¿verdad? Pero, aceptando el postulado de que la Industria, lejos de ser una fuente de negaciones, lo es de afirmaciones —Esfuerzo, Belleza, Lucha, Torbellino, Poder, Amor, Producción, Guerra—, aceptando la Industria como el nuevo Templo de la Vida, todo aquello que se ponga a su servicio se tocará positiva y no peyorativamente.

Hoy, un cuadro de historia, un paisajito, un aguafuerte, un tío fumando su pipa en un escorzo, nos dejan, si no helados, indiferentes.

En cambio, unos manchones arrebatadores, anestésicos, de Julius Klinger, pegados en una tapia de suburbio, anunciando el perfume Mayamí de Viena, nos sugiere en el acto un mundo de apetitos, de vanidades, de delirios, de calenturas inapagables. El trasatlántico emproando un azul

rayado de rojo de un Austin Cooper, portando encima el letrero de la *Royal Mail*, que encontramos al revolver de una calle, al salir, asfixiados de mezquindad y estrictez, de la oficina, nos empuja a un globo de ensueños, de proyectos, de huídas, de escapes, de revolución sentimental. El plato de huevos con jamón —humeando, succulento— apercebido al anochecer en un esmalte del autobús, cuando la mujer, acercándose la hora del condumio, sabiendo que no tiene cena hecha, inapetente por el trabajo de toda la tarde en el *bureau*, ese plato mágico, fascinador, provocativo, firmado por Everett Johnson para Morris and Company, la hace renacer a una vitalidad apetitosa, correr a escape por el manjar preparado y satisfacer por pocas monedas el encanto aún no roto de la rica atracción. Y así con el prospecto majestuoso del gran automóvil, de la fiesta de golf, de la corrida de toros, de la feria de Sevilla. El sortilegio de unas llamaradas cromáticas, sabiamente repartidas, y he aquí de nuevo al pueblo conducido por el desierto como por la voz de Moisés.

Y no se diga que la función del cartelista es menos moral que la de Moisés. El cartelista no es responsable de la bondad y eficacia del objeto por él exaltado. Para esa magnificencia o maldad tenía Moisés sus consejeros ancianos, sus sacerdotes, sus especialistas de divinidad. Para ello mismo tiene el cartelista detrás la garantía del químico, del ingeniero. Y en este caso mío del Libro, la garantía del previo crítico seleccionador de la producción cartelizable. En este caso mío del Libro, aún menos responsabilidad. Con un comestible, un específico en anormales condiciones

puede un cartelista intoxicar una familia. Con un libro —a no ser pornográfico o francamente subversivo— no hay más peligro que el de una dosis variable de aburrimiento. El cartelista es irresponsable. El cartelista no tiene más misión que poner su color, su gracia, su ingenio en envolver los productos a veces más groseros, antipoéticos y brutales de la vida, recubriéndolos de un aura luminosa de ilusión, de fosforescencia, de seducción embriagadora. Y utilizar —ya sin la hipocresía antigua— despreocupada, jocundamente, el cubo del agua y del jabón.

De ahí la alegría nueva, como de juglar, de frailecillo bueno que trae el cartelista. De ahí su afición al seudónimo. Al seudónimo, al apodo, a ese supernombre que reservará al nombre civil para labores sociales de otro género (y al prenombre, según yo, para sólo la familia y los íntimos amigos).

Pues andando entre el pueblo, por las vallas, por las anunciadoras, por los tablados, basta un nombre ligero y volante, un nombre que no tenga vergüenza de hermanarse con el de otros cofrades públicos. El del torero, la tanguista, el fraile misio-nero y el viejo trovador.

Y, por último —lector, que imagino atento—, cerrando esta puerta con las palabras liminares, le repito: ¡Hasta aquí! Basta de prólogo. ¡Ya, adentro! Ahora a buscar esa otra cosa, ¡otra cosa!, que férvida y sinceramente le he prometido.

E. G. C.

(Publicado en *Carteles*, Madrid, Espasa-Calpe, 1927)



FILOSOFIA
DIDASCALIA

LAS NARRACIONES

ESGRIMA Y FÚTBOL

UMORISTAS

ARTES
ÚTILES
INÚTILES
ARTES

ESGRIMA
Y
FÚTBOL

LOS VIAJES
CLÁSICOS
MODERNOS

Suramericana

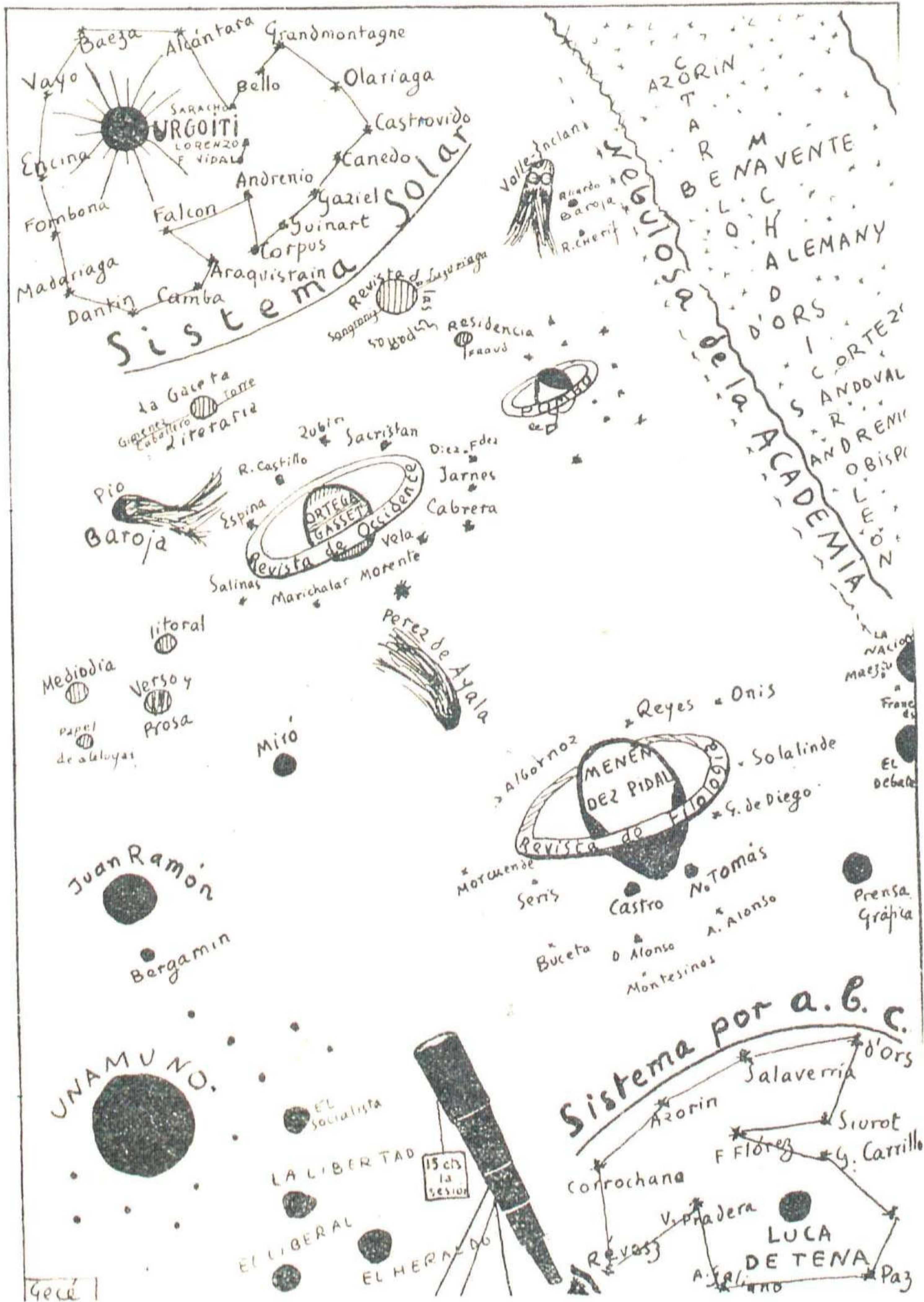
ATRACCION!
DIVERSIDADES!
VARIETES!

CARTELLES

Madrid
1927



Universo de la literatura española contemporánea

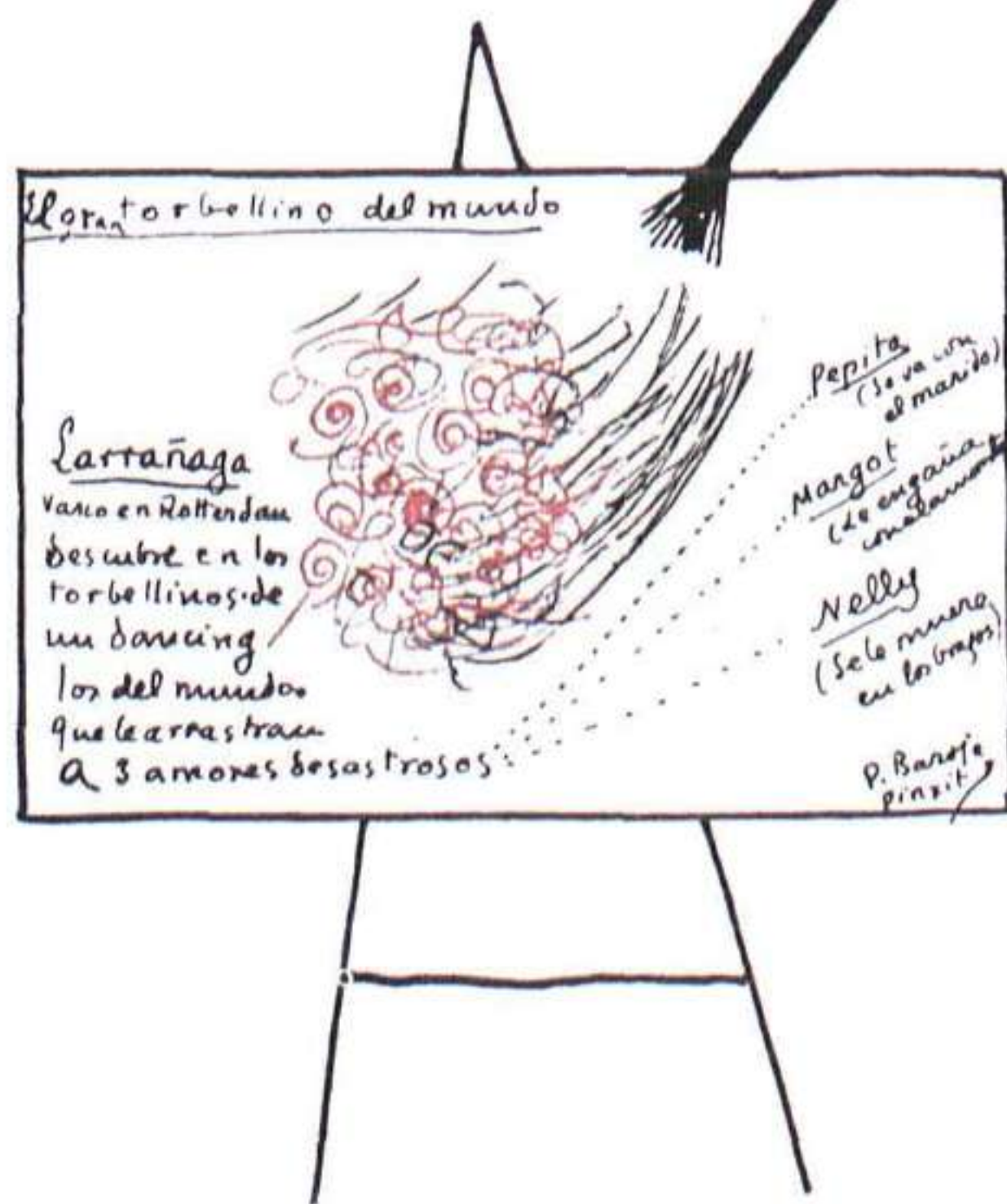
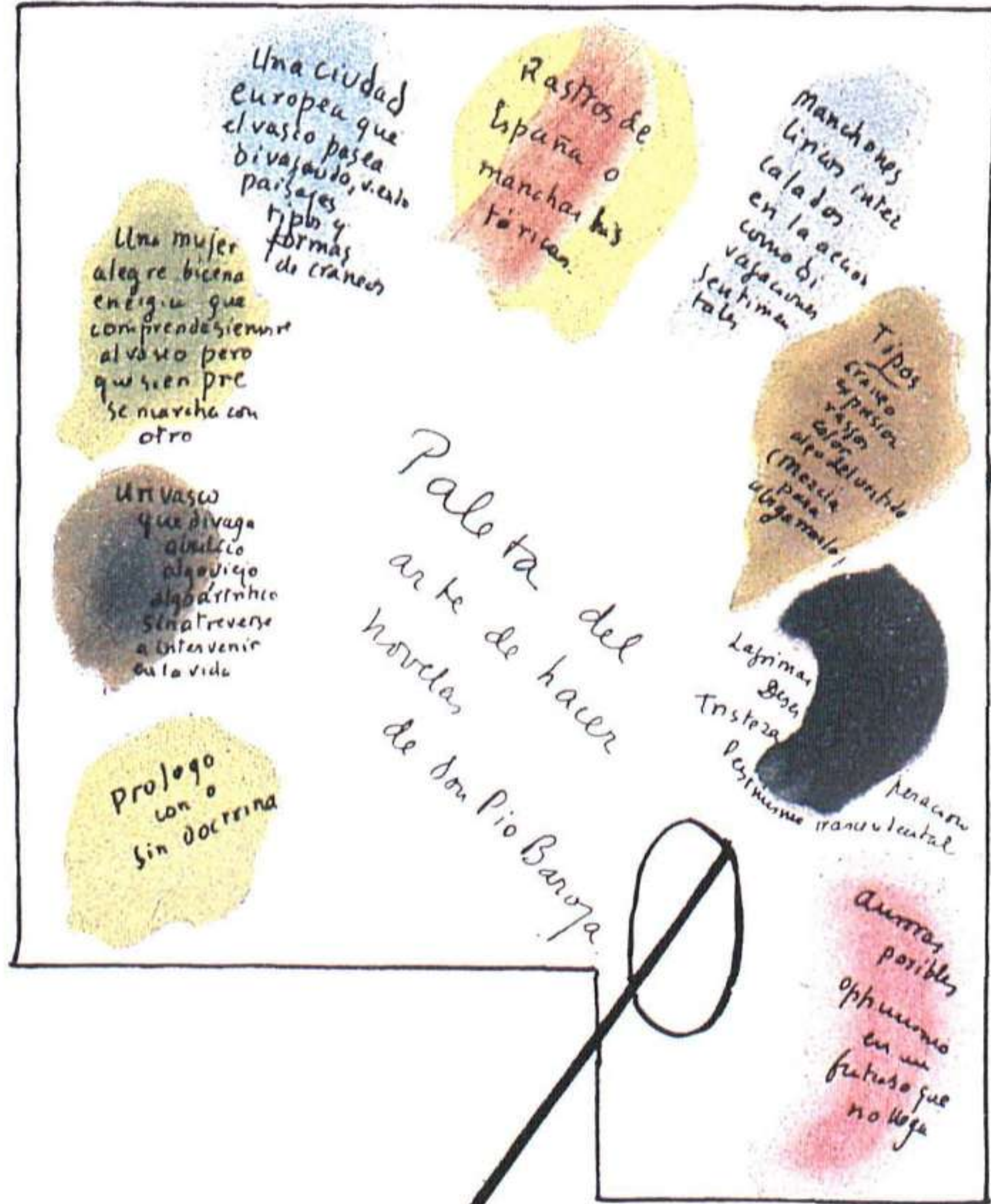




La novela romántica

PIO BAROJA. "El gran torbellino del mundo". (Agonías de nuestro tiempo)

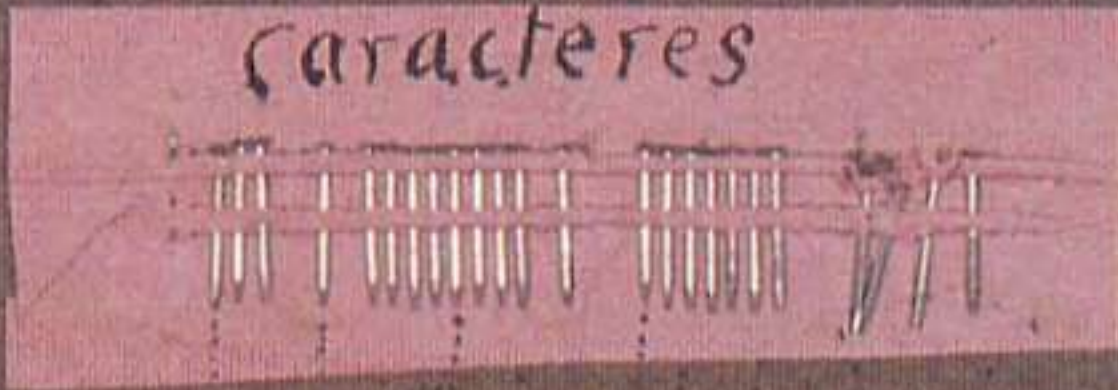
Editorial Caro Raggio. Madrid, 1926



Gecé.

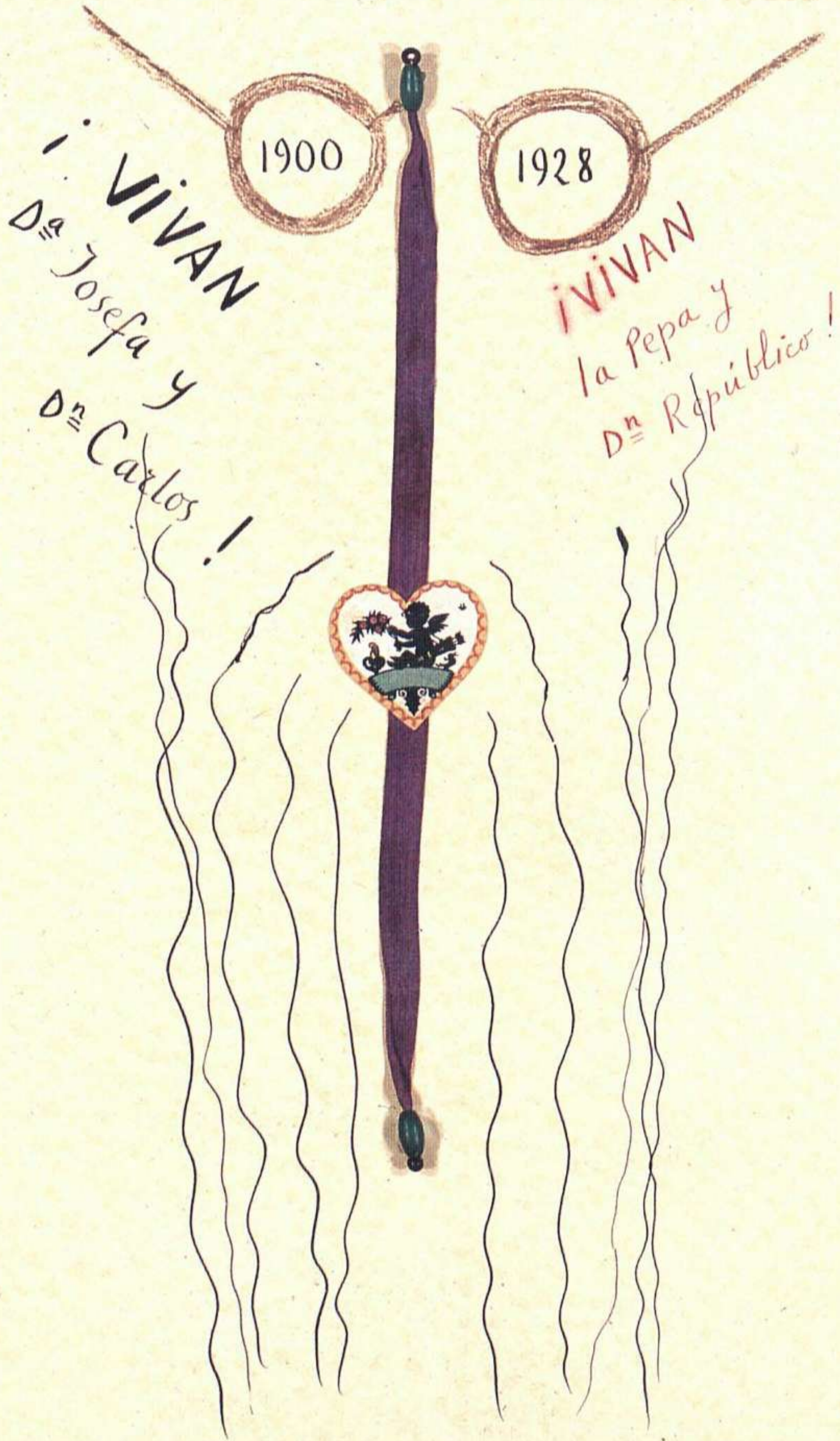
Jose Bergamin

Erased un ingenio
a una nariz pegado y
autor de tres libritos



Cando espina d'oro Juan Ramon Almazra
etc etc etc

El Marqués de Bradbmin se hace sansculotte



Geig

JEAN COCTEAU



Mademoiselle Marie
 Vous êtes grosse, dit l'ange,
 Vous aurez un fils sans mari ;
 Pardonnez si je vous dérange.

Cette façon d'annoncer
 ces choses par la fiancée
 l'homme un peu la fiancée
 qui son amour voudrait connaître.

L'ange s'en va, comme fonte
 Des neiges, vers l'inhumain.
 La petite a un peu honte
 Et se cache dans ses mains.

POESIE

Geey



El bibliófilo Gili



CATALOGUE CHRONOLOGIQUE DES LIBRAIRES ET DES LIBRAIRES-IMPRIMEURS DE PARIS,

DANS L'AN 1800, époque de l'établissement de l'Impératrice dans cette Capitale, jusqu'à présent.

De 1 à 2000
De 2001 à 4000
De 4001 à 6000
De 6001 à 8000
De 8001 à 10000
De 10001 à 12000
De 12001 à 14000
De 14001 à 16000
De 16001 à 18000
De 18001 à 20000

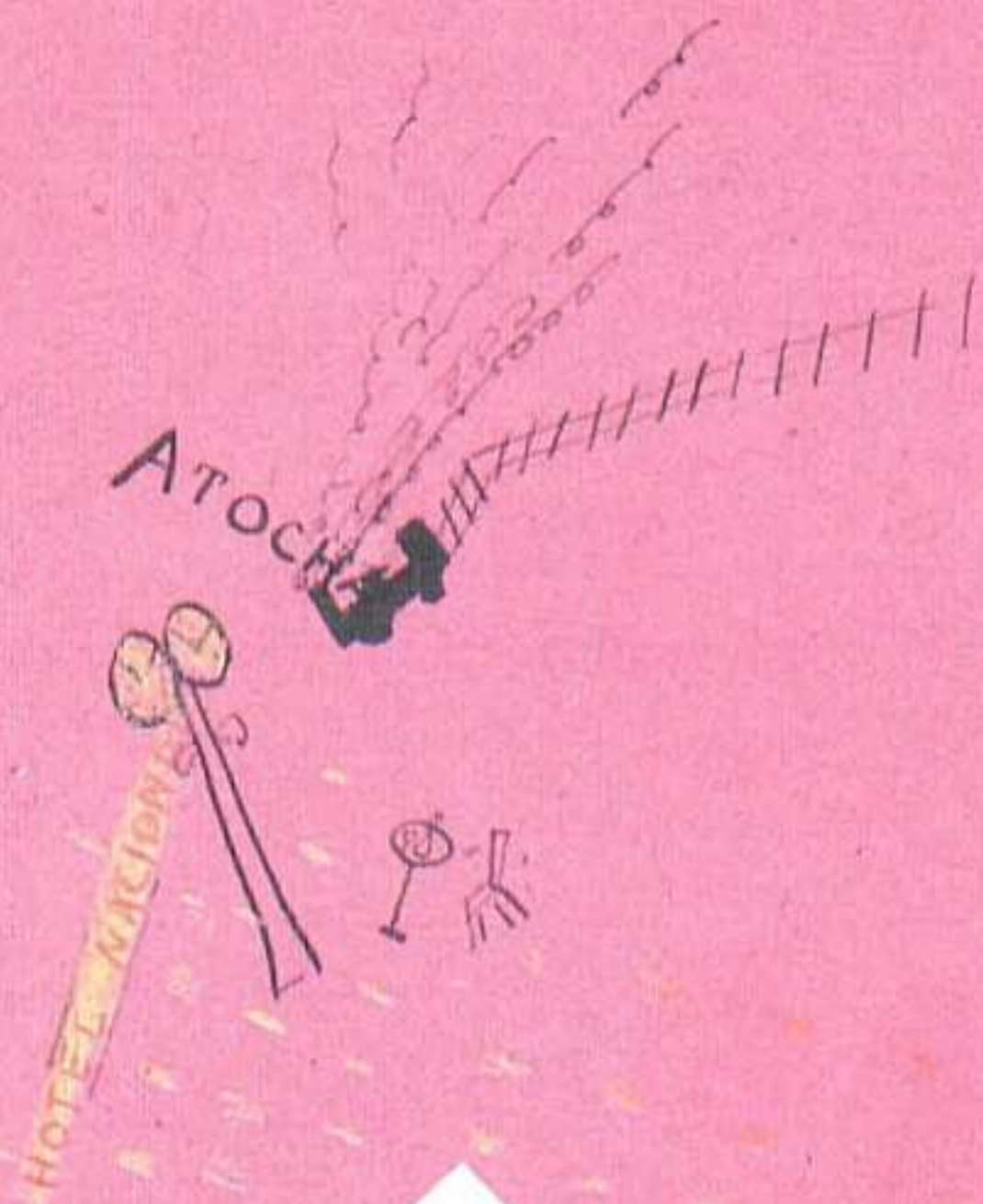
NOUVELLE ÉPIQUE DE BOCCACCIO
N'a pas long-temps de Rome revenon
Certain Cader qui n'y profita guere
Et volontiers en chemin sejournoit.
Quand par hazard le Galand rencontra
Bon-vin, bon gîte, et belle Chambrière.
Avant qu'un jour, en un lieuy arreste,



Handwritten notes and signatures, including the name 'Gacéy' at the bottom left.



Benjamin
Jarnes



Revista
de Occidente
Ejercicios • IIIII / 2 IIII
• bondad • simpatía • talento
LA GACETA LITERARIA

gaceta

El poeta Lorca



1 Llega del mundo al confín la fama de D. Quijote.



7 Por su poca aplicación le arde sin compasión.



13 No fue D. Quijote el más agrio burlador.



19 Más curules y alfileres bruceo los términos amantes.



25 La curula de quien era recusa el doctor Yáñez.



31 De las torques a porcia los obsequios recusa.



37 Yusión de charrungueta de la rúca a achá a laura.



43 Manda encorruar al curula por de arropado danda.

- De otro mundo -
De la hoguera por el campo de la tarde
tus ojos de silencio profundo.
Todo el valle se tiende; por los lavos
corre el viento.

El río melancólico bajó
Caja de agua, listos y cascadas.
Se ven las aguas por los lavos,
Los ríos se parecen por el río.

Plegan sus alas, sus alas,
Sus alas, sus alas, sus alas,
Sobre las juncos, la baja tarde,
Que sus que se flame Federico!



Georg

Sistema filosófico de Maeztu



Sentido reverencial del Dinero



Sentido reverencial del Poder



Sentido reverencial del Amor



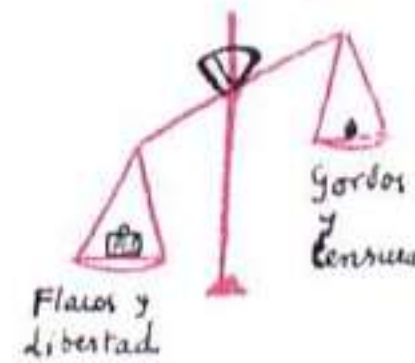
Sentido reverencial del Saber



Gabriel Miró



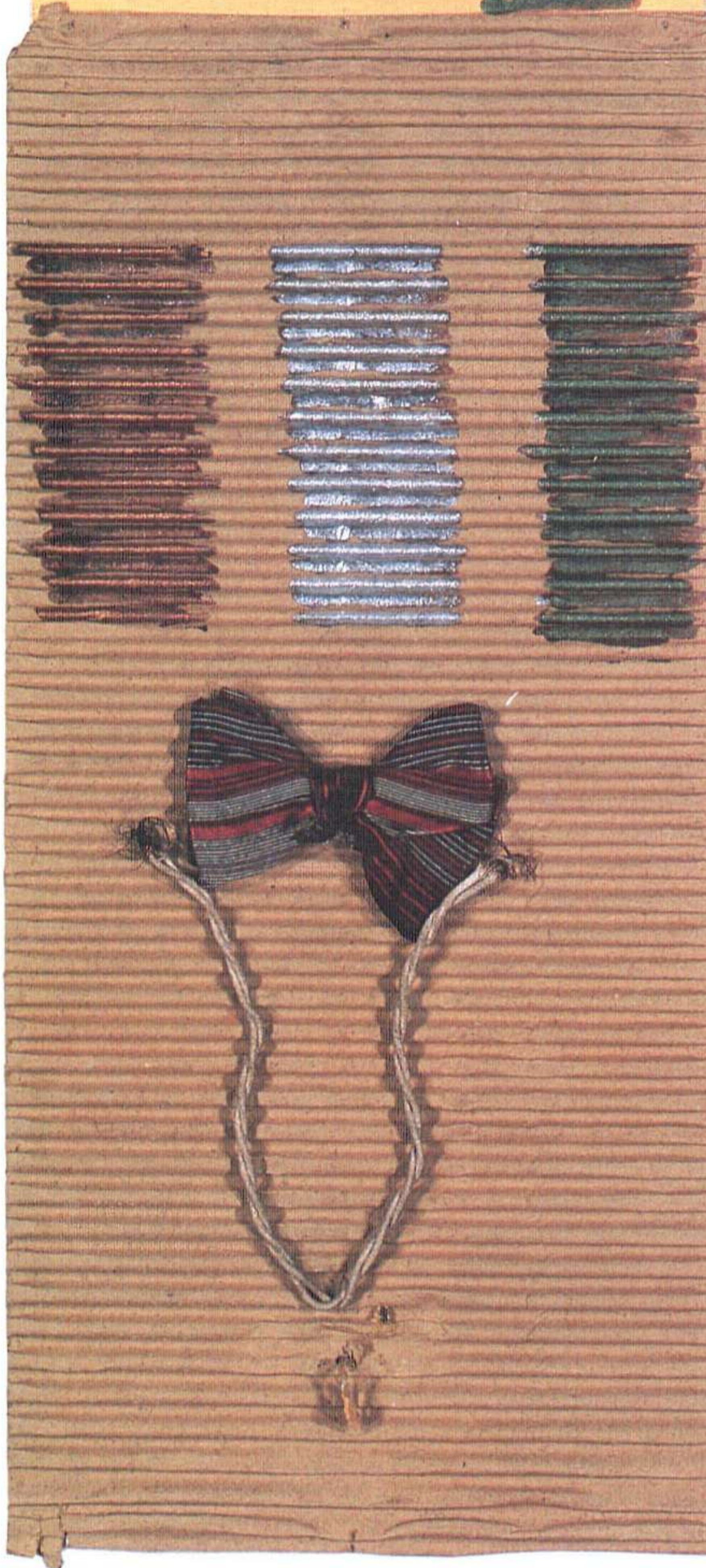
Gregorio Marañón



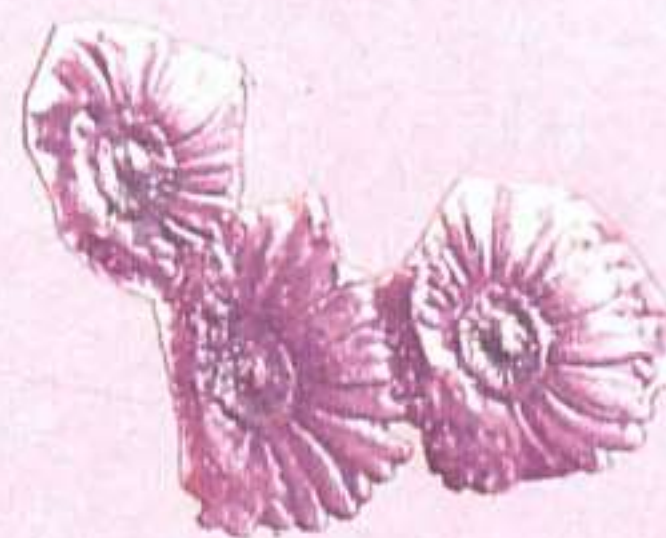
Marañón
 con pluma de fuego
 ensaya la persuasión
 de la GRUESA HUMANIDAD ESPAÑOLA
 hacia un ideal agil
 de carnes y de libertades públicas

Geig

TOISON
al futurista MARINETTI



Musa
de Muñoz Seca

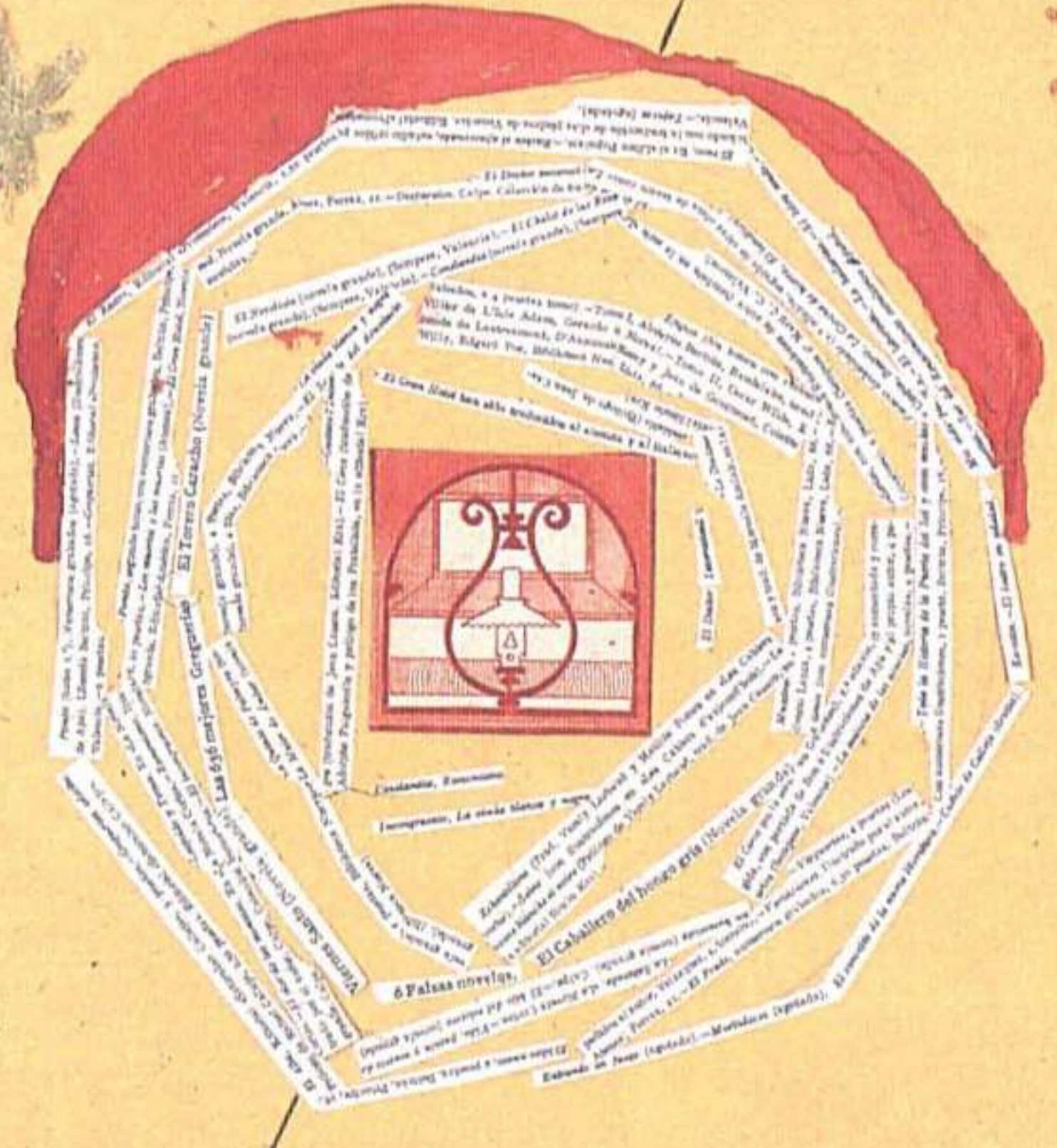


Geey

5 fases de José Ortega y Gasset



Fama terràquea de RAMÓN



Geçes

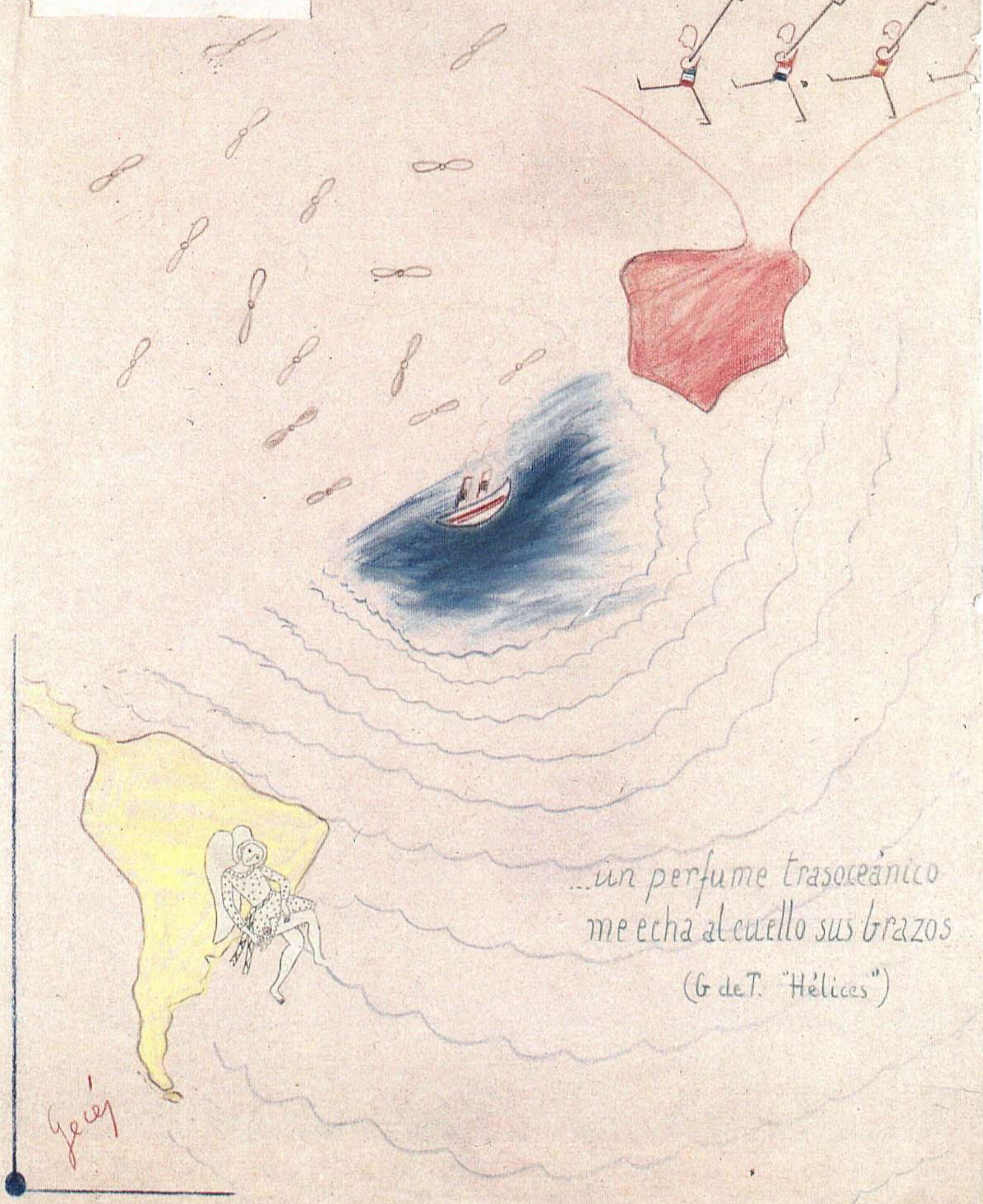


o, pesca antes que nadie



GUILLERMO DE TORRE

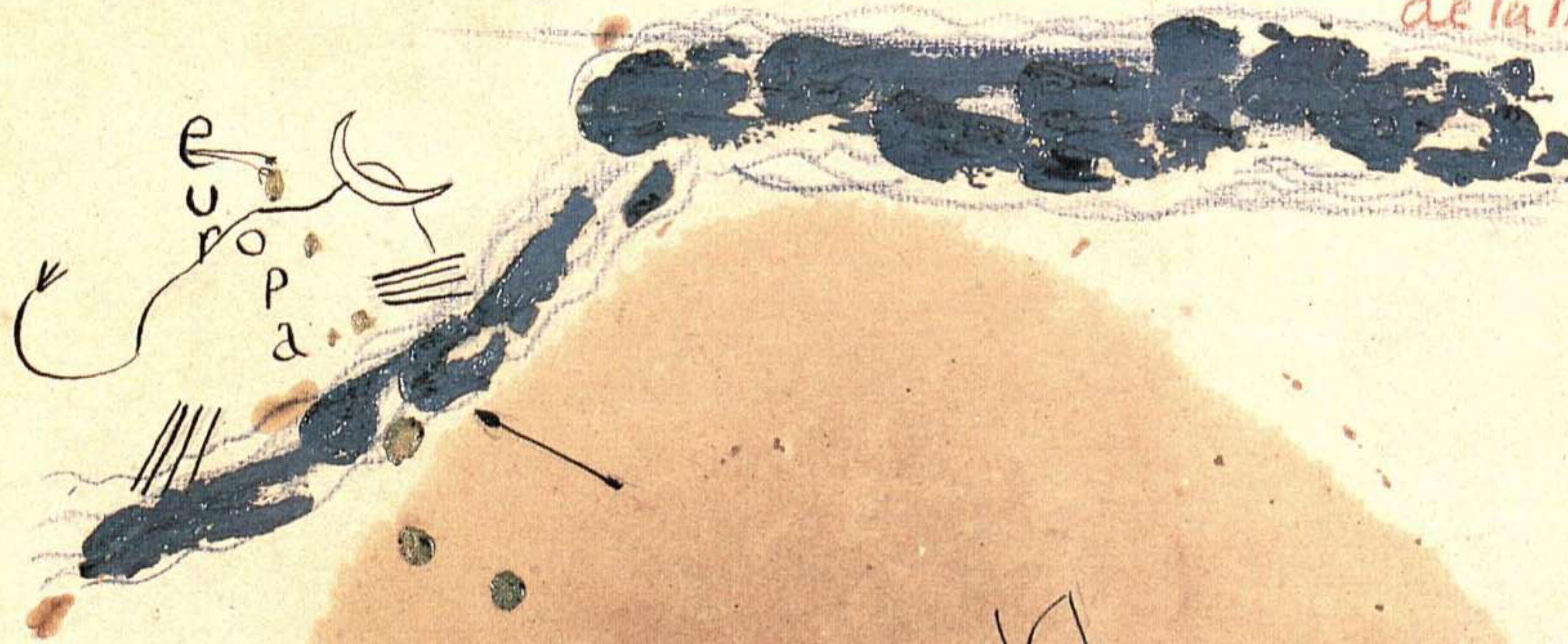
Futurismo Dadaismo Ultraismo



...un perfume trasoceánico
 me echa al cuello sus brazos
 (G de T. "Hélices")

Geicy

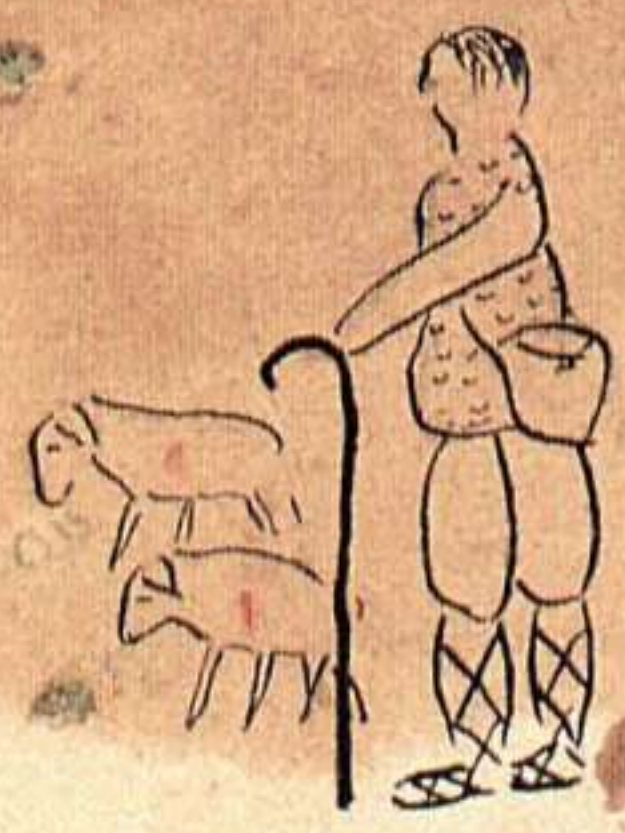
Europa y tres jóvenes pintores de la Mancha



GREGORIO PRIETO
o LAS higueras



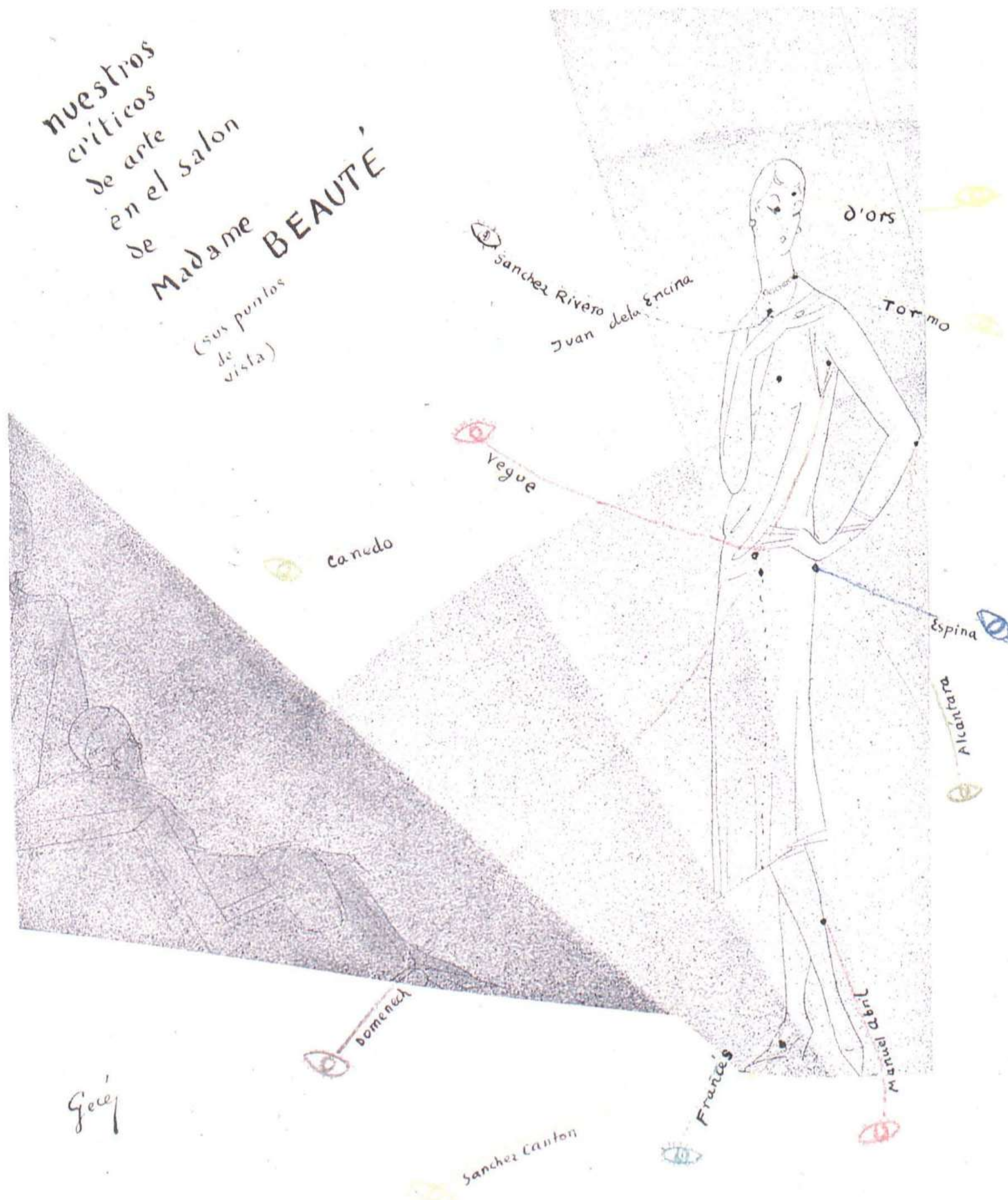
MAROTO
o el sílex



BENJAMÍN
PALENCIA o el pastorcito

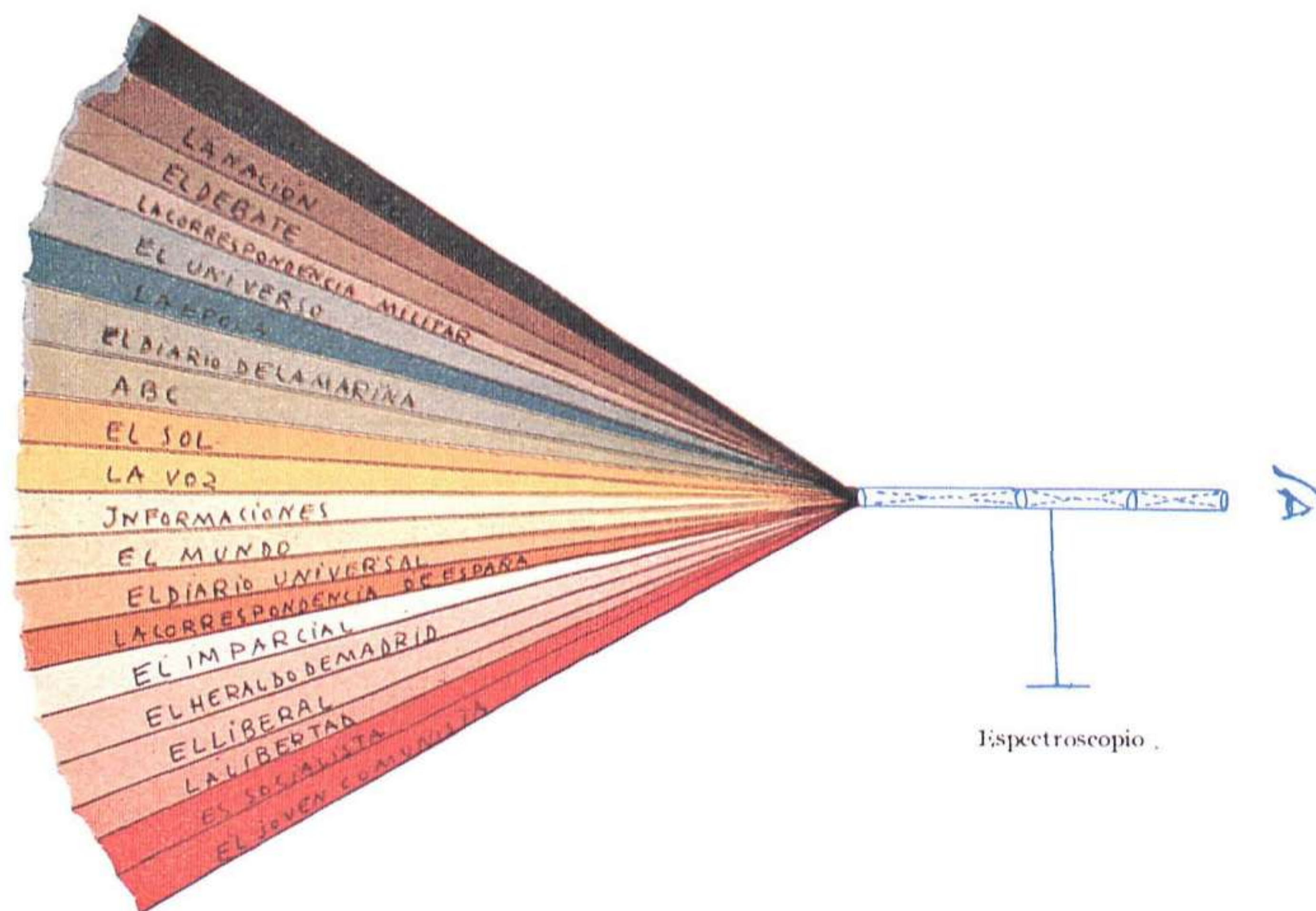
nuestros
criticos
de arte
en el salon
de
Madame BEAUTE'

(sus puntos
de vista)



La Prensa de un país

LA MADRILEÑA



Gecé.

CARTEL DE LA NUEVA LITERATURA

FRAGMENTO DE LA CONFERENCIA PRONUNCIADA POR E. GIMÉNEZ CABALLERO EL 7 DE ABRIL DE 1928 EN EDICIONES INCHAUSTI, MADRID, CON MOTIVO DE LA CLAUSURA DE SU EXPOSICIÓN DE CARTELES LITERARIOS.

MI GALERÍA

En mi «Galería de Figuras» faltan todavía bastantes. Españolas y extranjeras.

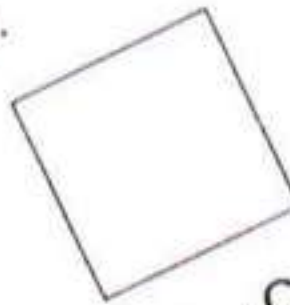
Faltaba, entre otras, una un tanto totalizadora de la «nueva producción literaria de España», una especie de mapa de nuestra nueva literatura.

Esta observación se la debo al amigo y camarada Pedro Salinas. El cual, con ella, me hizo ponerme a la previa tarea clasificatoria de sintetizar datos para tramar el postulado cartel.

(¿Me permitirá —pues— Pedro Salinas si este cartel se lo dedico?)

En efecto: aquí está ese cartel, sin estar. En blanco. Para trazarlo ante la vista de todos, como el funámbulo, que descubre el truco terminados sus juegos; como el retratista, que hace el último retrato de memoria; como el virtuoso, que regala una pieza fuera de programa.

Aquí está ese cartel sin estar. Carta blanca. Desnuda.



¿Cómo llenarla? ¿Cómo construirla? Yo creo que como se llena un encerado en seminario de matemáticas: con tizas de colores y teoremas.

Teorema de la nueva literatura española

La primera cuestión que hay que hacerse para determinar un problema son los términos de éste. Sus límites. Y el primer límite, en el presente caso de España, es el de la configuración de pentágono. ¿España qué es? España es un

Una vez resuelto este polígono primordial, básico, lo urgente es preguntar las otras geometrías que sobre él pueden inscribirse.

Ante todo, podemos responder con una clarísima: el triángulo cuyo vértice queda en tangencia con el lado N. del pentágono; es decir, esa cosa triangular de los Pirineos, que afluye como un embudo para filtrar —casi siempre como un embudo— las verticales europeas, las influencias de Europa.

Pero una vez trazado ese triángulo exterior, ¿cómo atreverse a inscribir otros internos sin una previa y fundamental discriminación de *pertinencias*?

Muchos polígonos literarios podrían levantarse en el interior peninsular. Pero de lo que se trata es de alzar solamente *los de la nueva literatura*. Y para ello precisa, ante todo, demandar otra cuestión: ¿qué es *nueva literatura*? Nueva literatura es la no vieja. Y para no ser vieja y sí nueva, ¿en qué se ha de caracterizar? ¿Cuáles sus características? ¡Ah! Ya tenemos un sistema de planimetría. Establezcamos estas *características*, estos *puntos de enfoque*, y pasemos por ellos toda la actual literatura española, como por un cernido. La literatura que *pase* será la valedera para nuestro mapa.

CARACTERÍSTICAS

Las características podríamos subdividir las en esta cuadrícula: [antis—pros—temas—instrumental].

Y en seguida encasillar, dentro de cada una de esas casillas, sus respectivas tablas numéricas.

Antis de la nueva literatura

ANTI-romántica 1)

- casticista 2)
- retórica 3)
- política 4)
- plebeya 5)
- pática 6)

Pros de la nueva literatura

PRO-cinema 1)

- deporte 2)
- circo 3)
- alegría 4)
- juego 5)
- pureza 6)
- matemática 7)
- religión 8) (en muchos casos católica)

Temas de la nueva literatura

Inverosímiles 1)

Estrictos 2)

Poco humanos 3)

«Pequeños y complejísimos problemas poéticos» 4)

«Neuronas de los grandes temas antiguos» 5)

«Histología de los gruesos casos literarios» 6)

Instrumental de la nueva literatura

Riqueza idiomática, tamizada, matizada, clarificada 1)

Concepto y metáfora —como palancas levitadoras y esenciales 2)

Berbiquíes de frases 3)

Pinzas para las sonoridades 4)

Algodones aseptizados 5)

Nada de cloroformo 6)

Escasísimo alcohol 7)

COORDENADAS DE LAS REVISTAS

Establecido el logaritmo con qué buscar las soluciones, no nos queda sino hallar una base de cálculo absoluto, una cantidad imaginaria absoluta, donde se concentren las diferentes cantidades relativas e individuales, poseedoras de las características citadas. No nos queda sino hallar unas coordenadas para el levantamiento definitivo del plano.

¿Qué mejor coordenada que la *revista*? ¿El núcleo absoluto donde se insertan numeradores y denominadores?

Por tanto: fijemos ya exactamente el postulado = *Dados tales y tales datos, encontrar las coordenadas que los resuman y con ellas trazar las líneas correspondientes.*

...

Si partimos en el pentágono total de España en dirección Norte a Sur, encontraremos las siguientes iniciales geográficas donde se desarrollan *coordenadas*:

(S)antander.—[*Carmen*]

(B)urgos.—[*Parábola*]

(V)alladolid.—[*Meseta*]

(M)adrid.—[*Gaceta Literaria, Revista de Occidente*]

(M)urcia.—[*Verso y Prosa*]

Si seguimos la dirección Sur-Oeste, hallaremos éstas:

(S)evilla.—[*Mediodía*]

(G)ranada.—[*Gallo*]

(H)uelva.—[*Papel de Aleluyas*]

(M)álaga.—[*Litoral*]

(C)anarias.—[*Rosa de los Vientos*]

Y si tomamos al Este de la Península, encontraremos solamente una letra:

(B)arcelona [*Amic de les Arts, Nova Revista*]; con una leve prolongación de numeradores en (V)alencia y algunos otros puntos de Levante.

En el Occidente peninsular no hay propiamente revista nueva esencial. Si acaso (C)oimbra [*Presença*]. Galicia

envía sus elementos jóvenes acá y allá. Pero desaparecida la imborrable revista *Alfar*, no posee coordenada propia.

...

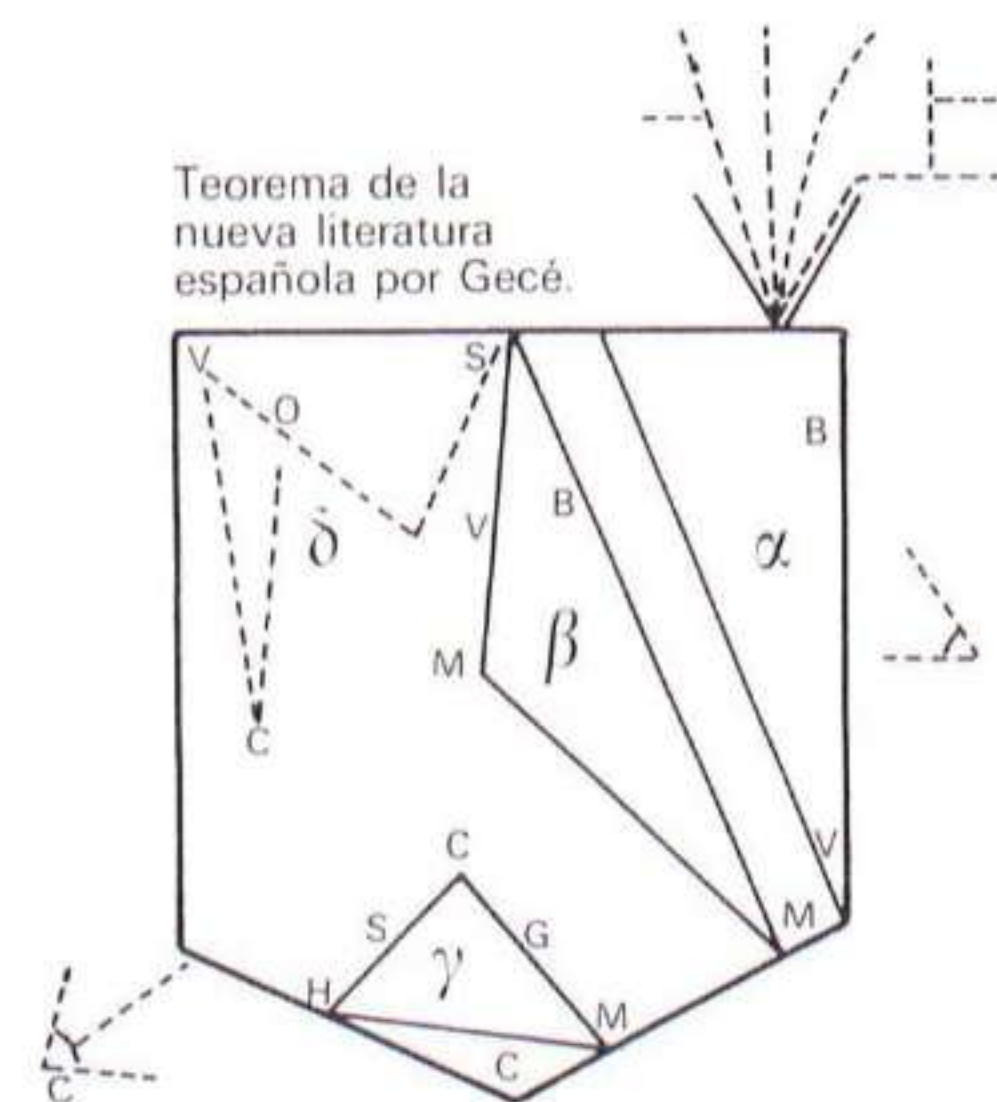
Así le sucede a Asturias, a Vascongadas. Vascongadas, otro tiempo fértil en novedades y pujanzas, atraviesa una crisis de valores y de juventud. Un Bastera afluye al centro. Así como algunos otros vascos nuevos o no muy viejos (Milicua, Zuazagoitia, Mourlane, Sánchez Mazas).

Extremadura es un sector muerto.

Aragón envía, como Vasconia, sus productos mejores al centro (Jarnés, Buñuel, Vicens y algún otro).

...

TRES TRIÁNGULOS NETOS Y UNO EN PREFORMA



Si unimos esos puntos entre sí, nos encontraremos con la revelación nítida de tres triángulos perfectamente delimitados. El triángulo *alpha* o catalán; el *beta* o castellano; el *gamma* o andaluz. Y ese pespunte, *delta*, del galaico-portugués.

Así, pues, la primera definición, el teorema fundamental de la nueva península literaria, sería éste:

Pentágono

[3 triángulos+1.]

...

Conviene ahora examinarlos detenidamente. Ante todo, ecuacionándolos en fórmulas comparativas:

$$\alpha < \beta > \gamma > \delta \quad \delta > \alpha > \gamma > \delta \quad \gamma < \alpha < \beta < \delta$$

Y en seguida estudiando su *Naturale-*

za, sus *Exponentes y Componentes*. Y, finalmente, su *Valor*.

NATURALEZA

Alpha.—La naturaleza del primer triángulo, de *alpha*, es casi del todo política. De las dos coordenadas que hemos citado, *Amic de les Arts* y *Nova Revista*, la segunda es más política que la primera. *Amic de les Arts* apenas si queda tinto de ese microbio, un tanto anonadador, que consume y roe la espontaneidad catalana. Enfoca arte y literatura universales con riqueza de miras, de papel, de grabados y de colaboraciones. Escrito en catalán y con gran preferencia de temas catalanes, es el único color político que toma. Sin embargo, no hace cuestión tremebunda de la gramática ni de la procedencia de los artistas. Por sus páginas selectísimas desfilan figuras internacionales y lejanas. Hasta castellano-andaluzas y americanas. Máxima concesión para una publicación de Cataluña.

Ultimamente, tres de sus mejores elementos: Sebastiá Gasch, Salvador Dalí y L. Montanyá, se han destacado en un gesto tan audaz, que puede tener consecuencias fecundas.

Estos tres auténticos adelantados acaban de publicar un «Manifiesto» —en lengua vernácula— terminante y claro. Un manifiesto que ha caído en el ambiente literario catalán como una bomba. Casi como una denuncia. Niegan la eficacia artística de la actual cultura catalana, en la cual las transigencias políticas han llevado al confusiónismo y elasticidad de todos los valores. Repudian el excesivo clasicismo, mal aprovechado, que ha hecho confundir la Grecia antigua con las bailarinas pseudoclásicas. Y propugnan una cultura jovial, alegre y, sobre todo, *de hoy* a base de cinema, jazz, boxeo y máquinas. Uno de sus objetivos de metralla es la *Nova Revista*, dirigida por el converso Junoy, figura intransigente —sólo para eso— con todo cuanto signifique «resto peninsular».

La *Nova Revista*, bien editada, aunque de formato poco ágil, admite en su seno teorías y nombres de los puntos más inverosímiles del Globo terráqueo, excepto de Castilla o Andalucía. Esa exclusión le ha restado valor universal y seriedad intelectual, reduciéndola a eso que tanto odia el *Amic de les Arts*: un eterno provincialismo.

Las influencias que este triángulo catalán recibe por el embudo pirenaico son varias. Especialmente, francesas. Luego, italianas, provenzales. Menos, inglesas y alemanas.

Beta.—El triángulo castellano se caracteriza por todo lo contrario del anterior. Su desdén por la política. Si admite alguna, es de calidad tan ideal, tan ancha y lejana, que más bien resulta un tema literario que otra cosa.

Así, *Revista de Occidente* subraya el germanismo puro como excelente fuente de ingresos mentales. Lucha contra el antiguo galicismo ibérico del pasado siglo. Y cree en Alemania tanto como es escéptica del verdadero Occidente: España.

Junto a ella, *La Gaceta Literaria* ensaya corregir este menosprecio de país. Sin caer en lo que italianos de última hora llaman *strapaese*. *La Gaceta Literaria* combate por un contorno indígena, a base de castellanos, catalanes y portugueses —con su prolongación americana. No teme la trinidad de lenguas peninsulares, y en sus columnas se insertan reflejos constantes de estas tres culturas interiores. Sus exposiciones de Libro Catalán y Portugués tienden a tal ideal ibérico de cooperación fundada en la geografía y la cultura.

Tanto en *Revista de Occidente* como en *La Gaceta Literaria* circulan los *componentes* mejores, cuya lista insertaremos después.

Las otras publicaciones de *beta* son estrictamente literarias y de menor cuantía editorial.

Así, *Carmen*, revista chica de poesía, como la llama su fundador, Gerardo Diego. Bellamente presentada por la imprenta Aldus, de Santander, promete seis únicos números. Lleva inserto un boletín satírico titulado *Lola*, en el que su manipulador, el católico y excelente poeta Gerardo Diego, vierte sus intranquilidades vecinales y dispara su cerbatana en esos momentos grises de todo poeta cuando el lirismo le queda ausente.

Verso y Prosa, de Murcia, está gobernada por otro poeta: no batallador, como Gerardo Diego. Simplemente poeta contemplativo: Jorge Guillén, catedrático de Literatura en la Universidad murciana y uno de esos valores delicadísimos de la nueva literatura española poética que gozan de ancho crédito fiduciario. Sin publicar aún ningún libro, se ha ganado la voluntad selecta de la juventud-minoría. Es de mencionar su amigo Juan Guerrero, grande, intelligen-

tísimo, entusiasta de todo lo nuevo en arte, que le auxilia, así como a pintores de la comarca llenos de talento y de falta de medios.

Parábola y *Meseta* son «Papeles de literatura», hojas sueltas recién salidas, sin director acentuado (voluntariamente no acentuado) y que proclaman núcleos castellanos de validez admirable. Son simpáticas, fervorosas estas hojas. Merecen el auxilio atento y decidido de todos. Una, color gris; otra, ocre. Castilla se alza en ellas con exquisita voz nueva, que llegará a todas partes. Sin asomo de provincianismo. (Salamanca y Segovia anuncian sus *Castillos* literarios próximamente.)

Revista de las Españas (Madrid) recoge también colaboraciones de la nueva literatura.

Las influencias en el triángulo *beta* son varias. Las esenciales: autóctonas.

José Ortega y Gasset decía no hace mucho a un corresponsal literario de Francia:

«Las generaciones anteriores se dejaron influir de fuera. La actual, no. Ninguno de estos muchachos de ahora creo que deba gran cosa a lo extranjero.»

En efecto: sobre las aportaciones de un Giraudoux, de un Cocteau, de un Joyce, de un Gide, etc., pesan más las de un Unamuno, un Ortega, un «Azorín», un Baroja, un Juan Ramón, un D'Ors, un Gómez de la Serna, un Machado, un Pérez de Ayala. Y entre los clásicos, un Gracián y un Góngora.

Gamma.—El tercer triángulo —triángulo— andaluz se caracteriza por su naturaleza genuinamente, radicalmente poemática.

Litoral, revista de la imprenta Sur, de Málaga, ha logrado un éxito tipográfico de onda europea. Sus directores, Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, han hecho de ella una isla azul de la poesía pura, y por sus páginas, color nácar y espuma, sólo transcurrieron los nombres que merecieron transcurrir.

Tras *Litoral* —levemente impasible— hay que citar la dicharachera y feliz de Granada, con relumbres mágicos, debida al formidable Lorca y a sus amigos de la cuerda granadina.

Gallo comenzó su vida con una broma casi histórica. Indignó a los granadinos viejos. Y para aliviarles la indignación, dejó salir otra revista, *Pavo*, donde atacaban a *Gallo* duramente. Toda Granada se felicitó de la seriedad y hombría de bien de *Pavo*. Lo malo es que *Pavo*

—como revelaba un acróstico de primera plana— estaba hecha por el mismísimo *Gallo*.

En Sevilla, un grupo de jóvenes espíritus lanzaron hace tiempo *Mediodía*. Revista de formato formal y excelente espejo de aquel sector andaluz.

Finalmente, Huelva —con una trinidad de amigos: Villalón, Buendía, del Valle— publica un *Papel de Aleluyas* lleno de gracia, de animación, de selección y de cordialidad. *Papel de Aleluyas* es una de las mejores revistas de la nueva Andalucía.

Córdoba tiene una heterogénea *Revista Popular*. Y el *Boletín* de su Academia de Letras. Cádiz, un periódico filial de *La Gaceta Literaria*, titulado *Renovación*. Alcalá de Guadaíra, una revista puramente tipográfica: *Oromana*. Jerez, la *Revista del Ateneo*, bastante cuidada.

Canarias posee una *Rosa de los Vientos* auténticamente joven y admirable.

Las influencias en el triángulo *gamma* son casi todas españolas. Y dentro de las españolas, de estos dos nombres: Góngora-Juan Ramón Jiménez.

Filtran en él Valery, Mallarmé, Rimbaud. Y alguna otra musa más lejana.

Delta.—El caso de Galicia-Portugal es curioso. Galicia no sabe por dónde tirar. Si por su tradicionalismo, por las novedades, por acá o por allá. Sus mejores elementos emigraron al centro peninsular.

En cuanto a Portugal, atraviesa una crisis de nueva literatura. Salvo la hoja de Coimbra *Presença* —muy distanciada y muy escasa de texto—, no tiene con qué defender apenas sus derechos a una juventud internacional y fuerte. Envenenada de historicismo y de galicismo, no acierta a recrear su inmenso fondo lírico en algo alegre, optimista y preñado de futuro.

EXONENTES Y COMPONENTES

Hemos citado —al citar las revistas— sus exponentes principales. Demos la lista exacta, sin embargo: *alfa*=Junoy, Carbonell (y la triada nombrada); *beta*=Fernando Vela —lugarteniente cerca de los jóvenes del siempre joven Ortega y Gasset—, Giménez Caballero, de Torre, Gerardo Diego, Jorge Guillén, Eduardo de Ontañón y el «grupo» vallisoletano, con su representante amistoso en Madrid, C. M. Arconada; *gamma*=Lorca, Prados, Altolaguirre, Villalón —Buendía—, Valle y el grupo *Mediodía* sin jefe determinado.

Citemos ahora la verdadera lista, estrecha y relativamente completa, de los jóvenes nuevos, en la que no entran los falsificadores sino en mínimas influencias:

Alpha: Sebastián Sánchez Joan, Garcés, Gutiérrez Gili...

¿Quién más?... Perdón. Nos disculpamos de proseguir por temor a no incluir exactamente a todos los «nuevos» catalanes.

Beta: Ramón —siempre renovado, renovador y juvenil—, Salinas, Espina, Jarnés, Bergamín, Marichalar, Chabás, Chacel, Almagro, Dámaso Alonso, Corpus Barga, Basterra, Ayala, Buñuel, Baccarisse, Aleixandre, Champourcin, Andrés Álvarez, E. Montes, Panedas, Comet, Larrea, Max Aub, Sánchez Rivero, Abril, Chapela, Quiroga Plá, Santa Marina, Lafuente Ferrari, Caneja, T. Ortega, López Rubio, Neville, Vighi, Lap, Díez Fernández, Robles, Santelices, Cossío, Valdeavellano, Pérez de la Ossa, C. Méndez Cuesta, Jaime Ibarra, Allúe, G. Celaya, Orbaneja, Fornet, Pérez Ferrero, Obregón. Y alguno más que ruego envíe su protesta ante mi olvido.

Gamma: Alberti, Moreno Villa, Cossío (José María), Cernuda, Hinojosa, Lafón, Garfias, Aparicio, M. L. Buendía, Sierra, J. J. Castro, Collantes, Romero, Rodríguez Cánovas... (Y digo lo mismo que al final de *beta*.) Se puede agregar el grupo canario: Claudio y Josefina de la Torre, Valbuena Prat, González, Ingloft, Perdomo, Pestana Nobrega y otros notables espíritus avanzados de aquel aislamiento oceanida.

Delta: Correa-Calderón, Augusto María Casas, Blanco Amor, Amado Carballo, Manuel Antonio, José Regio, Alfonso Duarte, Diego de Macedo, Almada Negreiros, Antonio Ferro, Gaspar Simoes, Mario de Sa-Carneiro, Antonio de Navarro, Fernando Pessoa, Carlos Queiroz.

VALOR

El valor de la nueva literatura tiene dos caras. Una, relativa; otra, absoluta.

El valor relativo, en España, de la nueva literatura es breve, escaso. La nueva literatura es impopular, está vejaminada y el vulgo se burla de ella. El país pide, con su voz más cascada, lo que una literatura esencialmente pura no podrá dar nunca: barbas políticas, padres de la patria, mixtificación y puños almidonados.

No se da cuenta el país de que la nueva literatura le aporta otras ventajas

inapreciables, como ahora diremos, al subrayar su valor europeo, por ejemplo. La nueva literatura es ésa que logró en España lo que no alcanzó nuestra nación desde el xvii*: dar una nota original y numerosa en el concierto cosmopolita.

Mientras los nombres juveniles circulan por nuestro país, llenos de lodo, de saliva y de ironías, cruzan en *raid* las tierras más anchas de Europamérica, atendidos respetuosamente.

Hoy todas las revistas extranjeras poseen en sus colaboraciones un nombre joven español. Y se traducen más cosas nuevas que nunca.

Es el fruto de las generaciones beneméritas anteriores.

El 98 postuló como grito salvador único la palabra *Europa*. Que recogió y fructificó la generación de 1915-1917 (*España y Sol*). Hasta lograr ese magno producto que se llamó Ramón Gómez de la Serna. O sea la *España universal y necesaria*. El valor *España*, sin deber a Europa y aportándola valores en su haber.

Los más jóvenes que Ramón usufructúan aún más, si cabe, este nuevo prestigio español.

Sin ir más lejos, el autor de estas líneas va en giro a Europa pagado por países europeos —ya libre de *Ampliaciones de Estudios*— a exponer los valores jóvenes de España ante la curiosidad novísima extranjera por nuestro país.

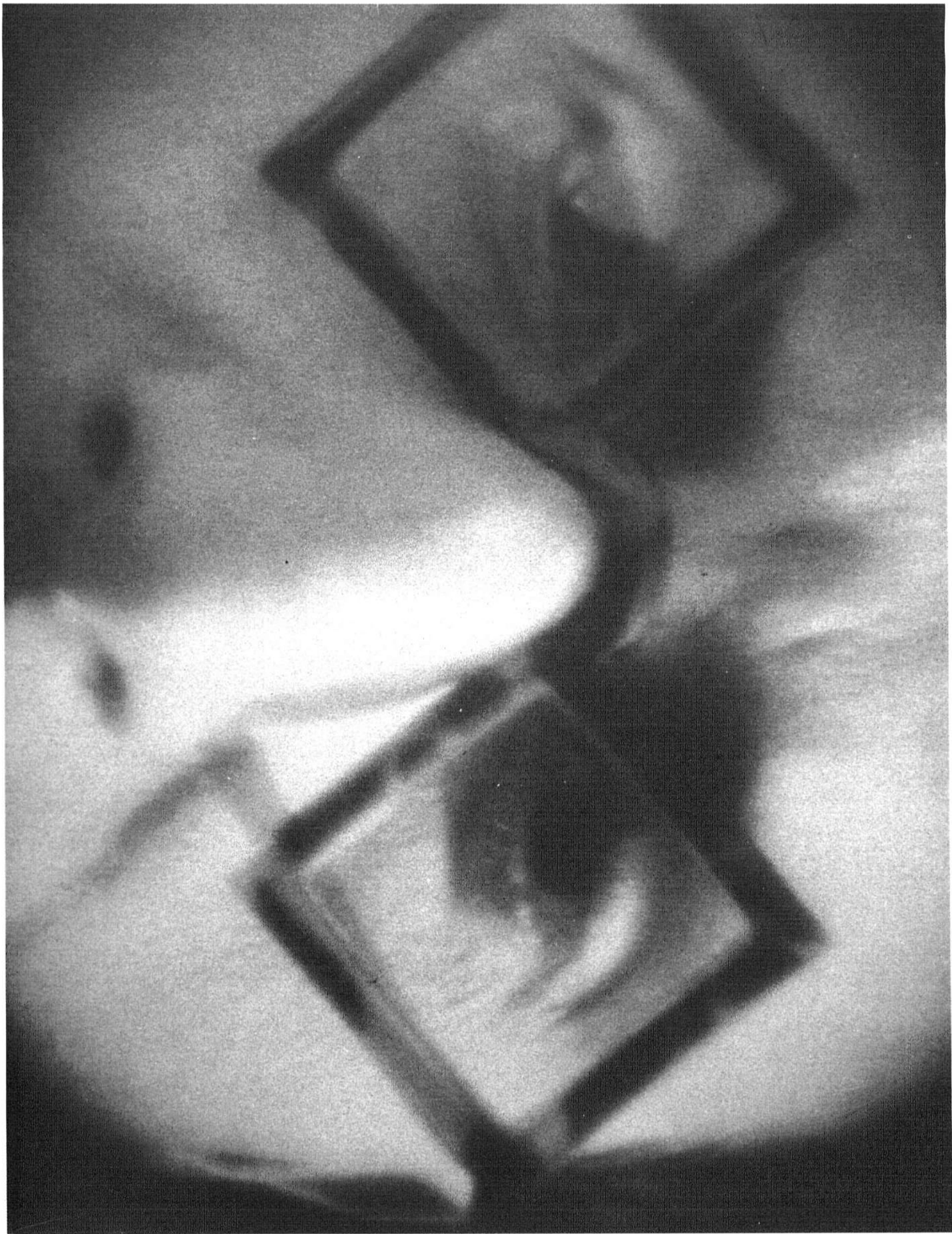
Por eso, el *valor absoluto* de la joven literatura es el *de límite*. Un valor selectísimo. De final de una evolución. Lejos de traer la nueva literatura gérmenes de decadencia, los trae de superación y remate.

Es necesario —jóvenes compañeros— propagar esta verdad fundamental contra todas las insidias, los filisteísmos, las envidias y los puntos de vista podridos. Si nuestro país no nos estima lo que tal vez creemos merecer justamente, no hay que preocuparse. Trabajo y fervor en nuestro juego transcendental. La meta está casi alcanzada. Apretemos bien el balón entre los brazos y saltemos —llenos de barro y triunfo— sobre todas las viles zancadillas.

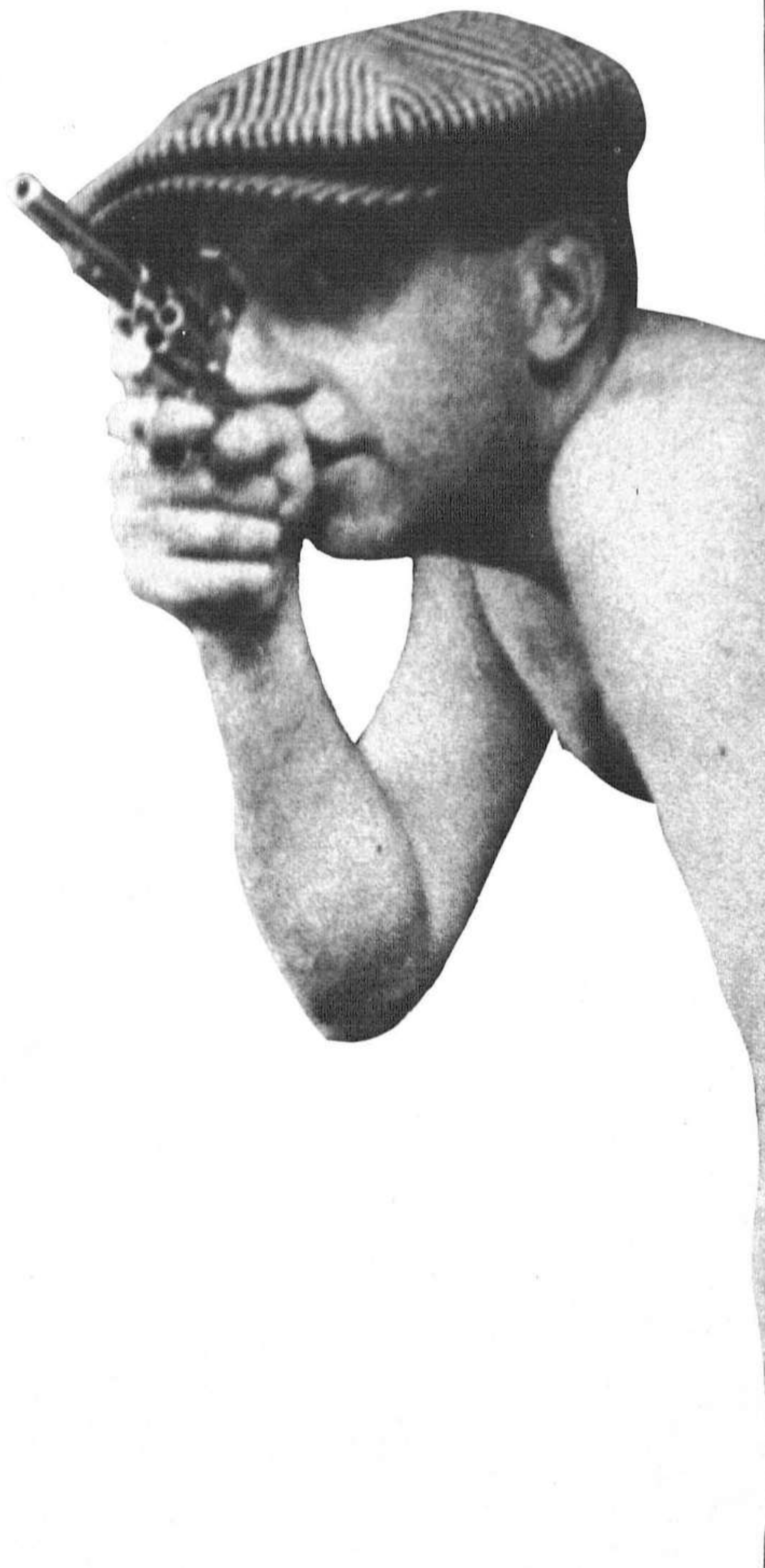
E. G. C.

(*La Gaceta Literaria*,
núm. 32, 15 de abril de 1928)

* De ahí ese amor de la nueva generación por el xvii español. Góngora y Gracián. Los dos máximos exponentes del influjo de España fuera de ella.



V I C E N T E
H U I D O B R O



En preparación número monográfico dedicado a Vicente Huidobro

René de Costa

La poesía y sus circunstancias. Un poema inédito de Federico García Lorca

EN 1978, CUANDO ESTUVE EN CHILE REUNIENDO documentación para lo que iba a ser mi *Huidobro: The Careers of a Poet* (Oxford University Press, 1984),¹ tuve la dudosa fortuna de encontrar entre los papeles conservados por la familia del poeta el curioso texto que aquí se publica en facsímil. Dudosa, ya que estos versos —obviamente de circunstancias— son de oscura e incierta lectura y me han ocasionado no pocas horas de exasperante cavilación.

Redactados en papel con membrete del hoy desaparecido Café Miyares de Madrid, van dirigidos a un tal Vicente por un tal Federico. La fluidez del discurso poético y la obviedad de algunas alusiones hacen pensar en García Lorca y Huidobro. La letra, por cierto, es del granadino; pero ¿cómo relacionar el Vicente *Balart* del poema con el chileno? Además, la nutrida bibliografía existente sobre ambos poetas no destaca ninguna relación Lorca-Huidobro y parece más bien separarlos que unirlos. De hecho, les separaba la edad (Huidobro era mayor), sus preferencias literarias (Lorca era nerudiano) y sus temperamentos, radicalmente diferentes. Les unía sin embargo, algunas circunstancias, algunas oscuras circunstancias que he ido vislumbrando en el transcurso de mis investigaciones sobre la literatura de la época. Ahora, al dar a conocer el poema en cuestión,² detallo estas circunstancias para librarme de él y del reto de su oscuridad.

No se sabe exactamente cuándo se conocieron Lorca y Huidobro, aunque pudo haber sido en diciembre de 1921, cuando el chileno fue a Madrid para dar una conferencia sobre su práctica creacionista en El Ateneo, ya que Lorca por entonces hacía incursión en el vanguardismo con su *Libro de poemas* (1921). De esa época, si no antes, parece ser la dedicatoria que Huidobro puso en un ejemplar de *Ecuatorial* (1918): «A Federico García Lorca con el recuerdo de tantas veladas musicales y poéticas inolvidables. Su compañero, Vicente Huidobro».³

El siguiente encuentro es mucho después, en 1931. Huidobro por ese entonces había ido a Madrid para arreglar la publicación de *Altazor y Temblor de cielo*, obras poéticas de largo aliento recién acabadas en París en que expresaba triunfante su recorrido estético y vital. Lorca, para entonces, había hecho otro tanto con su *Poeta en Nueva York*. Lo cierto es que poco después de la llegada de Huidobro, y coincidiendo con el Día de los Reyes Magos, *El Heraldo de Madrid* (6-I-31) rotuló una entrevista en primera página: «Vicente Huidobro, el que trajo las gallinas». La expresión permite varias lecturas. Además de la obvia (Huidobro, el Mesías que trajo la vanguardia), otra aludiendo a un juego literario de agilidad verbal del cual Federico tenía fama de ser el más diestro.⁴ ¿Será por esto que el tono admirativo en el poema de Lorca parece tan insincero?

...la poesía española
ya no te puede olvidar.
Pues sin ti se queda sola
abeja en seca amapola
sin néctar en que libar.

¿O es la expresión de una sincera admiración?

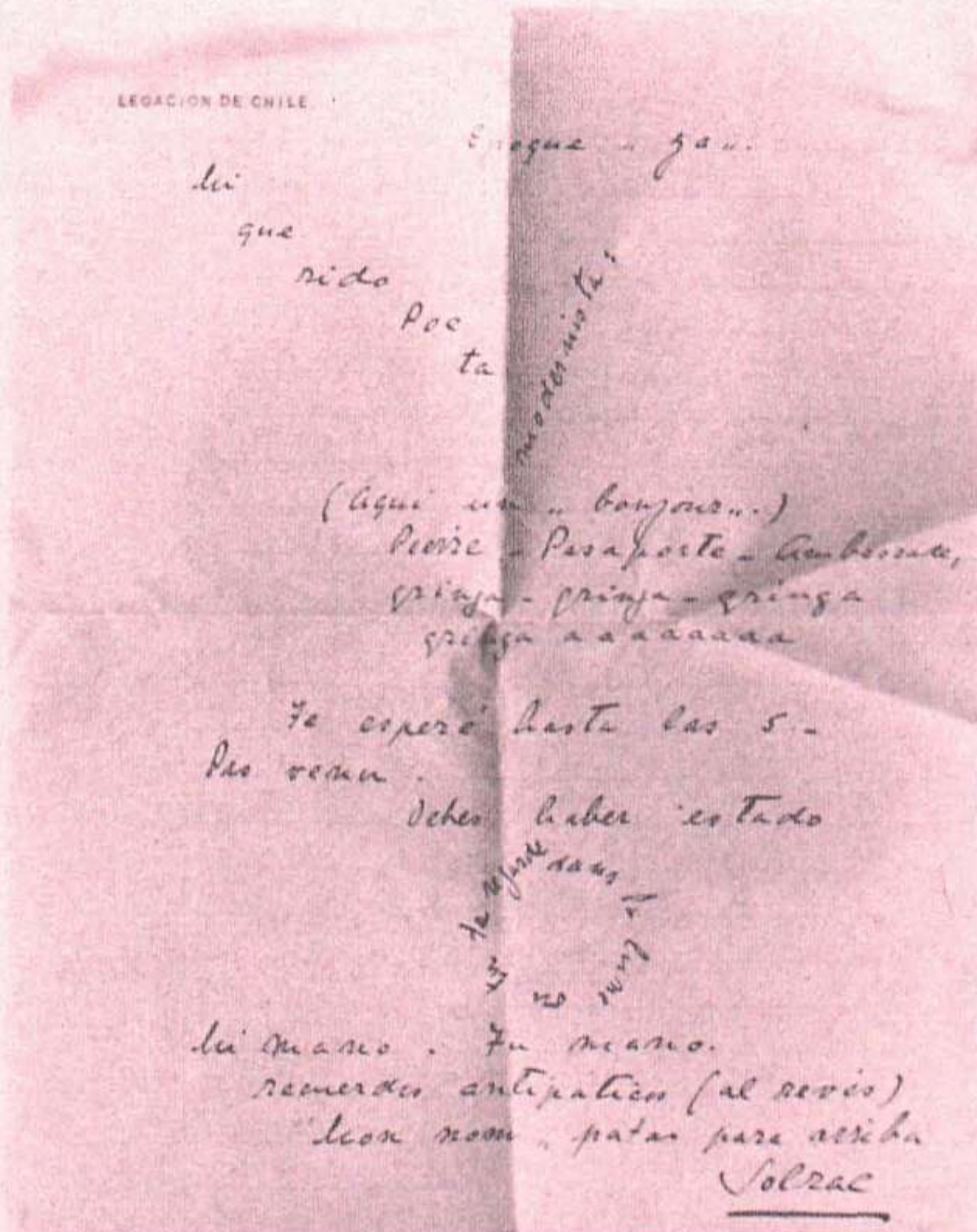
La verdad es que Huidobro durante su breve estancia en Madrid no profesaba admiración por nadie, en cambio afectaba un olímpico desdén hacia todo. Una semblanza de su persona en este viaje se encuentra en las memorias de Carlos Morla Lynch, diplomático chileno residente en Madrid:

[Huidobro] sigue igual: dueño del mundo. Nos declara que va a crear un periódico que va a llevar por título *El Insulto*. Es un lema que promete. Verbosidad impetuosa. Cuando Vicente toma la palabra se convierte en un torrente, pero que no arrastra ni convence. Todo lo que dice y afirma adquiere en su boca el carácter de una sentencia inapelable, de un veredicto concluyente. Suficiencia

que amengua el brillo del talento que indiscutiblemente tiene. Todos los artistas y poetas que en su presencia citan son tildados por él de i-dio-tas —así acentuado— y de absurdidades y ridiculeces lo creado por ellos.⁵

Para Huidobro, ¿sería García Lorca uno más de «ellos»?

Carlos Morla, hombre refinado y amante de las letras, regentaba, como las *grandes dames* de antaño, una especie de salón literario frecuentado por Lorca. Entre los papeles de Huidobro hay una exquisita nota «diplomática» de «Solrac» (clave de «Carlos»), recordándole una cita.



Cuando Huidobro acude a la casa, el diplomático telefona a Federico, quien le dice con franqueza que «no le apetece venir». En otra ocasión está allí presente con otros amigos cuando llega Huidobro y trata de dominar la conversación hablando de sus hazañas, entre ellas la de su campaña dadaísta para la Presidencia de Chile. Lorca entonces «duerme con los ojos abiertos». Luego, en marzo de 1931, Huidobro y Morla están juntos en la conferencia que Lorca dio en la Residencia de Señoritas sobre *Poeta en Nueva York*. En esta ocasión, las memorias nos dicen que Huidobro está «simpático y comunicativo, sin dejar de asumir una actitud de importancia: de juez o de crítico de gran clase». Es después, en casa del diplomático, cuando confía su opinión sobre la nueva poesía de Lorca: «pinceladas magníficas [...], pero meditación escasa e imágenes demasiado fáciles». Más adelante, y en presencia del granadino, Huidobro «pretende establecer cuáles serán los

escritores de habla española que perdurarán con el andar de los siglos y enumera una lista de los, por él, consagrados como inmortales. De más está decir que se coloca en primera fila. En esta lista no incluye a Federico, que no se da por aludido». Las circunstancias que los unen también los separan y Huidobro no está dispuesto a reconocer el mérito de Lorca.

Pero hay todavía otra circunstancia —curiosamente no mencionada por Morla— que puede haber calado hondo en Huidobro, amargándole hacia Lorca. Se trata de un banquete literario celebrado en su honor a comienzos de febrero de 1931. En la página social de *El Sol* (4-II-31), se encuentra esta noticia sobre el evento:

En un restaurante céntrico se celebró ayer el banquete ofrecido al gran poeta chileno Vicente Huidobro por diversas personalidades de las letras españolas, entre las que predominaban escritores pertenecientes a la joven literatura. [...]

En un restaurante céntrico se celebró ayer el banquete ofrecido al gran poeta chileno Vicente Huidobro por diversas personalidades de las letras españolas, entre las que predominaban escritores pertenecientes a la joven literatura.

Entre otros, que sentimos no recordar, asistieron al acto María Morla, Natividad Zaro, García Lorca, Pedro Sainz Rodríguez, Manuel Abril, Juan Chabás, José María Alfaro, Ontañón, Sierra, Esplandiú, Ledesma Ramos, Carlos Arniches, Fernando G. Mantilla, De la Prens, Salvador Quintero, Larrainz, Carlos Morla, Olasaguasti, Siens y Díez Pastor.

A los postres, José María Alfaro leyó unas cuartillas de Eugenio Montes, enviadas desde la cama, donde le retiene una enfermedad, justificando el homenaje y subrayando la significación de Huidobro en la poesía hispánica.

Salvador Quintero pronunció unas palabras, en nombre de la nueva generación, muy aplaudidas, y a requerimiento de los asistentes habló el director de "La Gaceta Literaria", D. Pedro Sainz, recitando, por último, Federico García Lorca una bellísima poesía de circunstancias.

Huidobro agradeció el homenaje, elogiando extraordinariamente el valor de la nueva poesía española, con tanta brillantez representada allí.

La mención Calar

Teléfono de EL SOL, 32.610

Entre las «diversas personalidades» figuran por supuesto Carlos Morla y García Lorca (ver recorte «En honor de Vicente Huidobro»). Después de los discursos de rigor, el joven andaluz se levanta para leer lo que el diario califica como una «bellísima poesía de circunstancias». ¿Se trata del poema octasilábico redactado en papel del Miyares? —un Café situado en la calle de Alcalá, a unos pasos del piso en donde vivía Lorca.

La trabajada simetría de su forma estrófica (dos cuartetos al comienzo y al final abrazando los quintetos de en medio) de rima enlazada hace pensar en una bien meditada «improvisación», así como la discreta enmienda en la segunda estrofa sustituyendo el verbo *querer* por *admirar*. Desgraciadamente, otras correcciones apresuradas, combi-

"Miyares"
Cerveceria - Café

Alcalá, 95
Teléfono 52.913

Madrid

Una abeja me ha contado
 desleída en dulce miel
 que te vas de nuestro lado
 hacia la torre de Eiffel
 Y yo que siempre te ^{al miro} ~~quiero~~
 Vicente Balart poeta
 recibí en mi pecho un tiro
 de saeta
 Porque la poesía española
 ya no te puede olvidar
 Pues sin ti se queda sola
 Abeja en seca amapola
 sin néctar en que libar
 Ya se va, dice la gente
 Todos dicen ya se va
 Yo pregunto dulcemente
 la mano sobre la frente
 ¿volverá o no volverá?
 Que estos poetas queridas
 Carolina y Asunción
 llevan la miel en sus vidas,
 lo amargo en el corazón.
 Por eso guarda Vicente
 la fresca rosa mejor
 que te ofrece humildemente
 Federico conpreamor.

Federico conpreamor

Una abeja me ha contado / desleída en dulce miel / que te vas de nuestro lado / hacia la torre de Eiffel. // Y yo que siempre te miro / Vicente Balart poeta / recibí en mi pecho un tiro / de saeta. // Porque la poesía española / ya no te puede olvidar: / Pues sin ti se queda sola / abeja en seca amapola / sin néctar en que libar. // Ya se va, dice la gente / todos dicen que se va. / Yo pregunto dulcemente / la mano sobre la frente / ¿volverá o no volverá? // Que estos poetas queridas / Carolina y Asunción / llevan la miel en sus vidas / lo amargo en el corazón. // Por eso guarda Vicente / la fresca rosa mejor / que te ofrece humildemente / Federico conpreamor. F.G.L.

nado con la letra progresivamente más apretada al final de la página, hacen difícil la lectura de las últimas líneas. Pero con la ayuda de la rima y la regularidad métrica es posible descifrar más de una calculada maldad: que los poetas en la órbita de Huidobro —éstos que llevan «lo amargo en el corazón» debido a la inminente partida del maestro— no son más que simples poetisas, que llevan «la miel en sus vidas», ya que la rima dicta que hayan de ser «poetas queridas». Homenaje insultante en una época todavía machista. Otro posible dardo dirigido al autor que entonces proyectaba fundar una revista titulada nada menos que *El Insulto*, está al comienzo del poema: García Lorca parece no recordar bien el nombre del homenajeado. Así, el gran poeta, «el que trajo las gallinas», queda anulado, ninguneado, al ser transformado en un tal Vicente Balart; lapsus intencional que alude sin duda al decimonónico versificador en el estilo de Campoamor, Federico Balart. Mediante este trastrueque, Lorca transforma hábilmente el dulce comienzo dirigido al autor de *Tour Eiffel* en velado insulto; y, lo que es más, estructura la estrofa con una calculada pausa, para que siga hiriendo en el silencio obligatorio que marca el paso:

Una abeja me ha contado
desleída en dulce miel
que te vas de nuestro lado
hacia la torre de Eiffel.

Y yo que siempre te admiro
Vicente Balart poeta
recibí en mi pecho un tiro
[...] de saeta.

El tiro lo habrá recibido Huidobro, y no de Cupido. La intención de Lorca, al final del poema, parece haber sido la de suavizar el *lapsus*, trastocando su propio nombre con el de Balart, terminando la lectura con una alusión a sí mismo como otro Campoamor en esta obligatoria circunstancia poético-social:

Por eso guarda Vicente
la fresca rosa mejor
que te ofrece humildemente
Federico conpreamor.

Pero Huidobro, a quien mucho le gustaba bromear, no le gustó nada ser objeto de broma. De ahí, su crítica privada de las «imágenes demasiado fáciles» y su venganza pública excluyendo a Lorca de su improvisada lista de poetas «inmortales». Es algo que trató de olvidar,⁶ pero jamás logró, ya que unos años después, en una entrevista por otra parte rutinaria, aprovecha una pregunta sobre la poesía española para soltar la siguiente estocada a Lorca: «Es un poeta muy mediocre».⁷

La poesía (como el hombre) ha de completarse con sus circunstancias. En este caso, la aparente inocencia de una «bellísima poesía» queda desmentida precisamente por sus circunstancias.

R. de C.

¹ Existe traducción al castellano: *Huidobro, los oficios de un poeta* (México, Fondo de Cultura Económica, 1984).

² Respecto a la transcripción del poema aquí reproducido en facsímil, debo expresar mi agradecimiento a Mario Hernández, quien consultado sobre la letra de Lorca cuando preparaba esta documentación para *Poesía e Hispania*, revista de la American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, leyó de corrido todo el texto —hasta los pasajes menos legibles— decelerando sólo al final (y sólo momentáneamente), frente a la críptica firma de Federico «Campoamor» «con-pre-amor».

³ En Mario Hernández, «Introducción» a su edición de *Libro de poemas* (Madrid, Alianza, 1984, pág. 24).

⁴ Se trataba básicamente de repetir una misma expresión varias veces, insertando de pronto «la gallina» para luego disparar un verso inesperado. Alberti recuerda este ejemplo de Lorca:

Guillermo de Torre
Guillermo de Torre
la gallina
y por allí debe haber algún enjambre.

En *La arboleda perdida* (Buenos Aires, Fabril, 1959, pág. 219).

⁵ *En España con Federico García Lorca* (Madrid, Aguilar, 1957, pág. 189 y ss).

⁶ En 1933, cuando Lorca está en Buenos Aires, Huidobro le invita a Santiago de Chile. La carta, todavía inédita, se publicará en breve en el *Epistolario* de Lorca que Christopher Maurer está preparando para Alianza Editorial.

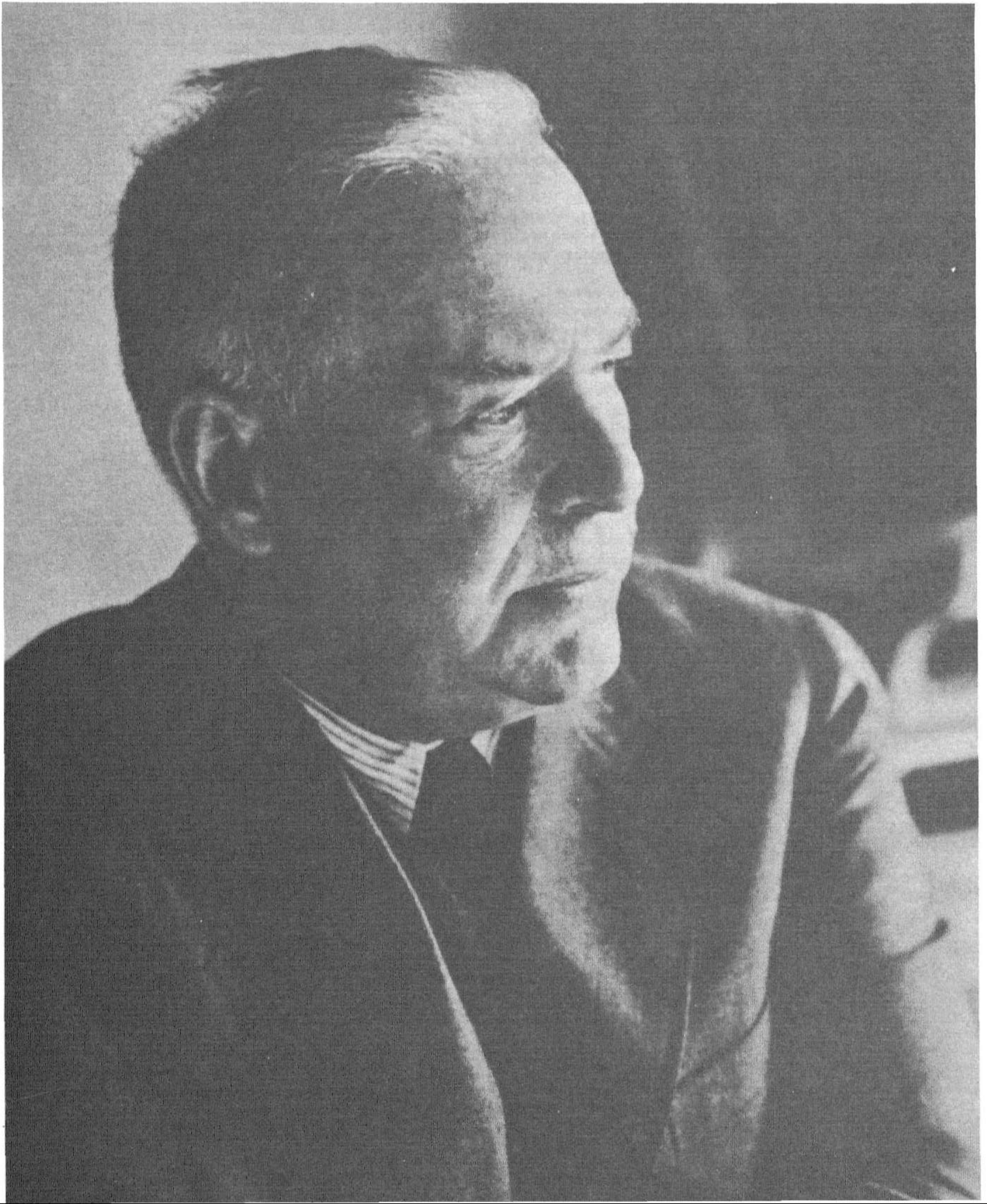
⁷ «Entrevista a Vicente Huidobro», *La Nación* (Santiago de Chile), 28 de mayo 1939.



Wallace Stevens

Notas para una Ficción Suprema

Nota previa, traducción y notas de JAVIER MARÍAS



NOTA PREVIA. En su poema «A High-Toned Old Christian Woman», perteneciente a su primer libro, *Harmonium* (1923), Wallace Stevens (Reading, Pennsylvania, 1879—Hartford, Connecticut, 1955) comenzó así: *Poetry is the supreme fiction, madame* (*La poesía es la ficción suprema, señora*). La verdad es, sin embargo, que los críticos todavía no se han puesto enteramente de acuerdo acerca de si la Ficción Suprema del presente poema es la poesía, como parece indicar el mencionado antecedente, o bien el poeta en el momento de crear su texto (el yo poético que poetiza la realidad por medio de su imaginación). Esta falta de acuerdo no es de extrañar, dada la frecuente opacidad de la poesía de Stevens y de este poema en particular: hay numerosos pasajes de «Notes toward a Supreme Fiction» que se han visto sometidos a las más variadas y arbitrarias interpretaciones. Y no en balde el propio Stevens puso la palabra «Notas» en el título de su poema: *Debo decir que no he definido una ficción suprema*, escribió en una carta de 1943, y añadió: *En principio parece haber ciertas características de una ficción suprema y las «Notas» se limita a expresar unas pocas de esas características. Tal y como veo el tema, podría ocupar a toda una escuela de rabinos durante las próximas generaciones. Y en otra carta, de 1954, dijo: Que la obra de un hombre quede indefinida es a menudo algo intencionado. Por ejemplo, al proyectar una ficción suprema, no puedo imaginar nada más fatal que expresarla de manera definida y sin precauciones... Se trata de poesía, no de filosofía. Lo último que querría hacer sería formular un sistema.*

Sin embargo en lo que sí parecen estar de acuerdo todos los críticos de Stevens, «el maestro del verso exquisito», es en que «Notas para una Ficción Suprema» es el poema más importante de toda su obra, la columna vertebral y el momento crucial de su poesía, su obra maestra. De ahí el interés de contar con una traducción española.

Ahora bien, ¿cómo traducir esa opacidad, cómo interpretar los numerosísimos versos ambiguos e interpretables? El traductor es sin duda un intérprete, pero muy distinto del crítico literario. Digamos que está a mitad de camino entre éste y el poeta, y lo que lo aproxima al segundo le permite algo que al primero le está vedado: no explicar. A la opacidad puede responder con opacidad, a la ambigüedad con ambigüedad, a la oscuridad con oscuridad.

Evidentemente, lo que aquí se ofrece es *mi* versión de «Notes toward a Supreme Fiction», lo cual no quiere decir, como podría pensarse tras esta declaración, que me haya permitido libertades amparándome en ese vocablo tan dudoso, «versión», sino que se trata del poema de Stevens *tal y como yo lo entiendo*. De lo que puede tener seguridad el lector es precisamente de que lo que dice el texto de Stevens lo dice también mi texto, y, por lo tanto, también lo dice *casi* igual que como lo dice Stevens. Respecto a ese *casi*, más vale dejarlo en paz, pues en él reside el misterio de la traducción, el del posible paso de una lengua a otra.

Con todo, algunos dobles sentidos o ambigüedades extremas del poema (los que no permiten que el traductor no explique sin por ello cometer una infidelidad) van comentados en las notas, al final. En estas notas he incluido asimismo algunos extractos de cartas del propio Stevens, en los que hace observaciones de interés acerca de algunos pasajes del texto. A fin de no interrumpir la lectura del poema las notas van al final y su numeración corresponde a los cantos (números romanos) y versos (números árabes) dentro de cada canto.

«Notes toward a Supreme Fiction» se publicó, en una edición limitada, en 1942, y posteriormente fue incluido, como cierre del libro, en *Transport to Summer* (1947). Stevens consideró que dicha inclusión hacía de *Transport to Summer* su libro más importante.

Las ediciones utilizadas para esta traducción son las siguientes: Wallace Stevens, *The Collected Poems* (Nueva York, 1982), y Wallace Stevens, *Selected Poems* (Londres, 1980).

J. M.



A Henry Church

¿Y por qué, salvo por ti, siento yo amor?
¿Acaso estrecho el libro más excelso
del hombre más sabio, noche y día oculto en mí?
En la incierta luz de la verdad única, cierta,
igual en viva capacidad de cambio a la luz
en que te encuentro, en que nos sentamos quietos,
en la central de nuestro ser durante un instante,
la intensa transparencia que tú traes es la paz.

Debe ser abstracta

I

Empieza, efebo, por percibir la idea
de esta invención, este mundo inventado,
la inconcebible idea del sol.

Debes hacerte de nuevo un hombre ignorante
y ver con ojo ignorante el sol de nuevo
y verlo claramente en la idea de sol.

Nunca supongas que una mente inventora es la fuente
de esta idea ni compongas para esa mente
un voluminoso dueño envuelto en su fuego.

Qué limpio el sol cuando visto en su idea,
lavado en la más remota limpieza de un cielo
que nos ha expulsado con nuestras imágenes...

La muerte de un dios es la muerte de todos.
Yazga el purpúreo Febo en cosecha umbría,
dormite y muera Febo en umbría otoñal,

Febo ha muerto, efebo. Pero Febo fue
un nombre para algo que nunca pudo nombrarse.
Había un proyecto para el sol y lo hay.

Hay un proyecto para el sol. El sol
no debe tener nombre, florecedor de oro, sino ser
en la dificultad de lo que él va a ser.

II

Es el tedio celestial de los apartamentos
lo que nos devuelve a la primera idea, la médula
de esta invención; y sin embargo tan venenosos

son los raptos de la verdad, tan fatales para
la verdad misma, la primera idea se convierte
en el ermitaño de las metáforas de un poeta,

que viene y va y viene y va todo el día.

¿Puede haber un tedio de la primera idea?

¿Qué otra cosa, prodigioso hombre docto, debería haber?

El hombre monástico es un artista. El filósofo
señala el lugar del hombre en la música, digamos, hoy.
Pero el sacerdote desea. El filósofo desea.

Y no tener es el principio del deseo.

Tener lo que no es es su antiguo ciclo.

Es el deseo al final del invierno, cuando

ve tornarse azul al tiempo sin esfuerzo

y ve la miosota en su matorral.

Siendo viril, oye el himno del calendario.

Sabe que lo que tiene es lo que no es

y lo desecha como una cosa de otro tiempo,

como la mañana se deshace de la luz rancia de la luna y del raído

[sueño.

III

El poema renueva la vida para que compartamos,
por un momento, la primera idea... Satisface
la creencia en un principio immaculado

y nos lanza, alados por una voluntad inconsciente,
a un final immaculado. Nos movemos entre estos puntos:
de ese candor siempre temprano a su plural tardío

y el candor de ambos es el gran regocijo
de lo que sentimos por lo que pensamos, del pensamiento
latiendo en el corazón, como si la sangre llegara nuevamente,

un elixir, una excitación, un poder puro.

El poema, a través del candor, trae de nuevo un poder
que a todo da una índole cándida.

Decimos: De noche un árabe en mi habitación,
con su condenado jábala-jábala-jábala-jo,
inscribe una astronomía primitiva

a través de los impolutos frentes que el futuro arroja
y tira sus estrellas por el suelo. De día
la torcaz solía cantar su jábala-ju

y aun la más gruesa iridiscencia oceánica
ulula ju y asciende y ulula ju y cae.

El sinsentido de la vida nos traspasa con extraña relación.

IV

La primera idea no fue nuestra. Adán
en el Edén fue el padre de Descartes
y Eva hizo del aire el espejo de sí misma,

de sus hijos y sus hijas. Se encontraron
en el cielo como en un cristal; una segunda tierra;
y en la tierra misma encontraron un prado:

los habitantes de un muy pulido prado.

Pero la primera idea no fue dar forma a las nubes
en imitación. Las nubes nos precedieron.

Había un centro de barro antes de que alentáramos.
Había un mito antes de que el mito empezara,
venerable y articulado y completo.

De esto surge el poema: que vivimos en un lugar
que no es el nuestro y, mucho más, no nosotros
y duro es pese a los días blasonados.

Nosotros somos los imitadores. Las nubes son pedagogos.
El aire no es un espejo sino tabla rasa,
bastidores claroscuras, trágico clarooscuro

y cómico color de la rosa, y en él
instrumentos abismales emiten sonidos como señales
de los amplios significados que les añadimos.

V

El león ruge al enfurecedor desierto,
enrojece la arena con su ruido colorado,
desafía al vacío rojo para desarrollar su combate,

señor por pata y fauces y por la melena,
retador flexibilísimo. El elefante
quiebra la oscuridad de Ceilán con trompeteos,

los fugaces destellos sobre superficies de tanques,
despedazando lo remoto más terciopelado. El oso,
la pesada canela, gruñe en su montaña

al trueno de verano y duerme a través de la nieve de invierno.
Pero tú, efebo, miras desde tu ático por la ventana,
tu mansarda con un piano alquilado. Yaces

en silencio sobre tu cama. Agarras con la mano
la punta de tu almohada. Retuerces y exprimes
una enunciación amarga de tu retorcedora, muda,

sin embargo voluble violencia muda. Miras
por los tejados como sigilo y como custodia
y en tu centro los marcas y estás intimidado...

Estos son los heroicos hijos a los que el tiempo cría
contra la primera idea: azotar al león,
engalanar elefantes, enseñar a los osos malabarismos.

VI

No ha de advertirse porque no ha de
verse, no ha de amarse ni odiarse porque
no ha de advertirse. Tiempo por Franz Hals,
pincelado por hirsutos vientos en hirsutas nubes,
humedecido por el azul, más frío por el blanco.
No ha de hablársele, sin un techo, sin
primeros frutos, sin la espineta de los pájaros,
el cinturón marrón oscuro flojo, no soltado.
Alegre es, alegre era, la forsythia alegre
y el amarillo, el amarillo afina el azul septentrional.
Sin nombre y nada que desear,
si acaso imaginado pero imaginado bien.

Mi casa ha cambiado un poco al sol.
La fragancia de las magnolias se acerca,
falso toque, falsa forma, pero cerca la familia de la falsedad.

Debe ser visible o invisible,
invisible o visible o ambas cosas:
un ver y no ver en el ojo.

El tiempo y el gigante del tiempo,
digamos el tiempo, el mero tiempo, el mero aire:
una abstracción sangrada, como un hombre por el pensamiento.

VII

Se siente bien tal como está sin el gigante,
un pensador de la primera idea. Tal vez
la verdad depende de un paseo alrededor de un lago,
un componer mientras se cansa el cuerpo, un alto
para ver la hepática, un alto para observar
una definición que se hace cierta

y una espera en esa certidumbre, un descanso
en los vaivenes de los pinos que bordean el lago.
Tal vez hay momentos de excelencia inherente,
como cuando canta el gallo a la izquierda y todo
está bien, equilibrios incalculables,
a los que adviene una especie de perfección suiza
y una música conocida de la máquina
instaura su Schwärmerei, no equilibrios
que alcanzamos sino equilibrios que ocurren,
como un hombre y una mujer se encuentran y aman en el acto.
Tal vez hay momentos de despertar,
extremos, fortuitos, personales, en los que
más que despertar, nos sentamos en el borde del sueño,
como en una elevación, y contemplamos
las academias como estructuras en la niebla.

VIII

¿Podemos componer un castillo-fortaleza-hogar,
aun con la ayuda de Viollet-le-Duc,
y poner allí al MacCullough como hombre principal?
La primera idea es una cosa imaginada.
El pensativo gigante postrado en espacio violeta
puede ser el MacCullough, un expediente,
logos y lógica, hipótesis cristalina,
incipit y una forma de decir la palabra
y todo doble latente en la palabra,
Beau lingüista. Pero el MacCullough es MacCullough.
No se sigue que el hombre principal sea el hombre.
Si el propio MacCullough se hallara tendido al lado del mar,
ahogado en sus murmullos, leyendo en el sonido,
acerca del pensador de la primera idea,
podría habituarse, por la ola o la frase,

o el poder de la ola, o el habla profundizada,
o un ser más tenue, que se instalara en él,
de mayor capacidad y comprensión,

como si las olas al fin nunca rompieran,
como si el lenguaje de pronto, con facilidad,
dijera cosas que hubiera proferido laboriosamente.

IX

El salmodiar romántico, la declamada clarividencia
son partes de la apoteosis, apropiadas
y de su naturaleza, el idioma de ella.

Difieren del clic-clac de la razón, de sus aplicadas
enfulguraciones. Pero la apoteosis no es
el origen del hombre principal. Él viene,

compacto en invencibles fracasos, de la razón,
alumbrado a medianoche por el ojo estudioso,
envuelto en ensueño, objeto del

zumbido de los pensamientos evadidos en la mente,
oculto a otros pensamientos, el que reposa
sobre un pecho para siempre precioso para ese tacto,

para quien el bien de abril cae tiernamente,
cae, cantando por entonces los pájaros macho.
Mi dama, canta para esta persona canciones exactas.

Él es y puede ser pero ¡oh! es, es,
este expósito del pasado infecto, tan brillante,
tan conmovedor en el ademán de su mano.

Sin embargo no mires sus ojos coloreados. No le
dés nombres. Descártalo de tus imágenes.
Lo ardoroso de él es más puro en el corazón.

X

La abstracción principal es la idea del hombre
y el hombre principal es su exponente, más capaz
en lo abstracto que en su singular,

más fecundo como principio que como partícula,
feliz fecundidad, florabundante fuerza,
de ser parte más que una excepción,

aunque una parte heroica, de lo comunal.
La abstracción principal es lo comunal,
el inanimado, difícil rostro. ¿Quién es?

¿Qué rabino, enfurecido con el deseo humano,
qué jefe, andando solo, llorando
tan desdichado, tan victorioso,

no ve una a una estas figuras separadas,
y sin embargo ve sólo una, con su abrigo viejo,
sus pantalones desmadejados, más allá de la ciudad,

buscando lo que existía, donde solía estar?
Sin nubes la mañana. Es él. El hombre
con ese abrigo viejo, esos pantalones combados,

le corresponde a él, efebo, hacer, confeccionar
la elegancia final, no consolar
ni santificar, sino simplemente proponer.

Debe cambiar

I

El viejo serafín, parcialmente dorado, entre violetas
inhaló el olor señalado, mientras las palomas
se elevaron como fantasmas salidos de cronologías.

Las muchachas italianas llevaban en el pelo junquillos
y vio éstos el serafín, los había visto tiempo atrás,
en las cintas de las madres, los volvería a ver.

Llegaron las abejas zumbando como si nunca se hubieran ido,
como si los jacintos nunca se hubieran ido. Decimos
que cambia esto y que cambia aquello. Así las constantes
violetas, palomas, muchachas, abejas y jacintos
son objetos inconstantes de causa inconstante
en un universo de inconstancia. Esto significa
que el azul nocturno es una cosa inconstante. El serafín
es sátiro en Saturno, según sus pensamientos.
Significa que la versión que sentimos por esta escena marchita
es que no ha cambiado lo bastante. Permanece,
es una repetición. Las abejas llegan zumbando
como si ... Las palomas aletean estrepitosamente en el aire.
Un perfume erótico, mitad del cuerpo, mitad
de un ácido notorio es sin duda lo que pretende
y el zumbido es zafio, no está roto en sutilezas.

II

El Presidente ordena a la abeja que sea
inmortal. El Presidente ordena. ¿Pero acaso
el cuerpo alza su pesada ala, asume,
otra vez, un ser inagotable, se eleva
por encima del más altivo antagonista
para susurrar las inexpertas frases de su mancebo?
¿Por qué habría de recuperar la abeja una patraña perdida,
hallar en una trompa un eco profundo y zumbiar
por el trofeo sin fondo, trompa nuevo después de antiguo?
El Presidente tiene manzanas sobre la mesa
y criados descalzos a su alrededor, que ajustan
las cortinas a una t metafísica
y los estandartes de la nación ondean, estallan
sobre sus astas en resplandor rojiazul, chasquean
en las drizas. ¿Por qué, entonces, cuando con dorada furia

la primavera consume las sobras del invierno, por qué
habría de hablarse de regresar o
de muerte en el sueño del recuerdo? ¿La primavera es un dormir?

Este calor es para enamorados que por fin cumplen
su amor, este comienzo, no reanudación, este
zumar y zumbar de la abeja recién llegada.

III

La gran estatua del General Du Puy
reposaba inmóvil, aunque catafalcos vecinos
se llevaban a los residentes de su noble Plaza.

El recto, alzado brazo del caballo
indicaba que, en el funeral final,
la música se paró y se quedó quieto el caballo.

Los domingos, los abogados en sus paseos
se acercaban a esta muy peraltada efigie
para estudiar el pasado, y los médicos, habiéndose bañado

con cuidado, escudriñaban la estructura sin nervio
de una suspensión, una permanencia, tan rígida
que hacía al General un poco absurdo,

trocada su verdadera carne en un inhumano bronce.

Nunca había existido, nunca podría existir, un
hombre así. Los abogados descreían, los médicos

decían que como fastuoso, ilustre ornamento,
como marco para los geranios, el General,
la misma Plaza Du Puy, de hecho, figuraba

entre nuestros más residuales estados de ánimo.

Nada había ocurrido porque nada había cambiado.

Sin embargo el General al final era basura.

IV

Dos cosas de naturaleza opuesta parecen depender
una de otra, como un hombre depende
de una mujer, el día de la noche, lo imaginado

de lo real. Este es el origen del cambio.
Invierno y primavera, fríos copuladores, se abrazan
y aparecen los pormenores del rapto.

La música cae sobre el silencio como una sensación,
una pasión que sentimos, no comprendemos.
Mañana y tarde están entrelazadas

y norte y sur son una pareja intrínseca
y sol y lluvia un plural, como dos enamorados
que se alejan siendo uno en el cuerpo más vital.

En la soledad las trompetas de la soledad
no son de otra soledad resonancia;
una pequeña cuerda habla por una multitud de voces.

El participante participa de lo que lo cambia.
El niño que toca toma carácter de la cosa,
el cuerpo, que toca. El capitán y sus hombres

son uno y el marinero y el mar son uno.
Sigue tú después, Oh mi compañero, mi semejante, mi yo,
hermana y solaz, hermano y deleite.

V

En una isla azul en un agua como el cielo inmensa
los naranjos silvestres seguían floreciendo y dando,
mucho después de la muerte del plantador. Quedaban unas limas,

donde su casa había caído, tres árboles raquíticos cargados
de desvirtuado verde. Eran éstos la turquesa del plantador
y sus manchas naranjas, eran éstos su verdor cero,

un verde cocido más verde al más verde sol.
Eran éstos sus playas, sus arrayanes marinos en
arena blanca, su galimatías de los largos chapoteos marinos.

Había una isla fuera de su alcance en la que reposaba,
una isla al sur, en la que reposaba como
una montaña, una piña picante cual verano cubano.

Y là-bas, là-bas, crecían las frescas bananas,
colgando pesadamente del gran banano,
que traspasa las nubes y se inclina sobre medio mundo.

Con frecuencia pensaba en la tierra de la que venía,
cómo todo ese país era una sandía, rosa
si visto como era debido y sin embargo un rojo posible.

Un hombre natural bajo una luz negativa
no habría podido soportar su trabajo ni morir
suspirando por tener que dejar el tañido del banjo.

VI

Setúme, dijo el gorrión, a la brizna aplastada,
y tú, y tú, setúme al soplar,
cuando en mi soto me miras ser.

¡Ah, ké! el reyezuelo sangriento, el arrendajo malvado,
ké-ké, vertiéndose el petirrojo con garganta de jarro,
setú, setú, setúme en mi claro.

Había en la lluvia tan estúpida trova,
tantos badajos que iban sin campanas,
que estos setús componen un gong celeste.

Una voz repitiendo, un corista incansable,
las frases de una sola frase, ké-ké,
un solo texto, granítica monotonía,

un único rostro, como una foto del destino,
sino de soplador de vidrio, episcopus sin sangre,
ojo sin párpado, mente sin ningún sueño...

Son éstos de trovadores que carecen de trova,
de una tierra en que la primera hoja es el cuento
de las hojas, en que el gorrión es un pájaro

de piedra, que nunca cambia. Setúle, tú
y tú, setúle y setú. Es
un sonido como cualquier otro. Tendrá su fin.

VII

Después de un brillo de la luna, decimos
que no necesitamos de ningún paraíso,
que no necesitamos himno seductor alguno.

Es verdad. Esta noche las lilas magnifican
la fácil pasión, el amor siempre presto
del enamorado que tenemos dentro y aspiramos

un olor que no evoca nada, absoluto.

En plena mitad de la noche nos encontramos
con el olor purpúreo, la abundante floración.

El enamorado suspira como por la dicha accesible,
que puede al aspirar llevar dentro de sí,
poseer en su corazón, ocultar y conocido nada.

Porque la fácil pasión y el amor siempre presto
son de nuestro nacimiento terreno y de aquí y ahora
y de donde vivimos y de todas las partes en que vivimos,

como en la nube cimera de una noche-tarde de mayo,
como en el valor del hombre ignorante,
que canta según el libro, en el ardor del docto, que escribe

el libro, ardiendo en deseos de otra dicha accesible:
las fluctuaciones de la certidumbre, el cambio
de grados de percepción en la oscuridad del docto.

VIII

En su viaje alrededor del mundo, Nanzia Nunzio
se enfrentó con Ozymandias. Fue
sola y como una vestal muy preparada.

Yo soy la esposa. Se quitó el collar
y lo depositó en la arena. Como soy, yo soy
la esposa. Se abrió el cinturón tachonado de piedras.

Yo soy la esposa, despojada del reluciente oro,
la esposa más allá de la esmeralda o de la amatista,
más allá del cuerpo ardiente que llevo puesto.

Soy la mujer desvestida más desnudamente
que la desnudez, de pie ante un orden
inflexible, diciendo soy la contemplada esposa.

Dime eso que, dicho, me ataviará
con su propio único precioso ornamento.
Cíñeme la corona de diamantes del espíritu.

Vísteme entera con el filamento final,
para que tiemble de tal amor así conocido
y sea yo misma preciosa para tu perfeccionamiento.

Entonces Ozymandias dijo a la esposa, la novia
nunca está desnuda. Una ficticia envoltura
teje siempre titilando desde el corazón y la mente.

IX

El poema va de la jerga del poeta a
la jerga del lenguaje vulgar y vuelve otra vez.
¿Va y viene o es de ambos

a la vez? ¿Es un luminoso revoloteo
o la concentración de un día nublado?
¿Hay un poema que nunca alcanza las palabras

y uno que mata el tiempo a base de regatear con él?
¿Es el poema particular y general a la vez?
He ahí una meditación, en la que parece

haber una evasión, una cosa no aprehendida o
no aprehendida bien. ¿Acaso el poeta
nos evade, como en un insensible elemento?

¿Evadir, este ardoroso, dependiente orador,
portavoz en nuestras barreras más romas,
representante por una forma de hablar, hablante

de un habla sólo un poco de la lengua?
Lo que busca es la jerga del lenguaje vulgar.
Mediante un habla particular intenta decir

la particular potencia de lo general,
combinar el latín de la imaginación con
la lingua franca et jocundissima.

X

Un banco fue su catalepsia, Teatro
del Tropic. Se sentó en el parque. El agua del
lago estaba llena de cosas artificiales,

como una página de música, como un aire de las capas altas,
como un color momentáneo, y en él los cisnes
eran serafines, eran santos, eran esencias cambiantes.

El viento del oeste era la música, el movimiento, la fuerza
a cuyo son retozaban los cisnes, una voluntad de cambio,
una voluntad de hacer rizos de iris sobre el espacio en blanco.
Había una voluntad de cambio, un camino
necesario y presente, una presentación, una especie
de mundo volátil, demasiado constante para ser negado,

el ojo de un vagabundo en metáfora
que capta el nuestro. Lo casual no es
suficiente. La novedad de la transformación es

la novedad de un mundo. Es el nuestro,
es nosotros mismos, la novedad de nosotros mismos,
y esa necesidad y esa presentación

son frotamientos de un espejo en el que miramos.
De estos comienzos, alegres y verdes, propón
los amoríos adecuados. Los anotará el tiempo.

Debe dar placer

I

Cantar el jubila a horas exactas, acostumbradas,
estar encaramado y llevar la melena de una multitud
y así, como parte, exultar con su gran garganta,
hablar de la alegría y cantarla, llevado a
hombros por hombres alegres, sentir el corazón
que es el fundamento común, más valeroso,
éste es un ejercicio fácil. San Jerónimo
engendró las tubas y las cuerdas del viento de fuego,
los dedos de oro que puntean el aire azul oscuro:
para que un grupo de voces que en él se mueven,
encuentren del sonido el antepasado más macilento,
encuentren de la luz una música que brota
allí donde cae de modo más que sensual.
Pero el rigor más difícil viene en seguida,
en la imagen de lo que vemos, para captar de ese
irracional momento su sinrazón,
como cuando el sol va saliendo, cuando el mar
se aclara profundamente, cuando la luna pende del muro
del cielo-celada. Estas no son cosas transformadas.
Sin embargo nos estremecen como si lo fueran.
Razonamos sobre ellas con una razón más tardía.

II

La mujer azul, laqueada y ligada, desde su ventana
no deseaba que los ligeros argénteos
fueran fría plata, ni que las espumosas nubes
espumaran, fueran olas espumantes, se movieran como ellas,
ni que las sexuales flores reposaran
sin sus adicciones feroces, ni que el calor

del verano, que se hace fragante durante la noche,
fortaleciera sus abortivos sueños y tomara
en el sueño su forma natural. A ella

le bastaba con recordar: los argénteos
de la primavera acuden a sus puestos en las hojas de uva
para enfriar sus encendidas pulsaciones; las espumosas nubes
no son más que espumosas nubes; las espumosas floraciones
se gastan sin pubertad; y más tarde,
cuando el armonioso calor de los pinos de agosto
entra en la habitación, se adormece y es la noche.
A ella le bastaba con recordar.

La mujer azul miraba y desde su ventana nombraba
los corales del cornejo, fríos y claros,
fríos, fríamente delineantes, al ser reales,
claros y, salvo por el ojo, sin intrusión.

III

Un rostro imperecedero en una imperecedera zarza,
una cara de piedra en un rojo interminable,
esmeralda-rojo, azul hendido de rojo, una cara de pizarra,
una frente antigua cubierta de espesos cabellos,
las ranuras canaladas de la lluvia, la curtida y roja
como rosa roja y la desgastada por el agua de color rubí,
las vides en torno a la garganta, los labios informes,
el ceño como serpientes asoleándose en la frente,
el sentimiento gastado que no deja nada de sí,
repeticiones de rojo-en-rojo que nunca
desaparecen, con un poco de roña, con un poco de rouge,
con un poco más de rugosidad y rudeza, una corona
que el ojo no pudo eludir, un renombre rojo
que se hace resonar en el atediado oído.
Un fulgor apagado, cornalina mate

usada demasiado venerablemente. Eso pudo ser.
Pudo y pudo ser. Pero tal como fue,
un pastor muerto trajo acordes tremendos del infierno
y ordenó a las ovejas ir de farra. O eso dijeron.
Niños enamorados de ellas trajeron flores tempranas
y las esparcieron alrededor, sin dos iguales.

IV

Razonamos sobre estas cosas con razón más tardía
y hacemos de lo que vemos, lo que vemos claramente
y hemos visto, un lugar dependiente de nosotros mismos.

Hubo un casamiento místico en Catawba,
al mediodía fue del día central del año
entre un gran capitán y la doncella Bawda.

Fue éste su himno ceremonial: Otrora
amábamos pero no queríamos casamiento hacer. Otrora
rehusaba el uno al otro tomar,

solemnemente renunciaba a la cata del vino nupcial.
Cada uno debe al otro tomar no por el noble,
de él poderoso porte ni de ella por el sutil sonido,

el shu-shu-shu de secretos címbalos en derredor.
Cada uno debe al otro tomar como signo, breve signo
para parar el torbellino, malograr a los elementos.

El gran capitán amaba la colina eterna de Catawba
y por lo tanto se casó con Bawda, a la que allí encontró,
y Bawda amaba al capitán como amaba al sol.

Se casaron bien porque el lugar nupcial
era lo que amaban los dos. No era el cielo ni el infierno.
Ellos eran caracteres del amor encontrados cara a cara.

V

Bebimos Meursault, comimos langosta Bombay con chutney
de mango. Entonces el Canónigo Aspirina declamó
sobre su hermana, en qué éxtasis tan sensato

vivía ella en su casa. Tenía dos hijas, una
de cuatro años, y una de siete, a las que vestía
como pinta un pintor de pavorido color.

Pero aun así las pintaba, de acuerdo con
su pobreza, de un azul-gris amarilleado
con cinta, rígida expresión de ambas, blancas,
con perlas dominicales, su alegría de viuda.
Las ocultaba bajo nombres sencillos. Las mantenía
más unidas a ella rechazando los sueños.

Las palabras que decían eran voces que ella oía.
Las miraba y las veía como eran
y lo que sentía repelía la más descarnada frase.

El Canónigo Aspirina, tras decir estas cosas,
reflexionó, tarareando un bosquejo de fuga
de alabanza, una conjugación hecha por coros.

Sin embargo su propia hermana, cuando sus niñas dormían,
le exigía al sueño, en las agitaciones del silencio
sólo la desenredada mismidad del sueño, para ellas.

VI

Cuando a la medianoche larga el Canónigo se fue a dormir
y las cosas normales a bostezos se hubieron hecho desaparecer,
la nada era una desnudez, un punto,

más allá del que los hechos no podían progresar como hechos.
Por consiguiente el saber del hombre concibió
una vez más las pálidas iluminaciones de la noche, el oro
por debajo, muy por debajo, de la superficie de
su ojo y audible en la montaña de
su oído, el material mismo de su mente.

De modo que él era las alas ascendientes que veía
e iba sobre ellas por los astros exteriores de las órbitas
descendiendo al lecho de las niñas, sobre el que

yacían. Entonces con enorme patética fuerza
voló directamente a la corona extrema de la noche.
La nada era una desnudez, un punto
más allá del que el pensamiento no podía progresar como
[pensamiento.
Tenía que elegir. Pero no era una elección
entre cosas que se excluyen. No era una elección
entre, sino de. Eligió incluir las cosas
que están una en otra incluídas, el todo,
la complicada, la acumuladora armonía.

VII

Él impone órdenes a medida que los va pensando,
como hacen el zorro y la serpiente. Es un valiente asunto.
Después construye capitolios y en sus pasillos,
más blancos que la cera, sonoros, la fama como es,
coloca estatuas de hombres razonables,
que superaron al más letrado búho, al más erudito
de los elefantes. Pero imponer no es
descubrir. Descubrir un orden como el de
una estación, descubrir el verano y conocerlo,
descubrir el invierno y conocerlo bien, encontrar,
no imponer, no haber en absoluto razonado,
haber dado con el tiempo principal a partir de la nada,
es posible, posible, posible. Debe
ser posible. Debe ser que con el tiempo
lo real resulte de sus componentes crudos,
pareciendo, al principio, una bestia vomitada, disímil,
calentada por una leche desesperada. Encontrar lo real,
quedar despojado de todas las ficciones a excepción de una,
la ficción de un absoluto ... Ángel,
guarda silencio en tu luminosa nube y oye
la luminosa melodía del sonido justo.

VIII

¿Qué he de creer? Si el ángel en su nube,
mirando serenamente al violento abismo,
pulsas sus cuerdas para pulsar su gloria abismal,
salta hacia abajo por las revelaciones de la tarde, y
sobre sus desplegadas alas, no precisa más que el hondo espacio,
olvida el centro de oro, el destino dorado,
va calentándose en el inmóvil movimiento de su vuelo,
¿estoy yo que imagino a este ángel menos satisfecho?
¿Son tuyas las alas, el aire asediado por lapides?
¿Es él o soy yo quien experimento esto?
Soy yo entonces quien sigo diciendo que hay una hora
llena de expresable dicha, en la que nada
me falta, soy feliz, olvido de la falta la dorada mano,
estoy satisfecho sin la majestad que consuela,
y si hay una hora hay un día,
hay un mes, un año, hay un tiempo
en que la majestad es un espejo del yo:
no tengo pero soy y como soy, yo soy.
Estas regiones externas, ¿de qué las llenamos
si no es de reflejos, las huidas de la muerte,
Cenicienta que se cumple a sí misma bajo el tejado?

IX

Canta fuerte, reyezuelo demasiado enclenque. Yo puedo
hacer cuanto pueden los ángeles. Gozo como ellos,
como los hombres aparte, como los hombres en la luz aislados,
gozadores ángeles. Canta, forzado corneta,
que toca para la hembra, cerca del nido,
corneta macho, canta y toca y párate en seco,
petirrojo rojo, párate en tus preludios, que practicas
meras repeticiones. Estas cosas por lo menos comprenden
una ocupación, un ejercicio, un trabajo,

una cosa final en sí misma y, por lo tanto, buena:
una de las inmensas repeticiones finales en
sí mismas y, por lo tanto, buenas, el dar vueltas
y más vueltas y más vueltas, el mero dar vueltas,
hasta que el mero dar vueltas es un bien final,
como en una mesa llega el vino en un barril.

Y gozamos como los hombres, como una hoja
sobre la mesa gira su constante giro,
para que la miremos con gusto, la miremos
girando su medida excéntrica. Tal vez,
el hombre-héroe no es el monstruo excepcional,
sino quien de la repetición es el mayor maestro.

X

Chica gorda, terrestre, mi verano, mi noche,
¿cómo es que te encuentro en la diferencia, te veo ahí
en un móvil contorno, un cambio no del todo completado?

Me eres familiar y sin embargo una aberración.

Cortés, señora, soy, pero bajo
un árbol, esta sensación no provocada exige

que te nombre a las claras, no malgaste palabras,
frene tus evasiones, te ciña a ti misma.

Aun así cuando te pienso fuerte o cansada,
inclinada sobre el trabajo, inquieta, contenta, sola,
sigues siendo la más que natural figura. Te
conviertes en el fantasma de pies silentes, la irracional
distorsión, sin embargo fragante, sin embargo querida.
Eso es: la más que racional distorsión,
la ficción que resulta del sentimiento. Sí, eso.

Lo pondrán en claro un día en la Sorbona.
Volveremos al atardecer de la conferencia
complacidos de que lo irracional sea racional,

hasta que tocado por el sentimiento, en una calle dorada,
te llame por tu nombre, mi verde, mi fluido mundo.
Habrás dejado de girar salvo en el cristal.

* * *

Soldado, hay una guerra entre la mente
y el cielo, entre el pensamiento y el día y la noche.

Por eso el poeta está siempre al sol,

remienda la luna en su habitación y la cose
a sus cadencias virgilianas, arriba abajo,
arriba abajo. Es una guerra que nunca acaba.

Sin embargo depende de la tuya. Las dos son una.
Son un plural, un derecha e izquierda, un par,
dos paralelas que se encuentran aunque sea solamente en

el encuentro de sus sombras o que se encuentran
en un libro en un cuartel, una carta de Malasia.

Pero tu guerra acaba. Y después regresas

con seis carnes y doce vinos o bien sin ellos
para andar por otra habitación ... Monsieur y camarada,
el soldado es pobre sin los versos del poeta,

sus compendios insignificantes, los sonidos que se clavan,
inevitablemente modulantes, en la sangre.

Y guerra por guerra, tiene cada una su clase de valentía.

Qué sencillamente el héroe ficticio se torna el real;
qué alegremente con las palabras justas muere el soldado,
si ha de morir, o vive del sustento del habla fiel.

NOTAS A
NOTAS PARA UNA FICCIÓN SUPREMA

A Henry Church

1 Según Harold Bloom, quizá, hasta la fecha, el más exhaustivo exégeta de Stevens (y en particular de este poema, al que ha dedicado todo un capítulo de 52 páginas), no hay demasiadas razones para pensar que el *ti* de este primer verso sea necesariamente Henry Church, el mejor amigo de Stevens y a quien sin duda está dedicado el poema. Bloom, de hecho, se inclina a pensar a la postre que ese *ti* es la propia poesía de Stevens, o simplemente el texto, «Notes toward a Supreme Fiction». Véase Harold Bloom, *Wallace Stevens: The Poems of Our Climate* (Ithaca & Londres, 1976).

Debe ser abstracta

0 También según Bloom, *abstracta* debe entenderse frecuentemente en Stevens (como en Valéry, que tanto influyó en él) más bien como *abstraída*, es decir, separada de, aislada de.

I

14 En este verso y el siguiente hay una leve infidelidad semántica, que no etimológica ni fonética ni aliterativa: la palabra inglesa *umber*, que aparece, al igual que *umbría*, primero como adjetivo y luego como sustantivo, denomina un tipo de tierra marrón utilizada como pigmento por los pintores y asimismo es el nombre de su color (llamado por los italianos *terra d'ombra*), tanto como sustantivo cuanto como adjetivo. Vaya en mi descargo, sin embargo, que el sustantivo *umber* significa también *sombra*, no así el adjetivo *sombrio*.

II

16 La palabra correspondiente a *tiempo* es aquí *weather* (tiempo atmosférico), como en numerosísimas ocasiones a lo largo del poema, y no *time* (tiempo cronológico).

III

13 Stevens, en su Carta 433 (*Letters*, edited by Holly Stevens), se refiere a esta primera fábula del poema en los siguientes términos explicativos: *el árabe es la luna; la indescifrable vaguedad de la luz de la luna es los impolutos frentes; la caligrafía no formada.*

16 *Impolutos* corresponde a *unscrawled*, literalmente *no garabateados*.

IV

2 Stevens, en su Carta 433: *Descartes es utilizado como símbolo de la razón. Pero vivimos en un lugar que no es el nuestro; no vivimos en una tierra de Descartes; hemos impuesto la razón; Adán la impuso hasta en el Edén.*

18 En el original la repetición no es tan flagrante: *bright-dark* y *chiaroscuro*. Pero, ¿qué es *bright-dark* sino *claroscuro*?

20 Según Bloom, los instrumentos abismales serían el tiempo y el océano, antes mencionados en el poema. La palabra correspondiente a *señales* (*pips*) puede significar, además de *señales horarias*, el *pio pio* de los pájaros.

V

3 La palabra correspondiente a *combate* (*match*) también podría significar *igual*, es decir, *rival*.

6 La palabra correspondiente a *trompeteos* (*blares*) también significa *resplandores*. De ahí los *destellos* del siguiente verso.

7 Stevens, en su Carta 434: *Los tanques en Ceilán son embalses, pero no embalses americanos; son depresiones que pueden haber sido un antiguo baño o la excavación de un edificio antiguo.*

17 *Sigilo* debe entenderse en su sentido de *sello*. La palabra inglesa empleada por Stevens es igualmente infrecuente, *sigil* en vez de la habitual *seal*. Stevens, en su Carta 434: *Lo que quiero decir con las palabras «sigilo y custodia» es que la persona a la que me refiero mira por los tejados como parte de ellos: es decir, como un ser de los tejados, una criatura de los tejados, imagen de ellos y guardián de sus secretos.*

VI

1 Según Stephen Fender, *The American Long Poem: an Annotated Selection* (Londres, 1977), este canto es un diálogo en el que la primera voz dice las oraciones con negaciones, y la segunda describe la realidad del tiempo y las flores.

3 Así aparece el nombre del pintor Hals en el original, *Franz* en vez de la forma más habitual *Frans*.

4 El adjetivo correspondiente a *hirsutos* es *brushy*; el verbo correspondiente a *pinelado* es *brushed up*. Esto se pierde, lamentable y necesariamente, en la traducción. Por eso lo advierto.

21 Stevens, en su Carta 434: *Esto fue difícil de hacer y esto es lo que quiere decir: Lo abstracto no existe, pero es sin duda en tanto que inmanente: es decir, lo abstracto ficticio es tan inmanente en la mente del poeta como la idea de Dios es inmanente en la mente del teólogo. El poema es una lucha con la inaccesibilidad de lo abstracto. Primero hago el esfuerzo; luego me vuelvo hacia el tiempo porque él no es inaccesible y no es abstracto. El tiempo descrito es el tiempo que había a mi alrededor cuando escribí esto. Hay una constante referencia de lo abstracto a lo real, de uno a otro. De nuevo aquí la palabra *tiempo* corresponde a *weather*, como en todo el canto VI.*

VII

11 La palabra correspondiente a *equilibrios* (*balances*) también significa *balances* y *saldos*.

14 *Schwärmerei* significa en alemán *exaltación, entusiasmo*.

VIII

18 Stevens, en su Carta 434: *El quid de este poema es que el MacCullough es MacCullough; MacCullough es cualquier nombre, cualquier hombre. El problema del humanismo es que el hombre como Dios sigue siendo hombre, pero hay una extensión del hombre, el ser más tenue, en la ficción, un humano posiblemente más que humano, un humano compuesto. El acto de reconocerlo es el acto de este ser más tenue instalándose en nosotros. Sin embargo, como recoge Lucy Beckett en su obra *Wallace Stevens* (Londres, 1974), el poeta, en otra carta, a su amigo Henry Church, explicó: *Dicen que, en Irlanda, Dios es un miembro de la familia [MacCullough] y que lo tratan como si fuera uno de ellos. También Mac-**

Cullough, como recuerda Harold Bloom, era el apellido del Secretario del Tesoro en los tiempos en que Stevens estudiaba en Harvard.

IX

- 5 La palabra correspondiente a *enfulguraciones*, que no existe en español, es *enflashings*, que igualmente no existe en inglés.
- 7 La palabra correspondiente a *fracasos (foils)* también significa *hojas de metal*.

X

- 5 La palabra correspondiente a *florabundante* es *flor-abundant*, que existe tanto en inglés como aquella en español.

Debe cambiar

II

- 6 La palabra correspondiente a *inexpertas* es aquí *green*, adjetivo que aparece numerosas veces en el poema de Stevens con distintos sentidos. Cada vez que no lo traduzca por *verde* lo advertiré.
- 9 Así como en el verso anterior la palabra correspondiente a *trompa* es *horn*, en éste es *hornsmán*, es decir, *trompa* en el sentido de *persona que toca la trompa*.
- 18 Stevens, en su Carta 434: *No podemos borrar ni hacer caso omiso de la muerte, y sin embargo no vivimos en el recuerdo. La vida es siempre nueva; está siempre empezando. La ficción es parte de este comienzo.*

IV

- 5 Las palabras correspondientes a *fríos copuladores* son *cold copulars*. La utilización de un adjetivo (*copular*, perteneciente o relativo a la naturaleza de una cópula) como sustantivo es mucho más extraña e infrecuente en inglés que en español. Así, estas palabras podrían traducirse también como *fríos copulares* o *fríos copulativos*.
- 12 La palabra correspondiente a *más vital* es *greenest*, superlativo de *green*.

V

- 9 La palabra correspondiente a *galimatías (patter)* significa también *repique-teo, golpeteo*, como de lluvia o pasos.
- 21 Stevens, en su Carta 435: *Lo que esto quiere decir es que, pese a todos los cambios, pese a todos los incrementos, accesiones, magnificaciones, a menudo lo que significa más para nosotros, y lo que, en gran medida, podría significar más para nosotros, es tan posible que sea como que no sea una cosa insignificante como el tañido de un banjo ... Supongo que se puede decir que el plantador es un símbolo del cambio. Es, sin embargo, el laborioso humano que vive en las ilusiones y que, después de haber sido abandonado por todas las grandes ilusiones, todavía se aferra a una que lo traspasa.*

VI

- 1 El supuesto sonido del gorrión en este canto es *Bethou me*, cuya repetición tiene un claro antecedente en el poema de Stevens «Mozart,

1935», perteneciente a su libro *Ideas of Order* (1935): ... *Be thou, be thou / The voice of angry fear ... Thou* es la forma arcaica de *tú* en inglés. Sin embargo, y a pesar del mencionado antecedente, que me ha hecho preferir *Setúme* como posible traducción para *Bethou me*, debe tenerse en cuenta que con la acuñación de este verbo inexistente Stevens también trataba de imitar en inglés un *Tutoeyez-moi* francés. Así, *Bethou me* puede entenderse asimismo como *Tutéame*.

- 5 A el *petirrojo con garganta de jarro* corresponde *the jugthroated robin*. *Jug*, además de *jarro* o *jarra*, significa el tipo de sonido que, según la lengua inglesa, emiten algunos pájaros.
- 14 *Episcopus* es, en latín, *obispo*.
- 21 Stevens, en su Carta 438: *Hay una repetición de un sonido, ké-ké, por todo el lugar. Su monotonía une los distintos sonidos convirtiéndolos en uno solo, como numerosos rostros se convierten en uno, como todos los destinos se convierten en un destino común, como todas las botellas sopladadas por un soplador de vidrio se convierten en una, y como todos los obispos llegan a parecerse, etc... Ante la muerte la vida se afirma. Tal vez saca una imagen de la fuerza con que lucha para sobrevivir. Setú quiere ser oído; él y ké-ké, que es hostil, son sonidos que se oponen. Setú es la propia seducción del espíritu.*

VII

- 18 A *que canta según el libro* corresponde en inglés *Who chants by book*. Hacer algo *by the book* significa también hacerlo *según las reglas*.

VIII

- 2 *Ozymandias* es el personaje (una estatua caída) y título de un soneto de Shelley de 1818.
- 5 *As I am, I am* puede entenderse tanto *De la manera que soy* cuanto *Puesto que soy*.

X

- 1 Stevens, en su Carta 435: *Un banco como catalepsia es un lugar de trance.*

Debe dar placer

I

- 1 *El jubila* corresponde a *jubilas* en el original, es decir, a un plural inglés del imperativo singular latino *jubila*. Más frecuente es el imperativo plural *jubilare*, nombre por el cual se conoce al Salmo núm. 100.
- 19 Aquí hay una ligera infidelidad semántica: a *cielo-celada* le corresponde *heaven-haven*, es decir, *cielo-refugio*.

II

- 1 Stevens, en su Carta 444: [La mujer azul es] *el tiempo que hacía una mañana de domingo, temprano, el pasado abril cuando escribía esto.*
- 9 *Sueño* es aquí *sleep*, no *dream*, como en cambio es en el verso anterior.
- 21 Sobre este canto, Stevens, en su Carta 444: *Cuanto más exquisita la cosa vista, tanto más exquisita la cosa no vista.* Y en su Carta 445: *El sentido de la realidad agudiza el sentido de lo ficticio.*

III

- 18 Stevens, en su Carta 438: [El pastor muerto] fue una improvisación. Lo que venía delante en el poema lo hacía necesario, como la música que se desarrolla por razones internas y no con referencia a un programa externo.

IV

- 4 Catawba es, entre otras cosas, el nombre de un río que atraviesa las Carolinas, el nombre de una tribu india que vivía junto a este río y el nombre de un cierto color rojo.
- 6 El nombre *Bawda* no puede por menos de recordar al adjetivo inglés *bawdy*, que significa obsceno, indecente.

V

- 1 La salsa-condimento *chutney*, que es ya lo bastante conocida (creo) como para recomendar dejar en inglés un nombre que no tiene equivalente exacto en español.
- 2 Stevens, en su Carta 445: El hombre sofisticado: el Canónigo Aspirina (el hombre que ha explorado todas las proyecciones de la mente, de la suya en particular), vuelve, sin haber adquirido una ficción que baste, ... a, digamos, su hermana y las hijas de ésta. Su hermana nunca ha explorado absolutamente nada y le horroriza hacerlo. Él es consciente del sensato éxtasis y tararea laboriosamente en alabanza del rechazo de los sueños, etc. A pesar de esto, tiene, a la larga, una sensación de nada, de desnudez, de la finalidad y limitación de los hechos; y tumbado en su cama, vuelve una vez más a las pálidas iluminaciones de la noche. Se identifica con ellas. Vuelve junto al lecho de las niñas, con todas las sensaciones de la dependencia humana. Pero hay un supremo esfuerzo que es inevitable que haga. Si ha de eludir el pathos humano, y los hechos, debe ir directamente a la más extrema corona de la noche: hallar su camino a través de la imaginación o quizá hacia la imaginación. Podría escapar de los hechos pero tan sólo llegaría a otra nada, otra desnudez, la limitación del pensamiento. No es, pues, cuestión de eludir el pathos humano, la dependencia humana. El pensamiento es parte de ellos, la imaginación es

parte de ellos y ellos son parte del pensamiento y de la imaginación. En suma, un hombre con gusto por el Meursault, y la langosta Bombay, que tiene una hermana sensata y que, en lo que a él respecta, piensa hasta el material mismo de su mente, no tiene mucha elección a la hora de rendirse a «la complicada, la acumuladora armonía». (Cómo es que llegó a ser Canónigo es el auténtico problema.) Por otra parte, la palabra Canon significa, además de Canónigo, Canon en español.

- 6 En el original la palabra correspondiente a *pauvrido* es *pauvred*, un inexistente participio acuñado no a partir de ningún verbo, sino del adjetivo francés *pauvre*.
- 21 Aquí *sueño*, al igual que en el verso anterior, es *sleep*, no *dream*.

VII

- 12 De nuevo aquí *tiempo* corresponde a *weather*, no así dos versos más adelante, en que *tiempo* es *time*. Stephen Fender señala que en este verso la palabra correspondiente a *principal* (*major*) debe entenderse en sentido musical. Así, *major weather* habría de traducirse por el *tiempo mayor* y significaría el buen tiempo.

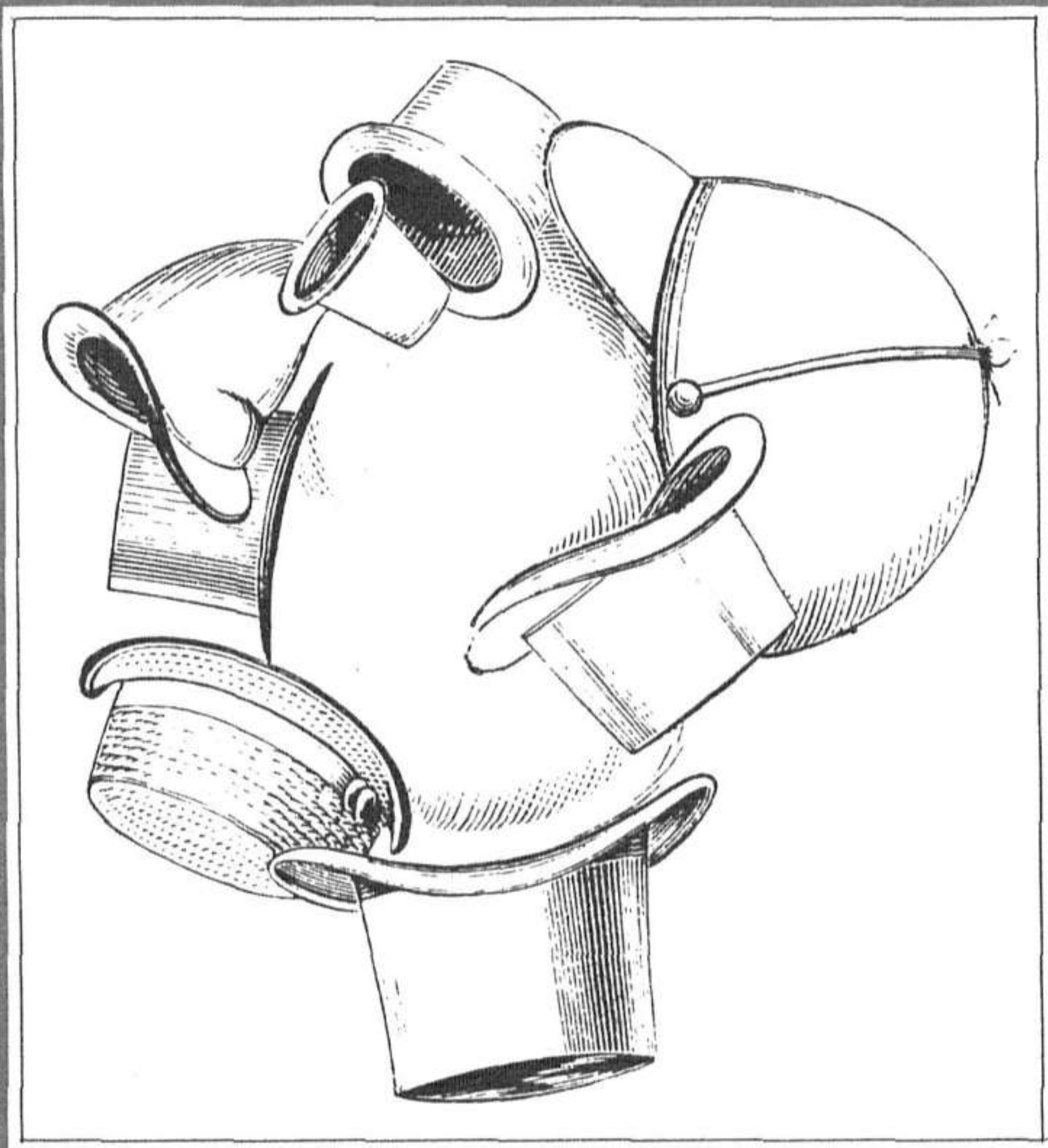
VIII

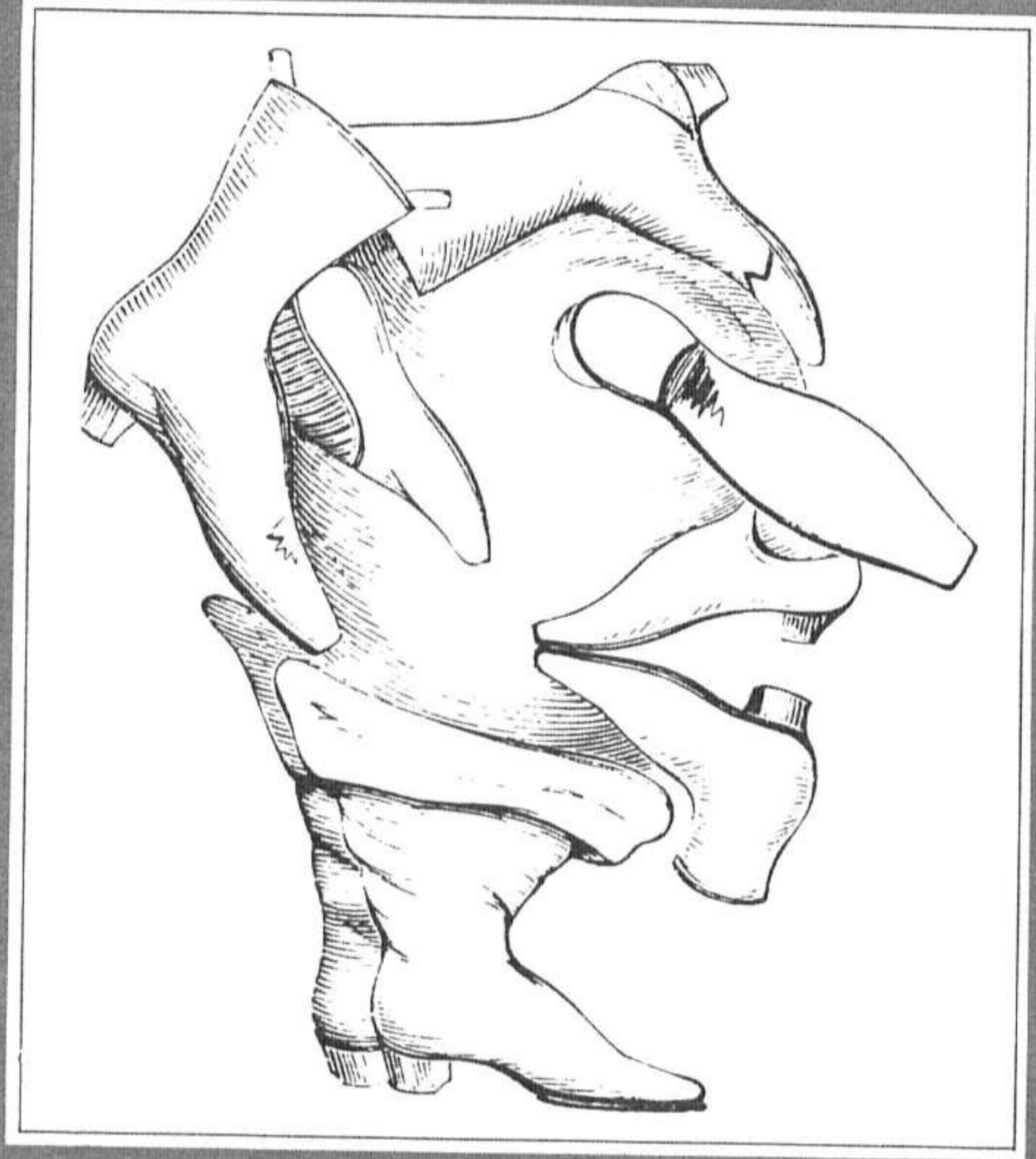
- 9 En inglés encontramos *lapis-haunted* por *asediado por lapides* (léase *lápides*). *Lapis*, plural *lapides*, significa *piedra* en latín. Sin embargo, Stephen Fender indica que *lapis* podría ser en este verso una abreviatura de *lapis-lazuli*. A mí me parece improbable.

X

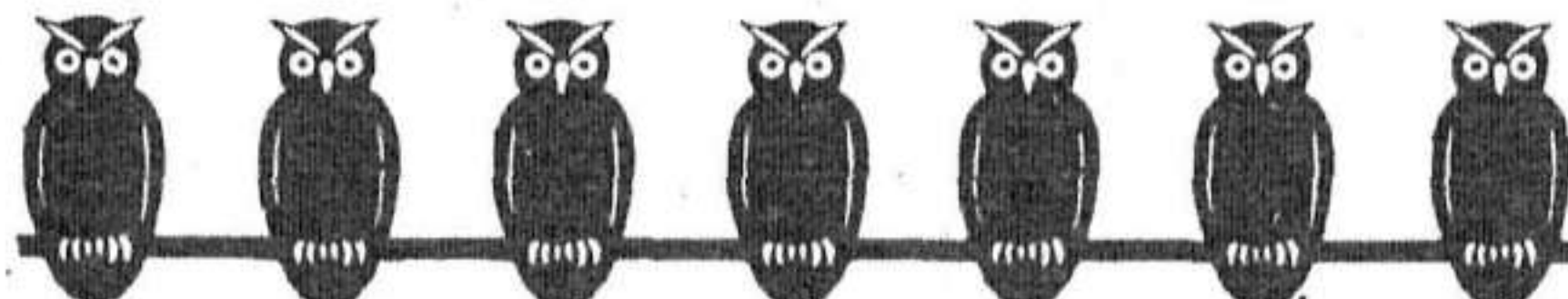
- 19 A una calle dorada corresponde en el original a *gilded street*. En inglés no existe el verbo *to gilder*, y el sustantivo *gilder* quiere decir *dorador*. Así, se trataría literalmente de una calle doradora.
- 20 En este verso la palabra *mundo* aparece así, en español, en el original.

J. M.





HOY, 7 POETAS



Presentación y selección

AGUSTÍN ALMAGRO Y JUAN ANTONIO PÉREZ-MONTERO

Cuando la revista Poesía nos encargó que hiciéramos una recopilación de poetas representativos del momento, no descubrimos en la poesía de los seleccionados nada que presentara una gran novedad en relación con las líneas poéticas de los años setenta.

La presente antología ha sido realizada, por consiguiente, con arreglo a nuestro gusto personal, procurando darle un sentido de conjunto que recogiese el mayor número de tendencias de estos últimos años.

Los poetas seleccionados confirman los rasgos que señala la crítica para definir la poesía de la década de los setenta: Preocupación por el lenguaje, imaginería surrealista, esteticismo, ironía, tendencia a una poesía narrativa, etc. Así, junto al decadentismo sentimental de Rafael Álvarez Merlo, los versos de Amaranta Ortega, de un lirismo barroco e irónico —y tan deudores del surrealismo como los de Rafael Torres Muelas—, la poesía hermética y exasperada de Ángel Luis Vigaray, o el esteticismo paródico de Javier Utray y Fernando Polanco, que exagera los elementos más irónicos de esta tendencia hasta convertirla en un carnaval. Muchos de ellos, por cierto, se consideran postmodernos, y, evidentemente —Utray en particular—, lo son.

En cuanto a la tendencia a una nueva poesía intimista que algunos críticos han señalado como característica de los más cercanos años setenta, apenas si aparece en algunas obras de Ángel Herrero y de Rafael Torres Muelas, y no precisamente debido a nuestro capricho, ya que, entre el gran número de escritores a que hemos tenido acceso, prácticamente no hemos podido encontrar ninguna muestra de esa nueva poesía. De tal forma que esa «nueva sentimentalidad» de que ha hablado cierta crítica más parece un invento o una lectura reaccionaria a partir de esquemas conceptuales y transnochados.

No hemos pretendido, por tanto, sino descubrir una serie de poetas cuya labor, por razones evidentes del panorama de la poesía española, no había sido recogida en las antologías e intentos de recopilación de esa poesía más reciente. Queremos, por último, agradecer la inestimable ayuda prestada, sin la cual no hubiera sido posible realizar la antología, a las siguientes personas: Leopoldo Alas, Fátima Almagro, Rafaela Armada, Yolanda Cuadrado Álvarez, Francisco Cumpián y José Tono Martínez.

A. A. y J. A. P.-M.



LA PALABRA

Hoy voy a desnudarte, palabra entera,
a ahuyentar las congojas que te atan
y silabizarte la armonía,
ebria de dispersión.

Hemos equivocado los sonidos,
y yo, no mío, a tropezones
entro en el gozo de lo transparente,
remuevo los rumores de la fantasía,
liberando el abecedario
al país de los ritos y las ferias.
Allí te prostituyes
y recuperas el sentido del tacto,
vieja palabra de la caverna,
el mercado y el tiempo.

Las fugas inocentes de los verbos
alétean en el comienzo del presente,
desde tus orígenes recorreremos
la violencia de tus transformaciones,
manantial remoto de la memoria,
y el no saber y el ser, y el ser y el no saber
se olvidan en el juego
donde te sumerges perla, palabra, paraíso.

Esta noche de agosto
regreso hasta tus ojos
desde el ritmo doliente de un canto.
Te pido aguantes mis palabras
por la magia del ocaso,
por la razón del agua,
por la fuerza del beso,
por el hueco del tiempo,
por la lánguida ceremonia de las conversaciones.



ESCRIBO LO QUE ENVUELVO

Escribo lo que envuelvo en este verso,
el deseo constante de apresar una imagen
entre dos vanas sombras: la del cuerpo,
que arrastra una huella de dudas,
la de la reflexión, apegada al rumor
del eco que produce el argumento
cuando vuelve hacia sí sus débiles premisas.

En la noche más grave, donde el silencio
es miedo a repetirse, procuro evadirme
de las voces plausibles de la vida y miro,
más que un ciego tantea el horizonte,
el rostro en que busco cada día ese gesto
tan querido, entraña de luz raspando el agua.

LA PLENITUD DEL TRÁNSITO

Pórtico partido para o Impossível
F. Pessoa

Futura la alegría de la muerte,
cruza la tarde un ave
inmemorial de plata y mucha luz,
serenamente libre:
secreta soledad, callado nombre
que conmueve mis árboles desnudos
y obscurece los días con tormentas,
oh, tal presa de brevedad tardía,
pieza jamás lograda.



Madrid, 1951



YO NO he nacido para verte.
 Y si acaso te nombro,
 si digo: «has de venir
 de seguro a mi vida»,
 o si escucho en el centro
 de mi alta habitación oscura
 tu laboriosa huella
 y escribo: «sé que vienes,
 que incendiará mi alma
 el lento verso de la tarde
 antigua, su plenitud
 casi dolorosa
 y volverás a poseerme»,
 sé que es sólo tu imagen
 cuya certeza inútil adoraba
 bajo todas las cifras.
 Será el silencio, cuando llegues,
 lo que digan mis ojos,
 y ésa, por fin, la maravilla.

CON QUÉ altura, de pronto
 me siento indeseable
 caballero perfecto.

Despedía el monarca
 su predilecto azor
 en la ventana oscura,
 y entre los vagos cirros
 de la noche, sentía
 morir su doble amor.

Qué tristeza. Presiento
 ser mi propio enviado
 a la crueldad nocturna.

A. Agustín Almagro, *in memoriam*

COMO un mundo nacido del de entonces
 cuando el tiempo ya se llevó las horas
 imaginadas, el inminente paraíso
 que a cada paso sucedía,
 quedaba la oquedad de su presencia
 como una lluvia de ámbar
 punteando los vidrios;
 el pensamiento que miraba la luz
 sentía el curso de sus monedas nuevas
 grabadas ahora con más luz, otra luz
 allá, en lo invisible todavía.
 ¿Qué hacer entonces con tantas cosas que no ocupan lugar
 esos rostros que ahora mal esconde este rostro,
 el aire que fue pátina anterior a los lienzos
 que ya no lo recuerdan?
 Pues no está
 ni en la forma como quedaba todo tras de irse
 ni en aquello que como huella de su olvido lo había
 reclamado.
 Arde la hoguera que ha desaparecido.
 La noche aguarda allá donde no alcanza
 el alto mirador a ver su fuego
 ni los ríos de amor su delta hermoso;
 secreta cita del corazón oscuro
 que se equivoca siempre, que perfila una sombra
 en mitad del camino
 y ofrece su vacío y su deseo
 a ese ávido dios que le persona siempre.
 Así es el mismo siempre el aire
 que resuena en los tilos del jardín, cuando julio
 es aún esa tarde inacabada
 sobre las mismas rosas; iguales, se diría,
 a un ayer que ya queda
 como grabado espejo de un instante
 arrancado al futuro
 y ahogado en la sombra, en lugar de nosotros.



Madrid, 1954

LEYENDA DE LA LIRA Y EL ARCO

Como la inclinación de los taludes, y
 Como otro día bajo su palio azul,
 Llegó, hasta el umbral
 De la penumbra, un viajero errante,
 Y, antes de volver
 A partir entre los helechos,
 Una caja de música escondió
 De la mano de la ausencia.

Como si regresara para encontrar
 Los sones,
 Cuando su eco ya se ha perdido,
 Como si retornara el amante
 Desde los brazos celosos de la
 Ausencia.

Otro día bajo su palio añil,
 Volvió el viajero errante.

Y me habló de los Trabajos
 Del Bosque
 De cuando su lira
 Hubo de convertir en arco,
 Y de la funesta puntería
 Que tuvo para él la Primavera.

Era el hijo peregrino de un camino
 Tan antiguo
 Como el mundo, las huellas de
 Oro,
 Y las jarreteras de barro,
 Y se fue a alcanzar
 La cima de una estrella.



LA ÚLTIMA OLA

Ola resonada
 en otras olas, proclamada por el
 viento la primera mañana
 que te quebró la arena
 hasta quedar sublimada
 de tu espuma, te engendró la mar
 poseída por el aire. Precedía un
 remanso tu avenida,
 acreciéndose
 en la cresta de tu estatura
 posaban tu lomo
 la gaviota y la gamela. Converso
 el Océano al sol
 en tu superficie,
 le ofrecías el cáliz
 de tu martirio por la roca.
 Te esforzará la muerte
 una ruptura con el viento,
 del mar venías y a él retornas.

HUERTANDAD

Yacente naturaleza.

Tuve la gran tristeza vegetal,
 el amor a las alas.

F. García Lórca

Los goznes tocan
 a vísperas de la puerta.
 Detrás
 de las celosías de hiedra,
 los frutos ignorados
 maduran en silencio.
 El Otoño es
 un hombre antiguo y triste
 que pasa las hojas amarillas
 de los árboles
 y la Primavera
 un ave jardinera que,
 llena de savia la garganta,
 se ha convertido en pérgola.
 Nadie poda
 las alas de los pájaros,
 pero nadie alivia
 el peso de las ramas.



Madrid, 1951



OH SARASVATI de cegados ojos, agua
silente, la de dulce aliento a *mu*, invocada
a deshora y con prisas en la adversa jornada.

Brhamma de cáñamo ahíto en un laurel se recuesta,
dormita con su velluda barriga al cielo,
y piensa que yo le llamo. Soy su poemilla
de juventud. Dormita y sonrío a salvo el dios
de la niñez y del lecho postrero. Oh, despertará
a estos acordes al sesgo y su perezosa melancolía.

La pasión engendradora es imagen
en esta soledad hasta el horizonte
tachado el gesto que me identifica.

LA NIEBLA laderas abajo al collado
se arremolina danzando en el alba del justo
las copas rebosan de luz la raíz
en las aguas rebosa la carne aún inocente
hinchida y plena de verbo y laxa como aquél
que asciende sin haber sido reo y admira
la suerte las vestiduras y su semblante
en la cima destellan de un seco oro.

Hendiera la luz mi substancia memoria
dibujo adornos de lábil, insecto
en la primavera húmeda aurora ajados
rodaron al lecho angosto del agua
en el polvo brillante en la hierba Aún
sin el gozo de no ser más yo otra mañana
Ilion calcinada hogar y negocio
sin sombra gala vetusta de invierno
sin huella ya vaciada en la ausencia
clara del aire —Menuda pieza hubiera
cobrado la Parca en aquella jornada.

Ser hasta anegarme y ser turbio, monstruosamente
Deslizo el hilo de araña que pende en el aire
como un dulce arco al aire vencido.

HENCHIDA Selene oriental, fastuosa
gumía sobre la sierra, entre los vapores
que, exhausta, destila la tierra,
emerges de su rubor contagiada.

Corusca la luna mora sobre el jazmín
—El perfil de la hebrea eco es del marfil que besa
quien besa ahora, en tu cintura gentil, tu esencia,
risa canora de abril, Caja de Pandora.

Del bucle primoroso del pastiss
he desertado por Matisse,
y de la pompa y la circunstancia,
por la sobria elegancia
de Satie, la mística precisión
de Pessoa en el maelström
de su negocio. Y, cual grave Lindström
dibuja, entono esta canción
moderna, leve, breve son.



CABALLO NEGRO QUE NO HA DORMIDO TODAVÍA

Lo mismo es tarde o llueve o ya has quedado
 con una enorme cantidad de fieras
 que te adorarán con sus ojos reidores
 y argentinos, que hacen tiempo
 en las esquinas planchando con los dedos
 los bordes de un pañuelo.
 Lo mismo cuando quisieras darte cuenta
 no queda sino el cuerpo entumecido del día
 que se entierra, quedan los vencejos
 caídos y terribles, o alguien
 con la misma malicia de mi boca
 cantándote las fresas y otras frutas al oído.
 Acaso no salgas en absoluto de tu casa
 porque tiemblan las piedras del zaguán
 como un cordero alimentado de cariño, porque
 unos niños se están besando en la bodega
 con una falsa alarma venida lenta del desorden
 de grillos y cigarras
 que enmudecen tercamente
 y se consternan con locura.
 Si no es así,
 si no es que lo mismo ya has salido
 o no piensas salir o algo te asusta, o acaso
 tu madre yace de perfil
 sacrificada por un sueño
 si no es que una partida violenta de capitanes
 de espesura te acecha entre los cobertores o
 las naranjas que has mirado, vendré por ti,
 traeré
 el caballo negro que no ha dormido todavía
 la bolsa de los cuarzos amarrada a la cintura,
 la capa de raso con que cubrir las joyas
 de tu cuerpo, la espada, las flores ya marchitas
 que recogí hace apenas un momento en tu memoria,
 cogeré al pasar un racimo de las parras
 comunales,
 y vendré por ti
 y traeré a mi lobo
 y si encuentro en mi camino un ángel de fuego
 o el signo de tu desprecio meciéndose en los
 árboles
 detendré la marcha, caeré de bruces y rogaré
 por ti,
 buscando el perdón y un poco de agua.

[de *Palmera de su palidez*]



VALEROSO EL TIEMPO COMO UN GITANO ENORME

Luminosos y distinto como una calle extranjera,
 como un rosal de nubes de febrero,
 valeroso el tiempo como un gitano enorme,
 qué gallardo el tiempo y su tremolina
 de pájaros existentes. Y aproximados
 los unos a los otros por estos parterres
 de los municipios o por estas mesetas
 destempladas nos sacude de súbito un
 placer inmenso de sirenas y supositorios
 y cosas enteramente muertas, y no sucede
 que nos abatimos como en otras muchas
 ocasiones, ni lanzamos la mano
 a un gesto desesperanzado de aves anulares,
 qué enérgica la tarde cuando nuestros
 centinelas parten
 a los puestos cruzados de la melancolía.
 Y un último céntimo que el sol olvida
 al caer la tarde sobre los párpados de los
 ausentes nos entenebrece la mirada
 y nuestro sexo es un balandro o una mujer
 yacente
 entre las arenas de las playas.



Madrid, 1945



GOMOSO BRUMMEL

Blando el guante, de ante, pende al flanco
 Vidrio y blenda, se hinca, el lazo blande
 el almidón que blinda el piqué blanco
 alisa y flexa un rizo (blonda o glande)
 atusa y laxa, al fin, la ilesa blusa.

Blanda

blenda

blinda

blonda

blusa

AGUA Y ACEITE: INMISCIBLES

(ut pictura poesis)

Anfibia y lunar
 la bola de lirios
 flotaba en el agua
 (Yo recuerdo una
 nazarí, en Granada)
 Globos en los ojos
 Hojas en cascada
 La nereida roja
 bucea trenzada
 en las lacerías
 de agua pincelada
 ¡Qué noche más triste
 es la noche urbana!
 Piscinas oscuras
 de fiestas pasadas.

FLAMINGO REX

(ut pictura poesis)

Gran flamenco rosa
 de papel plegado
 resbala sentado
 en la fosa
 Se abren unas puertas
 tras las nubes yertas
 Todo desolado
 reposa
 Pican en los huertos
 perdices y espectros
 ¿pican los espectros
 los huertos? ¿perdices?
 ¿qué es lo que me dices..?
 Que un flamenco rosa
 de papel pintado
 queda inacabado
 Vamos a otra cosa...

GRAN PARÉNTESIS

Sufrí sin esperanza
 (sólo espero
 ser cegado de relámpago
 cual Saulo, trasgo
 caído del caballo de mi tiempo
 yacido en el párpado de polvo
 Inmóvil
 Transcrita la memoria
 El ojo yerto. El rostro:
 Epigrafía del desprecio
 buscado y conseguido)
 Sufrí sin esperanza
 sólo amago
 de imago.



Madrid, 1951

A Francisco Algaba

EN LAS tardes lluviosas lo recuerdas,
Azul escapulario de la muerte,
Límpido cristal de miel reposa en tu memoria.

Vamos bajando amor,
Vamos trizando tristísimos naufragios.

Pues dónde fueron los tibios cuerpos del amor
Sin nombre, despreciado,
Dónde hallaremos infancia sin sollozo
Desprovista de miedo, azul igual que un niño
Tendido, dormido junto al mar,
Dónde la claridad
En la que anegar tan tristes ojos
Bajo qué lienzo, atentas y dispuestas,
Tinieblas pertinaces,
Agotador el sueño, cama de la lujuria,
Bronce y sólo bronce sobre el pecho;
Aún las cenizas tiemblan anunciando el crepúsculo,
Mar de espuma incierta donde repasarían mis antepasados,
Horrible vencedor de oscuro juego.

Vamos bajando amor,
Vamos trizando tristísimos naufragios.

(James Joyce)

MATERIA gratuita, refugio iluminado
Hondo sur, dice,
Mira, límite del ojo zodiacal,
Rosal poniente, cristalino.
Y una vez y otra he de llamarte por tu nombre,
Cómo pudo hacerlo, pútrido estanque;
Aléjate de la casa que en ruinas
O el turbio azar acabará por la mañana.
Durante la noche
La brisa nos condujo a Trieste,
Cálido mar, imagen y semejanza.
El esperma infectará la herida
Y el viento amaina
Al roce con tus ropas.

Por qué camino, tú me dirás,
Se sale de este pantanoso, desolado
Cementerio.

A Francisco Brines

NI UNA gota de sombra
Has derramado,
Y sin embargo
Permaneces herido.
Ni una palabra de luz
Has cercenado,
Y sin embargo
El crepúsculo se posará en tus ojos.

Entre párpado y párpado
Y en la mano
Que abrías y cerrabas.

Cerrabas y abrías,
Con punto y punto de sutura,
Ante el desolador vacío que creabas
En el centro exacto de esta nada.



A Agustín Almagro, en su cielo

TODOS los árboles que abracé
En la lenta primavera del cuarenta y seis,
Brillan hoy con todo su ceremonial
De errante, vegetal arquitectura.
Cuchillo herido por el agua,
Taciturnos marineros se entregan en la playa
A los brazos de ilícitos amores,
Quinto regimiento
Alejado de la vida como leve parpadeo.

Inefable el suicidio por inanición,
Cruelísima fornicación
De caballo a caballo;
Callaréis ya todos, lento silencio,
O escupiréisme en la boca,
Quinto regimiento de mortales.

Y apagando las luces de la sala
Dormiríame como siempre en mis viernes,
Profundamente enamorado,
Varado corazón de altivo mástil,
Hasta la llegada clarísima
Del alba.



UNA PANORÁMICA
DE LA POESÍA VENEZOLANA
ACTUAL

Recopilación:
Salvador Garmendia

LA PRESENTE SELECCIÓN DE POESÍA VENEZOLANA pretende reseñar la obra de un grupo de creadores que, a partir de los años sesenta, ha contribuido de manera significativa a caracterizar la presencia cultural de ese país en Sudamérica. En cuanto a los creadores más recientes, digamos, aquellos que solamente en la última década han ofrecido testimonio de su vocación y validez estéticas, ellos, en su mayoría, no figuran en estas páginas a causa de insalvables limitaciones de espacio; aunque debemos señalar que esta limitación grava hasta cierto punto la validez y el alcance de nuestro propósito. Tampoco creemos haber dejado satisfechas todas las expectativas con respecto al período señalado; ya que la selección será forzosamente parcial e incompleta, como corresponde a cualquier intento de condensación antológica.

Al presentar este conjunto de poemas, recordamos que la década del sesenta significó para

Venezuela el arranque de un período de transformaciones sociales, desencadenado a partir del derrocamiento de una dictadura militar. Tras un período de aislamiento, represión política y parálisis cultural, la generación que se adelanta va a dar testimonio de sus reclamos éticos y literarios, principalmente a través de los grupos «Sardio» y «Tabla Redonda», con sus revistas y ediciones de libros, coincidentes ambos en la defensa de la libertad de creación, aspiraciones de universalidad y audacia creadora. Fueron antagónicos, sin embargo, en cuanto a las maneras de asumir el compromiso ideológico: el reclamo de una militancia directa en el Partido Comunista, como único terreno legítimo de acción en lo inmediato, significó el eje central de la polémica. Pero es de señalar que, con el paso del tiempo, estas controversias, que en un momento dado parecieron manifestarse de forma irreductible y sagrada, en el terreno individual acabaron por desvanecerse en lo anecdótico, mientras el testimonio creador de

cada uno de los integrantes de ambos grupos ha mantenido su completa vigencia.

No podríamos referirnos con justeza a los logros de estos creadores de los años sesenta, algunos de los cuales no estuvieron adheridos a grupos, sin mencionar, a Vicente Gerbasi y Juan Sánchez Peláez, poetas cuya obra totalizadora les precede y anuncia, y de la cual se derivan estéticamente algunos de aquéllos. Ellos son los maestros de la generación que les sigue, y a la cual permanecen unidos por nexos de afinidad cultural y de hermandad humana jamás perturbados. La obra de Gerbasi y Sánchez Peláez es como un sonido afín al espíritu de la poesía que ahora leeremos, y sus acentos pueden ser percibidos aquí como una resonancia suave y amistosa, pero sin que ella llegue a perturbar la lectura, ya que su presencia es más bien la de un oído atento que escucha aquello que de forma secreta participa de sus esencias.

SALVADOR GARMENDIA

FRANCISCO PÉREZ PERDOMO

Nace en Boconó en 1920. Su primer libro, *Fantasmas y enfermedades* (1961), es el punto de arranque de un nuevo ciclo para la poesía venezolana, caracterizado por el empeño de elaboración de un lenguaje de revelaciones intimistas, escuetamente cerebral, que plantea una vía diferente al deslumbramiento y la profusión de la imagen. En su libro más reciente, *Círculo de sombras* (1980), una de las creaciones capitales de la nueva poesía venezolana, Pérez Perdomo indaga profundamente en un lenguaje de esclarecedora transparencia, en cuyo fondo se revelan, con verismo estremecedor, los fantasmas, ritos y ceremonias de una infancia rural; ensueños que a su vez se proyectan en los arquetipos de la mitología y la literatura universales. Premio Nacional de Poesía en años recientes, ha publicado *Los venenos fieles* (1963), *La depravación de los astros* (1966), *Huéspedes nocturnos* (1971) y *Ceremonias* (1976).

El objeto permanece invariable

El objeto permanece invariable
 asediado rodeado por palabras
 lamido por lenguas descomunales
 resiste la terrible invasión de vocablos
 de términos festinantes y en marcha
 el objeto se levanta en punta de cola
 culebrea
 y su ser y su esencia empero
 inmutables permanecen
 en el tumulto y profusión de los vocablos
 palabras sanguíneas
 incisivas
 suntuosas
 ladinas
 harapietas
 desgredadas
 taradas
 vindicativas
 andróginas
 inconsolables
 palabras con ojos de lechuza
 con risas de Bacante
 palabras que husmean en cuclillas
 se rascan la cabeza
 sacan los dientes
 aletean y chocan contra los muros de su cuarto
 y cada una de ellas
 lo define sin violarlo
 señala el objeto invencible
 sus límites tutelares y ancestrales
 pero cuando las palabras se reiteran
 se muerden la cola
 caen en prolongados letargos
 se convierten en Fórcidas
 se confunden
 se repiten y en una sola se transforman
 entonces el objeto invencible
 comienza su velada
 empieza a dividirse y se convierte en otros
 infinidad de objetos designados por un solo vocablo
 a quien la multitud de objetos
 órnicamente señala
 envuelve y determina
 y cuando los objetos se reiteran
 se muerden la cola
 caen en prolongados letargos
 se convierten en Fórcidas
 se confunden
 entonces se multiplican las palabras
 proliferan

avanzan y retroceden
 declinan
 sin punto de reposo inofensivas se hacen
 y el objeto permanece invariable

(De *Ceremonias*, 1976)

RAFAEL CADENAS

Nace en Barquisimeto en 1930. Es tal vez el poeta más alto de su generación y aquél cuya obra ha representado, con mayor sinceridad y dramatismo, un período particularmente atormentado y convulso de la historia venezolana. Cadenas interviene directamente en la vida literaria a través del grupo y la revista *Tabla Redonda* (1959). La aparición de *Los cuadernos del destierro* (1960) significó un impulso audaz y trascendente en la evolución del hecho poético, entendido como revelación personal y testimonio de una naturaleza avasallante y suntuosa. En sus producciones posteriores, Cadenas evoluciona a una concepción del lenguaje más depurado, más sereno, en armonía con el llamado de la conciencia y la lucidad interior. Su obra, moderada en volumen, es el producto de una lenta destilación crítica, que desecha toda reiteración innecesaria y toda concesión a la notoriedad. Ha publicado, después de *Cuadernos del destierro*, *Falsas maniobras* (1966), *Memorial* (1977) e *Intemperie* (1977).

Ars poetica

Que cada palabra lleve lo que dice.
 Que sea como el temblor que la sostiene.
 Que se mantenga como un latido.

No he de proferir adornada falsedad ni poner tinta
 dudosa ni añadir brillos a lo que es.
 Esto me obliga a oírme. Pero estamos aquí para decir
 verdad.
 Seamos reales.
 Quiero exactitudes aterradoras.
 Tiemblo cuando creo que me falsifico. Debo llevar en peso mis
 palabras. Me poseen tanto como yo a ellas.

Si no veo bien, dime tú, tú que me conoces, mi mentira, señálame la
 impostura, restrégame la estafa.
 Te lo agradeceré, en serio. Enloquezco por corresponderme.
 Sé mi ojo, espérame en la noche y divísame, escrútame, sacúdeme.

(De *Intemperie*, 1977)

El enemigo

De pronto aparece en la puerta, como tallado, el acreedor.
 Viene en busca de su salario. Tiende su mano izquierda desde
 la entrada, inmóvil. Los dos nos miramos sin comprender.

Se insinúa con sigilo o irrumpe sin avisar.
 Reconozco que estoy condenado a hacerle el juego. Si ambos
 fuésemos reales no nos desgastaríamos en esta persecución, pero
 nuestra servidumbre es la misma: somos personajes. Nos acompaña
 el miedo.

Mi costumbre es tomar su bando. Le permito que hable por mí.
Me convierte en plato de su odio.
Soy su aliado.

Sí, me usa, me usa para sus fines, que también se vuelven contra él.
La fuente que lo envenena rebosa con jirones míos, suyos. Nos confundimos, nos entretejemos, nos intrincamos, sin querer. Hasta nos perdemos de vista, y ya no sabemos quién es el que persigue.

Tengo que contrarrestar, con otra voz, sus cargos, pero casi siempre estoy de su parte.

¿Cuándo tuvo lugar este desplazamiento? Son pocos los días en que el enemigo no ha contado con mi apoyo. Nunca en realidad he sido contrapeso para sus demandas. Me consta, me consta en mi carne. Siempre firmé sus acusaciones, sus ataques sorpresivos, sus listas de agravios.

Siempre contó con el respaldo que yo necesitaba para mi tarea. Sí, siempre a mi acusador lo encontré más eficaz, y a su casuística atroz sólo podía oponerle unos ojos inmóviles.

(De *Memorial*, 1977)

RAMÓN PALOMARES

Nacido en 1935 en Escuque, un pueblo de los Andes venezolanos, ha alimentado por sí solo una rama vigorosa de la poesía venezolana, que acerca la plenitud del verso a lo más carnal y primitivo de la vida rural, recibiendo y trascendiendo su esencia tanto en el ritmo y la matización de la palabra, como en el poder de la imaginación y el fluido de las sensaciones. La aparición de su primer libro, *El reino* (1964), significó para la poesía venezolana una apertura definitiva del hecho poético, dirigida hacia experiencias totalmente inéditas y reveladoras de lo que podía ser un canto de vocación y esencia populares. También ha publicado *Honras fúnebres* (1962), *Paisano* (1958), *Santiago de León de Caracas* (1967) y *Adiós Escuque* (1974), con el cual obtuvo el Premio Nacional de Poesía. La Editorial Monte Ávila de Caracas publicó en 1985 un volumen titulado *Poesía*, que reúne el contenido de todos estos libros.

Juan León

Metete vos en el caldo, Juan León,
Juan León
que no hay nadita qué comer;
que descasea la carne y la yuca y las alverjas,
metete en la olla y hacete humo
aunque sólo tengás huesos y pellejo y dos dientes de abajo
Juan León.

Olleta, cocélo bien,
cocélo que ya le vamos a echar sal,
con la candela sale el humito, por la boca
sale el humito.

—«Juan León:
Acordate cuando estabas por el monte
que cortates hojas de bijao,
que te metites por los zanjones,
ay Juan,
te picó la mapanar,
no te pudiste parar más».

Andate por las montañas, humo,
por la cuesta de las canciones, humo,
por el cielo azulito.

Llevame humo,
llevate a Juan León,
nubecita.

—¿A qué te sabe el caldo?

Me sabe a muy salado, me sabe a piedras y a palo santo,
me sabe como a tierra, como a hoja de ocumo,
a leche de cambur.

Andá ve que el viento se llevó la troja.
Mirá que el sol se está comiendo los zanjones,
que la tierra se está cuarteando.

¿Como que se fueron todos los de esta casa?
¿Como que ya desaparecieron todos los corotos y el olor
de todos?

Dejáme ver, humo.

Dejáme ver, viento.

¿Qué se hizo la casa de Juan León?

(De *Paisano*, 1964)

El jugador

Yo soy como aquel hombre que estaba sentado en una mesa de
[juego

Y al promediar la tarde ya estaba bien basado
Y dio y dio hasta que estuvo rodeado de montones de plata
Y ya en la tardecita era puro de oro
Y le llegaban mujeres y le ponían los brazos al cuello
y él se reía
Y estaba llano de joyas, lleno de prendas
y los ojos y las orejas eran de fina joyería
y los bigotes y la barba eran de verdad piedras. ¡Y muy
muy preciosas!
Y a las nueve ya estaba en su apogeo
Y la mesa y los jugadores y los que estaban en lo alrededor
brillaban.
Y aquello eran nomás soles Y un gran sol que era él
Y esa casa era un solo resplandecer y resplandecer
Y mientras más entraba la noche
más y más claro se hacía
Y el tiempo iba y venía así
hasta que todo era una gran montaña
Y el hombre estaba en el centro y en lo más alto del monte
Y se veía como una enorme piedra roja y en lo alrededor
todos eran de oro y todos de monedas
riéndose con aquellos dientes que chispeaban
y hablando con sus lenguas de porcelana y rubíes.

Entonces eran como las doce Y el reloj
dijo a dar las doce
Y al ratico nomás quedaba la casa
Y al ratico
nomás quedaba la sala con la gente brillando y brillando
Y ya no quedaba sino la mesa y los montoncitos de oro
Y el hombre miraba a todos lados
Y abría la boca y miraba
Y desaparecieron las mujeres Y vio los montoncitos de ceniza
Y se quedó desnudo
Y se puso a llorar
Ai se dio cuenta Que todo se le había vuelto noche
Y resplandores Nada!
Todo de luto y ho...

Y esos ojos de él vieron una luz
y volvieron en sí
Y volvieron a mirarse como era él
Y tendió la mano sobre los montoncitos de ceniza
sonriendo
Ya me voy —dijo
Me voy como me vine —dijo
«Adiós»
Y se fue por lo oscuro.

(De *Adiós Escuque*, 1974)

LUIS GARCÍA MORALES

Nace en Ciudad Bolívar en 1932. Es uno de los fundadores del grupo literario y la revista *Sardio*, desde donde inicia todo un replanteamiento conceptual y formal del trabajo poético, no ya en la teoría sino en el ejercicio mismo del lenguaje, renovador y sorprendente, y en la elaboración del poema. Lucidez, reflexión, resplandor de la imagen, asombro ante un mundo revelado, intocado, poblado de antiguas resonancias. Su libro más reciente, *El río siempre* (1983), es un canto en el que la imagen invocada es el Orinoco, el gran río de la Guayana venezolana, que vemos aparecer entre reflejos solares, con todas sus vibraciones y prodigios. Luis García Morales ha publicado *Lo real* y *Memoria* en 1962.

III

Estoy solo a orillas del río
Me visita el terror secreto de la soledad
Hay un fantasma fijo que me habita y me habla
Soy cada vez más extraño a la vida
Soy cada vez más piedra de la herencia

La ciudad arde bajo un mereyal sombrío
La ciudad arde en una esmeralda de mi memoria
Entro a su sol y escucho su plegaria de granito
El niño que me acompaña escucha
El gemido nocturno de sus muros
Rociados con sangre de vaca

Estoy solo a orillas del río
Las aves tejen y entretejen el cielo
Las toninas soplan en los flancos de la marea
Y en la vieja luz de mis huesos
Tanta mirada perdida
Tanta música desconsolada
Brotando como flechas de la memoria
Estoy desprovisto de senderos
Llega un caballo conversando de hojas tiernas
Llega un friso troquelado en cuero de tambor
Llega un tigre que canta en lo alto de una mata
Me vuelvo lejos
Como si la historia nos estuviera soñando
Como si el día fuera sin término

Ante mí pasa una bala
Pasa la página de un libro
Pasa un camposanto

Donde van despidiéndose
Del ayer o del mañana
Mis amigos

Pasa una mariposa vestida de mi rostro
Me siento mal frente a este hielo
Que se desdibuja
Frente a este humo
Que se deshace y me transforma
Escribo la estrella y desaparece
Escribo el fantasma y es mi olvido
Escribo mi nombre
Y el agua pasa por encima
Lavando su tiniebla

El río
El río siempre

(De *El río siempre*, 1983)

ALFREDO SILVA ESTRADA

Nace en Caracas en 1933 y es uno de los poetas venezolanos en cuyo trabajo, sostenido y constante, se advierte una voluntad de reflexión estética y unas dotes de lucidez y conocimiento del lenguaje que han ido perfeccionándose y enriqueciéndose constantemente con excepcional coherencia. Su obra ofrece títulos de significación primordial para la poesía iberoamericana de los últimos treinta años: *De la casa arraigada* (1953), *Cercos* (1954), *Integraciones de la unidad en fuga* (1962), *Del traspaso* (1963), *Literales* (1963), *Lo nunca proyectado* (1964), *Transverbiales* (1971) y *Los quintetos del círculo* (1982), del cual hemos tomado los poemas siguientes.

Quinteto cuatro

3

roce puramente pensado
girar que existe porque existes
en un punto este círculo
algo que no servía para nada
ahora habitados horizontes que se irradian desde un único eje
doble ser en sí mismo
más que superficie
materia fiel al fondo
fiel a la lentitud que abarca la ceniza y el fruto
fiel a la sorpresiva realidad de la imagen que centra
afuera
adentro
la luz limitada vagamente por tu propia visión
ESTE CÍRCULO
entrevisión del enser desde el fondo hacia afuera
CONTEMPLACIÓN DE LA PUREZA AXIAL
recreación de tu ojo cuando celebras la posible perfección
cuando el trazo de tu mano desborda
lo cotidiano en lo infinito
móvil que hace confluir los imanes
en la dispersión latente del círculo

en un punto de lo cotidiano el infinito crea ALGO
aún más que superficie

este círculo proyección del origen

EXISTENCIA SORPRESIVA DEL EJE CON TERROR A OCULTARSE

irradiándose en sí mismo

móvil lento de horizontes habitados
sobre tierra tangible

insoslayable realidad de la luz

en este círculo

el adentro y el afuera de la entrevisión plena
doble ser imaginado

girando hasta el desborde

ENTRE FRUTO Y CENIZA

ENTRE LOS VAGOS LÍMITES DEL ENSER Y LA CONTEMPLACIÓN

ser visible que roza el pensamiento

cuandó nuestro ojo celebra la perfección posible

AQUI

EN ESTE CÍRCULO

los imanes confluyen y se alejan

tu ojo recrea el roce

y el pensamiento de lo cotidiano infinito vuelve en un punto

el horizonte proyecta

los vagos límites de tu visión habitada

donde giran latentes imanes

donde celebras la dispersión bloqueada en cada forma

donde ahondas la sed de este círculo

hecho poros, materia

LO IMPERFECTO EN SÍ MISMO

SE ANULA

¿DÓNDE EL AQUI DE ESTE CÍRCULO?

(algo que no servía para nada plena ahora la entrevisión y
hasta el desborde del ser se contempla el enser)

algo	desbordado	EN SÍ MISMO
la nada	desbordada	EN SÍ MISMA
el ser	desbordado	EN SÍ MISMO

la imagen confluye hacia su centro

confluyen la ceniza y el fruto y el aire en torno

irradiándose

irradiándose en la sorpresa del eje

existencia de la luz en el afuera y el adentro de este círculo

trazo de tu mano abarcando el doble movimiento de lo real

(De *Los quintetos del círculo*, 1982)

JUAN CALZADILLA

Nace en 1931 en Altagracia de Orituco, en la región de los llanos centrales. Su poesía, que se inaugura con un primer libro, *Dictado por la jauría* (1965), emprende un camino de virulenta lucidez, a la par que de inclemente rigor formal, en el cual se alinean, con muy diferenciados rasgos personales, los

poetas y artistas que forman el grupo «Techo de la Ballena» durante los ofuscados años sesenta. La palabra testimonia acerca de la violencia social, e indaga en la promiscuidad urbana, el absurdo, la descomposición, la paradoja. El poeta se observa como persona de una realidad muy cercana, a la cual se asimila íntegramente compartiendo sus riesgos, sin rechazar por ello la compañía del ojo crítico del creador, que le abre paso en la aglomeración y el caos. Después de *Dictado por la jauría*, publicó *Malos modales* (1965), *Las contradicciones sobrenaturales* (1967) y *Ciudadano sin fin* (1969).

Reo

Ciudadano libre a un palmo por encima de su postura común
mostrándome tal como soy en la plenitud
de mis facultades perdidas en los potes de basura
y en los letreros que se leen cómodamente desde los mingitorios
notando que no existe otra vida ni un segundo
ni un tercer acto después del primero
curvado a la mitad de mi vida en un recodo yermo
fuera del camino público y por deseo propio lanzado
al interior de mi vaso de vino no teniendo maestro
ni alumnos ni a nadie ante quien acudir para mi defensa
ni motivos especiales grandes o pequeños para cantar
para reír para hacer todas mis necesidades juntas
y demócrata en la forma en que erupto o en la forma
en que el perro aparece tirado en la vía rápida
en la forma en que rasco mis pies uno contra el otro
a semejanza de dos automóviles que copulan
encontrándose a gran velocidad en sentidos opuestos
y arrullado por el canto de sirenas del pentotal nocturno
habiendo perdido la perspectiva y el sentido práctico
pródigo en hijos cuyas bocas abiertas al unísono
constituyen mi único mi verdadero firmamento
con mis principios en alto atados a los papagayos
que caerán seguramente y mis derechos conquistados
de disfrutar el tiempo perdido en el rincón oscuro
de una cárcel; yo hombre libre que emplea sus mejores ratos
en trotar cabizbajo por esta ciudad a la que arrojo
mi parentesco de larva doméstica y donde saludo
y me llevo precipitadamente las manos al vientre
retrocediendo como el cangrejo para alcanzar la eternidad
en algún hueco de mi cerebro y donde roturo
con mis dedos la yerba silenciosa de los parques
hombre libre amenazado por la bala que no se tiene tiempo
de oír y cuyo origen pierde importancia ante el calor
de la mesa donde reposa el cofre con cirios a-ambos
lados de la frente y casi chisporroteante a modo
de una lágrima cayendo sobre una brasa
pierdo el tiempo emerjo muerdo la zoña oscura de mis párpados
cordial efímero único fluctuante
mi salvación aguarda no es posible que mi reloj sea una estrella
más cerca de mi ombligo que del cerebro
mostrándome como soy en el instante y no en la palabra
en la explosión y no en la calma excluido
por la razón que da el uso de la razón
y sentado en mi gloria relativa levantando la voz
como un ciego que agita sus puños sin ser oído por nadie
en el deseo de los tiempos mejores que se esperan
y en la esperanza de lo que se pierde
Ciudadano libre en esta ciudad no humana pero tampoco divina
donde floto tan sólo por una décima de segundo y pudiendo
esperar mucho más tiempo aún debajo de la tierra
a una edad en que nada bueno promete el tiempo
con olor a colmena fúnebre
a sabiendas que conviene ser siempre el mismo
y que no venimos únicamente para vivir
y sin ningún país por el que exista momentáneamente
la obligación o el deber de morir y pensando que algo

va a suceder cuando ya nada ocurra junto al público
 que me hace perder el equilibrio en el instante más decisivo
 de mi número doy un paso en falso sobre la tierra accidentada
 que abre su sexo no tengo ni buenos ni malos
 antecedentes pido disculpas señores
 el bien y el mal cohabitan en cada partícula mía
 Espléndida ciudad bendice las alcantarillas
 y las cicatrices de tus muertos acércame el cuchillo
 soy tu reo que empuja una piedra de centella
 demasiado grande hacia el borde inalcanzable de un abismo
 y espero que ésta no sea mi única oportunidad
 y espero que ésta no sea mi última oportunidad.

(De *Ciudadano sin fin*, 1969)

CAUPOLICÁN OVALLES

Es tal vez el más aguerrido y torrencial del grupo de poetas venezolanos, que en el comienzo de la década de los sesenta son señalados como profanadores de modos y costumbres que habían permanecido adheridos por mucho tiempo a la vida intelectual del país. No es un propósito de escándalo la pasión que estremece la poesía de Ovalles al agredir el convencionalismo y la mojigatería literarios, pues se trata únicamente de recuperar para sí mismo y para los demás, en cuanto a lectores, un terreno que genéticamente le corresponde a todo acto de creación personal. De esta manera, esta poesía rabiosamente individual vuelve a ser, antes que objeto preciosista y artesanía de lenguaje, un acto ritual y secreto poblado de claves inexactas, alimentadas de ambigüedad y humor insólito; explosión directa de la conciencia en innumerables fragmentos, ninguno de los cuales se da a la percepción más de un instante. Caupolicán Ovalles, archivero secreto de la inclasificable biblioteca de su abuelo, nominada por Pablo Neruda como «la gran papelería del mundo»; primer compilador de la *literatura marginal*, ha publicado los siguientes libros de poesía: *Duerme usted, señor Presidente* (1962), *Elegía a mi Padre Guatimosin, alias el Globo* (1962), *Copa de huesos* (1973, Premio Nacional de Literatura, 1974), *Evita Paraiso* (1982).

En el paraíso

algunas veces hago la señal y desaparezo
 me convierto en un hilo de mí mismo y sirvo de espíritu
 digo cosas semejantes a las que ellos han dicho y me juego
 las cartas
 en vez de andar entre los vivos salgo en conversaciones a
 buscar la gente ida que no regresa por ningún motivo
 los que dejan todo para hacerlo sin ningún regreso
 a veces cuando hago la señal del regreso mis débiles sentidos
 no aciertan y me quedo al lado de este montón de huesos en
 remolino
 qué cosa qué cosa la de quedarse del otro lado
 así en esta posición veo las nubes y siento como si entre el
 agua que se viene cayendo fuera ya un niño naciendo ¿seré
 rey acaso es la época para que un niño como yo sea duque
 o señor de una isla afortunada?
 ¿tendré mis dientes separados como los tenía cuando yo Adán
 comía pan de las gradillas con miel a la hora de la merienda?
 ¿tendré la misma mancha en el rostro? ¿Seré el mismo?
 ¿Habré adivinado la otra vida o es que acaso estoy tan triste
 esta noche que no puedo volver a ocupar mi sitio?
 pienso que todos me han olvidado antes de ser materia de
 olvido ¿andaré en mi caballo? ¿estaré en El Paraíso? ¿tú
 me besarás?

quien me besa soy yo
 el que besa
 estoy tan confundido que desconozco tu mirada
 tan dulce que es tu mirada
 lo fuerte que es Eva cuando no me miras cerca
 ya nada me dice que pudimos haber vivido juntos
 ¿acaso estamos como los gatos todo el tiempo soñando
 soñando nuestro tejado y la noche no llega porque ya nada
 somos?
 es que caigo de lo alto de las flores están todas de un mismo
 color nada la diferencia no existe el perfume no hay cuerpo
 de mujer bañándose en el agua en donde estoy encantado Soy la
 noche qué le puedo decir cuando me pregunte por los años
 perdidos qué le diré de mi antiguo silencio de mi timidez de mi
 perdida arrogancia de misterioso
 hoy descubierta en mi juego))))))))

Non

ARRIBA

en la cabeza
 non noblemente peinada
 non un respiro,
 non un sueño,
 el pro y contra de un ruido
 non que no cede non
 non un sitio al amor de otro tiempo. ¿Y por qué
 dices que eres un ángel?

ARRIBA

un ruido
 un nuevo corazón
 que no cede,
 que no deja respiro al aire de otro
 tiempo.

ARRIBA

y abajo
 un momento de paz
 no se inicia,
 y en la tierra
 nada cede como sea
 el lugar
 que fue molesto y dulce
 en el pensamiento
 cierto de alguien que
 bajo la parda nube de un árbol
 encendido de no ceder dijo:
 Es igual que busques el color
 de ese ruido bajo la niebla o adentro de la
 niebla si ella se allana a tu lado
 y se llama infantilmente Eva Margarita.
 a.a.a.a.a.a.a.a.a.a.
 (Después de una noche).
 Adán Non Noblemente Peinado. Non.

(De *Canción anónima*)

CARLOS CONTRAMAESTRE

Nace en Tovar en 1933. En su poesía ha mantenido una fidelidad sin concesiones a antiguas prácticas, que ya habían sido proclamadas y celebra-

das con desenfado, humor y virulencia en su obra de pintor. «Homenaje a la Necrofilia» —una célebre exposición que sirvió de proclama y presentación pública al grupo «Techo de la Ballena», del cual fue fundador y «Gran Magma»— provocó el asombro y la consternación de la ciudadanía, y finalmente la condena oficial en la Caracas todavía provinciana y almidonada de 1961. Pero la poesía ha significado para él la posibilidad de establecer una forma de comunicación más personal y más integradora con las indagaciones y descubrimientos del surrealismo, o más bien con la espontaneidad menos escolástica de sus precursores; la fantasmagoría medieval y el universo primitivo americano, con sus resplandores y misterios. Ha publicado *Armando Reverón el Hombre Mono*, *Por decretos y por sueños de Maximina Salas*, *Cabimas Zamuro* y *Metal de soles*, poesía, así como una recopilación y estudios de materiales sobre hechicería y magia en Hispanoamérica, con el título de *La mudanza del encanto*.

La Torre de Babel

Estoy en la Torre de Babel
hospitalizado de amores
ordenando trenes y gaviotas
enredándome sobre la tierra.
Herido de muerte alucino con la vida
No creo en los duendes y menos en los aparecidos
Enloquezco en los ascensores y en los potreros
Acaudillo soles perdidos
y entrego mi alma al diablo.
Soy una piedra sensitiva que no restaña
el ojo sin memoria de los huesos donde moro.
Decido sobrevivir en lo oscuro del remolino de la torre
al margen de las golondrinas.
Sé que cada vez amo más a Mi Señora
a mi genocidio de arpas
a su geografía gótica
a su pulso de sirena.
Estoy a sus arcillas
me humedezco en sus océanos.
Entiendo que monologo
extraño soliloquio del solitario.
Las termitas agrandan los espacios de su recuerdo.
¿Cómo vamos a seguir en silencio
ocultando sollozos por ciudades donde quisimos vivir?
Mi país me retiene
con mil subterfugios que invento para sobrevivirlo
entre velones y antorchas enmohecidas.
Es una despedida
una evocación del futuro.
¿Cómo serán los manteles las viandas y los sueños?
Reaparecen los esperpentos del corazón
los pájaros de otros océanos.
Los locos me rodean en la morgue
burlan las escaleras de emergencia.
No hay escapatoria para los ángeles
descendemos sobre vegetaciones tropicales
sin ornitorrincos ni plumas auxiliares.
Reviso las gavetas de sus caderas
abro sus ojos
y encuentro los palimpsestos de la memoria.
El archivo de los hijos que evitamos
huele a cisterna secreta.
Su cabellera Señora oculta los espejos
y las joyas de almagre.
Coloco mis codos sobre la luna
y pienso en el primer encuentro.
La felicidad desde esa vez
está guardada en el castillo ruinoso.
Un anciano oculta
entre el polvo y las cartas de amor

los daguerrotipos de la navidad
y un yeso que usted perdió
con las dedicatorias de los amigos.
Estoy en ese hotel de mala muerte.
Hotel de mafias en ascenso
y su voz llorosa la escucho por última vez.
Es una confesión
que va a quedar sobre el muro
las mantas raídas y los susurros del pasado.
La pobreza que me rodea
la exalta a usted.
Es nuestro altar
donde nos conocimos desnudos.
Todo hipa y aún llueve.
El eterno retorno juega sus cabriolas mortales.
Todo ha cambiado
estos años han sido un látigo.
Las llamas urbanas nos llevan al medioevo.
La quimera es un animal aniquilado como invento.
Las aristas de la realidad
espantan caballos delirantes
Los papeles retorcidos en las calles
perfumados desde hace cien años
los he recogido para saber de usted Señora.
Me encierro en el trueno con un lápiz nuevo
para hablarle.
Estoy en la Torre de Babel
enloquecido en sus laberintos.
Las lenguas se confunden en mi corazón.
Soy esa herida que no restaña
que sale a tomar el sol con las garzas.
Las avionetas se casan con los aviones.
Tengo veinte mil cabezas de ganado.
Tengo veinte mil cabezas de avioneta.
Me alejo de los tugurios
los demonios me cercan
se ocultan detrás de las máscaras.
No soporto la lucidez de la locura.
Me restrego contra el cielo
suavizado por los rayos y las plumas.
Las puertas se alejan
el dintel es una escenografía
que cierro a mi antojo.
Mi alma es un volcán apagado
lleno de rumores de azufres desquiciados
de adobes cuneiformes para las ciudades
que también se derrumbarán bajo las estrellas
y el aire detenido.
Una habitación sobre las nubes
donde enferman los pájaros.
Los albañales de los hospitales
son la resurrección.
Allí viven entre algodones
mis alimañas preferidas
bautizadas por el éter y los azúcares subterráneos.
El sastre diseña mis trajes con sábanas ensangrentadas.
He visto a los orfebres de la muerte
engarzando piedras preciosas con hilo catgut.
Aquí en Babel todo lo remiendan con colodión
menos mi desolado corazón
mi tristeza.
Levito como lámpara en cada celda.
Sobrevivo en el desierto
soy una alucinación colectiva
inventó enfermedades
para divertirme en cada muerte
en cada traje en cada baúl.
No me abandone Mi Señora de los Esteros.

Me paseo a caballo
 con mi camisa de anestesia y de herida inmemorial
 entre pacientes súcubos
 que trepan sobre las tumbas.
 Vengo oloroso a boñiga del infierno.
 He trasplantado el llano y la montaña
 con su manantial
 a la sala de cuidados intensivos.
 Tengo los ojos empapelados
 como una pulpería.
 Me siento a disfrutar un domingo de convalecencia
 sobre un saco de café podrido.
 Los príncipes alemanes bajaron el precio del Trópico.
 ¡Señora!
 No me abandone en el laberinto de Teseo.
 Las palabras y los espacios
 se empiezan a trocar en músicas domésticas.
 Un Hotel en Hospital.
 Asuntos de semántica en la Torre de Babel.
 Ellos querían su propia muerte.
 Señora Mi Señora Yo quiero mi propia vida.
 Su vida.
 Estoy frente a un Gran Viaje.

Mayo, 1985

JOSE LIRA SOSA

Nacido al Este de Venezuela en 1930, se une a ese conjunto de voces solitarias de la poesía hispanoamericana, que evaden místicamente la notoriedad y sólo dan cuenta de una constante actividad creadora en infrecuentes y fragmentarias publicaciones. Con sus libros (breves opúsculos) *Fiat-Lux y otros poemas* (1954), *A la gran aventura* (1960), *Por mi cuenta y riesgo* (1967) y *Oscuro ceremonial*, Lira Sosa ofrece el arriesgado testimonio de una generación «polémica y combativa que va a captar con ojos más lúcidos el surrealismo, el aporte que trae y su alcance liberador». Estas últimas frases fueron escritas por Juan Sánchez Peláez en la nota de presentación de una antología de Lira Sosa, *Vicios ceremoniales* (1975), de donde extraemos la selección siguiente.

El fantasma en el cruce de la calle

- 1.— Entonces decidí atravesar la calle
donde anida el fantasma.
- 2.— Antes un simulacro de asesinato me había
detenido en la acera de enfrente.
- 3.— El fantasma de piel de araña negra
se levanta y ruge como un animal.
- 4.— Y como un animal me amenaza con su índice
afilado y resplandeciente.
- 5.— En verdad no me turba el fantasma ni sus
gestos artificiosos.
- 6.— Sólo, el simulacro del crimen me mantiene
en el sitio.
- 7.— Ahora marchó a escudriñar el misterio.
- 8.— Al efecto, borré de mis manos toda huella
de violencia.
- 9.— Y anudé los cordones de mis zapatos con la
terrible seguridad que ustedes conocen.
- 10.— Ella no sabe mi paradero actual.
- 11.— Me detengo un instante mientras cruza el
automóvil rojo.

- 12.— El fantasma olvidado de sus anteriores amenazas desaparece
sin preocuparse de mi profunda contrariedad.
- 13.— He perdido una buena oportunidad de medir mis fuerzas con
dicho fantasma.
- 14.— No obstante he estado bastante cerca del misterio.
- 15.— La próxima vez no se me escapará tan fácilmente.

(De *Vicios ceremoniales*, 1975)

HESNOR RIVERA

Nacido en 1928, fue fundador del grupo «Apocalipsis», que a partir de 1950 inició la renovación de la poesía en Venezuela. Hesnor regresaba en aquel momento de una larga permanencia en Santiago de Chile, donde mantuvo un estrecho contacto con los poetas de Mandrágora, introductores del surrealismo en el Sur, cuando aquella estética renovadora apenas había conseguido infiltrar algunos ecos subterráneos en una Venezuela provinciana y dictatorial. Su primer libro, *En la red de los éxodos* (1963), es la confirmación de un oficio poético que se adueña de sus secretos y emprende un ascenso en la interioridad del lenguaje, que va a hacer de su poesía una verdad madura y consistente. Hesnor es también un destacado periodista. De su ya extensa bibliografía directa, citaremos dos de sus libros que ocupan un lugar de primer orden en la poesía de Venezuela: *Puerto de escala* (1965) y *Superficie del enigma* (1968).

El faro

A Francisco Hung

¿Quién estaba cantando detrás
de esas cajas desembarcadas
misteriosamente en el puerto?
¿De quiénes eran los silbidos
de zurcidos visibles como sopladitos
por los labios de una guitarra
aérea —por los dedos de un animal
ya ronco de lucha contra el agua?

La canción se refería
a un faro. A paseos de niños
frente a la casa de los celadores
de aduana. A días encortinados
de rojo por un sol que lamía
la olorosa sedosidad
de las frutas. De las legumbres
alegres como los semblantes
de quienes amanecerán de fiesta.

Desde que llegaron esas cajas
llenas seguramente de secretos
más grandes que el de los asesinos
cuando mueren después de haber
tasado sus compromisos de acuerdo
con la rapidez con que se desangran
sus víctimas —llueve una
espesa soledad en torno
de la pata de candelabro cojo
de ese faro que se ahoga en la noche.

A lo largo de los muelles un barro
de tristeza ha enmudecido
la chimenea de los barcos
—ya no cuentan a pitazo limpio
la aventura blanca y negra
ocurrida entre el adiós y el regreso
a lo largo de los muelles no
se ven más las camisas con parches
de los muchachos que fijaban
la mirada de sus visiones heroicas
en la picada de las palometas
como labradas con alambres de plata.

Desde que llegaron esas cajas
dejaron de palpitar los bares
por el pecho de sus locas vitrolas
—allí se bailaba entonces
en racimo el tango. La cucaracha.
Los pasodobles con flores
en el pelo de los marinos rubios.

Cuentan que en la Bahía había
muchachas que al despuntar el alba
organizaban certámenes
de versos sobre las calamidades
del que le pega a su madre
—que jugaban a de La Habana de
La Habana vino un barco cargado de...
cantares. Cartas. Cocoteros.
Cueros. Cocodrilos. Culebras.
Culos. Comemierdas. Coños...

Dicen que desde que llegaron esas
cajas más grandes que la Catedral
al faro se le fueron las luces
—sus latidos de hechicero mecánico
dejaron de enternecer al chubasco.
Y entonces hubo aquel naufragio
de la goleta que servía de alcoba
a los trabajadores insomnes
frente a los ojos y a las mismas
narices de las mesoneras
y los bailarines maquillados
con los brillos del aceite de coco.

Y hubo además la apertura
de los antros donde gariteros
de guantes y leontinas solemnes
le esquilaban hasta a la estatua
de Cristóbal Colón las perlas
que el descubridor se había
robado hacía ya cinco siglos.

A lo largo de los muelles la canción
se refiere a la memoria perdida.
Dicen que eran sólo gemidos
—patatas de los ahogados en pena,
voces cojas de la ronda del faro.
Silbos de un vendaval que halla
las rendijas por donde proseguir
el viaje de este tiempo a otro
tiempo y desde éste y el otro
para siempre hasta el tiempo.

MIYÓ VESTRINI

Nacida en Nimes, Francia, en 1938, de padre italiano y madre francesa, ha vivido en Venezuela desde niña, habiendo llegado a convertirse en una brillante periodista y una de las voces poéticas más constantes de su generación; el llamado grupo «Apocalipsis», que conmovió la vida literaria de Maracaibo durante la década de los cincuenta, cuando todavía en aquella cálida provincia prosperaban los arabescos parnasianos. En la poesía de Miyó —arriesgada, vital, desenfadada— encontramos una acuciante y lúcida visión del mundo cotidiano, que la lleva a agredir la realidad cercana con el mismo tono descarnado, ofensivo con que aquélla plantea sus desafíos; todo esto, sin que la ternura, la desconsolada, incomprendida intimidad dejen de expresarse a cada momento con gestos de un infantil y ciego desamparo. Miyó ha publicado *Las historias de Giovanna* (1971) y *El invierno próximo* (1975).

Me levanto
no me levanto
me detestan
me ligo
atropello a un motociclista con alevosía y premeditación
me entrego al complejo de Edipo
deambulo
estudio con sumo cuidado las diferencias entre dirritmia-
psicosis-esquizofrenia-neurosis-depresión-síndrome-pánico-
y me arrecho
quedo sola en la casa cuando todos duermen
compro una revista que cuesta seis dólares
le roban la cartera a mi mejor amiga
me agarran
amo a mi amigo
lo empujo
lo asesino
recuerdo el paraguas de Amsterdam
y la lluvia
y el gesto airado
me dedico a la bebida para evitar el infarto
mastico la comida cincuenta veces
y me aburro
y me aburro
adelgazo
engordo
adelgazo
me tronso
no me tronso
me quedo quieta y lloro
alguien me toma en sus brazos
y me dice quieta quieta estoy aquí
dejo de llorar
escucho el viento que sopla cerca del mar solamente cerca del mar
acepto que existan cucarachas voladoras
descubro que todas mis amigas tratadas por psicoanalistas se han
[vuelto totalmente tristes totalmente bobas
me leen el oráculo chino y me predicen larga vida
vida de mierda digo
subo al carro
bajo del carro
comprendo de un solo viaje cuánto petróleo hay en un barril
me dicen apaga la luz
la apago
me preguntan ¿ya?
me hago la loca
me acojo a la pacificación
me joden
duermo apoyada en la barra

Cómo ve el rostro de los demás y los demás cómo ven el rostro de [ella
 De qué color es la piel de una mujer que recién ha hecho el amor
 De qué modo se sienta una mujer que recién ha hecho el amor
 Saludará a sus amistades
 Pensará que en otros países está nevando
 Encenderá y consumirá un cigarrillo
 Desnuda en el baño dará vuelta
 a la llave del agua fría o del agua caliente
 Dará vuelta a las dos a la vez
 Cómo se arrodilla una mujer que recién ha hecho el amor
 Soñará que la felicidad es un viaje por barco
 Regresará a la niñez o más allá de la niñez
 Cruzará ríos montañas llanuras noches domésticas

Dormirá con el sol sobre los ojos
 Amanecerá triste alegre vertiginosa
 Bello cuerpo de mujer
 que no fue dócil ni amable ni sabio

(De *Amanecí de Bala*, 1971)

Relación para un amor llamado amanecer

En la galaxia espiral de Andrómeda existe
 un florido planeta donde los ríos no ahogan el mar
 donde fuego y hielo queman las contradicciones
 Donde no hay necesidad de regreso
 Donde 0×0 es más que el infinito
 Donde los puntos cardinales son más de cien millones
 Norte y Lia Sur y Símbalo Espliego y Araceli
 Miguel y Adriana Orfeo y Atabal Cedro y Valkiria
 Misterio y prodigio Neón y Asfalto Rosa Ercilia y Dionisius
 Antonio y Elena mis pobres padres mis pobres Virreyes de Indias
 Mi viaje a Europa Este y Adelfa Oeste y Clavicordio
 Donde todos viven en éxtasis
 Donde nada ni nadie es vil
 Donde el sol es anillo y ritual de bodas
 donde somos ráfagas de luz y nos desplazamos en silbos
 Un planeta limpio y pulido
 Donde los enamorados viven en palacios flotantes
 Donde Dios tiene un puesto de revistas mal atendido y mata el
 [tiempo
 hablando del pasado con Buda y Mahoma y el Vendedor de
 [verduras
 de la esquina y la gente ya los conoce y la gente cuando pasa dice
 «esos cuatro vagos son panita burda»
 Donde el hijo de Dios y los ángeles del desenfado
 beben el aire de las avenidas sobre sus motos trepidantes
 Donde no hay academias militares ni policías ni cárceles ni monedas
 Donde somos sabios Donde somos buenos
 Donde los últimos insidiosos
 escaparon por un túnel y cayeron al vacío
 Astro paradisiaco amado y defendido
 por francotiradores y poetas
 Donde la muerte está de capa caída
 Donde los hombres son gentiles.

(De *Amanecí de Bala*, 1971)

ENRIQUE HERNANDEZ D'JESUS

Con un lenguaje libre, familiar, a veces intencionadamente rústico y coloquial, pero en constante proceso interno de invención, como si las palabras no

pararan de moverse en el poema, Enrique Hernández D'Jesús, nacido en Mérida, en 1927, es una de las voces poéticas más originales de las últimas generaciones. Su fuente de creación es la casa, tal vez el barrio donde habita o un trozo del paisaje andino, lugares que siempre encontraremos poblados de objetos, seres y animales domésticos, que continuamente intercambian sus naturalezas. Lo inanimado puede tomar la palabra en la casa, y los vivos se incrustan en la albañilería, donde permanecen indiferentes a los acosos del tiempo. Crónica familiar, magia y superstición; revelaciones de una existencia mítica que se desenvuelve a ras de tierra. Ha publicado *Muerto de risa*, *Mi abuelo primaveral y sudoroso*, *Así sea uno de aquí*, *Restos de fábula*, *Mi sagrada familia*, y, últimamente, *Venus García*, que obtuvo el Premio Municipal de Poesía.

Las ciudades blancas de mi abuelo

Mi abuelo se montó
 fundó ciudades
 las gobernó
 ciudades largas
 en donde habitaban partes de su cuerpo
 y muros blancos
 su barba
 la barba de mi abuelo
 gobernaba un bello paraíso
 en donde agua sol y risas suaves
 en donde los pájaros y las serpientes
 eran ángeles blancos
 la blanca barba de mi abuelo
 mujer de ojos cocodrilo y un solo
 momento de respiración
 gobernaba todo
 y los vasos bailaban
 orejas dedos largos danzarines
 al fuego rojo
 al encuentro de sus días
 mi abuelo cazador de leopardos
 se subía a los árboles
 y comenzaba a cantar
 andaba en las lianas
 recorrió todos sus territorios
 sembró flores blancas
 uñas y cabellos canosos
 mi abuelo lanzó la espada y
 la recibió un día cuando volaba
 y cambió de colores
 y las nubes blancas desaparecieron para mi abuelo
 la espada le atravesó el corazón a
 mi abuelo
 a mi abuelo blanco.

(De *Mi abuelo primaveral y sudoroso*)

Un día de éstos

A Blanca

Fíjate cómo se pone esa mata de noche
 no importa que haya bastante brisa
 se queda ciega
 y es mejor dejar la cosa así
 y visitar un curandero
 en una casa tan llena de gente no se puede vivir
 por qué no les dices a los muchachos
 se vayan de paseo por un tiempo

así tendrá un poco de paz la casa
 puedes mandarlos a comprar morcillas
 o chicharrones
 en el camino que está a la salida
 o allá abajo en donde están los pozos.
 Fíjate cómo se pone esa mata de noche
 si importa que el viento sea fuerte
 díle por favor a tu sobrina
 que cuide esta noche a los niños
 y que bañe el perro con agua caliente
 Es mejor dejar la cosa
 y buscar una criada
 para cuidar a los muchachos
 Un día de estos quién sabe qué les pasará
 Fíjate esa mata de noche ya no está
 y el viento
 el viento
 ordena todas estas cosas para dejar
 la casa tranquila

(De *Mi abuelo primaveral y sudoroso*)

ARNALDO ACOSTA BELLO

Nacido en 1931, forma parte de la generación de «Tabla Redonda», que irrumpe en la vida literaria venezolana a partir de 1959, cuando el derrocamiento de una desventurada dictadura militar permite la expansión de una era de vida democrática y de consolidación de las instituciones. Acosta Bello aporta a la actual poesía venezolana una nota de vívida sensualidad y la revelación de un mundo de fabulaciones y alegorías cercanas a la tierra y sus fantasmas, con un lenguaje que puede tornarse deslumbrante y revelador en la fragmentación inacabable de las imágenes. Ha publicado *Hechos* (1960), *Fuera del paraíso* (1968) y *Los mapas del gran círculo*, del cual forman parte los poemas que aparecen en esta selección.

El que lleva un toro cubre sus hombros con una capucha,
 mugre y sangre ruedan sobre la espalda con ardoroso brillo,
 sus manos enganchadas en los tendones, los dedos unguados de [médula

aferrados al espinazo, roto en enigmas.

En la izquierda la cola y los hígados chorreantes de sangre.
 El animal yace desconocido, lleno de lunares color manzana,
 una navaja le sacó los ojos
 su cabeza fue profanada como un templo
 entraron a cuchillo en los sesos
 los cuernos volaron contra un árbol
 sus jarretes fueron desterrados por hachas
 el cura desolado lloraba sobre el malva.
 Ahora luce en los mostradores lindamente cortado
 bordeado de berros!

Un italiano vende aquel corazón a una bella cliente
 un bolívar por un corazón!
 El delantal reluce con brillo culpable.

(De *Los mapas del gran círculo*, 1975)

EUGENIO MONTEJO

Nace en Valencia en 1938. Es, como pocos poetas de su generación, un intérprete franco y coloquial de su experiencia y sabor cotidianos, para quien los temas que frecuenta y el lenguaje en que son expresados se asemejan al paso de los días y al fluido de las emociones. Ni influencias demasiado epidérmicas, ni obediencia a códigos formales estrechos; pero firmemente instalado en una modernidad que se edifica por sí misma, perturban el trabajo de Montejó, que es un perfecto reedificador de palabras; aquellas que al venir a ocupar un nuevo lugar entre las cosas no pierden su acento familiar y nostálgico. Montejó es uno de los promotores de la revista *Poesía*, editada desde hace algunos años por la Universidad de Carabobo en Valencia. Ha publicado *Elegos* (1967), *Muerte y memoria* (1972), *La ventana oblicua* (ensayo) (1974) y *Algunas palabras* (1976).

Sala de parto

Las madres están sentadas en hileras
 junto a los muros
 y el viento las disuelve.
 Se oyen sus corazones apagados
 y sus ojos mirándonos dispersos
 desde todas las piedras.

Lo maternal torna el espacio de esta sala
 en un profundo vientre,
 abulta las ventanas y los cuadros,
 dilata las maderas,
 nos entumece con máscaras de fetos.

Finjo leer mientras aguardo a una que traje,
 pero no puedo.
 Los llantos de novicias, las que vienen
 tardes en ambulancias, las expertas
 que añaden sus consuelos,
 me repliegan en un terror extraño
 como si de todas yo naciera.

Lo maternal en esta sala es la materia
 en su tensión terrestre.
 La rueda de las sombras, el aumento
 del silencio nocturno
 y el dolor que da vueltas y vueltas...

Salgo hacia el patio a tomar aire, a reponerme,
 pero no puedo.
 Me rodean otros rostros más exangües
 con cenizas de ojeras
 que van a pocos días del parto
 en sus paseos reglamentarios
 y esos niños, esos niños que bostezan
 ante el mundo de paredes tan largas.

El Orinoco

El Orinoco pasa por mi vida
 en una noche de astros ya muy lejos.
 Mi juventud se tiende en esa hora
 bajo las palmas de la orilla
 a contemplar el paso de las Pléyades
 y no se vuelve a ver. Allí se quedá.

El Orinoco traza un curso vasto
 pero se une a mi vida en ese instante
 cerca del Delta.

Después cada uno prosigue hacia la mar,
cambia sueño por sal, se ausenta en los navíos
que cruzan al azar de la corriente.

Así en mi sangre su rumor
se me junta con las voces de sus gentes.
El silencio que a veces me recorre
nace de sus piedras.
Y lo que sueña en mi palabra
es su jadeo salvaje, sus alianzas
de remanso y torrente.

El Orinoco pasa por nosotros
pero su extraña transparencia
algo siempre se lleva.
La juventud que en una noche
miraba el paso de las Pléyades
ya no la vi en ningún espejo.
Se borró río abajo en sus arenas.

ALEJANDRO OLIVEROS

Nacido en 1949 en Valencia, Estado de Carabobo, es otro de los poetas del grupo de Valencia, un equipo de poetas de incuestionable validez que se ha visto aunado por el afecto y la inagotable pasión literaria. Oliveros es el narrador fervoroso de su propia aventura vital; pasajero frecuente de trenes y asientos de autobuses urbanos, cuyos itinerarios atraviesan ciudades y paisajes siempre reales, tangibles, pero también entrevistados y reelaborados por lecturas apegadas a la memoria: esa otra realidad inmachita que es parte esencial en su poesía. Sus textos resplandecen por su textura íntima, mezcla de evocación y fábula. Ha publicado *Espacios* y *El sonido de la casa*, libros de poesía. Cultiva con frecuencia el ensayo y la crítica literaria.

N. Y.

A Juan Sánchez Peláez

Hace diez años caminé a la misma sombra
de estas soledades. Renata Tebaldi cantaba
Tosca y Leontyne Price *Aída*. Entonces,
no era la ópera uno de los espectáculos
que más me conmoviera. Pensaba en las discusiones
entre mi padre y sus amigos: una soprano
o la otra, arias, marchas, noches en vela
y al día siguiente el olor a tabaco
y alcohol que impregnaba las paredes de la casa.
Recuerdo esas vacaciones:
las últimas protestas de los estudiantes,
los hippies en Washington Square
y el frío insoportable en la cara y en las manos.
Era el primer invierno de mi vida y no sabía
que un invierno pudiera ser tan importante.
En el hotel de la calle treinta y cuatro
veíamos las noticias sobre Viet Nam,
mientras afuera la nieve seguía cayendo
y la gente iba y volvía del trabajo.
Se casaban y divorciaban, aprendían a cocinar,

a caminar, a vivir solos para siempre,
aferrados a las pocas hojas de esos árboles
mecidos con tristeza por el viento. Árboles
que van y vienen con más o menos hojas,
pero siempre efímeros:
apenas un otoño y un invierno.

(De *El sonido de la casa*, 1970)

LUIS ALBERTO CRESPO

Nace en Caroca, Estado Lara, en 1941. A partir de su primer libro, *Si el verano es dilatado* (1968), toma contacto con una poesía carnalmente cercana a la tierra y al habla cotidiana, que había tenido en Ramón Palomares su representante más destacado. Pero Crespo incorpora desde el primer momento una visión propia, meditada, monologante, y una propiedad de lenguaje que encierra no solamente la aridez de un paisaje sin matices, despiadado y severo, cruzado por los resplandores de la infancia, sino que consigue extraer de esas superficies mudas una vena de la más entrañable y misteriosa belleza, nacida entre revelaciones y fantasmas. Finalmente, todos estos materiales se compendian en una visión envolvente del mundo; unidad tonal y conceptual que parece tallar con sabia perfección el sentido mismo y la verdad del poema, como si se tratara de un lúcido y fulgurante manifiesto. Ha publicado también *Novenario* (1970), *Rayas de lagartija* (1974), *Costumbres de sequía* (1976).

La visita

Mi tía sale detrás del tabique,
detrás de los baúles y cierra el piano para siempre,
con los bolsillos repletos de fotografías
para que conozca a mis familiares,
acostados debajo de los ladrillos
desde los tiempos de la peste.
Ya no abre las manos
sino para decirme, con el dedo,
lo lejos que queda el comedor
y sus veinticuatro sillas.
Por sus ojos pasa todavía su hermano
enfermo de sífilis,
y la obliga a romper las partituras,
a parar el reloj cuando se muera.
Hay una palabra que ha buscado toda su vida
al hablar de los viajes,
sus ahogos debajo de la claraboya,
cuando notó que podía perderse
en alguna parte de la casa.
Recuerda las tablas del balcón,
en el cerro,
el chinchorro donde tuvo esa agonía tan extraña,
y los floreros rotos en el zaguán,
un día de Corpus,
como hoy.

(De *Costumbre de sequía*, 1976)

Ociosidades

Viví debajo de un aguamanil, puerco.
Por basto, rompí las pimpinas y los vasos de vidrio.

acariciado por las víboras al comienzo de cada invierno?
Allí salía con su ruana negra la eternidad
y hacía a nuestro corazón profundo
discreto en su fortaleza
pues en él había graves... graves y místicos detalles.
Pero hoy... quién se detendrá a escucharnos?
Llenos de barro y de neblina
bien podríamos ir hasta el pantano y enterrarnos allí.

Busca otras cosas

Busca otras cosas
Pero búscalas. Apostaría a que tu alma está trastornada.
—Cómo escucho esos ruidos de cordajes y de viejas amarras—
Un poco más y habrán buitres en la ventana de tu cabeza.
En verdad, de cuánta piedad y de cuánto terror está hecho éste.
[universo.
Lo sé yo, El Amargo, cuyas grietas van delante de mí.

HUGO FIGUEROA BRETT

Nacido en el Estado Falcón, en 1940, ha mantenido, con fanática perseverancia, su adhesión al grupo de poetas y artistas plásticos de Maracaibo que permanece en posición beligerante, durante por lo menos dos décadas, frente a los arcaísmos y banalidades que se alimentan en una falsa tradición regionalista. Con él la poesía entra de nuevo al círculo de la pantomima y el ilusionismo, donde un humor endiablado y farsante hace piruetas que imparten regocijo y un cierto gracejo infantil. En el poema que publicamos, «Venga el viento», especie de artilugio paródico armado con los trastos venerados del texto bíblico, el brillo de la inteligencia nos hiere los sentidos como una chispa mágica; mientras el lenguaje, estimulado por rápidos pinchazos en su médula, hace piruetas enseñando sus partes con procacidad inocente. Ha publicado: *13 Genital*, *Agosto tiene un título diferente para mí*, *Casa de Astrid Casa*, poemas, y un libro de cuentos, *Metástasis*.

Venga el viento

Cuatro caninos ocho incisivos veintiséis molares
Más muelas que un brontosaurio tiene mi mujer sobre sus tetas de
[agua
Sobre sus dos muñecas le recorren el pulso el cúbito y el radio
A dos por brazos, dos en cada brazo de a dos hombros y húmeros
dos y las safenas siete, dos pélvis, cuatro coxis y setenticuatro vértebras
[lumbares
dos y las safenas siete, dos pélvis, cuatro coxis y setenticuatro
[vértebras lumbares
Cuarentitres sonrisas le cuelgan del fémur central
Debajo de la barbilla tiene setentidos cuerdas de bandola alemana
Mucho pelo en el coco
Poco pelo en las sienes

Dos orejas con huequitos para setentiséis zarcillos y dos lochas
Tiene mi mujer también cuatro orificios y seis cabezas por donde
[sale el mar y entra la liebre
Mi mujer en la albusfera de atrás no tiene nada
yo se lo pinto de noche para que no la confundan los murciélagos
Encima de la batata inglesa tiene los gemelos y el peroné lo guarda
[en el banco junto con sus joyas y la planta que esconde
Sólo tiene tibia y tarso y metatarso y dedos
Mi sorpresa es la agilidad que tiene su dedo meñique en parecerse al
[otro
y éste sin enterarse queda totalmente dormido en la permuta

Hace bien esta mujer adulta en confundir mi anhelo
Esta pauta de enero decembrino es buena forma de no enmendar la
[imagen de mi espera
Ella aguarda tan sólo la mirada sobre sus veinticuatro pupilas
Ella espera a que mi mano toque su camaleón
Ella simplemente espera que la transparente y la espeje y la
[transforme en bruja

Mientras tanto
Mis dos brazos tratan de colocar su nariz en la batea
Su barriga flota como un nardo extranjero en la piscina
y mis hijos reman por bote en sus orejas
Ella baila
Asiste a que su cabello sea la enredadera de la casa
y su pubis surza el ruedo de mis pantalones de gabardina
Ella baila en todos los ladrillos de la casa
cantándole a la puerta o al caballo
Ella y el caballo y el señor se aman
Ella lleva de enagua el firmamento
Él lleva su caballo
Ella saca barajas y devuelve
Él comenta del viaje
Ella mueve las carnes
Él se come el caballo
Ella sigue bailando y hace que anochezca más temprano
sus vicios son el vino y el silencio
por eso no habla mientras come mis carnes saturadas de alcohol
Luego se baña y canta
Aparece esa estrella que mira tanto nuestro niño rubio
y nos damos cuenta que hemos dejado las luces prendidas durante
[toda la noche

Debemos apurarnos
Vestir los niños
Desayunar
Encender los motores de las dos avionetas
y salir
algo malhumorados a dar de comer a la vida con los restos del
[sueño

Mi mujer entonces
me llama por teléfono y me recuerda un nombre
a los cinco minutos yo la llamo y la regaño
a los diez ella me llama y me pregunta qué estoy haciendo
a los diez minutos y tres segundos le contesto
que estoy haciendo unas páginas de maleficio y amor para que vaya
[bien y vuelva
Para que mire y vea
Para que cante y ahonde y flote como una gran ballena en donde
[habito.



p o e s í a

PRÓXIMO NÚMERO

Salvador

Dalí

escribe a

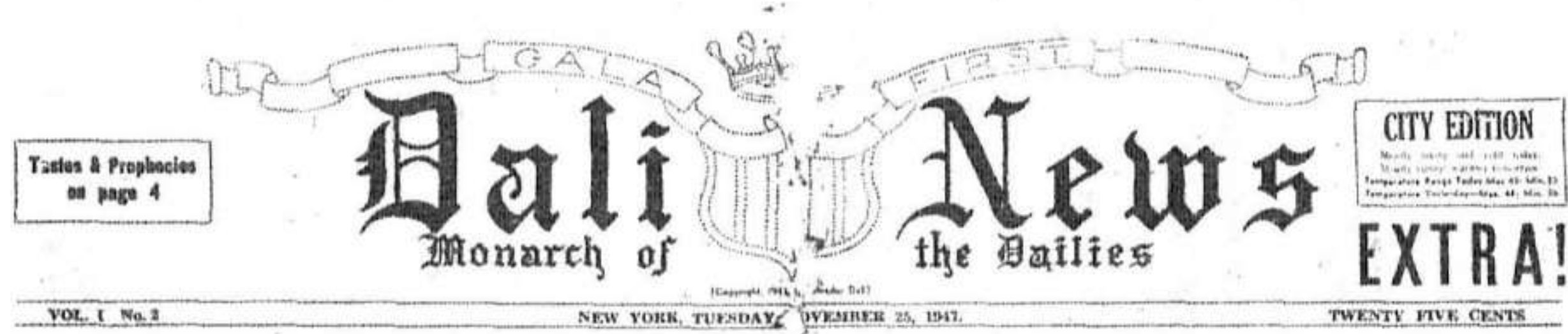
Federico

García

Lorca



TRADUCCIÓN DE LA SEPARATA



Como ya anunciábamos en el número anterior, publicamos en éste la segunda entrega del *Dali News*, editado en Nueva York el 25 de noviembre de 1947 con motivo de una nueva exposición de Dalí en la Bignou Gallery. Fue realizado íntegramente, como el primero (20, nov. 1945), por Salvador Dalí con la colaboración de Jaume Miravittles.

El facsímil ahora publicado se ha reproducido del ejemplar conservado en la colección de D. Eduard Fornés i Gili, Barcelona, a quien agradecemos su amable colaboración. Como observará el lector, dicho ejemplar está restaurado y han desaparecido algunos fragmentos del mismo, lo que a veces imposibilita su lectura. Hemos intentado subsanar estas lagunas con el ejemplar reproducido en *La vie publique de Salvador Dalí (Exposición retrospectiva de Salvador Dalí, Centre Georges Pompidou, Paris, 1980)*, aunque al estar éste también deteriorado, no siempre ha sido posible. El ínfimo gramaje del papel utilizado en la edición original y su amplitud de formato impidieron sin duda una mejor conservación.

El lector podrá, mediante la numeración superpuesta en la reproducción reducida del *Dali News* de la página siguiente, seguir cómodamente la lectura de la reproducción facsimilar que ofrecemos como separata.

N. de la R.

Traducción: PEDRO CASARIEGO

Dali News

Monarch of the Dailies EXTRA!

Table of Contents on Page 4

TRUMAN MARSHALL PICALASSO DALI, IN ARTISTIC CRISIS AND REBELLION SPREAD

Salvador Dali, Pablo Picasso, and other artists are in a state of artistic crisis and rebellion, according to a new study by Truman Marshall Picalasso. The study, titled 'The Kingdom of Fashion' and 'Fifty Secrets of Magic Craftsmanship', explores the psychological and artistic motivations behind these movements.

MISCELLANEO

3

THE KINGDOM OF FASHION



SALVADOR DALI "Fifty Secrets of Magic Craftsmanship"

12

The World of the Theatre and of Music



The Dali Exhibition at the Bignon Gallery

NOTES FOR THE STUDY 'LEDA NYGONIA'

8 TECHNICAL ANALYSIS

9 10 11

DALI IN REPOSE

13

PISSARRO



T. MAN



MARSHALL



DALI



DALI STILL RESTING

14

ENUMERATION OF FIFTY SECRETS

- 1. The secret of the first different movements of the first type of studies.
2. The secret of the application to be used for studying.
3. The secret of the 'shower with a key'.
4. The secret of the 'shower with a key' (continued).
5. The secret of the 'shower with a key' (continued).
6. The secret of the 'shower with a key' (continued).
7. The secret of the 'shower with a key' (continued).
8. The secret of the 'shower with a key' (continued).
9. The secret of the 'shower with a key' (continued).
10. The secret of the 'shower with a key' (continued).
11. The secret of the 'shower with a key' (continued).
12. The secret of the 'shower with a key' (continued).
13. The secret of the 'shower with a key' (continued).
14. The secret of the 'shower with a key' (continued).
15. The secret of the 'shower with a key' (continued).
16. The secret of the 'shower with a key' (continued).
17. The secret of the 'shower with a key' (continued).
18. The secret of the 'shower with a key' (continued).
19. The secret of the 'shower with a key' (continued).
20. The secret of the 'shower with a key' (continued).
21. The secret of the 'shower with a key' (continued).
22. The secret of the 'shower with a key' (continued).
23. The secret of the 'shower with a key' (continued).
24. The secret of the 'shower with a key' (continued).
25. The secret of the 'shower with a key' (continued).
26. The secret of the 'shower with a key' (continued).
27. The secret of the 'shower with a key' (continued).
28. The secret of the 'shower with a key' (continued).
29. The secret of the 'shower with a key' (continued).
30. The secret of the 'shower with a key' (continued).
31. The secret of the 'shower with a key' (continued).
32. The secret of the 'shower with a key' (continued).
33. The secret of the 'shower with a key' (continued).
34. The secret of the 'shower with a key' (continued).
35. The secret of the 'shower with a key' (continued).
36. The secret of the 'shower with a key' (continued).
37. The secret of the 'shower with a key' (continued).
38. The secret of the 'shower with a key' (continued).
39. The secret of the 'shower with a key' (continued).
40. The secret of the 'shower with a key' (continued).
41. The secret of the 'shower with a key' (continued).
42. The secret of the 'shower with a key' (continued).
43. The secret of the 'shower with a key' (continued).
44. The secret of the 'shower with a key' (continued).
45. The secret of the 'shower with a key' (continued).
46. The secret of the 'shower with a key' (continued).
47. The secret of the 'shower with a key' (continued).
48. The secret of the 'shower with a key' (continued).
49. The secret of the 'shower with a key' (continued).
50. The secret of the 'shower with a key' (continued).

DALIRIAL



16



ANNOUNCEMENT.. DALE paints DALI

Have you seen Graham Dale's 'EGG-A-TOONS'? They're Amazing!

17 for the fast stopping

TASTE AND PROPHECIES FOR THE NEXT TEN YEARS

18

HISTORY OF ART, SHORT BUT CLEAR

20



21

12

12

12

Gustos y Profecías
en página 4

1

GALA PRIMERO

DALÍ NEWS MONARCA DE LOS DIARIOS

Copyright, 1947 by Salvador Dalí

EDICIÓN DE LA CIUDAD

Predominantemente soleado y frío hoy.
Predominantemente soleado y más cálido mañana.
Temperaturas hoy: Máx. 43 F.; Mín. 33 F.
Temperatura ayer: Máx. 44 F.; Mín. 36 F.

¡Extra!

VEINTICINCO CTS.

VOL. I N.º 2

NUEVA YORK, MARTES, 25 DE NOVIEMBRE DE 1947

2

TRUMAN MARSHALL PICASSO DALÍ, EN

LA CRISIS ARTÍSTICA Y LA REBELIÓN SE PROPAGAN

Boletín. Nueva York. El presidente Truman ha declarado: «No me gusta la pintura que parece huevos arrojados a un lienzo». El general Marshall ha cancelado una exposición de pintura moderna costeadada con el dinero de los contribuyentes con la que se pretendía presentar el arte americano en el extranjero. En París y Londres, Picasso ha provocado la indignación del público, mientras en Rusia «ils ne veulent pas non plus manger ce pain là». En este año, 1947, la crisis artística ha alcanzado su clímax. ¿Quién tiene razón, Picasso o Truman? Ni el uno ni el otro: ¡Dalí! Ejemplo: el pintor Georges Rouault es un suculto caso psicopatológico que debe ser respetado. Pero para un imitador de Rouault, rebosante de salud en Kansas City, no hay excusa posible. Por tanto, Truman-Marshall tienen razón, especialmente si se tiene en cuenta que Rouault es básicamente, en realidad, el auténtico, degenerado discípulo adiestrado en el mismísimo estudio de Gustave Moreau, quien es a su vez la quintaesencia de la delicuescencia, el verdadero camembert de la decadencia grecorromana. Pero mientras el gusto de Truman podría ser sospechoso de inclinarse inevitablemente hacia la pintura oficial de los salones, Picasso, que es uno de los más grandes anarquistas y destructores que la historia conoce, ostenta la gloria de haber destruido la pintura de los salones y de la falsa «belleza oficial», de haber asesinado a Buguereau e incluso el arte abstracto que había surgido de su propio cubismo a través de la frenética biología de su instinto.

Pero la destrucción no puede proseguir indefinidamente, siempre, siempre, siempre; la limpieza general que de la historia del arte llevó a cabo Picasso debería permitir a los jóvenes ver a Rafael de nuevo en su esplendor original y eterno, libre del polvo académico que lo ha hecho invisible. Esta es la razón por la cual la pintura moderna desea salvarse a sí misma del anonimato pseudo-«decorativista», la razón por la que debe continuar la tradición de los grandes maestros del pasado con honradez y originalidad. Y

esta es la razón por la cual Dalí tiene razón. (Para más información ver página 3.)

3

MISCELÁNEA

Alertados los wagneristas de Nueva York

La ópera de Dalí comienza

Todavía no puedo asegurar a los dalinistas si la música que acabo de empezar a escribir será buena o mala. Lo que sí puedo asegurarles es que será la música que haga más ruido, material y espiritual, de todas las que se hayan compuesto jamás. El ballet siempre me ha dejado insatisfecho, pues nunca puede ser más que un entretenimiento agradable al final del cual se oye el reconocimiento superficial de los aplausos. La ópera es algo más, en la ópera los espectadores deben estar poseídos de paciencia, de un gran poder de resistencia, deben venir preparados para una larga sesión de aburrimiento, y cuando cae el telón aplauden hasta que las palmas de sus manos quedan ensangrentadas.

¡Cecil Beaton está en la ciudad!

(Dalí News Service) El año pasado estaba yo llevando un paquete muy pesado de ejemplares del *Dalí News* al apartamento de Cecil Beaton en el Plaza. Tilly Losch, la ex Duquesa Carnarvon, cogió el último. La encontré en el hall del St. Regis, y me preguntó si podría darle algunos números más, así que volví a mi cuarto y le traje un paquete el doble de pesado. Fuera en la calle, ella se encontró con varios amigos y comenzó a distribuir el *Dalí News*. Mientras escribo estos recuerdos, oigo a Gala hablar por teléfono con Cecil Beaton. La llamo inmediatamente: «Debemos enviar un paquete muy pesado de *Dalí News* a Cecil».

Para que el invierno de Nueva York brille con todo su esplendor, es indispensable que Cecil Beaton se encuentre entre nosotros.

Publicidad no solicitada

En nuestra época de incertidumbre, es alentador ser alentado por hechos seguros. Aquí hay unas pocas verdades seguras:

El mejor lienzo del mundo para pintar es el de pri-

mera calidad producido por Windsor y Newton de Londres.

El mejor museo del mundo es el Museo del Prado en Madrid.

Los mejores erizos de mar del mundo son los de Cadaqués.

El mejor tratado sobre estética del mundo es *De Divina Proportione* de Luca Pacioli.

El mejor periódico del mundo es *The New York Times*.

El diseñador más en boga es Christian Dior de París.

El mejor restaurant del mundo es Le Caneton de París.

Los mejores *tripes a la mode de Caen* del mundo que pueden comerse en Nueva York están en el Restaurant Baroque.

4

EL REINO DE LA MODA

Las espantosas anatomías morfológicas de las figuras femeninas de 1937-39. El triunfo del concepto de Christian Dior de la belleza femenina, especialmente en la importancia que se da a los huesos de la cadera y al trasero, y la vuelta a la moda del corsé, han demostrado que Dalí es un profeta. Dalí prevé que otra insospechada parte de la anatomía se convertirá en protagonista: las rodillas. De una forma o de otra, se indicará este punto estratégico en las faldas, sobre todo porque las rodillas, ahora siempre ocultas, se convertirán más que nunca en las articulaciones misteriosas por excelencia. Dalí cree también que la indumentaria femenina española de la época de Velázquez influirá en la moda.

5

En catalán la frase «un home sol», que significa «un hombre solo», significa también «un hombre-sol». (Dalí)

La ventaja de la postura artística que definiendo es que yo soy el único que la mantiene, y que por tanto

todos aquellos que no son y existen únicamente para hacerla capaz de emitir sus rayos. (Dalí)

6

9'95 planchas eléctricas
automáticas
5'95

La velocidad sin esfuerzo es suya con esta plancha eléctrica de 1.000 vatios. Tiene un preciso control de la temperatura. Incluye un cordón de siete pies.

1041 Market-119 Post
1620 Polk-820 clement.

7

EL MUNDO DEL TEATRO Y DE LA MUSICA

Después de *Pavane en forme de poire* de Eric Satie, la *Sonata Umbilicale* de Dalí es la primera obra musical para cuarteto, y para Dalí lo ideal sería que fuera interpretada en un «theatre de verdure» con decorados como los representados en el grabado. Sería una cuestión de imágenes fijas que ilustraran la música interpretada. Dalí las ha bautizado con el encantador nombre de «imagoconcertos».

¿Cuándo se presentará el primer «imagoconcerto» en Nueva York?

8

LA EXPOSICIÓN DE DALÍ EN LA GALERIA BIGNOU

Notas para el estudio *Leda Atómica*.

El asunto:

Hasta donde yo sé —y creo que efectivamente sé— en *Leda Atómica* el mar se representa por primera vez sin que esté tocando la tierra; esto es, uno podría poner fácilmente el brazo entre el mar y la orilla sin mojarse. En ello reside, creo, la cualidad imaginativa que ha determinado el tratamiento de uno de los más misteriosos y eternos de aquellos mitos en los que «lo humano y lo divino» han cristalizado a través de la animalidad.

En lugar de la confusión de plumas y carne a la que nos ha acostumbrado la iconografía tradicional sobre este asunto, con su insistencia en el enredo entre el cuello del cisne y los brazos de Leda, Dalí nos muestra la jerarquizada emoción libidinosa, suspendida y como si colgara en el aire, de acuerdo con la moderna teoría «nada toca» de la física intra-atómica.

Leda no toca al cisne; Leda no toca el pedestal; el pedestal no toca la base; la base no toca el mar; el mar no toca la orilla. Aquí reside, creo yo, la separación de los elementos tierra y agua, que está en la raíz del misterio creativo de la animalidad.

Análisis técnico

Yo no estaba junto al codo del Duero mientras pintaba su FIESTA DE LAS GUIRNALDAS DE ROSAS, pero presencié el trabajo de Dalí para realizar su LEDA, y lo vi en las distintas etapas de su desarrollo. Sé que se siguieron, paso a paso, los mismos procesos técnicos en la creación de ambos cuadros. La misma devoción a la artesanía y el cuidado en la elección de los materiales adecuados prevalecieron en ambos casos. Y fui testigo de cuán cuidadosamente se aplicaba la imprimación a la base del cuadro. Vi cómo la grisalla iba surgiendo con precisión y cómo una sucesión de bien templadas veladuras daba al cuadro su tonalidad final.

Dalí espera, me dijo, que su LEDA perdure serena e indemne durante cinco siglos. Creo que en este caso se mostró excesivamente prudente. Si quieres, te firmaré un certificado de garantía por digamos mil años, con perfecta ecuanimidad.

9

¡RITMO, RITMO, RITMO!

El ritmo de tu «afilado» pincel será a lo que llamaré «en vuelo». El ritmo de este pincel consigue una ligereza y rapidez de vuelo, pues la afilada punta sólo roza la superficie del lienzo, e incluso para ti, que estás habituado a él, debiera aparecer cada vez sorprendente y en cierto modo misterioso. El movimiento de los pinceles al puntear debiera ser tan mecánico e indiferente como tu organismo humano lo permita, y finalmente el movimiento del pincel de pelo de tejón en forma de abanico es el más veloz de todos —tanto que ni siquiera puede verse, exactamente como en el caso de las alas del colibrí. Para ejecutar este rápido movimiento del «abanico en vuelo» tendrás que proceder de la siguiente manera: remángate las mangas de la camisa hasta los codos, apoya luego el codo izquierdo en la rodilla izquierda. Ahora coloca el pie izquierdo en una pequeña banqueta inclinada y flexible, preferiblemente provista de un resorte como el de los trampolines que usan en los gimnasios, sólo que en miniatura. Con el peso del cuerpo descansando en la actitud más indolente y relajada sobre el codo izquierdo, ahora debes sujetarte el antebrazo derecho por su mitad con la mano izquierda y mantenerlo fijo, pues sólo la muñeca debe moverse con el máximo de energía: sólo en la actitud que acabo de describir podrán estos movimientos rítmicos alcanzar la velocidad máxima. Teóricamente, esta velocidad debiera ser lo más vertiginosa posible, pues cuanto más trabajos en tu obra mientras aún esté húmeda, más se beneficiará ésta en grados infinitesimales y matices, que cada momento perdido hará peligrar. Esto ocurre a causa de la naturaleza física de tu material, al que no puedes permitir que se duerma o se coagule.

Y te aseguro que aquí radica la virtud de los cielos dalinianos, que, tan a menudo inexplicablemente, se han hecho famosos.

10

DISNEY-DALÍ-DESTINY ¿SERÁ PUBLICADO POR DIAL?

Desde el momento en que Dalí y Disney firmaron el contrato para producir la primera película de *Lo nunca visto antes*, este asunto se ha mantenido en el más riguroso secreto. Y en el estudio de Walt Disney reina un silencio igual al del misterioso lugar en donde se guarda el ciclotrón. Sólo la espectral silueta de John Henges conoce, quizá, mejor que Disney y Dalí los secretos técnicos de la película que ofrecerá al mundo la primera visión del «alivio psicológico».

Es sabido el hecho de que se han usado verdaderos sistemas de espionaje en un intento de descubrir las innovaciones de la película Disney-Dalí.

La Dial Press, que está especializada en los secretos dalinianos, aguarda al día en que estos secretos estallarán sobre el público en la forma de un libro.

11

EL ÚLTIMO MINUTO BLANDO

Acabo de recibir la última información escrupulosamente estadística sobre los recortes del *New Press Bureau*, según la cual el famoso cuadro llamado *La persistencia de la memoria* (los relojes blandos) ha constituido el tema de más ilustraciones que cualquier otro asunto en el año 1947. El hecho de que esa imagen obsesiva sea más popular hoy que en 1937, cuando la pinté por primera vez, es una prueba de su valor profético, porque materializa las primeras nociones del proceso intra-atómico de la «desmaterialización». Una casa editorial muy despierta y muy rápida de movimientos acaba de trazar un plan para sacar un libro de ilustraciones que contenga todos los dibujos basados en los relojes de pulsera blandos publicados en América desde el momento en que la imagen apareció por primera vez hasta el presente. Dalí añadirá a este libro treinta variedades diferentes de relojes blandos (inflados, desintegrados, con corbata, retorcidos, etc.).

Pintor, sé rico antes que pobre.
Y con este fin sigue mi consejo.

12

SALVADOR DALÍ

«CINCUENTA SECRETOS DE LA ARTESANÍA MÁGICA»

Traducido por Haakon Chevalier. Será publicado en breve por Dial Press.

CAPÍTULO PRIMERO

La oreja de Van Gogh, la mano izquierda de Dalí y el pie de Cézanne — Pintores modernos, pintores

de brocha gorda y los antiguos — ¿Qué es un cuadro bien pintado? — Definición de la pintura — Consejo para el joven estudiante de arte: contemplar filosóficamente el azul de un cielo absolutamente despejado, preferiblemente en un país mediterráneo — Comparación de la cabeza del pintor con una lámpara de aceite que ilumina todos los reinos del saber.

Van Gogh estaba loco, e incondicional, gratuita y generosamente se cortó la oreja izquierda con la hoja de una navaja de afeitar. Yo tampoco estoy loco, aunque sería perfectamente capaz de permitir que me cortaran la mano izquierda, pero sólo en las más interesantes circunstancias imaginables: es decir, con la condición de que pudiera observar durante diez minutos a Vermeer de Delft sentado delante de su caballete mientras estuviera pintando. Incluso sería capaz de mucho más que eso, pues estaría asimismo dispuesto a que me arrancaran la oreja derecha, e incluso ambas orejas, suponiendo que pudiera aprender la fórmula exacta de la mezcla que compone el «precioso jugo» en el cual el mismo Vermeer, único entre los únicos (y a quien no llamo divino porque es el más humano de los pintores), sumergía su exquisitamente raro pincel, que, no me cabe duda, era en su tiempo tan común, cotidiano y corriente como a su vez debe haberlo sido el «precioso jugo», la moneda corriente de los ingredientes de los estudios de la edad de oro de las artes, pero que se ha convertido en nuestros oscuros y escatológicos días de decadencia artística en una misteriosa gema líquida que ni siquiera todo el oro del mundo podría esperar rescatar, por la sencilla razón de que las fórmulas de los *media* con los que los pintores de épocas pretéritas pintaron sus obras inmortales no existen. Todas las hipótesis al respecto de los más destacados expertos conducen únicamente a violentas polémicas y flagrantes contradicciones que se agravan e incrementan día a día.

Esto podría parecer simplemente otra típica exageración daliniana, aunque es un hecho rigurosamente objetivo: en 1946 había en el mundo unas cuantas personas que sabían cómo fabricar una bomba atómica, pero hoy no existe ni una sola persona en el globo que sepa cuál era la composición del misterioso jugo, el *medium* en el que los hermanos Van Eyck o Vermeer de Delft sumergían sus pinceles para pintar. Nadie la sabe, ¡ni siquiera yo! El hecho de que no exista ninguna receta precisa de aquel periodo que pueda servirnos de guía, y que ningún análisis químico o físico pueda explicarnos hoy los «majestuosos imponderables» de la «materia pictórica» de los viejos maestros, han inducido a menudo a nuestros contemporáneos a presumir y a creer que los antiguos poseían secretos que guardaban celosa y fanáticamente. Yo me inclino a creer lo contrario: esto es, que tales recetas eran en su tiempo tan poco secretas, estaban tan incorporadas a la rutina diaria de la vida de todos los pintores, formaban tan claramente parte de una tradición ininterrumpida que abarcaba cada minuto de la experiencia, que tales secretos debían de transmitirse oralmente casi en su totalidad, sin que nadie se tomara la molestia de anotarlos o, si lo hacía, sólo con un elegiaco lápiz de carboncillo con el cual los maestros trazaron tantas desconocidas, borradas y a menudo angélicas efemérides.

No existe por tanto la más ligera sombra de locura en sostener, como yo hago, que si se pone en uno de los platillos de la balanza de la justicia pictórica una sola gota del *medium* con el que Vermeer de Delft pintaba, uno no debería vacilar ni un segundo en arrojar al otro platillo de la misma balanza la oreja izquierda de Van Gogh, la mano izquierda de Salvador Dalí y además una impresionante cantidad de vísceras de todas clases, incluso las más íntimas,

arrebatadas al azar a las más desorganizadas anatomías de nuestros pintores modernos. Y si toda esa carne cruda recién cortada no bastara —como yo sospecho seriamente— para equilibrar la balanza, entonces no se debería vacilar en añadir para mayor seguridad las dos pesadas manos del conmovedor Paul Cézanne. Porque el pobre hombre, a pesar de su maravillosa y ultrarrespetable ambición de «pintar del natural como Poussin» y convertirse por tanto en el maestro y en el más grande arquitecto de la naturaleza, logró únicamente convertirse en algo así como un maestro albañil, de modo que en lugar de edificar palacios eternos para los príncipes de la inteligencia, sólo era capaz de construir modestas cabinas capaces, a lo sumo, de albergar a los indigentes bohemios del arte moderno, que están acostumbrados a dormir bajo un puente o expuestos a los elementos del impresionismo durante un par de veranos estéticos. Dado que este libro ha de ser el libro sobre la justicia en la pintura, será inevitablemente cruel con la pintura moderna, y si uno debe un infinito respeto a la dramática obstinación de Cézanne en aspirar a construir, a la nobleza de sus ambiciones, no lamentamos haberle cortado, justo al principio de este libro, sus dos torpes manos tal como acabamos de hacer, puesto que en verdad todo lo que «realizó» podía haberlo hecho exactamente igual con los pies.

El «post-Cézannismo» ha convertido en un sistema todas y cada una de las torpezas y deficiencias de Cézanne, y ha pintado una milla cuadrada tras otra de lienzos con estos defectos. Los defectos de Cézanne, en su carácter fundamentalmente honrado, eran a menudo consecuencia de sus propias virtudes, ¡pero nunca son virtudes! Puedo imaginar la profunda melancolía del maestro de Aix-en-Provence, Paul Cézanne, cuando después de haber pugnado durante tanto tiempo por representar una manzana bien construida en su lienzo, ¡lo único que por el contrario había logrado era pintarla cóncava! Y en vez de mantener, tal como ambicionaba, la «continuidad intacta» de la superficie de su lienzo, sin hacer ninguna concesión a las ilusorias frivolidades de la verosimilitud, ¡al final se encuentra a sí mismo con un lienzo espantosamente carente de consistencia y lleno de agujeros! ¡Con cada nueva manzana hay un nuevo agujero! Lo que es, como el inmortal Michel de Montaigne dijo en otro contexto, «chier dans le panier et se le mette sur la tête».

Si digo que este libro está realmente llamado a ser el libro de la justicia, debo añadir que la eternidad de este libro será la de su inexorable verdad, pues me mantendré fiel a la verdad hasta la mismísima médula de los huesos de la estética, y no permitiré que el lector se atemorice al oírlos crujir a menudo entre las vigorosas manos de mi cerebro. Por tanto, dejad que se diga esto: habiendo perdido casi totalmente los pintores modernos la tradición técnica de los antiguos, no podemos seguir haciendo lo que queremos hacer. Sólo hacemos «cualquier cosa que sale de nosotros». Hay un proverbio español que define la reacción de la gente corriente ante un mal pintor: «Si sale con barba, será San Antón, y si sale sin barba, será la Inmaculada Concepción». Picasso, cuyo caso es aún más dramático que el de Cézanne (para empezar está más dotado, y es anárquico y destructivo antes que constructivo y patriarcal), me ha citado a menudo ese dicho, haciéndolo suyo y aplicándolo como lema a su propia manera de pintar. En otras palabras, hace esto a propósito: sabe perfectamente bien que el esmalte blanco para pintar puertas, que se compra en la tienda de la esquina y con el que cubre su lienzo, se volverá amarillo en un año, igual que el papel de periódico en sus *collages*. Ocurre lo mismo que con el anarquista que prende fuego a una iglesia

y es plenamente consciente de que el efecto de su acto no será la destrucción de ésta, sino hacerla ascender en llamas.

El escultor catalán Manolo, mirando con amargura a una estatuilla que acababa de terminar y a la que sus amigos —«críticos de arte moderno»— estaban poniendo por las nubes, exclamó filosóficamente: «¡Sólo os gustan mis cosas cuando me quedan mal, pues lo que quería era hacer una Venus, y todo lo que salió fue un sapo!». Hoy el amor a lo defectuoso es tal que el genio sólo se reconoce en los defectos, y especialmente en la fealdad. En cuanto una Venus semeja un sapo, los pseudo-estetas contemporáneos exclaman: «¡Es poderoso, es humano!». Es seguro que las perfecciones rafaelescas pasarían totalmente desapercibidas delante de sus ojos. Ingres anhelaba pintar como Rafael y sólo pintaba como Ingres; Rafael anhelaba pintar como los antiguos y los superó. Ha habido momentos en los que admití silenciosamente ante mí mismo: «Quiero pintar como Ingres», y me salía como a Bouguereau. Sin embargo, pinto irresistiblemente como Dalí, lo que ya es grandioso, puesto que de todos los pintores contemporáneos soy el más capaz de hacer lo que desea —¿y quién sabe si no será considerado sin pretenderlo el Rafael de mi época? Pero lo que necesita decirse, y lo que deseo decir aquí, y de lo que la gente quedará cansada de oírlo repetir, es que ha llegado finalmente el momento de llamar al pan pan y al vino vino, a lo bello bello y a lo feo feo, a los defectos defectos y a las virtudes virtudes, y que la llamada pintura moderna, si permanece en la historia, permanecerá como un documento iconográfico, o será incorporada a una rama degenerada del arte decorativo, pero nunca, no importa lo que alguien pueda desear, como «Arte Pictórico».

En 1936, en París, visité una exposición de la denominada pintura abstracta en compañía del difunto Maurice Heine, el erudito especialista en el Marqués de Sade, y él advirtió que durante toda la visita mis ojos miraban y volvían a mirar a un rincón de la sala de exposiciones en donde no se exponía ninguna obra. «Parece que evitas sistemáticamente mirar a los cuadros», me dijo Heine. «¡Es como si estuvieras obsesionado por algo invisible!» «No es nada invisible», repliqué. «Simplemente no puedo evitar mirar a aquella puerta, está tan bien pintada. Es con mucho la cosa mejor pintada de toda la exposición».

Esto era rigurosamente cierto. Ninguno de los pintores que habían colgado sus lienzos en aquella sala habría sido capaz de pintar aquella puerta. ¡Y por otro lado resultaba muy creíble que el pintor de brocha gorda que la había pintado hubiera sido capaz de copiar cualquiera de los cuadros expuestos! Yo mismo me sentía completamente superado por aquella puerta, y me preguntaba, con genuina curiosidad, cuántas capas de pintura había en ella, qué proporción de aceite y trementina, para haber producido una superficie tan homogénea, lisa y uniforme, tan noble en su solidez material, que había exigido un mínimo de honrada artesanía que ninguno de los artistas que exponían estaba en modo alguno próximo a poseer. Guardémonos pues de esa clase de pretendida pintura, ya sea abstracta o no, surrealista o existencialista, cualquiera que sea la etiqueta pseudofilosófica que porte, pero que un pintor de puertas podría ser capaz de reproducir y copiar satisfactoriamente en menos de media hora. Y el lector perspicaz no puede sino quedarme muy agradecido por confirmarme en la sospecha que su sabia prudencia, estoy convencido, ya habría despertado en su mente siempre vigilante, es decir que el valor de los cuadros que pueden ser imitados tan fácilmente corre el riesgo de caer debajo del de las mismísimas puertas en cuestión, aun cuando éstas no estuvieran pintadas en absoluto.

Por otro lado, exactamente lo contrario es verdad para los cuadros pintados conforme a la tradición de los antiguos. Me atrevo a afirmar que tales obras se hacen cada día no sólo más preciosas por el hecho de que no puedan ser imitadas, sino también más vivas, más existentes —si existir es actuar—, pues en contraste con las obras modernas que duran apenas una temporada, dejando una huella espiritual aún más imperceptible que las colecciones de los modistos, las obras de los antiguos maestros están dando vida incluso ahora a la pintura del futuro inmediato, pues son ellos y sólo ellos quienes poseen todas las artes y toda la presciencia de la magia. Y mientras en torno a nosotros la pintura moderna envejece espiritualmente, pasando tan rápidamente de moda, volviéndose amarilla, oscureciéndose, rompiéndose en grietas y todos los estigmas de la decrepitud, un cuadro de Rafael, por ejemplo el San Jorge matando al dragón, rejuvenece día a día, no sólo espiritualmente, hasta el punto de aparecer hoy como el más al día en el aspecto filosófico, sino también materialmente, pues un cuadro bien pintado es justamente lo contrario de unas bellas ruinas: cada año que pasa, en vez de llevarse un poco de su belleza, se suma a ésta; en vez de empañarla, el tiempo parece darle una luz nueva y más sutil. Todo verdadero *connaissanceur* posee la capacidad de apreciar precisa e intelectualmente ese «sabor visual» que añade a todo cuadro hermoso el fenómeno, imponderable entre los imponderables, llamado «pátina», un fenómeno al que esta vez no vacilo en llamar divino, por cuanto no está en la mano de ningún hombre el reproducirlo, siendo como es privilegio exclusivo del propio dios del tiempo.

¿Dónde están los famosos cuadros futuristas? Es curioso saber que murieron de viejos hace veinte años. Rafael: *aquí* hay un pintor futurista, si con ello se quiere decir que él continuará ejerciendo, y cada vez más, una activa influencia en el futuro. Sin embargo, la historia es incansable. Los imperios se demoran, y Hitler, el gran masoquista, sienta las bases de una futura ópera wagneriana, muriendo en los brazos de Eva Braun bajo el llameante cielo de Berlín. Extravagantes cambios de poder y de voluntad sacuden el mundo, acompañados de serenas explosiones atómicas que parecen idílicos árboles con musgo y hongos, de un paraíso terrenal después de todos los infiernos del cielo de la guerra recién acabada. ¡Todo esto no es nada comparado con la pátina de un cuadro hermoso! Esto es fuerza: un cuadro de Rafael o de Vermeer permanece inmutable en medio de los Cafarnaum más totalitarios. Sea como sea el Estado, comunista, monárquico o paracaidista, todos se parecen en que protegen los cuadros famosos como su más preciosa y enorgullecida herencia.

¿Y qué es un cuadro? ¡Es un trozo de lienzo o de madera sobre el que se ha esparcido con arte un poco de tierra mezclada con un poco de aceite con la ayuda de unos cuantos pelos unidos al extremo de un palo! Considérense, en comparación, los medios de que dispone la industria cinematográfica, y el esfuerzo técnico que suponen las millas de celuloide que se han filmado hasta el día de hoy. Cuántos tornillos, lentes, cuánta electricidad, cuánta organización... Y aún así todas esas películas parecen estar condenadas de antemano al más anónimo olvido después de unos pocos años y a menudo tras unas pocas semanas.

Sería por tanto prudente pensar que para extender pintura sobre una pieza de madera y crear una obra que atraiga los sentidos contando con tan escasos medios, será necesario manipular y obrar con un tipo de arte muy próximo a la magia, y que en cualquier caso la sencilla técnica de los pintores de brocha gorda no bastará. En realidad, limitándonos por el mo-

mento al medio, debe entenderse claramente que la pintura tal como sale del tubo en nada aventaja a la que se usa para pintar puertas, pero que, a pesar de ello, usada sabiamente se convierte, como se convertía para todos los grandes maestros antiguos, en una materia más inimitable que todos los esmaltes y todas las joyas de la creación. Y a fin de hacer que el lector sienta esto, aunque no lo comprenda totalmente, me gustaría recomendarle —y más concretamente a todo joven aprendiz de pintor— que una tarde de primavera contemple larga y filosóficamente el azul del cielo en un día totalmente despejado y preferiblemente en un país mediterráneo. Observará entonces que este azul está compuesto, por decirlo así, de una sustancia preciosa que escapa a sus facultades racionales, y que al mismo tiempo le parecerá hecho de una sustancia infinitamente lisa y dura, como una esfera de ágata, cuya homogeneidad, tan opaca y materialmente corpórea, parecerá luminosa como si estuviera compuesta de transparencia y espiritualidad. Y en esto las sensaciones recién descritas serán congruentes con la física, puesto que la dureza y la violencia, por expresarlo así, de un azul tal no están constituidas sino por infinitas capas superpuestas de aire transparente. Exactamente lo mismo es cierto para una hermosa materia pictórica. Cuando un color sale del tubo no existe como bella y trascendente materia pictórica. Esta última, por el contrario, está constituida y formada, como el propio azul del cielo que nos sirve de ejemplo, por una sucesión de capas tenues, cuasi-espirituales e infinitamente finas, tan transparentes como sea posible, y en cuya obtención interviene la magia de los medios. Esas películas superpuestas misteriosamente combinadas —que serán uno de los secretos primordiales de este libro—, extendidas la una sobre la otra de acuerdo con la armonía de sus propiedades físicas y químicas, alcanzan el máximo de brillantez, más límpida que la del esmalte y menos fija, pues es susceptible de acoger todos los futuros misterios y aureolas de la pátina. Y tendremos que estar particularmente atentos a esta decisiva cuestión de la «materia», porque es a través de estos recursos específicamente sensoriales como comprenderemos las ideas más finamente sombreadas en el reino de los sentidos, y porque no hay nada en el reino de la sensualidad visual que sea tan capaz de ser bello, noble y honorable, o, por otro lado, feo, ignominioso y degenerado, dependiendo de la manera como se use y manipule esta materia celestial o inmundada.

Observa cómo el color al óleo, cuando se maneja inadecuadamente, emborriona el lienzo, estigmatizado por una opacidad cruda y repulsiva, o por una «árida discontinuidad» como de materia expelida, ora blando y al mismo tiempo frágil, ora hinchado, espasmódicamente leproso o móvil, sucio, volviéndose verde y amarillo: incluso los azules toman el color del barro y de los excrementos. Y observa cómo, por otro lado, cuando el color al óleo se usa mágicamente a la manera de los antiguos pintores flamencos, esta «materia» se hace realmente traslúcida, con la dura consistencia de una piedra preciosa, opalescente azul en el que los tonos pardos de la tierra más amoniacal parecen tomar algo del flujo de una niebla argéntea y los negros profundos y corruptores adquieren una agudeza de diamante. Hay, de hecho, una diferencia tan grande entre una «materia» hermosa y noble, en la cual las gotas de ámbar líquido, los aceites de la luz del sol polarizada, la miel de la paciencia y la inteligencia de los viejos maestros se endurecen, y esas otras materias de los ignorantes pintores modernos en las cuales los colores se pulverizan, inmediatamente desintegrados por los disolventes de los drogueros, el veneno de la pereza, el

detrito de la impaciencia y la bilis del rencor —una diferencia tan grande que bien puede decirse, sin miedo a caer en una exageración daliniana, que mientras la materia de los pintores antiguos es tan refinada, tan completa y continuamente modificada por la inteligencia, que se espiritualiza hasta el punto de darnos la ilusión de que pintaban sus cuadros con elementos celestiales, uno tiene la impresión de que los pintores modernos pintan sus cuadros con sus excrementos, tan directamente fluye su material desde el tubo de su biología sin la más mínima intervención del corazón.

La materia es esencialmente tan consubstancial a la pintura hermosa y verdadera que no considero que la «pintura» fuera auténtica y plenamente inventada hasta el momento en que se produjo el acontecimiento histórico de la pintura al óleo. Pues en verdad debe ser obvio que antes de que el aceite fuera mezclado con la tierra maravillosa, los elementos minerales o vegetales pintaban chirridos, hacían crujir los dientes como cuando uno encuentra arena en la verdura, que le gustaría imaginar venida del jardín de las Hespérides del espíritu, del cual sería excluida toda sustancia desagradable, de modo que sólo el placer estético de las Eglogas pudiera subsistir. Temple, fresco, pintura al huevo, ¡cómo chirría! ¡Esas dolorosas manchas de pincel de un Giotto o un Fray Angélico! A pesar de la luz de toda la fe católica, la pintura parecía estar a punto de extinguirse cuando el aceite acudió a su rescate, justo a tiempo, para revivificarla, lubricarla y preservarla. Antes del aceite toda pintura es seca, estridente y, por así decirlo, a contrapelo. No era posible, como lo sería más tarde, captar con un fugaz pincel de pelo de tejón los pigmentos del oro, del aire, las sombras infinitesimales y suprasensibles con las que nos parece que la realidad misma está «bañada», esto es, fenoménicamente soleda con los aceites y las mieles de la propia luz. No era posible ningún ilusionismo atmosférico. No se podía pintar el misterio de la carne, la gloria de la pintura, con esa iridiscencia interior que la caracteriza, ni tampoco el misterio del azul del cielo, que es el misterio mismo de las transparencias de la técnica pictórica, pues, incluso metafísicamente, son precisamente los cielos y la carne lo que la pintura puede interpretar con la mayor luminosidad.

Antes de la memorable invención de la pintura al óleo para gloria de los hermanos Van Eyck, las imágenes representadas en los cuadros seguían siendo ilustraciones, iconografías, estaban físicamente demasido separadas del mundo fenoménico de la realidad para ser capaces de alcanzar la perceptible claridad de la jerarquía de nuestro saber sensual. Entre la imagen representada y este mundo fenoménico, entre la realidad y la percepción, había todavía un traumatismo demasiado violento, compuesto de materiales inflexibles que chirriaban y repelían, había demasiada dureza en las siluetas, demasiados contornos que separaban analíticamente cada objeto. Aislado del medio circundante, abandonado a un celibato de iluminación convencional que está en el polo opuesto del matrimonio cognoscitivo de los sentidos y la síntesis de la verdad perceptible y visual, que es la más evolucionada de todas las actividades filosóficas —puesto que mirar es pensar—, había por tanto demasiados obstáculos, demasiada tierra, demasiada arena, demasiada aridez entre la visión del pintor y su idea, y el ojo del pintor se llenaba a menudo de las lágrimas de la desesperación al no ser éste capaz de pintar, con la mano y con sus materiales, lo que concebía, lo que deseaba. Porque la «mirada» es también la más alta y la más imperialista jerarquía de la *voluntad*. La mano del pintor encuentra materiales que están esperando simplemente a ser com-

binados y usados juntos, pero el pintor carece del «medio» capaz de unirlos, de hacerlos deslizarse, de lubricarlos en una síntesis de la que, como de todas las síntesis basadas en el principio de la lubricación, resulte el esplendor de la inteligencia.

El pintor ya veía con la suficiente claridad, pero apenas podía arrojar luz sobre lo que estaba pintando, no podía ser igual a su visión, y era como si, incapaz de comunicar el monótono canto de la iridiscencia de una perla, fuera reducido y condenado a ser simplemente un seco inventario, un catálogo enteramente intelectual y totalmente insatisfactorio para los sentidos. La mano no podía ejecutar lo que el cerebro le ordenaba, y era como si éste, como una mecha enrollada cien veces sobre sí misma en circunvoluciones filosóficas, estuviera a punto de secarse por su impotencia y su incapacidad para seguir dando luz.

La pintura había sin duda encendido la mecha del cerebro humano, que por un momento ardió intensamente, pero, casi podríamos decir, estérilmente también. Y por falta de un combustible líquido apropiado que la mantuviera viva, esa pequeña, temblorosa y preciosa llama se arriesgaba a cada momento a desaparecer en una oscuridad de iconografías ciegas o abstractas. Fue en aquel preciso momento cuando se produjo un acontecimiento singularmente memorable: la invención de la pintura al óleo. Y fue en verdad como si, en la cabeza del pintor, exactamente cuando su inteligencia estaba a punto de apagarse, se hubiera añadido aceite a la lámpara.

13

DALÍ EN REPOSO

El 1 de noviembre decido tomarme mi primer día de descanso después de haber pintado incesantemente durante ocho meses para preparar mi exposición. Mi salida de Nueva York está prevista para el día 5, y debo dejar de pintar para que el último cuadro tenga tiempo de secarse. Doy órdenes de que no me despierten antes del mediodía, pero muy pronto, a las 8.30, me despierta una música maravillosa y ensordecidora que oigo en sueños. Antes de olvidar la melodía, abandono la cama de un salto y trato de ponerla por escrito. Es muy difícil (porque no sé solfeo), pero me las arreglo. Y así he atrapado un tema musical de rara belleza. Esto me da una idea para la obertura de mi ópera, que ahora marcha por el buen camino. Entonces me sirven el desayuno. Mientras sorbo mi café, echo una ojeada al periódico y de repente, gracias a la prodigiosa facilidad que he adquirido para descubrir mi nombre impreso sin necesidad de leer el texto que lo acompaña, advierto que unos enormes titulares en primera plana anuncian el descubrimiento de una intriga para dar el secreto de la bomba atómica a los rusos. El asunto me interesa tanto que pierdo el hilo de la melodía para mi ópera. Y en ese momento me doy cuenta de que Haakon Chevalier, que es el excelente traductor de *La vida secreta de Salvador Dalí y Rostros ocultos* y que en este preciso instante debería estar terminando la traducción de *Cincuenta secretos mágicos para pintar*, está implicado en la intriga. Esto explica la aparición de mi nombre junto al suyo en relación con tan trascendental acontecimiento.

Telefoneo inmediatamente a Chevalier para pre-

guntarle por mi libro. Me dice que ha tenido problemas, y que todavía no ha traducido el último capítulo, en el que yo hablo filosóficamente del átomo. Como excusa por el retraso, me habla del lío al que se refieren los periódicos. Y es evidente que difícilmente puede negarse que él tiene ahí una buena razón. Pero el resumen de todo ello es que a causa de la bomba atómica se ha perdido una parte de mi manuscrito y debo reescribirla. Me paso toda la tarde tratando de reconstruir las páginas que faltan. Es una tarea difícil, y requiere una tremenda concentración espiritual, algo casi imposible de lograr, puesto que me llaman constantemente por teléfono. Entre otras cosas recibo una llamada de Hollywood pidiéndome permiso para imprimir mi efigie en una cáscara de huevo. Me doy cuenta de que el día que tenía que inaugurar mis vacaciones está avanzando hacia un clímax mareante. Al fin termino el capítulo perdido, y abandono mi estudio a las 8 de la tarde, muerto de cansancio.

Cuando llego al Hotel del Monte, descubro que me han desvalijado la habitación. Todos mis documentos y las pieles y las joyas de Gala han desaparecido. El jefe de policía me dice que la feliz coincidencia de que yo sea un artista facilitará enormemente la tarea de encontrar las joyas. Me pide que haga los dibujos más precisos que sea posible de las joyas que faltan para enviarlos a las diferentes comisarías de policía. Así que me paso toda la noche en vela reconstruyendo las joyas de memoria, y al amanecer he terminado una magnífica ilustración en technicolor, es decir, a la acuarela, de las complicadas y originales joyas de Gala.

No es necesario decir que la verdadera y ardua tarea apenas había comenzado, pues sólo ahora inician esa cosa complicada, misteriosa y laboriosa llamada investigación policial.

Aprovecho una breve pausa durante la investigación para alquilar una caja de seguridad en el banco. El director y otros altos cargos miran con curiosidad la maleta en la que llevo mis «valores» y se quedan asombrados cuando saco tres botellas de ámbar líquido. Me confiesan que son las primeras botellas que se hayan guardado nunca en una caja de seguridad de su banco. Entonces, para complacerles, deposito también una parte de la partitura de mi ópera. «Esta ópera será la ópera del siglo xx», les digo, «y las botellas me permitirán pintar obras maestras».

14

DALÍ AÚN ESTÁ DESCANSANDO

En el tren, leo en los periódicos las más caprichosas versiones del robo de joyas del que yo soy la víctima. Hace tres años, cuando me robaron mi Cadillac, la gente decía que todo era un truco publicitario; sin embargo, el ladrón fue descubierto algún tiempo después y todavía está cumpliendo condena en la cárcel de San Quintín por el solo placer de darme publicidad y ser mencionado en el *Dalí News*, que ahora estoy escribiendo imperturbablemente, exactamente igual que la última vez, en la otra cara de la hoja de los resultados de fútbol que me ha entregado amablemente el negro que está al cargo del coche de fumadores en la Twentieth Century Limited.

Puesto que la manera más fácil del mundo de co-

ger un resfriado cuando se viaja desde California es cambiar de tren en Chicago, interrumpo mi trabajo con el *Dalí News* para tomar las precauciones apropiadas: gargarismos, gotas en la nariz, etc., etc. Marcan mi llegada a Nueva York la presencia en la estación de mi abogado, la recuperación de los resguardos de mi equipaje que habían estado entre los papeles robados mientras yo salía de California, y una agradable cena con Georges Keller, que posee la milagrosa facultad de informarme de cada pincelada, buena, mala o indiferente, que con razón o sin ella se da en París. Esta cena significa mi primera relación en 8 meses, pero es muy corta. Tengo que empezar a tratarme el inevitable catarro contraído al cambiar de tren en Chicago. Subo a mi cuarto y me tomo la temperatura, tengo 40 de fiebre, así que me meto en la cama y allí, rodeado por dos médicos y dos enfermeras, me ponen una inyección de penicilina cada dos horas. La penicilina me hace concebir eufóricas ideas para mi ópera, y las pongo por escrito furtivamente. Gala desayuna en la habitación contigua. Cuando ha terminado de comer, no puede soportar la visión de la mesa del desayuno en la habitación, así que llama al mozo para que se la lleve. Éste no llega, así que ella misma trata de sacarla al pasillo, pero es demasiado grande y no cabe por la puerta. Entonces se pone de rodillas y trata de plegarla. La tabla, reforzada con una aguda pieza de metal, baja repentinamente y golpea a Gala en la sien.

Un médico viene a coser la herida. Siento que mi descanso ha alcanzado su clímax, y me voy a dormir. *Bon jour*.

15

ENUMERACIÓN DE LOS CINCUENTA SECRETOS

1. pág. 20 — El secreto de los cinco diferentes movimientos de los cinco tipos de pinceles.
2. pág. 21 — El secreto del trampolín que se usará para combinar colores.
3. pág. 24 — El secreto de «dormitar con una llave».
4. pág. 28 — El secreto del dormitar del erizo de mar.
5. pág. 31 — El secreto de dormirse con tres ojos de perca marina.
6. pág. 32 — El secreto de dormir mientras se está despierto.
7. pág. 47 — El secreto de las simpatías y antipatías de la retina del pintor.
8. pág. 51 — El secreto de las vegetaciones favorables que el pintor debiera plantar alrededor de su casa.
9. pág. 55 — El secreto de los periodos de abstinencia e indulgencia carnal que ha de observar el pintor.
10. pág. 57 — El secreto del calendario del pintor, según el cual toda obra importante puede realizarse en seis días.
11. pág. 60 — El secreto de un telescopio construido con la linterna de Aristóteles de un erizo de mar, en virtud del cual el pintor puede conocer cuándo debe dejar de trabajar en su cuadro.

12. pág. 63 — El secreto del matrimonio del pintor.
13. pág. 65 — El secreto de por qué Gala ama la pintura y por qué la pintura ama a Gala.
14. pág. 67 — El secreto de la forma de una oliva, en virtud del cual se puede guiar al pintor en la elección de la mujer con la que debe casarse.
15. pág. 69 — El secreto para construir un aranearium.
16. pág. 72 — El secreto para la utilización retrospectiva de los araneariums.
17. pág. 84 — El secreto, muy simple pero importante, de un tejadillo para proteger el cuadro del polvo.
18. pág. 85 — El secreto de los puntiagudos bigotes del pintor.
19. pág. 89 — El secreto de aprender a pintar antes de saber dibujar.
20. pág. 98 — El secreto de aprender a dibujar modelos invertidos con el uso de un espejo.
21. pág. 99 — El secreto de las nueve muletas que sirven para «fijar» las más bellas poses estéticas de los modelos desnudos.
22. pág. 100 — El secreto de los cordones aceitados que sirven para marcar las curvas geodésicas de un desnudo turgente.
23. pág. 102 — El secreto de la razón por la cual un gran dibujante debería dibujar completamente desnudo.
24. pág. 104 — El secreto para transportar los calcos más inmaculados por medio del óleo.
25. pág. 106 — El secreto para convertirse en un gran colorista utilizando solamente los negros y los blancos.
26. pág. 107 — El secreto del amarillo de Nápoles.
27. pág. 109 — El secreto de que un cuadro debería secarse lenta y naturalmente, sin secante de ninguna clase.
28. pág. 109 — El secreto de usar negro de marfil para la subpintura y negro azul para los detalles.
29. pág. 111 — El secreto del tiento pegado, por medio de resina, al «callo de Aquiles» de la mano del pintor.
30. pág. 118 — El secreto de expulsar la tierra quemada de la paleta.
31. pág. 119 — El secreto del *blanc d'argent*.
32. pág. 119 — El secreto del rojo de Venecia.
33. pág. 120 — El secreto de los colores de Marte.
34. pág. 120 — El secreto del verde esmeralda.
35. pág. 121 — El secreto de los cadmios.
36. pág. 121 — El secreto del bermellón.
37. pág. 123 — El secreto de la incompatibilidad del azul ultramarino con los otros colores.
38. pág. 123 — El secreto del azul de cobalto.
39. pág. 123 — El secreto del violeta de cobalto.
40. pág. 127 — El secreto de las imprimaciones veladas.
41. pág. 131 — El secreto del vehículo de «avispa».
42. pág. 135 — El secreto de las conchas artificialmente pigmentadas, extremadamente útil para refinar la retina del pintor.
43. pág. 140 — El secreto por el cual un pintor puede convertirse en un hombre muy rico, es decir, porque puede producir oro con sus colores.
44. pág. 145 — El secreto del huevo colgante de Piero della Francesca.
45. pág. 148 — El secreto del erizo de mar que el pintor debe tener al lado para sus meditaciones.
46. pág. 151 — El secreto de utilizar la sección de oro en la perspectiva para obtener muy singulares y excelentes efectos melancólicos.
47. pág. 152 — El secreto del compás para proyectar la sección de oro.
48. pág. 152 — El secreto de la fabricación de modelos del pintor, excelente para guiarle en la composición de sus cuadros.
49. pág. 154 — El secreto para obtener los más hermosos modelos de curvas, excediendo en armonía a las espirales logarítmicas del Nautilus.
50. pág. 156 — El secreto del ángel.

16

DALIRMAL

(Se vende con su cuchara)

Tres lágrimas lentas dos veces por día disiparán la hormiga solitaria de vuestra melancolía.

Resentimiento por no haber sido recibido en el mundo; acritud por haber desperdiciado su juventud; decepción por saberse cada vez más tonto; prosaísmo por ser aficionado al «arte abstracto».

¡COMPRE EN SU FARMACIA EL TÓNICO PARISINO QUE DALÍ HA CREADO PARA USTED!

17

Esto es Mioore's para la detención rápida.

18

ANUNCIO...

DALE pinta a DALÍ

¿Ha visto las

«OVO-CARICATURAS»

de Graham Dale?

¡Son asombrosas!

Retratos de notables de la escena, la pantalla, los deportes y el mundo de la política mundialmente famosos pintados en

¡HUEVOS DE VERDAD!

Traídos a Hollywood desde la Feria Mundial de Nueva York donde estaban en cumplimiento de un

contrato. Con pelucas de auténtico pelo... vestidos. Tan reales que casi están vivos. ¡Educativos, divertidos, ... fascinantes! Algo que entretiene a todo el mundo, así que traiga también a sus niños.

Vea a Sarah Bernhardt tal como aparecía cuando ensayaba una obra de teatro. VEA retratos del general Mac Arthur, Ernie Pyle, Anna Pavlova, Chopin, los Quintillizos, Carlomagno, el Papa Pío, María Antonieta, Salvador Dalí, Bette Davis y muchos, muchísimos otros.

VEA una casa de cinco habitaciones en miniatura completamente amueblada dentro de un huevo de verdad.

Traiga a sus propios amigos y pase una tarde absolutamente diferente. No hay nada como esto en ningún otro lugar. Una Obra de Arte contemplada privadamente por Ripley, Helen Hayes, Al Smith.

19

GUSTOS Y PROFECÍAS PARA LOS PRÓXIMOS DIEZ AÑOS

El Monarca predicho por Nostradamus se llamará Charles de la Gaulle, como su propio nombre empieza ahora a revelar.

Después de la Primera Guerra Mundial, fue la Psicología. Después de la Segunda Guerra Mundial, será la Física.

Después de la Primera Guerra Mundial, fue la Experimentación. Después de la Segunda Guerra Mundial, será la Realización.

Después de la Primera Guerra Mundial, fue la Estridencia. Después de la Segunda Guerra Mundial, será el Matiz.

Después de la Primera Guerra Mundial, fueron los Románticos. Después de la Segunda Guerra Mundial, serán los Clasicistas.

Después de la Segunda Guerra Mundial, se dirá que Rouault no era tan sublime como se pensaba, ni Buguereau tan innoble.

Después de la Segunda Guerra Mundial, tres teólogos saldrán de una Península Mediterránea para influir en el Mundo Anglosajón.

Después de la Primera Guerra Mundial, fue el Instinto. Después de la Segunda Guerra Mundial, será la Inteligencia.

Después de la Primera Guerra Mundial, fue la Ensalada de Berro. Después de la Segunda Guerra Mundial, será la Lechuga Romana.

Después de la Primera Guerra Mundial, fueron el Marisco, las Hojas y las Esmeraldas. Después de la Segunda Guerra Mundial, serán las Ramas, los Pájaros y los Diamantes.

Después de la Primera Guerra Mundial, fueron los Pechos y las Piernas. Después de la Segunda Guerra Mundial, serán los Huesos de la Cadena y los Traseiros.

Un Prelado logrará la Unidad de Europa.

La *Summa Theologiae* de Santo Tomás será revisada por el átomo cocido tres veces.

El Pueblo Latino restaurará las Monarquías de sus Antepasados.

Después de la Primera Guerra Mundial, fue la Novedad. Después de la Segunda Guerra Mundial, será la Antigüedad.

Después de la Primera Guerra Mundial, fue el Exotismo Africano y Oceánico. Después de la Segunda Guerra Mundial, será el Folklore Regional.

Eslavos y Mediterráneos oirán la misma música de las grandes óperas.

Después de la Primera Guerra Mundial, la gente Bostezaba. Después de la Segunda Guerra Mundial, Eructará.

Después de la Primera Guerra Mundial, la gente se lanzaba en Paracaídas. Después de la Segunda Guerra Mundial, irá en Helicóptero.

En la Tierra de las Águilas Bicéfalas, los Cardenales se unirán para unificar las Religiones.

Luxemburgo será el primero que consiga la Unidad.

Pequeños países y jefes anónimos la historia de los «Grandes Poderes» decidirán.

Bélgica conocerá la gloria en la legislación y las finanzas.

Brotarán Imperios en las Américas sin el sonido del cañón.

Los Gatos serán admirados y los Perros despreciados.

Vilabertran conocerá riquezas sin número, y se verá visitada por viajeros de todos los lugares de la Tierra.

Granada recibirá otra vez a los Árabes, que no vendrán con las proezas de las armas, sino con las proezas de la pluma.

La Unión de los Arabes se conseguirá bajo el Siglo del Buey.

Luxemburgo conocerá la Reunión sin la Participación del Septentrión.

Nunca en la historia del mundo se habrá comido tanto como en los próximos diez años.

Aristóteles y Pitágoras eclipsarán a Newton y a Descartes.

Surgirá un nuevo Séneca, y en los Pirineos encontrará su final.

Un Rey Inglés sufrirá la herida del destierro, en su trono le restablecerá un Prelado Latino.

El Papa por Francia viajará.

Pescado, comida enlatada y carne deshuesada, esto será lo que el mundo coma.

Un crítico de arte Americano de sangre Irlandesa ganará la fama defendiendo la tesis Daliniana sobre la pintura.

20

HISTORIA DEL ARTE, BREVE PERO CLARA

Mientras espero unos minutos a que me dejen entrar en un cine en Carmel, aprovecho para escribir una de las mejores historias del arte jamás compuestas. Es ésta:

Historia del arte, breve pero clara, y la revolución antiacadémica.

De los anónimos orígenes de la historia del arte emergen los casi divinos nombres de Fidias y Praxiteles. Desde su época, los grandes nombres de la humanidad no han cesado nunca de anhelar su ideal de perfección. Con el advenimiento del Cristianismo, la historia del arte se sumerge en el oscuro anonimato de la Edad Media, hasta que con el Renacimiento emergen nombres casi divinos que no hacen más que buscar otra vez la belleza de la Antigüedad: Rafael, Leonardo, Giorgione, etc., etc. La Revolución Francesa trajo el triunfo de Buguerreau, esto es, el triunfo de la burguesía, que representa el peor de los gustos, y que constituye la clase gobernante. El impresionismo comienza como un movimiento contra los gustos de la burguesía. Matisse y Picasso trataron de *epater le bourgeois*, y eso fue exactamente lo que consiguieron. Pero al final la burguesía acabó por acostumbrarse.

Ingres fue el primero que escandalizó a la burguesía, pero sus ídolos eran los antiguos maestros, y todo lo que hizo fue recrear a Rafael. El esfuerzo final de un Cézanne fue sólo una recreación de Poussin *d'apres nature*. El arte contemporáneo, con la desintegración de los *ismos* abstraccionistas, amenaza con sumergir una vez más la historia del arte en un pseudodecorativismo totalmente anónimo. Pero en este momento emerge un nuevo nombre: Dalí, que, exactamente igual que todos los otros grandes nombres, anhela seguir la antigua tradición.

Le guste o no a la gente, sea para bien o para

mal, la historia del arte encuentra en Dalí un nuevo punto de partida.

La pintura ha muerto, ¡larga vida a la pintura!

Por tanto, recapitulemos:

Rafael desea recrear a Praxiteles.

Poussin desea recrear a Praxiteles.

Ingres desea recrear a Poussin.

Cézanne desea recrear a Poussin.

Incluso Picasso, cuando el anarquista ibero que lleva dentro no prevalece, desea recrear a Ingres.

Permitaseme, pues, decir que Dalí desearía recrear a Rafael, porque la belleza es una e invisible, excepto en los momentos de oscuridad bárbara en la historia.

¡La eterna fuente de la antigua belleza!

21

MILLY LA GILI ¡ZAS, BUM Y GLUB!

¡He oído que Salvador Dalí, el pintor surrealista, planea dibujar una HISTORIETA! ¿Como ésta?

¿La hora? Lo siento, Jiggs, ¡mi reloj no funciona!

Jo, jo Maggie, ¡eso es lo que tú crees!

Entre tanto, nuestra heroína, loca por un límpido botón de cuello:

Si Papaíto Cuchi Cuchi estuviera aquí podríamos enrollarnos, ¿eh, Sandy?

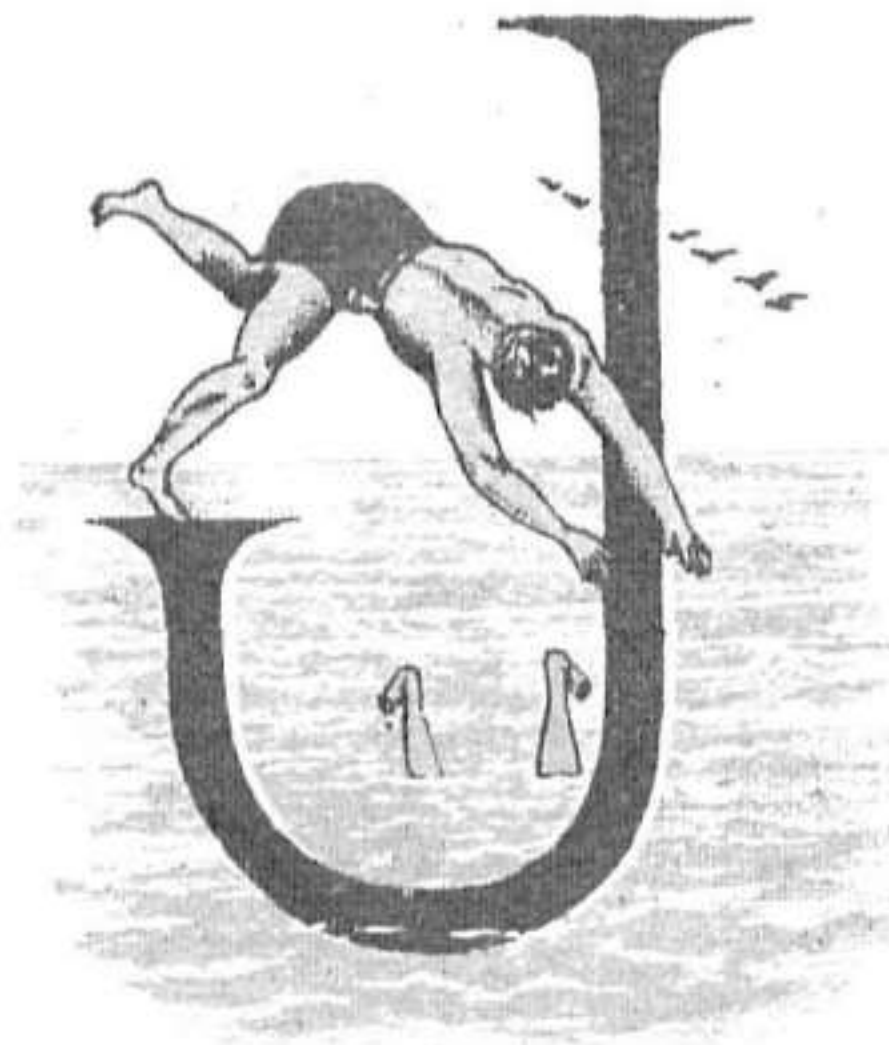
¿Quién era eza depravada ceñora con la que te vi? No era una ceñora, ¡era un mórbido neurótico!

...y ella nadó, mórbidamente nadó...

¡Jo!, mórbido, ¡jo!

PIES DE ILUSTRACIONES

1. Siempre igual / El monstruo del beso. 2. Picasso: el anarquista; Truman: huevos arrojados al lienzo; Marshall: arte moderno y contribuyentes; Dalí: Dalí, ¿el salvador? 3. «Sabía que teníamos que haber seguido en la carretera 66 al salir de Flagstaff.» (New Yorker). 4. El árbitro es derribado en la primera base durante el partido.



ULIO DE 1986: el día 28 se acabó de imprimir en Madrid este vigesimosexto número de *Poesía, Revista Ilustrada de Información Poética*.

En su composición se utilizaron tipos Garamond, Univers, Century, Baskerville, Óptima, Sabon y Helvética; habiendo sido impresa sobre papeles registro, couché mate, litos color y posteta para el interior, y cartulina Bristol y couché alto brillo para cubierta y camisa, respectivamente.

La cubierta ha sido realizada sobre un cartel de Ernesto Giménez Caballero (ver págs. 52 y 53); y ésta es la fe de aquellas ilustraciones cuya procedencia en su lugar no se advierte: pág. 7, fotografía de René Char por Lutfi Ozkok; pág. 8, fotografía de Dennis Stock (Magnum-Zardoya); págs. 15 y 16, *The Universal Supply Warehouse*, Sheffield, 1904; pág. 18, fotografía de Antonio Carvajal por Fernando Morales Henares; pág. 31, retrato de Ernesto Giménez Caballero por Almada Negreiros; pág. 63, Ernesto Giménez Caballero en un fotograma de su *Noticiario del Cineclub* (1930); pág. 64, fotografía de Vicente Huidobro por Jean Arp; pág. 69, *Un rato en Europa*, 1920, de Anatole Bermúdez (col. J. L., Córdoba, Argentina); pág. 71, fotografía de Wallace Stevens por Sylvia Salmi; págs. 99 y 100, reclamos publicitarios por R. J. Stones, 1924; págs. 101 y ss., viñetas de James Ronaldson, Filadelfia, 1816; pág. 106, fotografía de Fernando Polanco por Mar Blasco; pág. 107, de Rafael Torres Muelas por Dise; pág. 109, de Ángel Luis Vigaray por Francisco Algaba; pág. 111, mapa de América del Sur (*Atlas Internacional*, de J. W. Clute, México, 1965); pág. 127, ilustración del *Dali News* n.º 2; pág. 3.º, el rótulo E. G. C. se ha reproducido del n.º 3 de *Poesía*; el rótulo de «Carteles literarios» del catálogo de la exposición en las Galerías Dalmau; pág. 33, la «puerta del libro» y la «oferta» han sido reproducidos de *Carteles*, de E. G. C., Madrid, Espasa-Calpe, 1927; pág. 128, fotografía de Salvador Dalí por Ana María Dalí; y la capitular de este colofón es original de Frederick S. Copley (*Copley's Plain and Ornamental Standard Alphabets*, Boston, 1870).

Poesía agradece la colaboración prestada para la realización de este número a René de Costa, Ana María Dalí, Salvador Dalí, Eduard Fornés, Gustavo Gili, Carlos Navas y Rafael Santos Torroella. *Sursum corda*.



Tastes & Prophecies
on page 4

DAILY NEWS

Monarch of the Dailies

(Copyright, 1946, by Salvador Dali)

CITY EDITION

Mostly sunny and cold today.
Mostly sunny, warmer tomorrow.
Temperature Range Today-Max. 43; Min. 33
Temperature Yesterday-Max. 44; Min. 36

EXTRA!

VOL. I No. 2

NEW YORK, TUESDAY, NOVEMBER 25, 1947.

TWENTY FIVE CENTS

TRUMAN MARSHALL PICASSO DALI,

ARTISTIC CRISIS AND REBELLION SPREAD

Bulletin. New York. President Truman has declared, "I don't like painting that looks like eggs thrown at a canvas". General Marshall has cancelled an exhibition of modern painting paid for with the taxpayers' money, which was intended to represent American art in foreign countries. In Paris and London, Picasso has aroused the public to indignation, while in Russia "ils ne veulent pas non plus manger de ce pain la". The artistic crisis has in this year 1947 reached its climax. Who is right, Picasso or Truman? Neither one nor the other: Dali! Example: The painter Georges Rouault is a succulent psycho-pathological case who must be respected. But for an imitator of Rouault, swollen with health in Kansas City, there is no excuse. Therefore, Truman-Marshall are right, especially if it is taken into consideration that at bottom Rouault, in reality is the authentic, degenerate pupil trained in the very studio of Gustave Moreau, who is in turn the quintessence of delinquency, the true camembert of Greco-Roman decadence. But as Truman's taste might be suspected of being inevitably toward the official painting of the salons, Picasso, who is one of the greatest anarchists and destroyers known to history, has the glory of having destroyed the painting of the salons and of the pseudo "official beauty", of having assassinated Bugereau and even the abstract art which had grown out of his own cubism through the frenetic biology of his instinct. But destruction cannot go on indefinitely, always, always; the general clean-up which Picasso effected in the history of art must enable young people to see Raphael again in his original and eternal splendor, free of the academic dust which had made it invisible. It is for this reason that modern painting wishes to save itself from pseudo-decadent anonymity, that it must continue the tradition of the great masters of the past, with honesty and originality. And it is for this reason that Dali is right.

(For further details see page 3).

WAGNERITES OF NEW YORK ALERTED

The Opera of Dali Begins I cannot as yet assure the Dalinists whether the music I have just begun to write for my opera will be good or bad. What I can assure them is that it will be the music which will make more noise, material and spiritual, than any other music ever composed. The ballet has always left me unsatisfied, for it can never be more than a pleasant diversion at the end of which a smattering of applause is heard. The opera is

something else, at the opera the spectators must be possessed of patience, of great powers of endurance, they must come prepared for a long session of boredom, and at the end when the curtain falls they clap till their palms are bloody.

CECIL BEATON IS IN TOWN!

(Dali News Service.) Last year I was taking a very heavy package of the Dali News to the apartment of Cecil Beaton at the Plaza. Tilly Losch, the ex-Countess Carnarvon, took the last one. I met her in the hall of the

St. Regis and she asked me if I could give her some more copies, so I went up to my room and brought back for her a package twice as heavy. Out on the street, at Madison Avenue, she met some friends and began distributing the Dali News. As I write these recollections I hear Gala talking on the phone to Cecil Beaton. I immediately call to her, "We must send a very heavy package of the Dali News to Cecil."

For the New York winter to shine in all its splendor, it is indispensable that Cecil Beaton should be among us.

UNSOLICITED PUBLICITY

In our age of uncertainty it is reassuring to be reassured by reassuring facts. The best canvas in the world for painting is the finest grade produced by Windsor and Newton of London.

The best museum in the world is the Museum of Prado in Madrid.

The best sea-urchins in the world are those of Cadaqu. The best treatise on aesthetics in the world is Luca Pacioli's "De Divina Proportione".

The best newspaper in the world is the New York Times.

The designer most in vogue is Christian Dior of Paris.

The best restaurant in the world is Le Caneton of Paris.

The best tripes a la mode de Caen in the world that can be eaten in New York are the Restaurant Baroque.

In Catalan the phrase "un home sol", which means "a man alone" also means "a Sun-Man" (Dali).

The advantage of the artistic position which I defend is that I am the only one to uphold it, and therefore all those who do not I expect only to enable it to send forth its rays. (Dali.)

THE KINGDOM OF FASHION

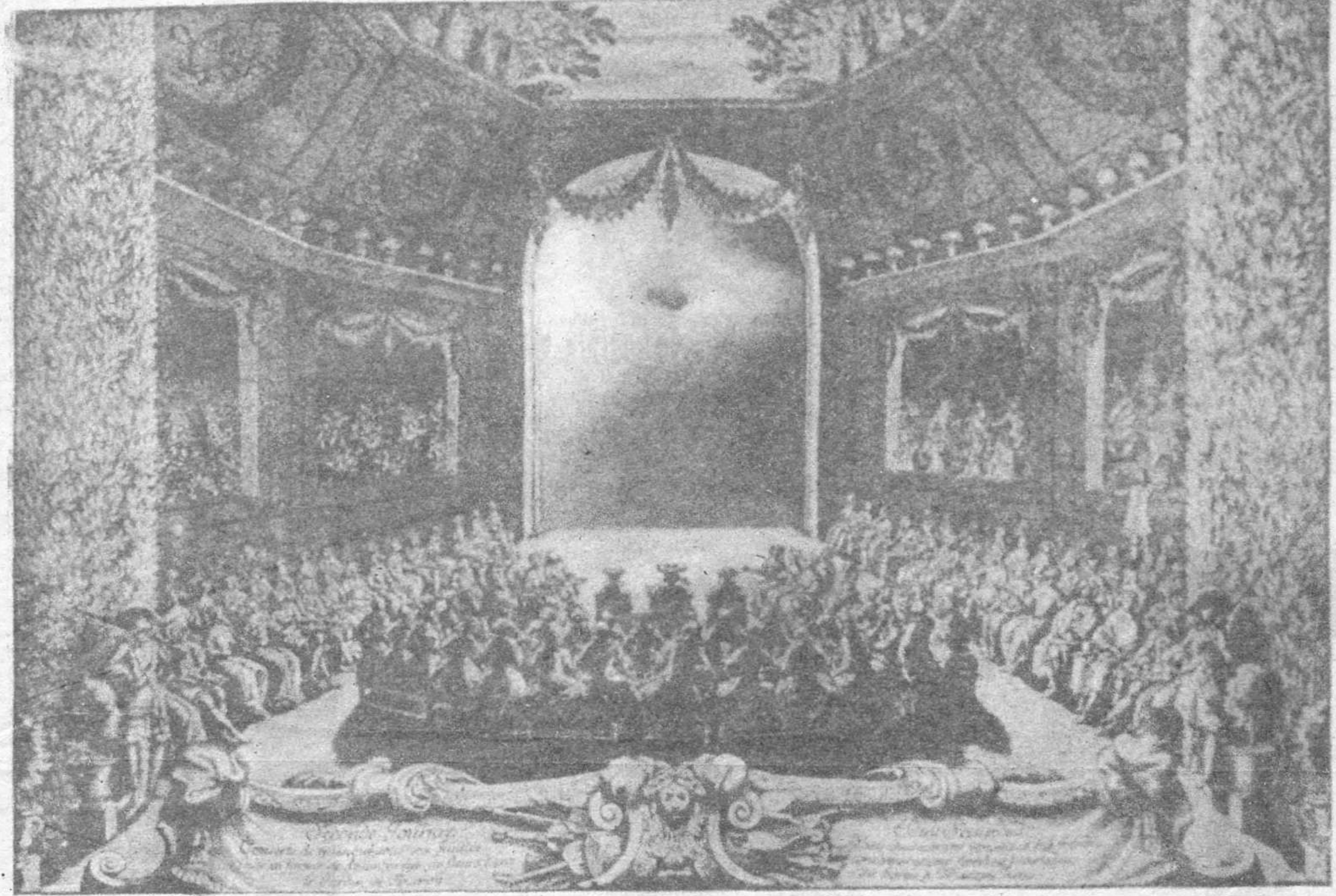


The terrifying morphological anatomies of the feminine figures of the 1937-39 Dali have been proved prophetic by the triumph of Christian Dior's concept of feminine beauty, especially in the importance given to the hipbones and derrieres, and the return of the corset to fashion. Dali foresees that another, unsuspected anatomy will become a protagonist: the knees. In one way or another, this strategic point is indicated on skirts, especially since the knees now constantly change their position, and the fashion will be influenced by the Spanish feminine gait of the period, unique in its spectral theatricality.



9.95 automatic electric irons 5.95

Speed without effort is yours with this 1000-watt electric iron. Has accurate temperature control, automatic thermostat. Weight, 3 3/4 lbs. Complete with seven-foot attached cord. 1044 Market—119 Post



After the "Parade en forme de poire" of Eric Satie, the "Sonata Umbilicale" of Dali is the first musical work for cello, and ideally Dali would like it to be performed in a "theatre de verdure" with decor like that represented in the cut. It would be a question of fixed images illustrating the music interpreted. Dali has baptised them with the charming name "imageconcertos". When will the first imageconcerto be presented in New York?

The Dali Exhibition at the Bignou Gallery

NOTES FOR THE STUDY "LEDA ATOMICA"

The subject: As far as I know—and I believe I do know—in Leda Atomica the sea is for the first time represented as not touching the earth; that is, one could easily put one's arm between the sea and the shore without getting wet. Therein resides, I believe, the imaginative quality which has determined the treatment of one of the most mysterious and eternal of those myths in which "the human and the divine" have crystallized through animality. Instead of the confusion of feathers and flesh to which we have been accustomed by the traditional iconography on this subject, with its insistence on the entanglement of the swan's neck and the arms of Leda, Dali shows us the hierarchized libidinous emotion, suspended and as though hanging in mid-air, in accordance with the modern "nothing touches" theory of intra-atomic physics. Leda does not touch the swan; Leda does not touch the pedestal; the pedestal does not touch the base; the base does not touch the sea;

the sea does not touch the elements earth and water, shore. Herein resides, I believe, which is at the root of the lieve, the separation of the creative mystery of animality

TECHNICAL ANALYSIS

I was not at Dürer's elbow when he painted his FEAST OF THE ROSE-GARLANDS but I witnessed Dali work on his LEDA, and I saw it in various phases of development. I know the same technical processes, step by step, went into the making of both these paintings. The same devotion to craftsmanship, the care in the choice of the right materials prevailed in both cases. I witnessed how painstakingly a delicate imprimatura was laid into the painting ground. I saw how the grisaille came to relief with precision, and how a succession of well-tempered glazes gave the painting its final tonality. He hopes, Dali told me, that his LEDA will last unruined and uncracked through five centuries. I think he was understating his case. If you like, I would oblige you with signing a certificate of guarantee for, say one thousand years, with perfect equanimity.

FREDERIC TAUBES.

Rhythm, Rhythm, Rhythm!

The rhythm of your sharpened brush will be what I shall call "in flight". The rhythm of this brush attains a lightness and rapidity of flight, for the sharpened point will only just skim the surface of the canvas, and even to you, who are accustomed to it, it should appear each time surprising, and somewhat miraculous. The movement of the stippling brushes should be as mechanical and uninterested as your human organism will permit; and finally the movement of the fan-shaped badger brush is the most rapid of all—so much so that one cannot even see it, exactly as in the case of the wings of the hummingbird. To execute this quick movement of the fan in flight you will have to go about it in the following manner: roll up your shirt-sleeves to the elbows, then lean your left elbow on your left knee. Now place your left foot on a little sloping, flexible stool, preferably furnished with a spring like that of the spring-boards they use in gymnastic-halls, only in miniature. With the weight of your body resting in the most nonchalant and relaxed attitude on your left elbow, you must now with your left hand take hold of the middle of your forearm, and hold it steady, for only the wrist should move with the maximum of energy; only in the attitude I have just described will these rhythmic movements be able to attain maximum speed. Theoretically, this speed should be the most vertiginous possible, for the more your passage is executed in the wet, the more it will benefit in infinitesimal degrees and nuances, which every lost moment will jeopardize; this because of the physical constitution of your material, which you cannot permit to fall asleep or coagulate. And I assure you that herein lies the virtue of the Dalinian skies, which, so often inexplicably, have become famous.

DISNEY-DALI-DESTINY TO BE BUBLISHED BY DIAL?

Ever since Dali and Disney signed the contract to produce the first motion picture of the Never Seen Before, the most rigorous secrecy on this subject has prevailed. And in Walt Disney's studio reigns a silence like the silence of the mysterious place where the cellostron is guarded. Only the ghostly silhouette of John Henges knows, perhaps, better than Disney and Dali the technical secrets of the film, which will offer to the world the first vision of the "psychological relief". It is known for a fact that real espionage systems have been used in an effort to discover the innovations of the Disney-Dali film. The Dial Press, which specializes in Dalinian secrets, is waiting for the day when these secrets will burst upon the public in the form of a book.

LAST SOFT MINUTE

I have just received the latest scrupulously statistical information about the clippings of the News Press Bureau, according to which the famous picture called "The Persistence of Memory" (the soft watches) has constituted the theme of more cartoons in the United States than any other subject in the year 1947. The fact that this obsessive image is more popular today than in 1937, when I first painted it, is a proof of its prophetic value, because it materializes the first notions of the intra-atomic process of dematerialization. A very fast-moving and alert publishing house has just laid plans for bringing out a book of cartoons containing the drawings based on the soft watches published in America from the time the picture first appeared until the present. Dial will add to this book thirty different varieties of soft watches (inflated, disintegrated, necktied, skyscrewed, etc.)



ALWAYS THE SAME

THE MONSTER OF THE KISS

SALVADOR DALI

"Fifty Secrets of Magic Craftsmanship"

Translated by HAAKON CHEVALIER. Shortly to be published by DIAL PRESS.

CHAPTER ONE

The ear of Van Gogh, the left hand of Dali and the foot of Cézanne — Modern painters, house painters and the ancients — What is a well painted picture? — Definition of painting — Advice to the young art student to contemplate philosophically the azure of an absolutely cloudless sky, preferably in a Mediterranean country — Comparison of the head of the painter to an oil lamp which illuminates all realms of knowledge. Van Gogh was mad, and unconditionally, generously and gratuitously cut off his left ear with the blade of a razor. I am not mad either, yet I would be perfectly capable of allowing my left hand to be cut off, but this under the most interesting circumstances imaginable: on condition, namely, that I might for ten minutes be able to observe Vermeer of Delft seated before his easel as he was painting. I should even be capable of much more than that, for I should likewise be prepared to let my right ear, and even both ears, be removed provided I might learn the exact formula of the mixture which composes the "precious juice" in which this same Vermeer, unique among the unique (and whom I do not call divine because he is the most human of all painters), dips his exquisitely rare brush; which, I have no doubt, was in his time as common, daily and usual as in turn must have been the "precious juice," the current coin of the ingredients of the studios of the golden age of the arts, but which has become in our dull and scatological days of artistic decadence a mysterious liquid gem which

all the gold in the world could not hope to ransom, for the simple reason that the formulae of the "media" with which the painters of former times painted their immortal works do not exist. All the hypotheses of the greatest experts in this regard lead only to violent polemics and to flagrant contradictions which become aggravated and increase day by day. This might seem merely another typical Dalinian exaggeration, yet it is a rigorously objective fact: in 1946 a few persons in the world know how to manufacture an atomic bomb, but there does not exist a single person on the globe who knows today what was the composition of the mysterious juice, the "medium" in which the brothers Van Eyck or Vermeer of Delft dipped their brushes to paint. No one knows—not even I! The fact that there exists no precise recipe of that period which might guide us, and that no chemical or physical analysis can explain to us today the "majestic imponderables" of the "pictorial matter" of the old masters has often caused our contemporaries to assume and to believe that the ancients possessed secrets which they jealously and fanatically guarded. I am inclined to believe rather the contrary, namely that such recipes must in their time have been precisely so little secret, so incorporated in the everydayness of the routine life of all painters, so much a part of an uninterrupted tradition of every minute of experience, that such secrets must have been transmitted almost wholly orally, without anyone's even taking the trouble to note them down or, if so, only by means of that elegiac charcoal pencil with which the mas-

ters traced so many unknown, effaced and often angelic ephemerides. Thus there is not the faintest shadow of madness in claiming, as I do, that if one places on one of the scales of a balance of pictorial justice a single drop of the medium with which Vermeer of Delft painted, one should not hesitate one second in throwing on the other scale of this same balance the left ear of Van Gogh, the left hand of Salvador Dali and an impressive quantity besides of viscera of all sorts, even the most intimate, snatched somewhat at random from the most disorganized anatomies of our modern painters. And if all this freshly cut raw flesh does not—as I strongly suspect—suffice to "make up the weight", one should not then hesitate to add for good measure the two ponderous hands of the touching Paul Cézanne. For the poor man, in spite of his wonderful and ultra-respectable ambition to "paint like Poussin from nature" and thereby to become the master and the greatest architect of nature, succeeded merely in becoming a kind of neo-Platonic master mason, so that instead of edifying eternal palaces for the princes of intelligence he was able only to build modest shacks capable, at best, of sheltering the indigent Bohemians of modern art who are used to sleeping under bridges or exposed to the elements of impressionism for a couple of aesthetic summers. Since this book is to be the book of the justice of painting, it will inevitably be cruel to modern painting, and if we owe an infinite respect to the dramatic obstinacy of Cézanne in aspiring to build, to the nobility of his ambitions, we do not regret having, at the very beginning of this book, cut off his two clumsy hands as we have just done, for in truth everything that he "realized" he could just as well have achieved with his feet! "Post-Cézannism" has erected into a system every one of the clumsinesses and the deficiencies of Cézanne and painted square mile after square mile of canvases with these defects. The defects of Cézanne, in his fun-

damentally honest character, were often consequences of his very virtues; but are never virtues! I can imagine the profound melancholy of the master of Aix-en-Provence, Paul Cézanne, when after having struggled so long to build a well-constructed apple on his canvas, possessed like a demon by the problem of relief, he had succeeded on the contrary only in painting it concave! And instead of keeping, as was his ambition, the "intact continuity" of the surface of his canvases, without making any concession to the illusory frivolities of versimilitude, he finds himself in the end with a canvas frightfully lacking in consistency and filled with holes! With each new apple there is a new hole! Which, as the immortal Michel de Montaigne said in another connection, "chier dans le panier et se le mettre sur la tête." If I say that this book is actually to be the book of justice, I must add that the eternity of this book will be that of its inexorable truth; for I shall be faithful to truth to the very marrow of the bones of aesthetics, and let the reader not be frightened at hearing them often cracking between the vigorous hands of my brain. Thus, let this be said: Modern painters having almost totally lost the technical tradition of the ancients, we can no longer do what we want to do. We only do "whatever comes out of us." There is a Spanish proverb which defines the common people's reaction to a bad painter: "If it comes out with a beard, it will be Saint Anthony, and if it comes out without a beard it will be the Immaculate Conception." Picasso, whose case is even more dramatic than Cézanne's (more gifted to begin with, destructive and anarchic rather than constructive and patriarchal), has often quoted this proverb to me, taking it for his own and applying it as a device to his own manner of painting. In other words, he does this on purpose: he knows perfectly well that white "enamel" for painting doors, which you buy at the corner store and with which he covers his canvas, will turn yellow within a

DALI IN REPOSE

On November 1, I decide to take my first day of rest after eight months of painting incessantly in preparation for my show. My departure for New York is set for the 5th, and I must stop painting so the last picture will have time to dry. I leave orders that I am not to be awakened before noon, but as early as 8:30 I am aroused by a marvelous, deafening music which I hear in my sleep. Before I lose the melody, I leap out of bed and try to write it down. This is very difficult (because I don't know solfeggio), but I manage. And thus I have captured a musical theme of rare beauty. This gives me an idea for the Overture to my opera, which is now well under way. Then my breakfast is served. While I sip my coffee, I glance at the newspaper, and suddenly, thanks to the prodigious facility I have acquired for discovering my name in print without having to read the text that accompanies it, I notice that huge headlines on the front page announce the revelation of a plot to give the secret of the atomic bomb to the Russians. The affair interests me so much that I forget the thread of melody for my opera. And at this moment I become aware that the plot involves Mr. Haakon Chevalier, who is the excellent translator of "The Secret Life of Salvador Dali" and "Hidden Faces" and who at this very time should be finishing the translation of "Fifty Secrets of Magic Graftsmanship". This explains the appearance of my name along with his in connection with such a momentous event.

I telephone Chevalier at once to ask about my book. He tells me that he has been having trouble, and hasn't yet translated the last chapter, in which I speak philosophically of the atom. As an excuse for the delay, he tells me of this complication to which the newspapers refer. And obviously, it can hardly be denied that he has quite a plausible reason there. But the long and the short of it is that on account of the atom bomb a part of my manuscript has been lost, and I must write it over again. I spend the whole afternoon trying to reconstruct the missing pages. It is a difficult task, and requires tremendous concentration of my spirit, something almost impossible to achieve, since I am constantly being called on the telephone. Among other things, I get a call from Hollywood asking permission to print my effigy on an eggshell. I realize that the day which was to inaugurate my vacation is heading toward a dizzy climax. At last I finish the last chapter, and leave my studio at eight o'clock at night, dead with fatigue.

When I reach the Hotel Del Monte I discover that my room has been robbed. All my documents and Gala's furs and jewels have disappeared. The chief of police tells me that the task of finding the jewels will be enormously facilitated by the happy coincidence that I am an artist. He asks me to make the most precise possible drawings of the missing jewels, to be sent around to the

different police stations. So I am up all night reconstructing the jewels from memory, and at dawn I have finished a magnificent illustration in technicolor, that is, in water-color, of Gala's complicated and original jewels.

Needless to say, the real and arduous task has scarcely begun, since it is only now that they initiate this complicated, mysterious and laborious thing called the police investigation.

I take advantage of a brief interlude during the investigation to rent a safe deposit in the bank. The director and other high officials look with curiosity at the suitcase in which I bring my "stocks", and are amazed when I take out three bottles of liquid amber. They confess to me that these are the first bottles that have ever been placed in a safe deposit in their bank. Then, to please them, I also deposit a part of the score of my opera. "This opera will

DALI STILL RESTING

On the train, I read in the newspapers completely fanciful interpretations of the jewel robbery of which I am the victim. Three years ago, when my Cadillac was stolen, people said it was all a publicity stunt; nevertheless, the thief was discovered some time later and is still serving a prison sentence at San Quentin for the sole pleasure of giving me publicity and being mentioned in the Dali News, which I am imperturbably writing, just as I did last time, on the back of the football scores kindly handed me by the colored man who takes care of the smoking car on the Twentieth Century Limited.

Since the best way in the world to catch cold when travelling from California is to change trains in Chicago, I interrupt my labors on the Dali News to take the appropriate precautions—gargling, drops in the nose, etc., etc. My arrival in New York is marked by the presence at the station of my lawyer, the recovery of my baggage

checks which had been among the papers stolen as I was leaving California, and a pleasant supper with Georges Keller, who has the miraculous faculty of informing me as to every brush stroke, good, bad or indifferent, which with reason or without is drawn in Paris. This supper is my first relaxation in eight months, but it is very short. I have to start treating the inevitable cold contracted in changing trains at Chicago. I go up to my room and take my temperature, which is 104, so I get into bed, and there, surrounded by two doctors and two nurses, I have an injection of penicillin every two hours. The penicillin evokes euphoric ideas for my opera, which I furtively write down. Gala has breakfast in the next room. When she has finished eating, she can't bear the sight of the breakfast table in the room, so she calls for the boy to take it away. He doesn't arrive, so she tries to put the table in the corridor herself, but it's too big and won't go

PICASSO



THE ANARCHIST

TRUMAN



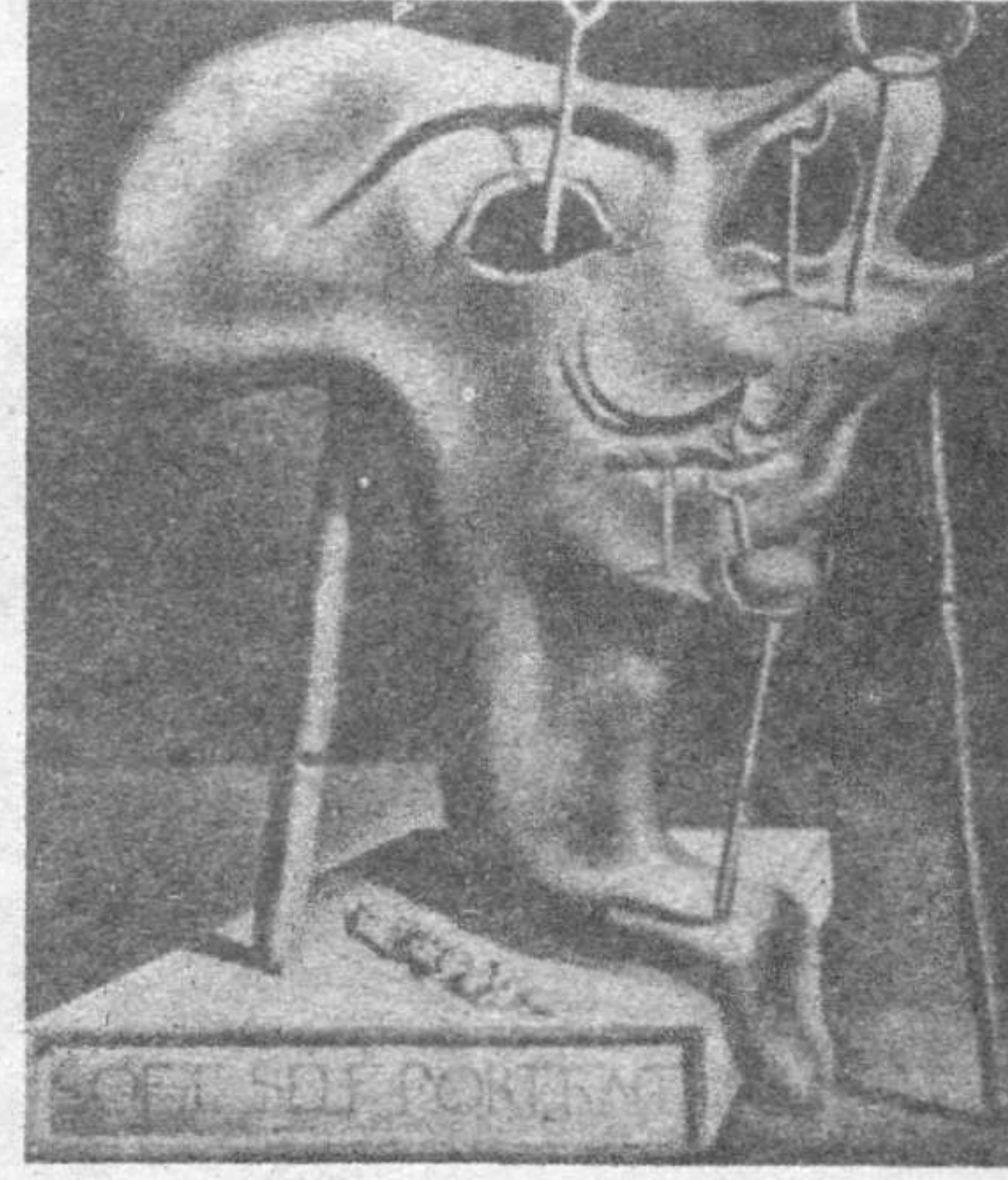
EGGS TROWN ON CANVAS

MARSHALL



MODERN ART AND TAX PAYERS

DALI



DALI EL SALVADOR?

ENUMERATION OF FIFTY SECRETS

1. p. 20—The secret of the five different movements of the five types of brushes.
2. p. 21—The secret of the springboard to be used for blending.
3. p. 24—The secret of the "slumber with a key."
4. p. 28—The secret of the sea-urchin slumber.
5. p. 31—The secret of the sleep with three sea-perch eyes.
6. p. 32—The secret of sleeping while awake.
7. p. 47—The secret of the sympathies and antipathies of the painter's etina.
8. p. 51—The secret of the favorable vegetations which the painter should plant around his house.
9. p. 55—The secret of the periods of carnal abstinence and indulgence to be observed by the painter.
10. p. 57—The secret of the painter's calendar, in accordance with which every important work may be realized in six days.
11. p. 60—The secret of a telescope constructed with the Aristotle's lantern of a sea-urchin by virtue of which the painter may know when he must stop working at this picture.
12. p. 63—The secret of the painter's marriage.
13. p. 65—The secret of why Gala loves painting and why painting kills Gala.
14. p. 67—The secret of the form of an olive by virtue of which the painter may be guided in choosing the woman he must marry.
15. p. 69—The secret for constructing an aranearium.
16. p. 72—The secret of the retrospective utilization of araneariums.
17. p. 84—The secret, very simple but important, of a small roof to protect the picture from dust.
18. p. 85—The secret of the painter's pointed mustaches.
19. p. 89—The secret of learning to paint before knowing how to draw.
20. p. 98—The secret of learning to draw models in reverse by the use of a mirror.
21. p. 99—The secret of the nine crutches serving to "fix" the most beautiful aesthetic poses of nude models.
22. p. 100—The secret of oil-soaked strings serving to mark the geodesic curves of a turgescence nude.
23. p. 102—The secret of the reason why a great draughtsman should draw while completely naked.
24. p. 104—The secret for transferring the most immaculate tracings by means of oil paint.
25. p. 106—The secret for becoming a great colorist by utilizing solely blacks and whites.
26. p. 107—The secret of Naples yellow.
27. p. 109—The secret that a painting should dry slowly and naturally, without dryers of any kind.
28. p. 109—The secret of using ivory black for the underpainting and blue black for the song.
29. p. 111—The secret of the maul-stick glued to the "Achilles callosity" of the painter's hand by means of pitch.
30. p. 118—The secret of banishing burnt umber from the palette.
31. p. 119—The secret of blanc d'argent.
32. p. 119—The secret of Venetian red.
33. p. 120—The secret of the Mars colors.
34. p. 120—The secret of Veronese green.
35. p. 121—The secret of the cadmiums.
36. p. 121—The secret of vermilion.
37. p. 123—The secret of the incompatibility of ultramarine blue with the other colors.
38. p. 123—The secret of cobalt blue.
39. p. 123—The secret of cobalt violet.
40. p. 127—The secret of "dream-veil" imprimaturas.
41. p. 131—The secret of the "wasp" medium.
42. p. 135—The secret of artificially pigmented cowrie shells, extremely useful for refining the painter's retina.
43. p. 140—The secret whereby a painter may become a very rich man, that is to say, whereby he may produce gold with his colors.
44. p. 145—The secret of the hanging egg of Piero della Francesca.
45. p. 148—The secret of the sea-urchin which the painter must have beside him for his meditations.
46. p. 151—The secret of utilizing the golden section in perspective in order to obtain very unique and excellent melancholy effects.
47. p. 152—The secret of the compass for projecting the golden section.
48. p. 152—The secret of the frames for the painter's models, excellent for guiding the composition of his pictures.
49. p. 154—The secret for obtaining the most beautiful models of curves, exceeding in harmony the logarithmic spirals of the nautilus.
50. p. 156—The secret of the angel.

DALIRMAL

(Se vend avec sa cuillère)

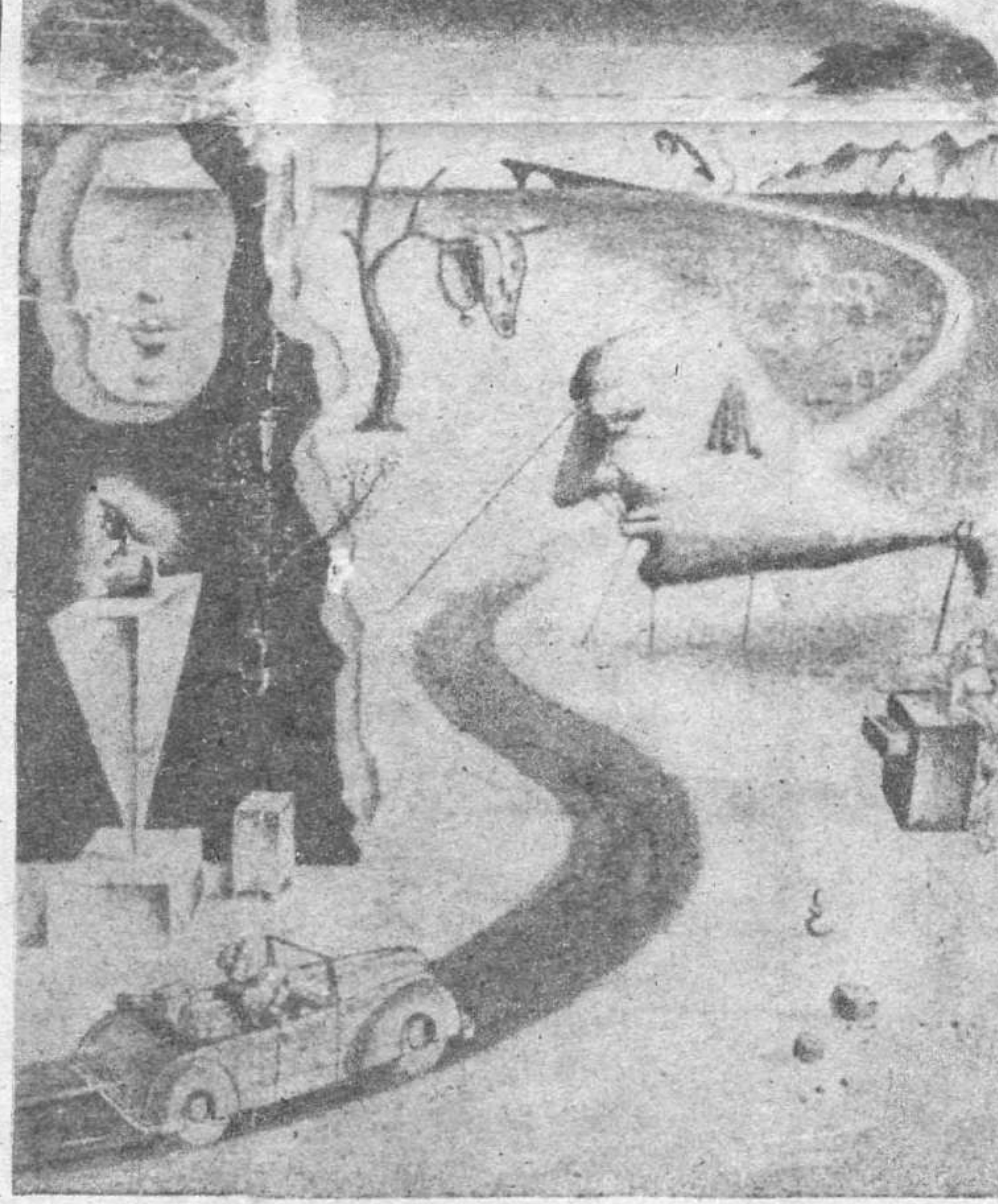


Trois larmes lentes deux fois par jour dissiperont la fourmie solitaire de votre melancolie

ressentiment de ne pas être reçu dans le monde: agreur d'avoir raté sa jeunesse:

deception de se sentir devenir plus bête: prosaïsme d'être amateur "d'art abstrait".

ACHETEZ CHEZ VOTRE PHARMACIEN LE TONIQUE PARISIEN QUE DALI A CRÉÉ POUR VOUS!



"I knew we should have kept on Route 66 out of Flagstaff." (New Yorker)

year, like the newspaper in his collages. Just as the anarchist who sets fire to a church is quite well aware that the effect of his act will be, not to preserve it, but rather to make it go up in flames.

The Catalonian sculptor Manolo, looking with bitterness at a statuette which he had just completed and which his friends—"modern art critics"—were praising to the skies, exclaimed philosophically, "You like only the things of mine which turn out badly, for what I wanted to do was a Venus, and all that came out was a toad!" Today the love of the defective is such that genius is recognized only in defects, and especially in ugliness. The moment a Venus resembles a toad, the contemporary pseudo-aesthetes exclaim, "It's powerful, it's human!" Certain it is that Raphael-esque perfections would pass totally unperceived before their eyes. Ingres yearned to paint like Raphael and only painted like Ingres; Raphael yearned to paint like the Ancients and exceeded them. There have been times when I silently admitted to myself, "I want to paint like Ingres," and it turned out to be like Bouguereau. Nevertheless I irresistibly paint like Dali, which is already enormous, for of all contemporary painters I am the one who is most able to do what he wants—and who knows if some day I shall not without intending it be considered the Raphael of my period? But what needs to be said, and what I wish to say here, and what people will soon tire of hearing repeated, is that the moment has finally come for calling bread bread and wine wine; the beautiful beautiful, and the ugly ugly; defects defects and virtues virtues; and that the so-called modern painting, if it remains in history, will remain as an iconographic document, or be incorporated in a degenerate branch of decorative art, but never, whatever anyone may wish, as "Pictorial Art."

In 1936, in Paris, I visited an exhibition of so-called abstract painting in the company of the late Maurice Heine, the erudite specialist on the Marquis de Sade,

and he noticed that during the whole visit my eyes kept coming back to a corner of the exposition room in which no work was being exhibited. "You seem to be systematically avoiding looking at the paintings," Heine said to me, "It's as though you were obsessed by something invisible!" "It's nothing invisible," I replied to reassure him, "I just can't help looking at that door—it is so well painted. It is by far the best painted thing in the whole exposition."

This was rigorously true. None of the painters who had hung their canvases in this room would have been capable of painting that door. And on the other hand, the house painter who had painted the latter would have been able very creditably to copy any one of the paintings exhibited! I myself was quite overcome by that door, and I wondered, with genuine curiosity, how many layers of paint there were, what proportion of oil and turpentine, to have produced a surface so homogeneous, smooth and even, so noble in its material solidity, which had demanded a minimum of honest workmanship which none of the exhibiting artists came anywhere near possessing. Let us beware, then, of that kind of would-be painting, whether abstract or non-abstract, surrealist or existentialist, whatever may be the pseudo-philosophic label they bear, but which a painter of doors would be capable of reproducing and copying satisfactorily in less than a half hour. And the perspicacious reader cannot but be very grateful to me for confirming him in the suspicion which his wise prudence, as I assume, had already aroused in his ever-alert mind, namely that the value of paintings that can be so easily imitated is the risk of dropping below that of the very doors in question, even though these were not painted at all.

On the other hand, quite the contrary holds true for pictures painted according to the tradition of the ancients. I venture to affirm that such works become each day not only more precious because they cannot be imitated, but also more

more existing—if to exist is to act; for in contrast to the modern works which barely last a season, leaving a more imperceptible spiritual trace even than the collections of dressmakers, the works of the ancient masters are even now giving life to the painting of the near future, for it is they and only they who possess all the arts and all the prescience of magic. And while around us modern painting ages spiritually and materially, becoming so quickly outmoded, turning yellow, darkening, breaking out in cracks and all the stigmata of decrepitude, a painting of Raphael, for example the Saint George slaying the dragon, grows younger day by day, not only spiritually, to the point of appearing today as philosophically the most up-to-date, but also materially: for a well painted picture is the very contrary of the most beautiful ruins—each passing year, instead of impairing a little of its beauty, only adds to it; instead of tarnishing it time seems to give it a new and more subtle light. Every true connoisseur possesses the precise, intellectual appreciation of that "visual savor" which is added to every beautiful painting by the phenomenon, imponderable among imponderables, which is called "patina," a phenomenon which I do not hesitate, this time, to call divine, since it is in the power of no man to reproduce it, being as it is the exclusive privilege of the god of time himself.

Where are the famous futurist paintings? It is curious to know that they died of old age twenty years ago. Raphael: there is a futurist painter, if by this, one means that he will continue more and more to exert an active influence on the future! Yet history is tireless. Empires crumble, and Hitler, the great masochist, lays the foundations of a future Wagnerian opera, dying in the arms of Eva Braun beneath the burning sky of Berlin. Extravagant changes of power and of will shake the world, accompanied by calm atomic explosions resembling idyllic mossy and mushroomy trees, of a terrestrial paradise after all the

hells of the heaven of the war just ended. All this is nothing compared to the patina of a beautiful painting! That is strength: a painting by Raphael or Vermeer remains immutable in the midst of the most totalitarian Capernaums. Whatever the state, whether communist, monarchist or parachutist, all are alike in safeguarding the famous paintings as their most precious and their proudest heritage. What strength!

And what is a painting? It is a piece of canvas or of wood on which has been spread with art a little earth mixed with a little oil, by the aid of a few hairs attached to the end of a stick! Consider, by comparison, the means at the disposal of the motion picture industry, and the technical effort involved in the miles of celluloid that have been filmed up to the present day. How many screws, lenses, how much electricity, how much organization. . . . And yet all these films perish and are condemned before-hand to the most anonymous oblivion after a few years and often after a few weeks.

It would therefore be prudent to assume that in order, with such simple means, to spread paint on a piece of wood and to create a work appealing to the senses which will remain immortal, it must be necessary to proceed and to manipulate it with a kind of art close to magic, and that in any case the simple technique of house painters will not suffice. In point of fact, to limit ourselves for the moment to the medium, it must be clearly understood that the paint as it comes from the tube is nothing more than that which is used to paint doors; but that nevertheless, when knowingly used, it becomes, as it became for all the great ancient masters, a matter more precious and inimitable than all the enamels and all the gems of creation. And in order to make the reader sense, if not wholly understand this, I should like to recommend to him—and most particularly to every young apprentice in painting—that he gaze long and philosophically one afternoon in spring at the azure of the sky,

TASTES AND PROPHECIES FOR THE NEXT TEN YEARS

The Monarch for Charles de la Gualle, as known name now begins to reveal. After the First World War, it was Psychology. After the Second World War, it will be Physics. After the First World War, it was Experimentation. After the Second World War, it shall be Realization. After the First World War, it was Stridence. After the Second World War, it shall be Nuance. After the First World War, it was the Romantics. After the Second World War, it shall be the Classicists. After the Second World War, it shall be said that Rouault was not so sublime as it was thought to be, nor Buguereau so ignoble. After the Second World War, three theologians shall come out of a Mediterranean Peninsula to influence the Anglo-Saxon World. After the First World War, it was Instinct. After the Second World War, it shall be Intelligence. After the First World War, it was Watercress Salad. After the Second World War, it shall be Romaine. After the First World War, it was Shellfish, Leaves and Emeralds. After the Second World War, it shall be Branches, Birds and Diamonds. After the First World War, it was Breasts and Legs. After the Second World War, it shall be Hip-bones and Back-sides. The Unity of Europe shall be achieved by a Prelate. The Summa Theologiae of St. Thomas shall be revised by the atom cooked three times. The Latin People shall restore the Monarchies of their Forefathers. After the First World War, it was Newness. After the Second World War, it shall be Antiquity. After the First World War, it was African and Oceanic Exoticism. After the Second World War it shall be Regional Folklore.

Slavs and Mediterraneans shall hear the same music of the great operas. After the First World War, people Yawned. After the Second World War, they shall Belch. After the First World War, people Parachuted. After the Second World War, they shall Helicopter. In the Land of Bicephalous Eagles, the Cardinals shall gather to unify the Religions. Luxembourg shall be the first to achieve Unity. Small countries and nameless leaders the history of the "Great Powers" shall decide. Belgium shall know glory in legislation and finance. Empires in the Americas shall grow without the sound of cannon. Cats shall be admired and Dogs despised. Vilabertran shall know riches without number, and shall be visited by travellers from all the lands of the Earth. Granada shall again receive Arabs, who shall come not with feats of arms, but with feats of the pen. The Union of the Arabs shall be achieved under the Sign of the Ox. Luxembourg shall know Reunion without Participation of Septentrion. Never in the history of the world shall so much have been eaten as in the next ten years. Aristotle and Pythagoras shall eclipse Newton and Descartes. A new Seneca shall arise, and in the Pyrenees shall be his demise. An English King shall suffer exile sore, his throne a Latin Prelate shall restore. The Pope in France shall journey. Fish, canned food and boneless meat, these are what the world shall eat. An American art critic of Irish blood shall win fame defending the Dalinian thesis of painting.



for the fast stopping

ANNOUNCEMENT...

DALE paints DALI
Have you seen Graham Dale's
"EGG-A-TOONS"?
They're Amazing!

(Portraits of world famous notables of the stage, screen, sports and political world painted on

REAL EGGS!

Brought to Hollywood from New York World's Fair where they were under contract. Wiggled with real hair . . . dressed. So real they're almost alive. Educational, amusing . . . fascinating! Something to entertain everyone, so bring your kiddies too.

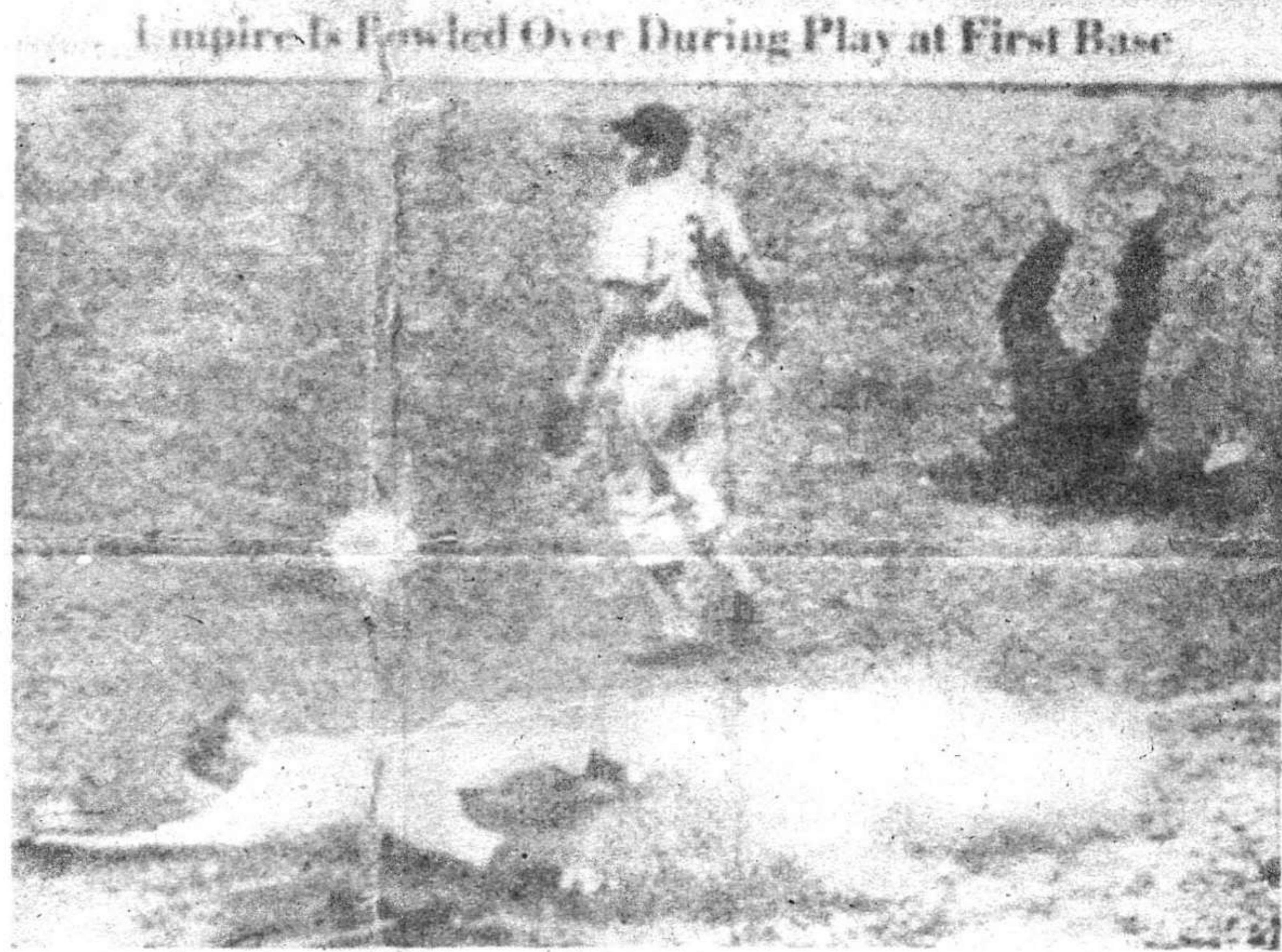
See Sarah Bernhardt as she looked rehearsing a play. SEE portraits of General MacArthur, Ernie Pyle, Anna Pavlova, Chopin, the Quintuplets, Charlemagne, Pope Pius, Marie Antoinette; Salvador Dali, Bette Davis and many, many others.

SEE a five-room house in miniature completely furnished inside of a real egg.

Bring your own friends and spend a distinctively different evening. There's nothing like it anywhere else. A Fine Art privately viewed by Ripley, Helen Hayes and Al Smith.

HISTORY OF ART, SHORT BUT CLEAR

Waiting a few minutes to be let into a moving-picture house in Carmel, I am taking the opportunity to write one of the best histories of art ever penned. Here it is: *History of Art, Short but Clear, and the Anti-Academic Revolution.* From the nameless beginnings of the history of art there emerge the almost di-



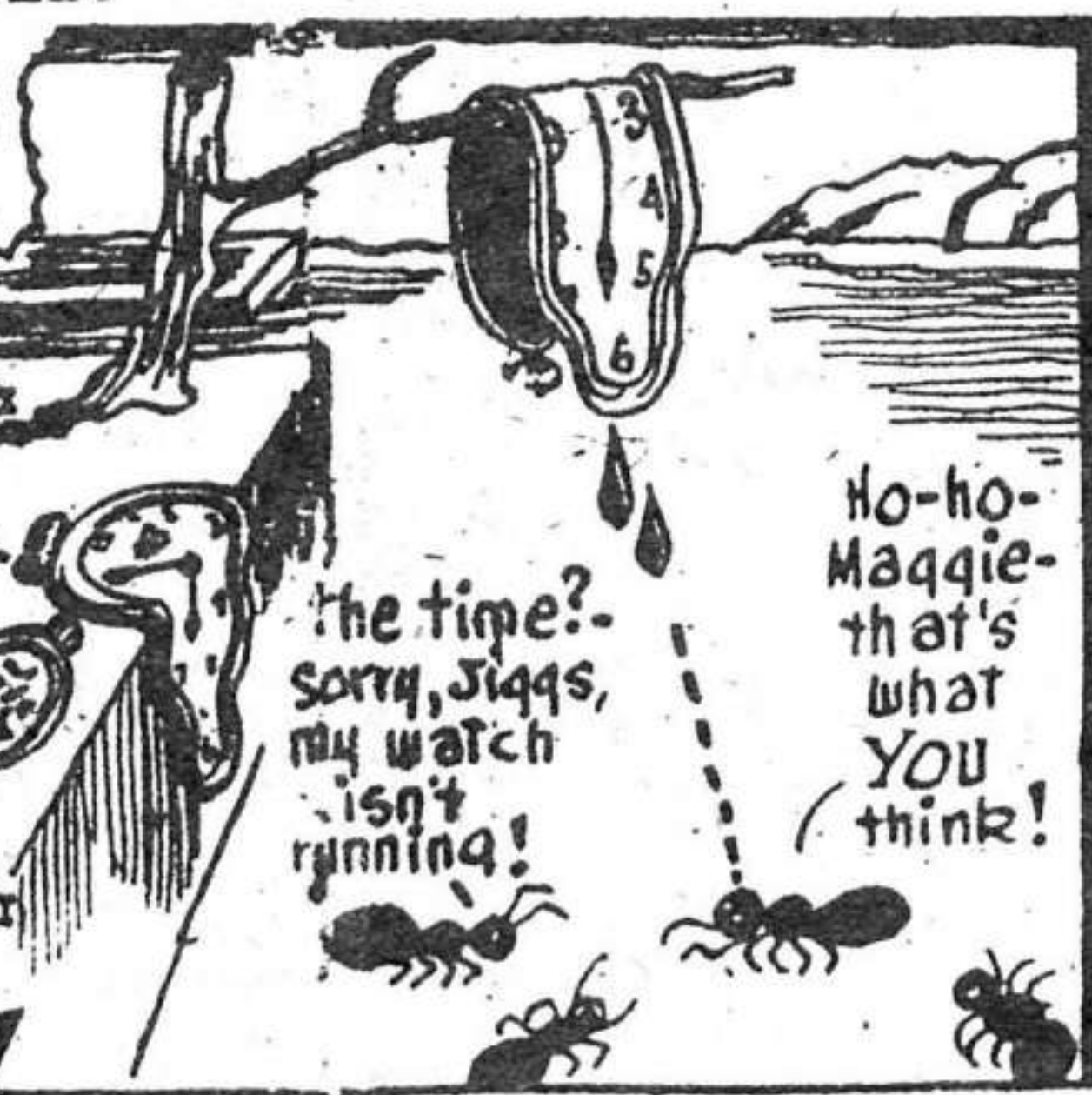
Impires Is Fowled Over During Play at First Base

vine names of Phidias and Praxiteles. Since their time, the great names of humanity have never ceased to long for their ideal of perfection. With the advent of Christianity, the history of art is submerged in the obscure anonymity of the Middle Ages, until with the Renaissance there emerge almost divine names which do no more than seek again the beauty of Antiquity: Raphael, Leonardo, Giorgione, etc., etc. The French Revolution brought the triumph of Buguereau, that is, the triumph of the bourgeoisie, which represents the worst of all taste, and which constitutes the ruling class. Impressionism begins as a movement against the taste of the bourgeoisie. Matisse and Picasso tried to *epater le bourgeois*, and they actually succeeded in doing just that. But in the end the bourgeoisie grew accustomed to it. Ingres was the first to shock the bourgeoisie, but his idols were the early masters, and all he did was to re-create Raphael. The final effort of a Cezanne was only a re-creation of Poussin *d'apres nature*. Contemporary art, with the disintegration of the abstractionist *isms*, threatens to submerge the history of art once more in a totally anonymous pseudo-decorativism. But at this moment, a new name emerges: Dali, who, exactly like all the other great names, longs to follow the ancient tradition. Whether people like it or not, whether for good or for ill, the history of art finds in Dali a new starting-point. Painting is dead—long live painting! So let us recapitulate: Raphael wishes to re-create Praxiteles. Poussin wishes to re-create Praxiteles. Ingres wishes to re-create Poussin. Cezanne wishes to re-create Poussin. Even Picasso, when the Iberian anarchist is not permost in him, wishes to re-create Ingres. Then let it be permitted to me that Dali should wish to re-create Raphael, for beauty is one and invisible, except for the moments of barbarian obscurity in history. The eternal fount of ancient beauty!

SILLY MILLY

POW, BAM and GOO!

I hear Salvador Dali, the Surrealist painter, plans to draw a COMIC STRIP like this?



IN THE MEANWHILE, OUR HEROINE, INTOXICATED BY A LIMPID COLLAR BUTTON

if only Daddy warbucks were here we could make beautiful music, eh Sandy?



who wuz dat depraved lady I seen you with?



Stan Mac Govers

COO!-morbid COO!



on a day wholly without clouds and preferably in a Mediterranean country. Then he will observe that this azure is composed, as it were, of a precious substance which eludes his rational faculties, for at the same time that it will appear to him to be made up of an infinitely smooth and hard substance, like an agate sphere, this homogeneity, so opaque and materially corporeal, will seem luminous and as if composed of transparency and of spirituality itself. And in this the sensations just described will be in accord with physics, since the hardness and the violence, so to speak, of such an azure are constituted of nothing but infinite layers of superposed transparent air. Exactly the same thing is true of a beautiful pictorial matter. A color as it comes from a tube does not exist as a beautiful and transcendent pictorial matter. The latter, on the contrary, is constituted and formed, like the very azure of the sky which serves as our example, by a succession of subtle, quasi-spiritual and infinitely fine successive layers, as transparent as possible, and for the obtaining of which the magic of media intervenes; those mysteriously blended films—which will be one of the primordial secrets of this book—superposed, spread one over the other according to the harmony of their physical and chemical properties, attaining the maximum of brilliancy, more limpid than that of enamel and less fixed, since it is susceptible to all the future mysteries and aureolations of patina. And we shall have to be particularly attentive to this decisive subject of "matter", since it is by this specifically sensorial means that we shall be made aware of the most finely shaded ideas in the realm of the senses, and since nothing in the realm of visual sensuality is so capable of beauty, of nobility and of honor or, on the other hand, of ugliness, of ignominy and of degradation, depending on the manner in which this celestial or fowl matter is used and manipulated. Observe how, when oil color is improperly handled, it is smeared on the canvas, stigmatized by a crude,

repulsive opacity, or by a "dull discontinuity" as of ejected matter, now soft and at the same time brittle, now lumpy, spasmodically leprous or running, dirty, turning green and yellow, with even the azures becoming muddy-colored and excremental. And observe how, on the other hand, when oil color is magically used in the manner of the ancient Flemish painters, this "matter" becomes actually translucent, with the hard consistency of a gem, opalescent, pellucid azure, in which the very browns of the most ammoniac earth seem to take on something of the flow of a silvery mist and the deep and rotting blacks assume a diamond sharpness. There is, in fact, so great a difference between a beautiful and noble "matter", in which the drops of liquid amber, the oils of polarized sunlight, the honey of patience and intelligence of the old masters harden and those other matters of the ignorant modern painters in which the colors pulverize, immediately disintegrated by the solvents of drug-gists, the poison of laziness, the detritus of impatience and the bile of rancor—so great a difference that it may well be said, without fear of falling into a Dalinian exaggeration, that whereas the matter of the old painters is so refined, so completely and continually modified by intelligence that it becomes spiritualized to the point of giving us the illusion that they painted their pictures with elements of heaven, one has the impression that modern painters paint their pictures with their stools, so directly does their matter flow from the tube of their biology without the slightest intervention of the heart. Matter is essentially so substantial with beautiful and true painting that I do not consider that "painting" was authentically and fully invented until the moment when the historic event of oil painting occurred. For in truth it must be obvious that before oil was mixed with the marvelous earth, mineral or vegetable elements painting creaks, jarring out teeth just as when one finds sand in one's vegetables, which

one would like to imagine having come, rather, from the garden of the Hesperides of the spirit, from which every unpleasant material substance would be excluded, so that only the aesthetic enjoyment of the Eclogues might subsist. Tempera, fresco, egg-painting, etc.—how it creeps! Those painful brush-smears of a Giotto or of a Fra Angelico! In spite of the light of the whole Catholic faith painting seemed on the point of becoming extinct when oil came to its rescue, just in time—to revivify it, lubricate it and preserve it. All painting before oil is dry, harsh and, as it were, against the grain. It was not possible, as it was later, to scumble with a fleeting badger-hair brush the pigments of gold, of air, the infinitesimal and suprasensitive shades with which reality itself appears to us to be "bathed", that is to say phenomenally solarized with the oils and the honeys of light itself. No atmospheric illusionism was possible. Nor could one paint the mystery of the flesh, the glory of painting, with that sub-surface iridescence which characterizes it, nor the mystery of the azure of the sky, which is the very mystery of the transparencies of pictorial technique—for, even metaphysically, what painting can render with the greatest luminosity is precisely skies and flesh. Before the memorable invention of oil painting by the glory of the van Eyck brothers the images represented on paintings remained illustrations, iconographies, they remained images too physically separated from the phenomenal world of reality to be able to achieve the perceptible clarity of the hierarchy of sensual knowledge. Between the image represented and this phenomenal world, between reality and the perception, there was still a too violent traumatism, composed of rasping, repelling and unyielding materials, too much hardness of outline, too many contours and too fully separating each object. Isolated from the painting medium, cut off in a celibacy of conventional painting which is at the opposite pole from the

cognitive marriage of the senses and the synthesis of the perceptible and visual truth which is the most evolved of all philosophical activities—since to look is to think—there were therefore too many obstacles, too much earth, too much sand, too much aridity between the painter's vision and his idea, and the painter's eye often filled with the tears of despair at not being able, with his hand and his materials, to paint what he conceived, what he willed. For the "look" is also the highest and the most imperialist hierarchy of the will. His hand encounters materials that are just waiting to be combined and used together; but he lacks the "medium" capable of uniting them, of making them glide, of lubricating them in a synthesis which, like all syntheses based on the principle of lubrication, result in a splendor of the intelligence. The painter already saw clearly enough, but he could barely throw light on what he was painting, he could not be equal to his vision, and it was as though, unable to communicate the plain-chant of the iridescence of a pearl, he was reduced and condemned to a mere dry inventory, a wholly intellectual catalogue utterly unsatisfying to the senses. The hand could not execute what the brain had authorized, and it was as if the latter, like a wick twisted back upon itself a hundred times in philosophical circumnutations, was on the point of drying out through its impotence and its inability to continue to give light. Painting had, indeed, lighted the wick of the human brain, which for a moment burned intensely, but, we might almost say, burned dry. And for lack of an appropriate combustible liquid in which to keep alive, this little flickering and precious flame risked at every moment disappearing in the darkness of blind or abstract iconographies. It was at this precise moment that the uniquely memorable event occurred—the invention of oil painting. And it was in truth as if, in the painter's head, just as his intelligence was about to go out, oil had just been added to a lamp