



REVISTA DE POESIA

N3, NOVEMBRO 2012

ARTIGOS

Andres Ehin. Alén do imperio dos signos / Taimi Paves
Berlín Dadá: a fotomontaxe / Xosé Luís Mosquera Camba

TRADUCCIÓN

O pintor da vida moderna / Charles Baudelaire
Traducido por María López Sández

RESEÑAS

Cidades de tinta / Manuela Palacios
Abismos de palabras / Manuela Palacios

REVISTA DE POESIA

N3, NOVIEMBRE 2012



CONSELLO DE REDACCIÓN

Arturo Casas
Margarita García Candeira
María López Sánchez
Montse Pena Presas
María do Cebreiro Rábade Villar

DESEÑO E MAQUETACIÓN

Nadina Bértolo Sanjuan

EDICIÓN E REVISIÓN

Laura Mariño Sánchez

Imaxe da capa: Diego Mariño
Contacto: gaapsdc@gmail.com

ISSN en proceso

ARTIGOS

Andres Ehin. Alén do imperio dos signos / Taimi Paves > 3

Berlín Dadá: a fotomontaxe / Xosé Luís Mosquera Camba > 14

TRADUCIÓN

O pintor da vida moderna / Charles Baudelaire

Traducido por María López Sánchez > 22

RESEÑAS

Cidades de tinta / Manuela Palacios > 62

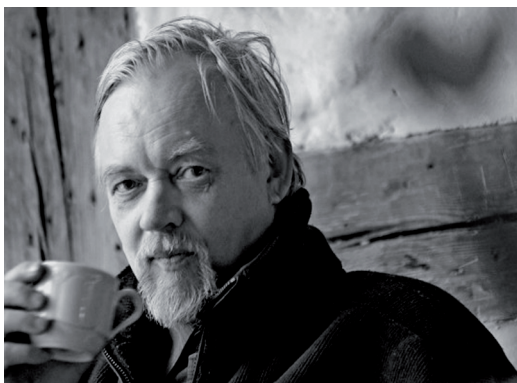
Abismos de palabras / Manuela Palacios > 66

ANDRES EHIN. ALÉN DO IMPERIO DOS SIGNOS¹

Traducido por Margarita García Candeira

xapón está lonxe
estonia aínda máis
iso din os ventos

(Jüri Üdi / Juhan Viiding)



Retrato de Andres Ehin por Vallo Kruuser. A fotografía, probablemente unha das últimas que se tomaron do poeta, ilustrou a noticia coa que o semanario *Eesti Ekspress* informou do seu falecemento.

Os poemas en verso libre e os *haikus* do destacado poeta surrealista estonio Andres Ehin foron trasladados ao xaponés por Fujitomi Yasuo, un dos máis versátiles

1 O título do artigo fai referencia ao libro de Roland Barthes *L'Empire des signes* (1971). O texto que aquí presentamos é unha adaptación autorizada dun artigo publicado co mesmo título na *Estonian Literary Magazine* (32, primavera 2011, pp. 22-31). O consello de redacción de *RdP* agradece á autora as facilidades para a publicación do seu traballo en tradución galega. A gratitude esténdese a Jüri Talvet pola súa mediación entre *RdP* e a autora.

Andres Ehin (Tallinn, 1940-2011) foi, ademais de novelista, tradutor e editor, un dos poetas estonios máis relevantes das últimas décadas. A súa carreira poética comezou con *Hunditaam* (*O carballo dos lobos*, 1968) e seguiu con coleccións como *Uks lagendikus* (*Porta dunha apertura*, 1971) ou *Luba linnukesel väljas jaurata* (*Deixa que o paxaro pío fóra*, 1977), nas que Ehin amosa unha vigorosa imaxinación ancorada na maxia da natureza e canalizada mediante unha combinación singular de tradicións estéticas diversas. Ehin semella descrer de poéticas elaboradas, aínda que publicou un manifesto, «Kujund ja meeled» («A imaxe e os sentidos»), no que defende unha «sensibilidade eidética» como medio de captura da riqueza e profundidade dos estímulos sensoriais. É precisamente a indagación profunda no mundo o xerme da súa poesía neosurrealista, que foxe de preceptivas teóricas para procurar, mediante asociacións libres e conexións insospeitadas, unha percepción liberada dos estritos canais da convencionalidade e unha expresión na que se concilian o humor e a brevidade efectista do *haiku* xaponés.



De esquerda a dereita: Andres Ehin, Ene Mihkelson, Triin Soomets, Jüri Talvet e Harvey L. Hix.

e aclamados poetas modernistas e coautor con Ehin da colección *Kuitund* [*A hora do acaso*] publicada en 2010², así como por Natsuishi Ban'ya, profesor de literatura na Universidade de Meiji e presidente da World Haiku Association. Este último publicou *haikus* de Ehin nos xornais *Ginyu*³ e *World Haiku*⁴, e xa publicara a colección trilingüe *Sitikas suudleb kuud* [*Un escaravello bica a lúa*] en 2008.

Os recitais e a *poesía sónica* de Ehin teñen atraído a oíntes de todo o mundo. Como membro honorario da World Haiku Association actuou en Xapón varias veces: nas conferencias da WHA en Tokio e nas tardes de autor no Museum of Contemporary Poetry, Tanka and Haiku en Kitakami. Ehin tivo a oportunidade única de recitar un dos seus *haikus* máis apreciados, «kuused on kõrged/ kuid upuvad ometi/ lindude laulu» [*«os abetos son altos/ pero aínda así afogan/ na canción dos*

Ehin reuniu a súa poesía en 2000 nun volume suxestivamente titulado *Alateadvus on alatasa purjus* (*O subconsciente está sempre bébedo*) que obtivo o Premio Nacional da Cultura no seu país. Cosmopolita e viaxeiro, Ehin mantivo algúns vínculos con Galicia. Así por exemplo, algunhas das súas composicións foron recollidas en 2002 na antoloxía de poesía estonia *Vello ceo nórdico*, publicada en edición trilingüe estonio-galego-inglés por Jüri Talvet e Arturo Casas, con traducións preparadas por eles mesmos en colaboración con Manuela Palacios e Manuel Barbeito (*Boletín Galego de Literatura*, USC).

En setembro de 2009 Ehin e Casas coincidiron nun acto poético celebrado en Tartu (momento ao que pertence a fotografía da esquerda). De acordo co falado naquela altura, o poeta faría meses despois xunto con outros poetas estonios novos o Camiño de Santiago. Como froito do reencontro organizouse un recital poético na Facultade de Filoloxía da Universidade compostelá o 12 de abril de 2010, no que ademais das lecturas poéticas a cargo de Andres Ehin e de Mehis Heinsaar abordáronse por Tiina Sepp cuestións antropolóxicas e culturais relacionadas con Estonia e os países bálticos. A forza peculiar da acción e dicción poéticas de Ehin abraiou os estudantes e profesores que asistiron. Andres Ehin faleceu o día 10 de decembro de 2011 na súa cidade natal [Nota da tradutora].

2 Andres Ehin, Fujitomi Yasuo. *Kuitund. The If Hour. Shiroi hi*. Tallinn: Estonia Ajalehed AS, 2010.

3 *Ginyu*, No 13. Japan: Ginyu Press, 2002.

4 *World Haiku*, No 3. Shichigatsudō, 2007.

«EHIN DOMINA
PERFECTAMENTE A ARTE DE
EXISTIR NO INSTANTE E É QUEN
DE COMPARTILA COS SEUS
LECTORES E OÍNTES».

paxaros»], directamente perante a Súa Maxestade a Emperatriz Michiko de Xapón durante a visita real a Estonia na primavera de 2007.

Aínda que principalmente a través do inglés, Ehin manexouse para abrirse camiño con aparente facilidade na moitas veces misteriosa rede de significados dunha lingua e dunha cultura allea, intensamente entretecida de budismo e crenzas na natureza, sen quedar demasiado enredado neles. Tivo, desde logo, a sorte de atopar outros poetas e tradutores que pensan nos mesmos termos e que gozan da súa alegría e sentido do humor. Inquirindo cortesmente e escoitando con atención, non se apresurou a expresar as súas opinións, senón que sentiu unha seria fascinación pola filosofía e a literatura orientais, e desenvolveu a súa intuición sobradamente como para non rematar *lost in translation*. Baixo a superficie aparentemente tranquila de Ehin, un facho brillante faísca constantemente, a miúdo explotando en grandes chamuscas e iluminando os ollos do poeta e a voz incrivelmente matizada cun poder e un esplendor especiais. Ehin domina perfectamente a arte de existir no instante e é quen de compartila cos seus lectores e oíntes. Por que outra razón puido decidir Fujitomi que a tradución acaída para *The If Hour* era en xaponés *Shiroi hi* [*Chama branca*]? Ehin posúe o lume das noites brancas do norte!

Fujitomi di que Andres Ehin é un poeta pagán que crea fantasía e non realidade. Ehin podería ser considerado nese caso un surrealista, pero concordo con Fujitomi en que o seu surrealismo non é asimilábel ao francés. Ehin pinta imaxes poéticas como máxicas, como «profundamente, baixo o chan»⁵ [«deep below ground»⁶],

5 As expresións inglesas reproducen traducións nesa lingua dos orixinais estonios de Ehin feitas por Patrick Cotter («deep, below ground» e «Dog Apartment») e mais por Ilmar Lehtpere («Moist-eyes»), tal como aparecen atribuídas no artigo orixinal de Taimi Paves [Nota da tradutora].

6 «profundamente, baixo o chan, respiran / paxaros / sepultos en lixo / se lle tiras o po a unha, / a súa plumaxe azulada / brillará luminosamente / estes paxaros son / alce escaravello andoriña / aguias como toupas de ultramar / con estes paxaros / os estonios xogan a seren cherokees / e os cherokees xogan a estonios / pero estes paxaros permitirán / que só os indíxenas / arrinquen as

«apartamento feito de can» [«apartment made of dog»]⁷, e «de mirada húmida» [«moist-eyes»]⁸. Coas súas propias palabras, gústalle debuxar temperamentos e estados da alma, que de feito só poden expresarse mediante a poesía. Ehin di seguir a definición de arte proposta por Tomás de Aquino: «A arte é xogo e maxia», sabendo ben que se o xogo muda a maxia deixa de ser xogo. No poema «eternidade no baño», Ehin incluso *cotidianizou a eternidade*, pero dun xeito tal que non permite a ninguén máis fantasiar coa idea de dominar esa arte.

Os poemas de ambos autores abundan de feito en suposicións, de aí o recurso reiterado ao *acaso* ou ao *se* (pódese ver no poema de Ehin «acaso os lenzos se cubran co co branco chameante sangue vermello dos insectos»)⁹. O «se» é unha suposición,

súas plumas tan azuis / nós os estonios e os cherokees vimos / da terra dos cans a tres cores / e os os paxaros subterráneos / pero cara onde nos levan».

7 «Imaxina un apartamento feito de can / Tres habitacións de ladrado, un baño de fociño / A billa da auga fría babexa, a da quente espumexa / Un apartamento feito de can con pisos / Que ouveen ás lámpadas do teito pola noite como se fosen lúas / Imaxina un apartamento feito de can / Que aborrezca o mínimo cheiro a gato / Un apartamento feito de can / No que as fibras do sofá / Se encrespen ao ulir, aínda que de lonxe, os michos».

8 «en primavera / a pena / unha pena de pernas longas / chega ás rúas da cidade desde o bosque enorme / ás veces ocorre / que leva con ela á tenreira da pena / a cabeza da pena / cansa de cargar con eses grandes cornos / os coches da policía rodean a pena / lévana por unha arcada / e de alí a un patio pechado / cercado por muros de pedra gris / onde disparan á pena un dardo tranquilizante / varios homes uniformados / cargan a nai-pena / profundamente durmida / na parte traseira dun camión / agora os policías son quen de / se achegaren / aos ollos húmidos da tenreira da pena / rebandas de pan de centeo nas mans».

9 «Acaso os lenzos se cubran co chameante sangue roxo dos insectos / acaso un miaño dun gato arrinque as cabezas das formigas / acaso o horizonte deixe de ser unha liña imaxinaria / e se converta nun ancho regato de espuma / acaso as sombras cobren vida propia / e os corpos se volvan sombras / acaso as pólas se boten a cantar salmos e / a xogar ao dominó / acaso o cangrexo comece a infestar as rúas pola noite / acaso preto dunha vella granxa dous enormes peixes / ergan as súas colas cara á terra / acaso unha morea de xente agarde nunha ponte / como se mirase o

unha luzada, que como unha chave libera a fantasía da súa gaiola e espértaa do mundano, para mellor ver o mundano. O «se» está constantemente procurando, incitando a discusión filosófica e tocando os pousos máis profundos e místicos da existencia.

É difícil percibir, lendo os poemas d'A *hora do Acaso*, o momento no que as composicións dun autor deixan paso ás do outro. De pronto decátaste de que, nunha punta do mundo, os estonios xogan a indios americanos e os indios americanos xogan a estonios, mentres que na outra un tipo está sentado nun pub, coas pernas cruzadas como un monxe chinés, e fumando.

Non podemos senón sorrir cando nos perdemos no reflexo dun espello (en «Tocador con tres espellos»)¹⁰ ou diante dun director xeral coa cabeza metida nun floreiro, que bota raíces cando a secretaria está fora (en «Un director vexetalizado»)¹¹.

solpor / pero en realidade só miran nos seus propios ollos / e como todo isto dura unha hora / así que a chamamos a hora do acaso. / Na hora do acaso o chan é branco e o ceo é negro / e moitos pequenos acasos brillan no negro ceo / e un redondo e cheo acaso que é o máis brillante / pero cando a hora do acaso remata comeza a dos peros / os acasos empezan a palidecer / o ceo vólvese branco e o chan vólvese negro / un gran pero elévase cara ao ceo / os seus raios fan que as sombras quentes se entumezan de frío / e condúcenas de volta aos seus corpos».

10 «Fronte a tres espellos, unha muller ría interiormente mentres detrás dela un home agochado asexaba. O home asexante reflectíase tamén no espello. “Oh, oh, isto non funciona”, pensou a muller, amañando o seu cabelo. “Oh, oh, isto funciona”, pensou o home tamén, e ía seguir camiñando. Pero, curioso, estaba a piques de mirar outra vez no espello cando, pegado as súas costas, outro home reflectiuse no espello. A muller estaba a maquillarse con tanta atención que non sabía quen era ela mesma. Ben, cantos homes e mulleres había alí, no espello dentro do espello dentro do espello?»

11 «coa cabeza metida nun xerro entre as flores / e os pés case no teito / o director xeral tiña que pasar / a metade da súa xornada de traballo / despois dun pouco / asaltouno un medo esaxerado / de que alguén puidese aproveitar / a súa indefensión / afrouxar os cordóns / dos seus zapatos de crocodilo / a levarllos / logo un desacougo moito máis grave / espallóuselle polos miolos / a miña cabeza estivo debaixo da auga varias horas / por que non afoguei / desenvolvería galaxas / un cuarto de hora antes da fin da xornada de traballo / a secretaria que saíra en misteriosas circunstancias / volveu / ao ver ao seu superior en tal posición / tomou moito medo / e pediu axuda a berros / xuntos

As bromas nesas escenas son quintaesenciais e forman parte da nosa vida. A antiga sabedoría de Fujitomi, vestida co gusto oriental, e as palabras máxicas de Ehin penetran sixilosamente nas profundidades da alma do lector e provocan un estado mental que soborda a linguaxe. O espazo perceptíbel enteiro queda de súpeto cheo de risa! Hai un proverbio xaponés acaído: «Cando o monxe Zen ri, o mundo trema». Quizais xa vos decatastes de que os monxes rin de feito moi a miúdo. Ehin ten dito que todo poema en realidade contén un *haiku* —o que tradicionalmente era unha forma de poesía de só dezasete sílabas, que debería poderse pronunciar nun só golpe de respiración.

Andres Ehin dixo tamén que el escribe sobre todo «poesía do ordinario» e só ocasionalmente *haikus*, pero son os seus *haikus* os que me levaron a descubrir o seu rico mundo de verso libre. Fose consciente ou inconscientemente, Ehin coñece a fondo a esencia do *haiku*, que para el parece constituír o selo distintivo de todas as demais artes.

Sitikas suudleb
kiirelt kahanevat kuud.
Suu saab tal kuldseks.

Un escaravello bica
a lúa mingunte.
A súa boca vólvese dourada.

quitaron a cabeza do director / do xerro / segundo o sacaban / o director viuse / reflectido na fiestra / viu cómo o cabelo e a barba / se lle viraran delgadas raíces / nos pelos das pernas / que se podían ver entre o calcetín e a basta / as flores abrían / Estou vexetalizado pensou o director / isto non lle quitou / de voar a Bruxelas ao outro día». Tradución de Manuel Barbeito e Manuela Palacios incluída no volume *Vello ceo nórdico. Antoloxía da poesía estonia contemporánea*, editado por Jüri Talvet e Arturo Casas (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2002, pp. 58-61).

O momento capturado neste *haiku* supera en moito o que sería unha enxeñosa observación ou unha asociación inesperada entre cousas. Parece conter unha historia compacta, un conto de fadas ou lenda, máis unha especie de atmosfera esférica, que abrangue tanto o grande como o máis imperceptibelmente pequeno. Neste *haiku*, a percepción empuxa as súas raíces cara ao micro- e ao macrocosmos.

Hai innumerábeis fans e clubs de *haiku* en Xapón, onde a xente aprende a compoñelos, aínda que resultados xenuinamente sorprendentes non se acadan nin tan sequera alí. Téndose desenvolvido no espazo lingüístico e cultural xaponés, o *haiku* converteuse nun fenómeno internacional, atraendo tanto a tradutores como a poetas. O Presidente da Asociación Mundial do Haiku, Natsuishi Ban'ya, aprecia moito algúns escritores de *haiku* occidentais, como o poeta sueco Tomas Tranströmer (nado en 1931) ou o poeta portugués Casimiro de Brito (nado en 1936). Andres Ehin debería ser desde logo engadido a esta lista.

Kuused on kõrged,
kuid upuvad ometi
lindude laulu.

Os abetos son altos
pero aínda así afogan
na canción dos paxaros.

...

Lahkumistunnil
veerevad surnud linnud
mäenõlvast alla.

Chegou a hora da nosa partida—
paxaros mortos baixando a rolos
pola faldra da montaña nai

As catro estacións estonias e a percepción ugrofinesa do mundo, ademais da natureza silábica da linguaxe, fan relativamente doado construír unha ponte de

«A LINGUAXE DE EHIN É
CORTANTE, PERO ASEMADE
PRECISA E XOGUETONA; A SÚA
FANTASÍA É PLÁSTICA E ESTÁ
ENCHIDA DE SORPRESAS».

tradución entre o estonio e o xaponés, polo menos en comparación con outras linguas. Nos seus *haikus*, así como nas súas traducións, Andres Ehin ten respectado escrupulosamente o número clásico de sílabas e outros principios, aínda que esta clase de preceptos formais son hoxe bastante relaxados incluso en Xapón. Diría máis, os *haikus* con forma e metro libres poden mesmo ignorar o vocabulario e o número de sílabas normativo. O que importa realmente é capturar o temperamento, frescura e novidade do debuxo poético, e a harmonía coa natureza. Para acadar iso, un poeta debe percibir o ritmo e o son do poema, de xeito que un todo inspirador emerxa como resultado de termos agudos ou dun epifonema ou dunha pausa.

A linguaxe de Ehin é cortante, pero asemade precisa e xogueta; a súa fantasía é plástica e está enchida de sorpresas. A súa poesía desprega excelente son e musicalidade. Ademais, a experiencia que Ehin ten do surrealismo dota os seus textos dunha especial dimensión máxica.

Un *haiku* acadado ofrece unha experiencia que agudiza os sentidos e a percepción. Isto podería ser máis que o que o poeta inicialmente prevé. Ehin non sabe xaponés, e a diferenza dos representantes do mundo académico, que a miúdo sobrevaloran o «imperio dos signos», el basicamente confía na súa propia intuición e na súa experiencia da linguaxe (el compara con naturalidade diversas traducións e, se pode, consulta os autores e outros expertos). De todos os xeitos, grazas ao seu excelente oído innato, os seus *haikus* e traducións soan auténticos e están libres da carga histórico-cultural do *haiku* xaponés e dos seus innumerábeis comentarios críticos, que se foron acumulando inevitabelmente ao longo de varias centurias. Isto é especialmente verdadeiro se consideramos o especial apego xaponés á tradición, que en ocasións adquire dimensións mitolóxicas.

Os propios *haikus* de Andres Ehin teñen sido traducidos á «linguaxe auténtica do *haiku*», na maioría dos casos en verso libre. Para lectores máis conservadores, isto segue a xerar reticencias, porque mesmo o traballo en verso libre dos propios xaponeses cando se trata do *haiku* levanta certas sospeitas (o ritmo e o son arraiáronse de xeito tan profundo na conciencia xaponesa que o novo semella alleo e inaceptábel). Se o *haiku* é unha tradución, xa non se espera que se observen todas

as normas do xénero. A distancia relativa dunha tradución interposta libera o *haiku* de prexuízos e dirixe o lector aos aspectos máis esenciais: a frescura, a innovación e a percepción da natureza. Natsuishi Banya, o tradutor dos *haikus* de Ehin ao xaponés, di na súa introdución á colección *Un escaravello bica a lúa*: «Na súa mellor expresión, a escritura de *haikus* soborda o egocentrismo no que a maioría dos poetas occidentais están inconscientemente inmersos». Mediante a escrita de *haikus*, construímos unha pasaxe, unha ponte entre o ego e o meta-ego. Moitos dos *haikus* de Andres Ehin ilustran esta afirmación. Velaquí un ben representativo do que sinalo:

Son un esquío a raías
nos abetos dos meus sonhos.
Bosques interminábeis.

Este «esquío con raías» é evidencia dun ego; de xeito máis interesante, é o meta-ego que nos lembra a nosa existencia radical e esfiañada¹². Neste *haiku*, ego e meta-ego están mesturados nunha nova e integrada dimensión, tanto natural como sobrenaturalmente.

Os *haikus* de Ehin, e especialmente o seu verso libre, carecen dunha posición clara para o «eu», aínda que o pronome emerxe en moitos títulos dos seus poemas. Os «eus» de Ehin conteñen un grande grao de despoamento. O seu «eu» é borroso, indeterminado, como na linguaxe xaponesa. Poderíamos dicir que Ehin é unha colección de moitos «eus» diferentes. E esa colección é parte do mundo autorreflexivo, dos incontábeis padróns do universo.

¹² O texto orixinal fai un xogo de palabras co termo empregado por Ehin, *striped* (a raías, facendo referencia ao pel do esquío) e *stripped* (espido, despoado e, no relativo ao eu, esfiañado): «This “striped squirrel” is evidence of an ego; more interestingly, it is the meta-ego that reminds us of our radical and “stripped” existence».

«O CONTACTO DE EHIN CO
LESTE É INNATO E PROFUNDO.
SEN ESTE CONTACTO, UNHA
PERSONA QUE TRADUCISE A
TRAVÉS DUNHA TERCEIRA
LINGUAXE NON SERÍA QUEN
DE ACADAR AS SUBCORRENTES
DO TEXTO».

A disolución do suxeito poético de Ehin no universo aseméllase ás ideas e obxectivos budistas. O Sutra do Corazón¹³ subliña que todos os *dharma*s están baleiros: a forma é baleiro, o baleiro é forma. Roland Barthes describe isto a través da idea do espello: «No Oriente, aparentemente, o espello está baleiro; é o símbolo da inmensa vacuidade dos signos». «A mente do home perfecto» —di un mestre Tao— «é como un espello. Non absorbe nin repele nada. Recibe pero non retén». O espello intercepta só outros espellos, e este infinito reflexo é o baleiro mesmo /.../. Por iso o *haiku* lémbra-nos o que nunca nos aconteceu; nel recoñecemos unha repetición sen orixe, un acontecemento sen causa, unha memoria sen persoa, unha linguaxe sen amarras (Roland Barthes, *Empire of Signs*, New York: Hill & Wang, 1983, p. 79).

O contacto de Ehin co Leste é innato e profundo. Sen este contacto, unha persoa que traducise a través dunha terceira linguaxe non sería quen de acadar as subcorrentes do texto. Ehin é quen de facelo. Ensinei a un amigo xaponés a súa colección de *haikus* *Un escaravello bica a lúa* e confesou ficar moi impresionado. Estaba abraiado de que puidese haber algo tan xenuinamente xaponés no espazo cultural europeo e cristián. Falou dunha determinada percepción da natureza, que lle chegaba por medio de *nn. kokoro no hanashi*, a linguaxe do corazón (a comunicación subconsciente, ou intuitiva, que ocorre nun estado pasivo, relaxado).

Os xaponeses, que abofé valoran a percepción refinada da natureza, foron maiormente cidadáns urbanos durante xeracións e o seu entendemento da natureza deriva de textos, especialmente da poesía e da literatura clásicas, máis que dunha experiencia directa da propia natureza. A realidade non entra no cadro. Para a xente normal, a natureza real experimentase como allea e mesmo ameazante, con todas as súas criaturas e os seus misteriosos sons e olores, os seus molestos insectos, as súas plantas afiadas e espiñentas etc. A natureza que pode gozarse a salvo áchase só en ordenados xardíns espirituais (cada rama alí está obviamente arranxada por unha man humana), nun mundo de textos e imaxes.

13 O Sutra do Corazón é unha das escrituras budistas máis populares.

Ehin non necesita observar a natureza como unha ilustración dun texto clásico ou unha idea. Os sentidos de Ehin non precisan ser baleirados; xa o están, e por iso pode experimentar a beleza que existe ao seu redor sen remitila constantemente a outros discursos.

A unha percepción da natureza como a xaponesa, Ehin engade algo extraordinario, a súa sensibilidade fresca e agradábel, a mesma que podemos experimentar nun bosque e especialmente nun lameiro, onde o silencio e a paz atallan o tempo e os pensamentos, e por tanto agudizan os sentidos. Observando os mesmos piñeiros raquíuticos do lameiro durante décadas, aprendes a apreciar detalles en ti mesmo e ao teu redor. O feito de que Ehin rode pola natureza pode sentirse claramente na súa poesía.

Sügiskuu paistel
lõhnavad karukarvad
hoopis teisiti.

A carón da luz da lúa outonal
os pelos do oso ulen
totalmente diferente.

Hai moi poucas persoas que poidan ulir o pelo dun oso na luz dun mes de outono. Hai aínda menos que poidan dicir que este era diferente do olor normal desa pelame. Hai alguén que teña coraxe para a ulir? Se acaso o houber, serían talvez os nosos vellos ancestros, aqueles que celebraban a fin da hibernación dos osos. Un pelo de oso simboliza a chamada do bosque primitivo, o seu poderío e a súa maxia. A sabedoría das xentes primitivas. Isto non pode aprenderse en ningún texto.

BERLÍN DADÁ: A FOTOMONTAXE

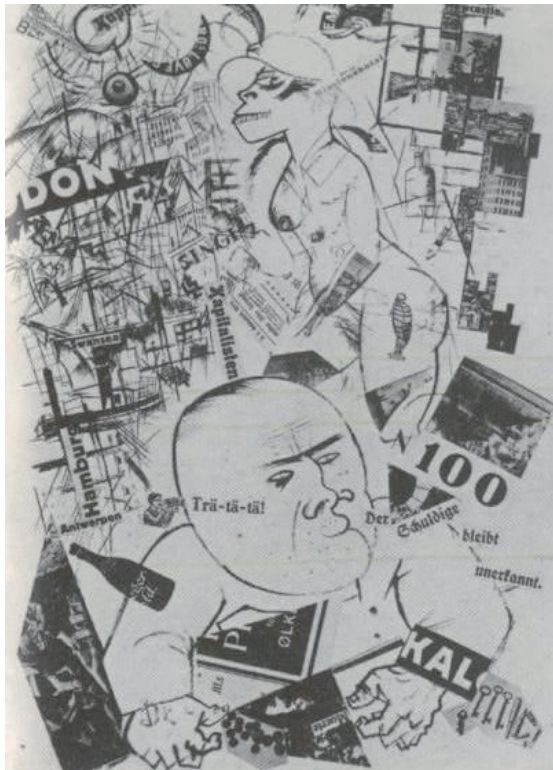


Fig. 1: *O partido culpábel permanece descoñecido*

A aparición dun núcleo dadaísta berlinés moi vigoroso, considerado o máis forte de entre o dadaísmo alemán, debeuse basicamente á actividade despregada por Richard Huelsenbeck, que abandonara Zürich a comezos de 1917. Na capital alemá atopou certa receptividade á mensaxe dadá que el transmitía. A existencia de publicacións independentes nas que colaboraban escritores e artistas moi activos e críticos supoñía un magnífico substrato do que aproveitarse.

En febreiro de 1918 Huelsenbeck pronunciou nunha galería da cidade a súa famosa «Charla Dadá», o primeiro discurso dadaísta en Alemaña. Nela resaltaba a importancia do manifesto como ferramenta apropiada para materializar as intencións do movemento, a pesar de que, en último caso, eran unicamente defendibles por medio da acción.

Foi así que pouco tardou en aparecer o «Manifesto Dadaísta de Berlín», no mesmo ano 1918, chamado así polos historiadores para non confundilo co lanzado con anterioridade por Tristan Tzara en Zürich. Tal feito supoñía o nacemento «oficial» de Dadá en Berlín, ou, o que era o mesmo, en Alemaña. Inmediatamente fundou «Club Dadá», a imaxe e semellanza de calquera outra distinguida e selectiva asociación privada. Nel foron integrándose todos os que posuían talante e vocación dadaístas, algo que requería dunha especie de exame previo ó feito de ser admitido.

Entraron así en contacto toda unha pléiade de artistas que propiciaron a aparición dunha das propostas de activismo artístico máis intensas do vangardismo histórico. Trataríase dun activismo que debemos de entender na súa dobre vertente, a de xerar unha grande cantidade de actos e, ademais, a de posicionarse politicamente, feito este que é o que talvez mellor define o movemento berlinés, moito máis tras materializarse a derrota de Alemaña e de ter fracasado a revolución espartaquista dando paso á República de Weimar.

BERLÍN DADÁ. A FOTOMONTAXE

Xosé Luís Mosquera Camba



Fig. 2: O crítico de arte



Fig. 3: ABCD

A medida que a politización se facía máis intensa comezaron a diferenciarse dúas tendencias. Dun lado a facción encabezada polos irmáns Hertzfelde e por Georges Grosz e, doutro, o grupo afín a Hausman e ó propio Huelsenbeck. No primeiro caso tratábase dunha corrente moi ligada ó entorno comunista, tanto, que un dos citados irmáns, xustamente o que determinou mudar o seu apelido á súa correspondente tradución inglesa, Heartfield, mantívose dentro do KPD ata a súa morte acontecida no 1968. Entre tanto, o anarquismo definía ideoloxicamente ó segundo dos grupos.

A pesar das diferenzas e das liortas internas, nunca deixou de haber colaboración entre ambos sectores, se ben, tal e como defendeu Hans Richter, sempre prevalecendo o individualismo, a achega persoal explícita.

Moitas foron as propostas creadas polo movemento dadaísta berlinés pero pola súa especial novidade e pola súa intensa utilización merecen ser destacadas aquelas que resultaron da aplicación dunha técnica revolucionaria: a fotomontaxe.

A técnica da fotomontaxe consiste unicamente en facer da colaxe un ámbito de creación moito máis rico ó incorporar imaxes extraídas dos medios de comunicación impresos ou, ás veces, de fotografías realizadas *ex profeso*. A inxente cantidade de creacións deste tipo que se xeraron a partir do 1918 en Berlín por varios dos membros do círculo dadaísta fai que ninguén se cuestione o seu lugar de orixe. Moito máis complicado resulta establecer concretamente a súa atribución, asunto este que xerou posicionamentos marcadamente individualistas e que deixan ver ben ás claras as rivalidades internas das que xa demos conta.

Tanto John Heartfield e George Grosz por un lado, e Raoul Hausmann por outro, proclamaron explicitamente a súa paternidade sobre a nova técnica.

Grosz declaroulle a Hans Richter que no seu estudio, no ano 1916, el e Heartfield tiveran a ocorrencia de crear tarxetas postais manipulando imaxes coa finalidade de poder envialas á fronte sen que a censura impedira que chegasen ós seus destinatarios, é dicir, mostraban con montaxes a base de fragmentos recortados mensaxes que non poderían ter expresado con palabras.

BERLÍN DADÁ. A FOTOMONTAXE

Xosé Luís Mosquera Camba



Fig. 4: Tatlin at home

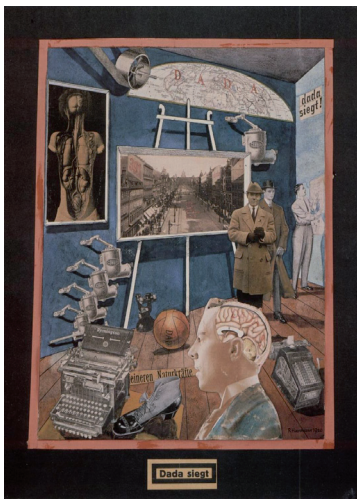


Fig. 5: Dada siegt

Hausmann pola súa parte tampouco deixou pasar a oportunidade de afirmar nas súas memorias que era a el a quen se lle debía a creación da primeira fotomontaxe.

Fora como fora, o incuestionable é o parecido formal entre as primeiras creacións deste tipo, con todo o que isto pode querer significar. Case todas comparten unha caótica acumulación de fragmentos de palabras e de imaxes. As palabras escóndense e móstranse por entre pedazos de corpos, de obxectos, de máquinas, etc. Todo intento de querer atopar unha relación lóxica queda condenado ó fracaso.

O propio Hausmann recoñecería algúns anos máis tarde, en 1931, con motivo do discurso inaugural da primeira exposición dedicada exclusivamente ás fotomontaxes en Berlín, que nos inicios esta técnica fora unha explosión de puntos e planos vertixinosamente arremuiñados entre si, tan abismada na súa complexidade coma a pintura futurista. Así e todo a ninguén se lle pode escapar o sentido satírico e burlesco que delas se desprendía.

Grosz deixounos múltiples mostras do ata aquí apuntado en obras como *O partido culpábel permanece descoñecido* (fig. 1) do ano 1918. Por aquel entón era xa un artista con certo recoñecemento pola súa actividade como debuxante, pero xa pintara tamén ó óleo algúns dos cadros con escenas urbanas das máis sobrecolledoras da arte do século XX (*A cidade*, ou, mellor coñecida talvez, *Dedicatoria a öscar Panizza*), onde reproduce a axitada e desquiciada vida nunha gran cidade empregando como recurso principal a forza violenta da cor vermella nas súas diversas tonalidades. Nesa especie de braseiro despregaba cun debuxo de trazos moi esquemáticos un catálogo riquísimo de rostros e de xestos que, sen dúbida, entroncaban coa máis pura tradición expresionista xermana. Pero tamén estaban as palabras, xurdindo dos letreiros dos comercios, das mensaxes publicitarias que se instalaban nos muros, das mesmas bocas de determinados personaxes. Grosz chegou a calificar a segunda das citadas obras como «pintura do inferno».

Pois ben, nas súas fotomontaxes aplicou unha estrutura similar na composición. Os debuxos mesturábanse con tiras de palabras impresas en diferentes tipografías e con imaxes obtidas da prensa gráfica. Adivíñase unha recorrente selección de motivos: homes uniformados (non só militares ou clérigos, posto que se

BERLÍN DADÁ. A FOTOMONTAXE

Xosé Luís Mosquera Camba

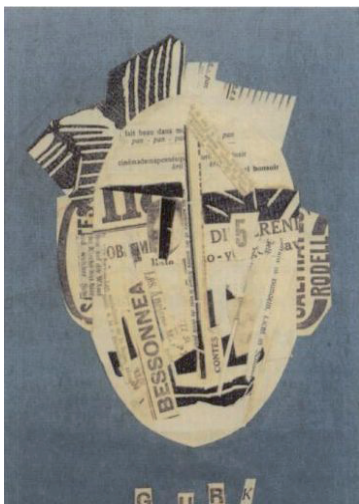


Fig. 6: Gurk



Fig. 7: «Der Dada»

percibe unha mesma idea de uniformidade na vestimenta que portan os diferentes estratos sociais), prostitutas e todo o que poidera ter obvia relación con calquera dos considerados vicios da humanidade (sexo, xogo, alcohol, etc.).

Non poderíamos dicir nada distinto acerca das fotomontaxes que produciron conxuntamente o propio Grosz e Heartfield, tal e como se pon de manifesto en *Dadá Fox*.

Hausmann pola súa banda aparece manifestando unha enorme enerxía creativa e unha innata curiosidade por experimentar. Tal foi así que, sen saber de Hugo Ball e de xeito simultáneo, desenvolveu interesantes e innovadoras propostas de poesía optofonética, tamén de poemas-cartaz (de obrigada mención o seu «*fms-bw*», de 1918) e, por suposto, no campo da fotografía. A súa visión da arte (ou da anti-arte) non escindía os territorios do visual e do sonoro. O elemento auditivo, claro está, non podía ser integrado na obra plástica senón por medio da palabra escrita ou dos signos gráficos, algo que non deixaría de facer. Así o podemos observar en obras como *O espírito do noso tempo* (tamén coñecida como *Cabeza mecánica*), de 1919, unha cabeza de madeira na que superpuxo toda unha serie de obxectos de diferente procedencia nos que letras e números adquirían protagonismo. Esa innata atracción pola síntese formal entre palabra e imaxe non podía deixar de aplicala ó ámbito da fotografía, algo que fai perfectamente comprensible a súa vinculación co nacemento da fotomontaxe.

As súas realizacións xiraban en torno a plantexamentos enfocados ó absurdo, á máis pura anarquía. Podemos mencionar *O crítico de arte* (fig. 2), de 1919-1920, onde o fondo de caracteres tipográficos aliñados remite ós poemas-cartaz. Logo manipula recortes fotográficos para ironizar dende tres identidades diferentes: o crítico (semella unha foto de Grosz na que acuña o nome enriba do corpo), o lector ou lectora e o criticado. Neste último caso é unha imaxe fotográfica do propio Hausmann recortada e pegada de xeito invertido, é dicir, evitando que o recoñezamos, mostrando o reverso sobre o que escribe o seu currículo dadaísta (fai alarde do título de *dadasofo*, entre outros varios).

«CURIOSAMENTE, HAI
TAMÉN FOTOMONTAXES
SEN FOTOGRAFÍAS,
UNICAMENTE CON PALABRAS
(CONTRASENTIDO RELATIVO),
AÍNDA QUE SEXA DISCUTIBLE
OUTORGARLLES ESTA
DENOMINACIÓN E NON
DEFINILAS SIMPLEMENTE
COMO COLAXES».

O recurso á propia imaxe como compoñente da fotomontaxe non deixaría de ser algo usual en Hausmann, e non só eso, en case todos os dadaístas berlineses coa imaxe de Hausmann. Probablemente como consecuencia do panfleto denominado *Cinema sintético da pintura*, lanzado por el mesmo no 1918 co formato dun novo manifesto. Nel proclamaba sen recato que a fotografía era a única forma de expresión figurativa xustificada.

Na súa fotomontaxe de 1924 *ABCD* (fig. 3) as letras do alfabeto e os números son de novo a compoñente primordial da obra, pero no medio e medio da colaxe xorde un rostro enérxico coa súa boca aberta e sostendo entre os dentes as letras que lle dan título á composición. É a cara de Hausmann, a mesma que acompañaba o seu manifesto de xeito máis disimulado (boca e ollos unicamente, descolgados), o poeta optofonético expulsando dende as entrañas os sons incongruentes cos que transmitir o misterio do noso sufrimento, do noso pracer (en calquera caso, xemidos de moita ou pouca intensidade). Que outro motivo xustifica –para un dadaísta nunca é preciso xustificar nada, por suposto!– a presenza dun esquema representando un tacto ou unha exploración vaxinal?

Hausmann compuxo tamén fotomontaxes nas que apenas se mostra a palabra, como acontece con *Tatlin at home* (fig. 4), do ano 1920, unha homenaxe ó artista ruso do que unicamente tiña referencias textuais, ou con *Dada siegt* (fig. 5), do mesmo ano, onde unicamente a palabra DADA se mostra timidamente entre o cúmulo de imaxes e a carón do número 391, obvia referencia á publicación de Picabia. Aquí aparece unha vez máis a fotografía que escondía n’*O crítico de arte*.

Curiosamente, hai tamén fotomontaxes sen fotografías, unicamente con palabras (contrasentido relativo), aínda que sexa discutible outorgarlles esta denominación e non definilas simplemente como colaxes. Así *Gurk* (fig. 6), de 1919.

En canto a Heartfield, ademais da súa colaboración a catro mans con Grosz, destacou por determinadas obras persoais, unha delas a cuberta que montou para o terceiro número da revista «*Der Dada*» (fig. 7) que apareceu en abril de 1920. Nela fixo uso da mentada foto de Hausmann de *ABCD*, e podemos observar novamente ese espírito do caos xa definido. Non hai diferenza con *Dada Fox*.

BERLÍN DADÁ. A FOTOMONTAXE

Xosé Luís Mosquera Camba



Fig. 10: *Cut with the kitchen knife*

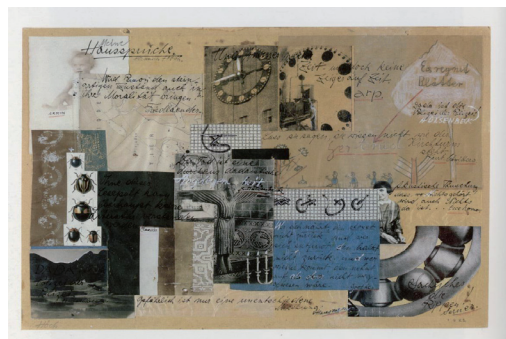


Fig. 11: *Meine Hausprüche*

é doadamente perceptible nas obras dos demais. Referímonos ó seu por moitos comentado parentesco coa tradición do álbum fotográfico familiar. Moi posiblemente debido á súa condición de muller (o mesmo motivo polo que se lle negou o respecto histórico merecido), tendo en conta que a elaboración deses álbumes era un cometido feminino, si que aparece nas súas creacións. Tamén é notoria a pulcritude coa que elabora as súas fotomontaxes, un estilo que poderíamos contrastar de xeito radical co dos demais. *Cut with the kitchen knife* (fig. 10), realizada en 1919, reflicte ben todo o que vimos dicindo. Na composición, que contén todos os elementos propios dunha fotomontaxe berlinesa daquel tempo, hai unha sutil organización que parece non querer ser detectada a simple vista, máis se nos deixamos arrastrar pola dinámica creada na visión das obras anteriormente analizadas. Pero a artista estrutura espazos mediante unha clasificación das imaxes e das palabras. Así, na parte dereita da colaxe sitúa, na metade superior, referencias ó que ela considera «*die anti-dada*» (políticos, militares, etc.) e, na inferior, ós «*dadaïsten*» (montaxes cos retratos da maioría dos compañeiros do Club Dadá entre os que atopamos a famosa foto de Hausmann).

Moito máis evidente resulta a nosa interpretación ante *Meine Hausprüche* (fig. 11), de 1922. O mesmo título xa advirte desa intención de testemuña familiar, algo que confirmamos ó atopar fotos persoais, debuxos da infancia, recortes de libros de texto e de revistas de labores, frases escritas a man nas que recolle expresións que pertencen a outros membros do grupo dadaísta ou próximos a el (Hausmann, Huelsenbeck, Schwitters, Arp, etc.). Curiosamente, este sería o seu discurso de despedida do movemento berlinés, decisión claramente condicionada pola súa ruptura sentimental con Hausmann.

Unha outra cuestión introducida por Hannah Höch no dadaísmo berlinés foi a preocupación por cuestións particularmente comprometidas co activismo feminista tal e como podemos deducir da súa selección de determinadas imaxes (un mapa do sufraxio feminino en Europa que podemos atopar na primeira fotomontaxe citada, por exemplo). E esa sería a súa liña de traballo co paso dos anos, a exploración de camiños buscando construír unha nova visión ou versión do corpo da muller, en

parte froito dunha nova relación persoal, esta vez coa holandesa Til Brugman, que se prolongou durante nove anos.

Así foi como Berlín se converteu en centro fundamental no devir da arte contemporánea da man dun grupo de artistas/anti-artistas novos que foron quen de aproveitar as escasas oportunidades que aqueles duros tempos lles presentaban. Así foi como a fotomontaxe pasou a formar parte protagonista das creacións artísticas do noso tempo.

Referencias bibliográficas

- Ades, Dawn (1983): *El Dadá y el surrealismo*. Barcelona: Editorial Labor.
- Ades, Dawn (1996): *Photomontage*. London: Thames & Hudson.
- Béhar, H. y Carassou, M. (1996): *Dadá Historia de una subversión*. Barcelona: Ediciones Península.
- Frizot, Michel (ed.) (1991): *Photomontage. Experimental Photography Between the Wars*. London: Thames & Hudson.
- Gale, Mathew (1997): *Dada & Surrealism*. London: Phaidon Press Limited.
- Grosz, G. (1991): *Un sí menor y un NO mayor*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik.
- Hausmann, Raoul (1992): *Courrier Dada*. Paris: Marc Dachy.
- Hugnet, Georges (1973): *La aventura Dada: ensayo, diccionario y textos escogidos*. Madrid: Júcar.
- Jentsch, Ralph (1997): *George Grosz. Los años de Berlín*. Valencia: Electa.
- Kuenzli, Rudolf (edit.) (2011): *Dada*. London: Phaidon.
- Lemoine, Serge (1987): *Dada*. London: Art Data.
- Lewis, H. (1965): *Dada turns red. The politics of surrealism*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Lista, Giovanni (1986): *Futurism*. London: Art Data.
- Richter, Hans (1978): *Dada. Art and anti-art*. London: Thames and Hudson.
- Rubin, Willian (1968): *Dada, Surrealism and their heritage*. New York: The Museum of Modern Art.
- Short, Robert (1987): *Dada & Surrealism*. London: Laurence King.
- Wescher, Herta (1980): *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

O PINTOR DA VIDA MODERNA¹

Traducido por María López Sáñez



Baudelaire por Nadar

1. O BELO, A MODA E A FELICIDADE

Hai no mundo, e mesmo no mundo dos artistas, persoas que van ao museo do Louvre e pasan rapidamente diante dunha morea de cadros moi interesantes (aínda que de *segunda orde*), sen lles dedicar nin sequera unha ollada, e que se plantan, soñadores, diante dun Ticiano ou un Rafael, un dos que máis se popularizaron a través dos gravados. Logo, saen satisfeitos, dicíndose, en máis dunha ocasión: «Coñezo o meu museo». Tamén hai persoas que, tendo lido no pasado a Bossuet e a Racine, coidan coñecer a historia da literatura.

Por sorte, preséntanse, de vez en cando, críticos, afeccionados ou curiosos que son máis xustos; que afirman que non todo está en Rafael, que non todo está en Racine; que os *poetae minores* teñen cousas boas, algo de sólido e delicioso; e, ao cabo, que por moito que se ame a beleza xeral, que se expresa nos poetas e nos artistas clásicos, sería un erro ignorar a beleza particular e circunstancial e o trazo dos costumes.

Debo dicir que o mundo, desde hai varios anos, corrixiuse parcialmente nesta cuestión. O valor que os afeccionados lles atribúen hoxe en día aos encantos gravados e coloristas do século pasado demostra que tivo lugar unha reacción no sentido no que o público a necesitaba. Debucourt, os Saint-Aubin e moitos outros

¹ O texto foi orixinalmente publicado en *Figaro* o 26 e o 28 de novembro e o 3 de decembro de 1863. Para a tradución, séguese a edición das *Obras completas* de Baudelaire publicada por Éditions du Seuil en 1968 (pp. 546-565) [Nota da tradutora].

autores entraron na nómina dos artistas dignos de ser estudados. Mais estes nomes representan o pasado e eu hoxe quero ocuparme da pintura dos costumes presentes. O pasado non só é interesante pola beleza que souberon extraer del os artistas que viviron esa época, senón tamén como pasado en si mesmo, polo seu valor histórico. O mesmo acontece co presente. O pracer que obtemos da representación do presente non se debe só á beleza de que este está revestido, senón tamén á súa cualidade esencial de presente.

Teño ante os meus ollos unha serie de gravados de moda que comezan coa Revolución e chegan aproximadamente ata ao Consulado. Estes traxes, que fan rir a moitas persoas irreflexivas, desas xentes graves sen auténtica seriedade, presentan un engado dunha dobre natureza, artística e histórica. Son, moi a miúdo, belos e espiritualmente trazados; mais hai algo que me importa polo menos tanto coma isto e que me alegra atopar en todos ou case todos eles: a estética e a moral da época. A idea que as persoas se fan do belo imprímese en todo o seu aspecto, engurra ou tensa o seu hábito, redondea ou alisa o seu xesto e mesmo penetra sutilmente, a longo prazo, os trazos do seu rostro. O home termina por asemellarse ao que quería ser. As imaxes poden ser traducidas en beleza ou fealdade: no primeiro caso, convértense en caricaturas; no segundo, en estatuas antigas.

As mulleres que poñían estes traxes parecíanse máis ou menos unhas ás outras, segundo o grao de poesía ou vulgaridade do que estaban investidas. A materia viva transformaba en ondulante o que hoxe nos semella excesivamente ríxido. A imaxinación do espectador pode, aínda agora, facer camiñar e tremer esta *túnica* ou aquel *chal*. Un día, quizais, representarase un drama sobre un teatro calquera e veremos a resurrección destes traxes baixo os cales os nosos pais se atopaban tan encantadores coma nós mesmos nos nosos pobres vestidos (que tamén teñen a súa graza, é verdade, mais dunha natureza máis ben moral e espiritual) e, se son levados e animados por actrices e actores intelixentes, sorprendémonos de ter podido rir tan á lixeira. O pasado, aínda conservando a dimensión excitante das pantasma, retomará a luz e o movemento da vida e farase presente.

Se un home imparcial repasase, unha a unha, todas as modas francesas desde a orixe de Francia ata ao día de hoxe, non atoparía nada abraiante nin sorprendente. As transicións estarían tan abundantemente organizadas como na escala do mundo animal. Non habería, daquela, ningunha lagoa, nada de sorpresas. E se ese home lle engadise á viñeta que representa cada época o pensamento filosófico co que esta estaba máis ocupada ou axitada, pensamento do que a viñeta suxire, inevitabelmente, a lembranza, vería qué profunda harmonía rexe todos os membros da historia e que, mesmo nos séculos que nos parecen máis monstruosos e máis tolos, o apetito inmortal do belo atopou sempre a súa satisfacción.

Velaquí unha boa ocasión, en verdade, para establecermos unha teoría racional e histórica do belo (en oposición coa teoría do belo único e absoluto) para amosarmos que a fermosura ten sempre, inevitabelmente, unha dobre natureza, por máis que a impresión que produce sexa unha; xa que a dificultade de discernir os elementos variábeis do belo na unidade da impresión non invalida en nada a necesidade da variedade na súa composición. O belo está feito dun elemento eterno, invariábel, do que a cantidade é moi difícil de determinar, e doutro elemento relativo, circunstancial, que será, se se quere (cada cousa por separado ou todo xunto) a época, a moda, a moral e a paixón. Sen este segundo elemento, que é como o envoltorio divertido, titilante e engaiolador do pastelinho divino, o primeiro sería indixeríbel, inapreciábel, desaxeitado ou inapropiado para a natureza humana. Eu reto a quen descubra unha mostra calquera de beleza que non conteña estes dous ingredientes.

Escóllanse, se se quere, dous chanzos extremos da historia. Na arte hierática, a dualidade faise ver a primeira vista: a parte de beleza eterna non se manifesta máis que co permiso e baixo a regra da relixión á que pertence o artista. Na obra máis frívola dun autor refinado que pertenza a unha desas épocas que cualificamos, cun exceso de vaidade, de civilizadas, a dualidade móstrase igualmente: a porción eterna de beleza será ao mesmo tempo velada e expresada, se non pola moda, cando menos polo temperamento particular do autor. A dualidade da arte é unha consecuencia fatal da dualidade do ser humano. Consideren, se lles praxe, a



A Box at the Theatre, C. G.

parte que subsiste eternamente como a alma da arte e o elemento variábel como o seu corpo. Por iso Stendhal, espírito impertinente, retranqueiro e mesmo repugnante, mais con impertinencias que provocan dun xeito proveitoso a meditación, se achegou á verdade máis ca moitos outros ao dicir que *o Belo non é senón a promesa da felicidade*. Sen dúbida esta definición pasa de longo a diana; somete demasiado o belo ao ideal infinitamente variábel da felicidade; desposúe con demasiada lixeireza o belo do seu carácter aristocrático; pero ten o grande mérito de afastarse, decididamente, dos erros dos académicos.

Xa expliquei estas cousas máis dunha vez; estas liñas din abondo para aqueles que aman os xogos do pensamento abstracto; mais sei que os lectores franceses, na súa meirande parte, non se compracen niso e por iso teño présa por entrar na parte positiva e real do meu tema.

2. O CADRO DE COSTUMES

Para o cadro de costumes, a representación da vida burguesa e os espectáculos da moda, o medio máis expeditivo e menos custoso é, evidentemente, o mellor. Canta máis beleza introduza o artista, máis preciosa será a obra; mais hai na vida trivial, na metamorfose cotiá das cousas exteriores, un movemento rápido que esixe do artista unha velocidade de execución igual de rápida. Os gravados policromáticos do século XVIII obtiveron de novo os favores da moda, como acabo de dicir; as técnicas do pastel, a augaforte e a augatinta proporcionaron, cada unha no seu momento, as súas peculiaridades a ese inmenso dicionario da vida moderna diseminado nas bibliotecas, nas carpetas dos afeccionados e detrás dos vidros das boutiques vulgares. A litografía, desde a súa aparición, axiña se amosou moi apta para esta enorme tarefa, tan frívola en aparencia. Temos, neste xénero, auténticos monumentos. As obras de Gavarni e de Daumier cualificáronse, conxuntamente, como complementos da *Comedia humana*. O propio Balzac, estou convencido, non tería estado lonxe de adoptar esta idea, que é tanto máis xusta porque o xenio

«QUERO FALARLLE HOXE
AO PÚBLICO DUN HOME
SINGULAR, UN HOME DUNHA
ORIXINALIDADE TAN PODEROSA
E DECIDIDA QUE SE ABONDA A
SI MESMO E NON BUSCA NIN
SEQUERA A APROBACIÓN».

do artista pintor de costumes é un xenio de natureza mixta, é dicir, na que entra unha boa parte de espírito literario. Observador, *flâneur*, filósofo, chámemo como queiran; mais veranse obrigados, para caracterizaren a este artista, a cualificalo cun epíteto que non lle aplicarían ao pintor das cousas eternas, ou cando menos máis duradeiras, das cousas heroicas ou relixiosas. Ás veces é poeta; pero a miúdo achégase ao novelista ou moralista; é o pintor da circunstancia e de todo aquilo que esta suxire de eterno. Cada país, para o seu pracer e a súa gloria, posúiu algún destes artistas. Na época actual, a Daumier e a Gavarni, os primeiros nomes que me veñen á memoria, podemos engadir a Devéria, a Maurin, a Numa, historiadores dos encantos ambiguos da Restauración, a Wattier, a Tassaert, a Eugène Lami, este case inglés pola forza do amor aos elementos aristocráticos, e mesmo a Trimollet e a Traviès, cronistas da pobreza e da vida cotiá.

3. O ARTISTA, HOME DE MUNDO, HOME DAS MASAS E NENO

Quero falarlle hoxe ao público dun home singular, un home dunha orixinalidade tan poderosa e decidida que se abonda a si mesmo e non busca nin sequera a aprobación. Ningún dos seus debuxos está asinado, se por sinatura se entenden esas letras, tan doadas de falsificar, que representan un nome e que tantos outros estampan, fastuosamente, ao pé dos seus máis insignificantes bosquexos. Mais todos os seus traballos están firmados pola súa alma luminosa e os afeccionados que puideron velos e aprecialos recoñeceranos facilmente a partir da descrición que vou facer deles. Grande amante da masa e do incógnito, o Sr. C. G.² leva a orixinalidade ata a modestia. Thackeray, que, como é sabido, ten un grande interese na arte e debuxa el mesmo as ilustracións das súas novelas, falou un día de C. G. nun pequeno xornal de Londres. Este molestouse como se se tratase dunha

2 Constantin Guys [Nota da tradutora].

ultraxe ao seu pudor. De feito, recentemente, cando soubo que me propuña facer unha apreciación do seu espírito e o seu talento, suplicoume, imperiosamente, que omitise o seu nome e que falase das súas obras unicamente como das dun anónimo. Obedecerei humildemente este estraño desexo. Finxiremos crer, o lector e mais eu, que C. G. non existe e ocuparémonos unicamente dos seus debuxos e acuarelas, polas que profesa un desdén de patricio, como farían sabios que tivesen que xulgar preciosos documentos históricos, achegados polo azar, e dos que o autor debese permanecer eternamente incógnito. E mesmo, para tranquilizar completamente a miña conciencia, suporemos que todo o que teño que dicir da súa natureza, tan curiosa e misteriosamente deslumbrante, é suxerido, dun xeito máis ou menos exacto, polas obras en cuestión; pura hipótese poética, conxectura, traballo da imaxinación.

C. G. é vello. Jean-Jacques comezou a escribir, polo que se di, aos 42 anos. Foi, quizais, cara a esta idade cando C. G., obsesionado por todas as imaxes que ateigaban o seu cerebro, tivo a audacia de deitar sobre unha folla branca a tinta e as cores. A dicir verdade, debuxaba coma un bárbaro, coma un neno, alporizándose coa torpeza dos seus dedos e a desobediencia do seu instrumento. Eu vin moitos destes esborranchos primitivos e confeso que a meirande parte dos expertos, ou dos que pretenden selo, poderían, sen deshonra, ignorar o xenio latente que habitaba nestes bosquexos tenebrosos. Hoxe, C. G., que descubriu por si mesmo todos os pequenos trucos do oficio e que levou a cabo, sen consello, a súa propia formación, converteuse nun poderoso mestre á súa maneira e non garda, da súa primeira inxenuidade, máis que o que cómpre para engadir ás súas ricas facultades un aliño inesperado. Cando atopa un deses esbozos da súa *xuventude*, ráchao ou quéimao cunha vergonza e unha indignación que resultan divertidas.

Durante dez anos, desexei coñecer a C. G., que é, por natureza, moi viaxeiro e moi cosmopolita. Sabía que estivera longo tempo ligado a un xornal inglés ilustrado e que nel se publicaran gravados dos seus debuxos de viaxe (España, Turquía, Crimea). Vin, desde entón, unha masa considerábel dos seus debuxos improvisados sobre os propios lugares e puiden ler, así, un informe minucioso e cotián da

«CANDO POR FIN O
ATOPEI, DEcateime axiña
DE QUE NON SE TRATABA
EXACTAMENTE DUN *ARTISTA*,
SENÓN MÁIS BEN DUN *HOME*
DE MUNDO».

campana de Crimea, moi preferíbel a calquera outro. O mesmo xornal publicara, tamén (sempre sen sinatura), numerosas composicións do mesmo autor, inspiradas nos ballets e óperas máis recentes. Cando por fin o atopei, decateime axiña de que non se trataba exactamente dun *artista*, senón máis ben dun *home de mundo*. E rógolles que entendan aquí a palabra *artista* nun sentido moi restrinxido e a expresión *home de mundo* nun sentido moi amplo. *Home de mundo*, é dicir, home do mundo enteiro, home que comprende o mundo e as razóns misteriosas e lexítimas de todos os seus usos e costumes; *artista*, é dicir, especialista, home atado á súa paleta como o servo á gleba. A C. G. non lle gusta que lle chamen artista. Non ten un pouco de razón? Interésase polo mundo enteiro; quere saber, comprender, apreciar todo o que ocorre na superficie da nosa esfera. O artista vive moi pouco (ou mesmo nada en absoluto) no mundo moral e político. O que vive no barrio da Breda ignora o que ocorre no de Saint-Germain. Agás dúas ou tres excepcións que non merece a pena citar, a maioría dos artistas son, cómpre dicirlo, brutos moi hábiles, puros peóns, intelixencias de vila, cerebros de aldea. A súa conversa, obrigatoriamente limitada a un círculo moi estreito, axiña se lle fai insoportábel ao *home de mundo*, ao cidadán espiritual do universo.

Daquela, para chegarmos a comprender a C. G., cómpre tomar nota disto de contado: a *curiosidade* pode ser considerada como o punto de partida do seu xenio.

Lémbrense dun cadro (verdadeiramente é un cadro!) escrito pola pluma máis poderosa desta época e que leva por título *O home das masas*? Detrás do vidro dun café, un convalecente, contemplando a multitude con pracer, fúndese con ela a través do pensamento, uníndose con todos os pensamentos que se axitan ao seu redor. Recementemente retornado das sombras da morte, aspira, con delicia, todos os xermes e todos os efluvios da vida; como estivo a piques de esquecerlo todo, lémbrese e arela lembralo todo. Finalmente, precipítase a través das masas na procura dun descoñecido do que a fisionomía, apenas entrevista nunha ollada, o fascinou. A curiosidade converteuse nunha paixón fatal, irresistible!

Imaxinen un artista que estivese sempre, espiritualmente, no estado do convalecente, e terán a clave do carácter de C. G.

Por outra banda, a convalecencia é coma un retorno á infancia. O convalecente goza no máis alto grao, coma o neno, da facultade de interesarse vivamente polas cousas, mesmo polas que son máis triviais en aparencia. Remontémonos, se se pode, por un esforzo restrospectivo da imaxinación, cara aos nosos anos máis novos, cara ás nosas impresións primixenias, e recoñeceremos que tiñan un parentesco singular coas impresións, tan vivamente coloreadas, que recibimos máis tarde tras unha enfermidade física, con tal de que esta enfermidade deixase puras e intactas as nosas facultades espirituais. O neno recíbeo todo como *novidade*; está sempre *embriagado*. Nada se semella máis a iso que chamamos *inspiración* que a alegría coa que un neno absorbe a forma e a cor. Atreveríame a ir máis lonxe: afirmo que a inspiración ten certa relación coa *conxestión*, e que todo pensamento sublime está acompañado dunha sacudida nerviosa, máis ou menos forte, que resoa ata ao cerebelo. O home de xenio ten os nervios sólidos; o neno tenos débiles. Nun, a razón ocupou unha posición de privilexio; noutro, a sensibilidade ocupa a práctica totalidade do ser. Mais o xenio non é máis que a infancia reatopada a vontade, a infancia dotada, agora, para expresarse, de órganos virís e dun espírito analítico que lle permite ordenar a cantidade de materias involuntariamente amasada. É a esta curiosidade profunda e alegre á que cómpre atribuír a ollada fixa e animalmente estática dos nenos ante o novo, xa sexa un rostro ou unha paisaxe, a luz, un dourado, cores, tecidos tornados ou o encanto da beleza sublimada pola maquillaxe. Un dos meus amigos contábame un día que, sendo moi pequeno, asistiu ao aseo do seu pai, e que entón puido contemplar, con estupor mesturado con delicia, os músculos dos brazos, as degradacións de cores da pel matizada de rosa e amarelo, a rede azul das veas. O cadro da vida exterior enchíao xa de respecto e facíase dono do seu cerebro. Xa a forma o obsesionaba e o posuía. A predestinación amosaba precozmente a punta do nariz. O *dano* estaba feito. Teño que dicir que este neno é hoxe un pintor célebre?

Pedinlles que considerasen a C. G. como un eterno convalecente; para completaren a súa concepción, tómeno tamén como un home-neno, como un home que posúe, a cada minuto, o xenio da infancia, é dicir, un xenio para o cal ningún aspecto da vida está *embotado*.

«ASÍ, O NAMORADO DA
VIDA UNIVERSAL ENTRA
NA MULTITUDE COMA NUN
INMENSO DEPÓSITO DE
ELECTRICIDADE».

Díxenlles que me resistía a chamalo un puro artista, e que el mesmo rexeitaba este título cunha modestia tinxida de pudor aristocrático. Chamaríalle de boa gana un *dandi* e tería, para facelo, algunhas boas razóns, posto que a palabra *dandi* implica unha quintaesencia de carácter e unha intelixencia sutil de todo o mecanismo moral deste mundo; mais, por outra banda, o dandi aspira á insensibilidade e é neste aspecto no que C. G., que está dominado por unha paixón insaciábel (a de ver e sentir), se afasta radicalmente do dandismo. *Amabam amare*, dicía Santo Agostiño. «Amo apaixonadamente a paixón», diría, de boa gana, C. G. O dandi está de volta de todo, ou finxe estalo, por política e razón de caste. C. G. ten horror das xentes así. Posúe a arte tan difícil (os espíritos refinados comprenderanme) de ser sincero sen resultar ridículo. Adornaríao do nome de filósofo, ao que ten dereito por máis dun motivo, se o seu amor excesivo polas cousas visíbeis, tanxíbeis, condenadas no estado plástico, non lle inspirase unha certa repugnancia por aquelas que forman o reino impalpábel do metafísico. Reduzámolo, logo, á condición de puro moralista pintoresco, como La Bruyère.

A masa é o seu dominio, como o aire o é do paxaro, como a auga do peixe. A súa paixón e a súa profesión é a de *desposar a multitude*. Para o perfecto *flaneur*, para o observador apaixonado, é un pracer inmenso escoller o domicilio no que é numeroso, ondeante, fuxitivo e infinito. Estar fóra de casa e, pola contra, sentirse na casa en todas partes; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer escondido del, estes son algúns dos máis pequenos praceres destes espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a lingua non pode definir máis ca torpemente. O observador é un *príncipe* que goza por todas partes do seu incógnito. O afeccionado á vida fai do mundo a súa familia, como o afeccionado ao belo sexo compón a súa familia de todas as belezaas atopadas, atopábeis ou imposíbeis de atopar; como o afeccionado aos cadros vive nunha sociedade encantada de soños pintados sobre unha tea. Así, o namorado da vida universal entra na multitude coma nun inmenso depósito de electricidade. Podémolo comparar, tamén, cun espello tan grande coma a propia multitude; cun caleidoscopio dotado de consciencia que, a cada movemento, representa a vida múltiple e a graza en movemento

de todos os seus elementos. É un *eu* insaciábel do *non-eu*, que, a cada instante, déitao e exprésao en imaxes máis vivas cá mesma vida, sempre inestábel e fuxidía. «Todo home, dicía un día C. G. nunha das súas conversas, que el ilumina cunha ollada intensa e un xesto evocador, todo home que non carga cunha desas penas demasiado positivas para non absorber todas as facultades e *que se aburre no seo da multitude*, é un idiota! Un idiota! E eu desprézo!».

Cando C. G., ao acordar, abre os ollos e ve o sol entrando ávido polas fiestras, dise con remordementos: «Que orde imperiosa! Que rebordamento da luz! Desde hai horas xa, luz por todas partes! Luz perdida por culpa do meu soño! Cantas cousas *alumeadas* podería ter visto e xa non vin!». E marcha! E observa como decorre o río da vitalidade, tan maxestoso e brillante. Admira a beleza eterna e a harmonía sorprendente da vida nas capitais, harmonía tan providencialmente mantida no tumulto da liberdade humana. Contempla as paisaxes da grande cidade, paisaxes de pedra aloumiñadas pola brétema ou golpeadas polos embates do sol. Goza das belas carruaxes, dos cabalos orgullosos, da limpeza luminosa dos mozos de servizo, da habilidade dos criados, da marcha das mulleres ondulantes, dos nenos belos, felices de vivir e ben vestidos; nunha palabra, da vida universal. Se unha moda ou o corte dos vestidos foron lixeiramente transformados, se os nós dos lazos ou os bucles foron destronados polas escarapelas, se a papalina se alongou ou o moño descendeu un pouco sobre a caluga, se a cintura se elevou e a saia se amplificou, créanme que a unha distancia enorme *o seu ollo de águia* xa o terá adiviñado. Pasa un rexemento, que vai quizais á fin do mundo, deixando no aire dos paseos o seu balbordo animado e lixeiro como a esperanza; e velaquí que o ollo de C. G. xa viu, inspeccionou e analizou as armas, a postura e a fisionomía desta tropa. Adobíos, destellos, música, miradas decididas, bigotes pesados e serios, todo isto entra desordenadamente nel; e nuns minutos, o poema que resulta disto estará virtualmente composto. E velaquí que a súa alma vive coa alma deste rexemento que desfila coma un único animal, imaxe orgullosa da alegría da obediencia!

Mais chegou o serán. É a hora estraña e ambigua na que se pechan as cortinas do ceo, na que se acenden as luces das cidades. O gas deseña unha mancha



In the Street, C. G.

sobre a cor púrpura do solpor. Honestos ou deshonestos, razoábeis ou tolos, os homes dinse: «Por fin rematou a xornada!». Os sensatos e os malos tipos pensan no pracer e cada un corre ao lugar que escolle para beber a copa do esquecemento. C. G. ficará o último en calquera parte na que poida resplandecer a luz, resoar a poesía, rebulir a vida, vibrar a música; alí onde unha paixón poida posar para o seu ollo, alí onde o home natural e o home convencional se amosen cunha beleza estraña, alí onde o sol ilumine as alegrías rápidas do animal depravado. «Velaquí, certamente, unha xornada ben empregada», dise certo lector que todos coñecemos; «cada un de nós ten suficiente talento para enchela da mesma maneira». Non! Poucos homes están dotados da facultade de ver; e aínda menos posúen a de expresárense. Agora, á hora en que os demais dormen, el está inclinado sobre a súa mesa, deitando, sobre unha folla de papel, a mesma ollada que hai un momento dedicaba ás cousas, debaténdose coa pintura, coa pluma, co pincel, facendo abrollar auga do vaso ata ao teito, limpando a pluma na camisa, apurado, violento, activo, como se temese que as imaxes lle fuxisen, discutindo, malia estar só, meténdose présa a si mesmo. E as cousas renacen sobre o papel, naturais e máis ca naturais, belas e máis ca belas, singulares e dotadas dunha vida estusiasmada coma a alma do autor. A fantasmagoría foi extraída da natureza. Todos os materiais dos que a memoria se apoderou clasifícanse, ordénanse, harmonízanse e sofren esta idealización forzada que é o resultado dunha percepción *infantil*; é dicir, dunha percepción aguda, máxica a forza de inxenuidade!

4. A MODERNIDADE

Así vai, corre, busca. Que busca? Seguramente, este home, tal como o describín, este solitario dotado dunha imaxinación activa, sempre viaxando a través do *grande deserto de homes*, ten unha meta máis elevada cá do puro *flâneur*, un obxectivo máis xeral, distinto do pracer fuxitivo da circunstancia. Busca esa cousa que nos permitiremos chamar *modernidade*; xa que non se presenta ningunha palabra me-

llor para expresarmos esta idea. Trátase, para el, de desgaxar da moda o que pode conter de poético no histórico, de extraer o eterno do transitorio. Se botásemos un ollo sobre as nosas exposicións de cadros modernos, sorprenderíanos a tendencia xeral dos artistas a vestir a todos os suxeitos con roupas antigas. Case todos se serven de modas e mobles do Renacemento, como David se servía das modas e mobles romanos. Hai, con todo, unha diferenza: que David, tendo escollido temas especificamente gregos ou romanos, non podía facer outra cousa máis que vestilos á antiga, mentres que é significativo que os pintores actuais, escollendo temas dunha natureza xeral aplicábel a todas as épocas, se obstinen en disfrazalos con vestidos da Idade Media, do Renacemento ou de Oriente. É, evidentemente, o signo dunha grande preguiza; pois é moito máis cómodo declarar que todo é absolutamente feo no hábito dunha época que aplicarse a extraer a beleza misteriosa que pode estar alí contida, por mínima ou lixeira que sexa. A modernidade é o transitorio, o fuxitivo, o continxente, a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e inmutábel. Houbo unha modernidade para cada pintor antigo; a maior parte dos fermosos retratos que nos chegaron doutros tempos están revestidos das vestimentas da súa época. Son perfectamente harmoniosos, porque os vestidos, os peiteados e mesmo os acenos, as olladas e os sorrisos (cada época ten o seu porte, a súa ollada e o seu sorriso) forman un todo de completa vitalidade. Este elemento transitorio, fuxitivo, que experimenta metamorfoses tan frecuentes, non teñen dereito de desprezalo ou de ignoralo. Ao suprimilo, caen forzosamente no baleiro dunha beleza abstracta e indefiníbel, como a da única muller antes do primeiro pecado. Se o traxe da época, que se impón necesariamente, o substitúen por outro, farán un contrasentido que non pode ter escusa máis ca no caso dunha mascarada querida pola moda. Así, as deusas, as ninfas e as sultanas do século XVIII son retratos *moralmente* semellantes.

É, sen dúbida, excelente estudar os mestres antigos para aprender a pintar; mais iso só pode ser un exercicio superfluo cando a meta é comprender o carácter da beleza presente. As roupaxes de Rubens ou de Veronese non nos ensinarán a facer o *moaré antigo*, o *satén da raíña*, ou calquera outro tecido das nosas fábricas,



Girls Dancing in a Cabaret, C. G.

balanceado polo miriñaque ou as enaguas de muselina ríxida. O tecido e o gran non son os mesmos que nas teas da antiga Venecia ou que as que se levaron na corte de Catherine. Engadamos, tamén, que o corte da saia ou do corsé é totalmente diferente, que os pregamentos están dispostos segundo un novo sistema e, en fin, que o xesto e o porte da muller actual dan ao seu vestido unha vida e unha fisionomía que non son os da muller antiga. Nunha palabra, para que toda *modernidade* sexa digna de converterse en antigüidade, cómpre que a beleza misteriosa que a vida humana lle insufla involuntariamente sexa extraída. É a esta tarefa á que se aplica particularmente C. G.

Dixen que cada época tiña o seu porte, a súa ollada e o seu xesto. É, sobre todo, nunha vasta galería de retratos (a de Versailles, por exemplo) onde esta proposición é doada de verificar. Mais pode estenderse aínda máis lonxe. Na unidade que se chama nación, as profesións, as castas e os séculos introducen a variedade, non só nos acenos e as maneiras, senón tamén na forma positiva do rostro. Tal nariz, tal boca ou tal fronte enchen o intervalo dunha duración que non pretendo determinar aquí, mais que certamente pode someterse a cálculo. Estas consideracións non lles son demasiado familiares aos pintores de retratos e o grande defecto de Ingres, en particular, é querer impor a cada tipo que posa baixo o seu ollo un perfeccionamento máis ou menos completo; é dicir, máis ou menos despótico, prestado do repertorio das ideas clásicas.

De xeito semellante, sería doado e mesmo lexítimo razoar *a priori*. A correlación perpetua do que chamamos *alma* co que chamamos *corpo* explica moi ben como todo o que é material ou efluvio do espiritual representa e representará sempre o espiritual do que deriva. Se un pintor paciente e minucioso, pero dunha imaxinación mediocre, que se dispón a pintar unha cortesá do tempo presente, *se inspira* (esta é a palabra consagrada) nunha cortesá de Ticiano ou de Rafael, é infinitamente probábel que faga unha obra falsa, ambigua e escura. O estudo dunha obra mestra deste tempo e deste xénero non lle ensinará nin a actitude, nin a ollada, nin o xesto, nin o aspecto vital dunha destas criaturas que o dicionario da moda clasificou sucesivamente baixo os títulos groseiros ou xoviais de *impuras*, de *mantidas*, de *rapazas de vida alegre* ou de *rameiras*.

A mesma crítica se aplica rigorosamente ao estudo do militar, do dandi, mesmo do animal, can ou cabalo, e de todo o que compón a vida exterior dun século. Pobre do que estuda na antigüidade algo distinto que a arte pura, a lóxica ou o método xeral! Por mergullarse niso excesivamente, perde a memoria do presente; abdica do valor e dos privilexios fornecidos pola circunstancia; pois case toda a nosa orixinalidade vén do selo que o *tempo* lles imprime ás nosas sensacións. O lector comprende, de antemán, que podería verificar facilmente as miñas afirmacións con moitos obxectos diferentes da muller. Que dirían, por exemplo, dun pintor de mariñas (levo a hipótese ao extremo) que, tendo que reproducir a beleza sobria e elegante do navío moderno, fatigase os seus ollos co estudo das formas sobrecargadas, retorcidas, a popa monumental do navío antigo e as velas complicadas do século XVI? E que pensarían dun artista ao que lle tivesen encargado o retrato dun pura sangue, célebre nas solemnidades das carreiras, se fose confinar as súas contemplacións aos museos, se se contentase con observar o cabalo nas galerías do pasado, en Van Dyck, Bourguignon ou Van der Meulen?

C. G., dirixido pola natureza, tiranizado pola circunstancia, seguiu unha vía totalmente diferente. Comezou por contemplar a vida e aplicouse moi tarde a aprender os medios de expresala. O resultado é dunha orixinalidade cativadora, na que o que pode ficar de bárbaro ou de inxenuo aparece como unha proba nova de obediencia á impresión, como unha concesión á verdade. Para a maioría de nós, sobre todo para os homes de negocios, aos ollos dos cales a natureza non existe se non é nas súas relacións de utilidade cos seus asuntos, o que hai de autenticamente fantástico na vida vese particularmente embotado. C. G. absórbeo sen cesar; ten a memoria e os ollos cheos diso.

5. A ARTE MNEMÓNICA

A palabra *barbarie*, que citei xa con demasiada frecuencia, podería levar a algunhas persoas a crer que se trata aquí dalgúns debuxos informes que unicamente a imaxi-

«EN EFECTO, TODOS OS BOS
E VERDADEIROS DEBUXANTES
PINTAN A PARTIR DA IMAXE
ESCRITA NO SEU CEREBRO E
NON A PARTIR DA NATUREZA».

nación do espectador sabe transformar en cousas perfectas. Iso sería entenderme moi mal. Quero falar dunha barbarie inevitábel, sintética, infantil, que permanece a miúdo visíbel nunha arte perfecta (mexicana, exipcia ou de Nínive) e que deriva da necesidade de ver as cousas ao grande, de consideralas, sobre todo, no efecto do seu conxunto. Non é superfluo observar, aquí, que moitas xentes acusaron de barbarie a todos os pintores de ollada sintética e condensadora, por exemplo Corot, que se aplica en primeiro lugar a trazar as liñas principais dunha paisaxe, a súa estrutura e a súa fisionomía. Así, C. G., traducindo fielmente as súas propias impresións, marca, cunha enerxía instintiva, os puntos culminantes ou luminosos dun obxecto (poden ser culminantes ou luminosos desde o punto de vista dramático), ou as súas principais características (ás veces mesmo cunha esaxeración útil para a memoria humana), e a imaxinación do espectador —sufrindo, á súa vez, esta mnemotécnica tan despótica— ve con claridade a impresión producida polas cousas sobre o espírito de C. G. O espectador é aquí o autor dunha tradución sempre clara e enibrante.

Hai unha condición que engade moito á forza vital desta tradución *lexendaria* da vida exterior. Refírome ao método de debuxar de C. G. Debuxa de memoria, e non seguindo o modelo, agás no caso (a guerra de Crimea, por exemplo) no que ten a necesidade urxente de tomar notas inmediatas, precipitadas, de deter as liñas principais dun tema. En efecto, todos os bos e verdadeiros debuxantes pintan a partir da imaxe escrita no seu cerebro e non a partir da natureza. Se se nos poñen como obxeccións os admirábeis croquis de Rafael, de Watteau ou de tantos outros, diremos que son notas, certamente moi minuciosas, mais simples notas. Cando un artista verdadeiro chega ao momento decisivo da execución definitiva da súa obra, o modelo seralle máis ben un *estorbo* ca unha axuda. Chega mesmo a ocorrer que homes como Daumier e C. G., afeitos por longo tempo a exercer a súa memoria e enchela de imaxes, atopen a súa principal facultade perturbada e como paralizada diante do modelo e a multiplicidade de detalles que comporta.

Estabelécese, entón, un duelo entre a vontade de velo todo, de non esquecer nada, e a facultade da memoria que colleu o costume de absorber vivamente a cor xeral e a silueta, o arabesco do contorno. Un artista que teña o sentimento perfecto

da forma, mais afeito a exercer, sobre todo, a súa memoria e a súa imaxinación, atópase, entón, como asaltado por unha multitude de detalles que lle demandan, todos eles, xustiza coa furia dunha multitude namorada da igualdade absoluta. Toda xustiza se atopa forzosamente violentada; toda harmonía destruída, sacrificada; moitas trivialidades agrándanse; moitas pequeneces fanse usurpadoras. Canto máis se inclina o artista con imparcialidade cara ao detalle, máis aumenta a anarquía. Xa padeza miopía ou presbicia, toda xerarquía e toda subordinación desaparecen. É un accidente que se presenta a miúdo nas obras dun dos nosos pintores máis de moda, que ten, por outra parte, uns defectos tan apropiados aos da multitude que contribuíron grandemente á súa popularidade. A mesma analoxía déixase adiviñar na práctica da arte do comediante, unha arte tan misteriosa, tan profunda, caída hoxe na confusión das decadencias. Frédéric-Lemaître compón un papel coa amplitude e a xenerosidade do xenio. Por moitas estrelas que iluminen o seu xogo de detalles luminosos, permanece sempre sintético e escultural. Bouffé traza os seus cunha minucia de miope e de burócrata. Nel todo resplandece; mais nada se fai ver, nada quere ser conservado pola memoria.

Así, na execución de C. G. móstranse dúas cousas: a primeira, unha contención de memoria resurreccionista, evocadora, unha memoria que lle di a cada cousa: «Lázaro, érguete!»; a segunda, un lume, unha ebriedade do lapis, do pincel, que semellan case un furor. É o medo de non ir o bastante rápido, de deixar escapar a pantasma antes de que se extraia e capte a síntese; é este medo terríbel o que posúe a todos os grandes artistas e o que lles fai desexar tan ardentemente apropiarse de todos os medios de expresión, para que nunca as ordes do espírito sexan alteradas polas dúbidas da man; para que finalmente a execución, a execución ideal, se volva tan inconsciente, tan *fluída* como o é a dixestión da cea para o home de boa saúde. C. G. comeza por lixeiras indicacións do lapis, que marcan apenas o lugar que os obxectos deben ocupar no espazo. Os planos principais son indicados a continuación por cores á augada, masas vagamente, lixeiramente, coloreadas ao comezo, pero retomadas máis tarde e cargadas sucesivamente de cores máis intensas. No último momento, márcase definitivamente con tinta o

límite do contorno dos obxectos. De non telos visto, non imaxinariamos os efectos sorprendentes que pode obter con este método tan simple e case elemental. Ten a vantaxe incomparábel de que, en calquera momento do proceso, cada debuxo ten un aspecto de obra suficientemente acabada; chámennlle un *bosquexo* se queren, pero un *bosquexo* perfecto. Todos os valores están aí en plena harmonía e, se quere levarnos máis alá, avanzarán sempre de fronte cara ao perfeccionamento desexado. C. G. prepara, así, vinte debuxos á vez cunha petulancia e unha alegría encantadoras, divertidas ata para el. Os croquis apílanse e superpóñense por decenas, por centenares, por miles. De cando en vez, percórreos, folléaos, examínaos e despois escolle algúns aos que lles aumenta máis ou menos a intensidade, cargándoos de sombras e alumeando progresivamente as luces.

C. G. concédelles unha importancia enorme aos fondos, que, vigorosos ou lixeiros, son sempre dunha cualidade e dunha natureza apropiadas ás figuras. A gama dos tons e a harmonía xeral obsérvanse estritamente, cun xenio que deriva máis ben do instinto que do estudo, xa que posúe, de xeito natural, ese talento misterioso do colorista, auténtico don que o estudo pode incrementar, mais que é, por si mesmo, segundo o meu parecer, imposíbel de crear só pola súa mediación. Por resumilo nunha frase: o noso artista singular expresa á vez o xesto e a actitude solemne ou grotesca dos seres e a súa explosión de luz no espazo.

6. OS ANAIS DA GUERRA

Bulgaria, Turquía, Crimea, España foron grandes festas para os ollos de C. G., ou máis ben do artista imaxinario que conviñemos en chamar C. G., xa que lembro, de tempo en tempo, que prometín, para tranquilizar a súa modestia, supoñer que non existía. Tiven ocasión de consultar os seus arquivos da guerra de Oriente (campos de batalla cubertos de despoxos fúnebres, acarreos de materiais, embarcamento de bestas e cabalos), cadros vivos e sorprendentes, calcados sobre a propia vida, elementos dun pintoresquismo precioso que moitos pintores de renome, nas

mesmas circunstancias, terían ignorado distraidamente; con todo, de entre estes, exceptuaría de boa gana a Horace Vernet, auténtico reporteiro máis ca auténtico pintor, co cal C. G., artista máis delicado, mantén conexións visíbeis, se queremos consideralo unicamente como arquivista da vida. Podo afirmar que ningún xornal, ningún relato escrito, ningún libro expresa tan ben, en todos os seus detalles dolorosos e na súa sinistra grandeza, esta grande epopea da guerra de Crimea. O ollo paséase a ratos polo bordo do Danubio, polas ribeiras do Bósforo, polo cabo Kerson, pola chaira de Balaklava, polos campos de Inkermann, polos campamentos ingleses, franceses, turcos e piamonteses, polas rúas de Constantinopla, polos hospitais e por todas as solemnidades relixiosas e militares.

Unha das composicións que mellor se gravou no meu espírito é a *Consagración dun terreo fúnebre en Scutari polo bispo de Xibraltar*. O carácter pintoresco da escena, que reside no contraste entre a natureza oriental da contorna e as actitudes e os uniformes occidentais dos asistentes, está plasmado dunha maneira cativadora, suxestiva e chea de ensoñacións. Os soldados e os oficiais teñen ese aire imborrábel de *gentlemen*, resoltos e discretos, que levan ata á fin do mundo, ata ás gornicións da colonia do Cabo e os establecementos da India. Os sacerdotes ingleses lembran levemente a uxieres ou axentes de cambio que estivesen revestidos de tocas e alzapescozos.

Estamos en Schumla, en casa de Omer-Pacha. Hospitalidade turca, pipas e café. Todos os visitantes están deitados en diváns, levando aos beizos as pipas longas como cerbatanas, co fogar repousando aos seus pés. Velaquí os *curdos en Scutari*, tropas estranxeiras de aspecto que fai soñar cunha invasión de hordas bárbaras; e acolá os bachi-bouzoucks, non menos singulares, cos seus oficiais europeos, húngaros ou poloneses, que presentan unha fisionomía de dandis que contrasta, de xeito estraño, co carácter barrocamente oriental dos seus soldados.

Atópome cun debuxo magnífico no que se ergue un só personaxe, groso, robusto, de aire simultaneamente pensativo, despreocupado e audaz; con grandes botas que lle soben máis alá dos xeonllos. O seu uniforme militar está oculto por un pesado e amplo abrigo estritamente abotoado. A través do fume do seu cigarro,

fita o horizonte sinistro e neboento. Un dos seus brazos feridos está apoiado sobre unha garavata no peito. Abaixo, leo estas palabras esborranchadas a lapis: *Canrobert no campo de batalla de Inkermann, debuxado sobre o terreo*.

Quen é este cabaleiro, de bigotes brancos, cunha fisionomía tan vivamente deseñada que, coa cabeza erguida, ten o aire de aspirar a terríbel poesía dun campo de batalla, mentres que o seu cabalo, ulindo a terra, busca o camiño entre os cadáveres amoreados, pés no aire, faces crispadas, en actitudes estrañas? Na parte baixa do debuxo, nun recanto, lense estas palabras: *Eu en inkermann*.

Vexo a Baraguay d'Hilliers, co Séraskier, pasando revista á artillería en Béchtash. Nunca vin un retrato militar máis semellante á vida, trazado por unha man máis astuta e máis espiritual.

Un nome, sinistramente ilustre tras os desastres de Siria, ofrécese á miña vista: *Achmet-Pacha, xeneral en xefe en kalafat*. De pé, diante da súa choza co seu estado maior, fai que se lle presenten dous oficiais europeos. Malia a amplitude da súa barriga turca, Achmet-Pacha ten, na actitude e no rostro, o grande aire aristocrático que pertence xeralmente ás razas dominantes.

A batalla de Balaklava preséntase varias veces nesta curiosa compilación, e baixo diferentes aspectos. Entre os máis sorprendentes, a histórica carga de cabaleiría cantada pola trompeta heroica de Alfred Tennyson, poeta da raíña: unha multitude de xinetes avanza a unha velocidade prodixiosa cara ao horizonte entre as pesadas nubes da artillería. Ao fondo, a paisaxe está limitada por unha liña de outeiros verdecentes.

De cando en vez, escenas relixiosas dan repouso ao ollo entristecido por todo este caos de po e estas turbulencias asasinas. No medio dos soldados ingleses de diferentes armas, entre os cales deslumbra o pintoresco uniforme dos escoceses en faldra, un sacerdote anglicán le o oficio do domingo. Tres tambores, dos que o primeiro é soportado polos outros dous, sérvenlle de púlpito.

Realmente, é difícil traducir este poema feito de mil croquis, tan vasto e complicado, e expresar a ebriedade que se desprende de todo este pintoresquismo (a miúdo doloroso, mais nunca sensibleiro), reunido sobre algúns centos de páxinas

das que as manchas e desgarróns expresan, ao seu xeito, a dificultade e o tumulto no medio do cal o artista depositou sobre elas as súas lembranzas da xornada. Cara ao serán, o correo levaba a Londres as notas e debuxos de C. G e a miúdo este enviaba máis de dez croquis improvisados sobre papel, que os encargados dos gravados e os abonados ao xornal esperaban impacientemente.

Aparecen ambulancias nas que a atmosfera mesma semella enferma, triste e pesada; cada leito contén alí unha dor; ou o hospital de Péra, onde vexo, conversando con dúas irmás da caridade, altas, pálidas e dereitas coma figuras de Lesueur, un visitante vestido con desleixo, designado con esta estraña lenda: un servidor. Sobre camiños ásperos e sinuosos, salpicados dalgúns despozos dun combate xa antigo, avanza, lentamente, animais, mulas, asnos ou cabalos que levan sobre os seus lombos, en dous bastos sofás, feridos lívidos e inertes. Sobre extensas neves, camelos de peito maxestoso, coa cabeza erguida, conducidos por Tártaros, transportan provisións ou municións de todo tipo. É todo un mundo guerreiro, vivo, atarefado e silencioso; son campamentos, bazares nos que se exhiben mostras de todas as mercancías, estrañas vilas bárbaras improvisadas para a circunstancia. A través destas barracas, sobre estas rutas pedregosas ou nevadas, nestes acantilados, circulan os uniformes de varias nacións, máis ou menos danadas pola guerra ou alteradas polo engadido de grosas peles ou pesados zapatos.

É unha mágoa que este álbum, diseminado agora en varios lugares e do que páxinas preciosas foron retidas polos encargados de pasalas a gravados ou polos redactores do *Illustrated London News*, non pasase baixo os ollos do emperador. Imaxino que tería examinado alegremente (e con certa tenrura) os xestos dos seus soldados, todos eles expresados minuciosamente, día a día, por esta man de soldado artista, tan firme e tan intelixente, desde as accións máis deslumbrantes ata ás ocupacións máis triviais da vida.

7. POMPAS E SOLEMNIDADES

Turquía forneceu tamén o noso querido C. G. de admirábeis motivos de composición: as festas de Baïram, esplendores profundos e desbordados, no fondo das cales aparece, coma un sol pálido, o aburrimiento permanente do defunto sultán; aliñados á esquerda do soberano todos os oficiais da orde civil; á súa dereita, todos os da orde militar, dos que o primeiro é Saïd-Pacha, sultán de Exipto, entón presente en Constantinopla; cortexos e pompas solemnes desfilando cara á pequena mesquita veciña do pazo e, entre estas multitudes, funcionarios turcos, auténticas caricaturas de decadencia, esmagando os seus magníficos cabalos baixo o peso dunha obesidade fantástica; pesadas masas de coches, especie de carrozas ao estilo Louis XIV, dourados e adobiados segundo o capricho oriental, de onde xorden, por veces, olladas curiosamente femininas, no estrito intervalo que deixan aos ollos as bandas de muselina que cobren os rostros; as danzas frenéticas dos bufóns do *terceiro sexo* (nunca a expresión cómica de Balzac foi máis aplicábel ca neste caso, xa que, baixo o pálpito destas luces trémulas, detrás da axitación das amplas vestimentas, máis alá desta ardente maquillaxe das meixelas, os ollos e as cellas, nestes acenos histéricos e convulsivos, nestas longas cabeleiras que flotan sobre as costas, seríavos difícil, por non dicir imposible, adiviñar a virilidade); en fin, as mulleres galantes (se é que se pode usar a palabra *galantería* para referirse ao Oriente), compostas polo xeral de húngaras, valacas, xudías, polonesas, gregas e armenias; pois, baixo un goberno despótico, son as razas oprimidas e, entre elas, sobre todo aquelas que máis sofren, as que máis suxeitos fornecen á prostitución. De entre estas mulleres, unhas conservaron o traxe nacional, os vestidos bordados (de mangas curtas), a bufanda colgando, os pantalóns amplos, as babuchas remangadas, as muselinas a raias ou de lamé e todo o ouropel do país natal; outras, as máis numerosas, adoptaron o signo principal da civilización, que, para unha muller, é invariabelmente o miriñaque, conservando, con todo, nalgún aspecto do seu arranxo, un lixeiro recordo característico de Oriente, de xeito que semellan parisinas que tivesen querido disfrazarse.

C. G. destaca na pintura do fasto das escenas oficiais, as pompas e as solemnidades nacionais, non fría ou didacticamente, coma os pintores que non ven nestas obras máis ca tarefas ingratas e lucrativas, senón con todo o ardor dun home namorado do espazo, da perspectiva, da luz que cobre ou explota, adheríndose, en forma de pingas ou faíscas, ás asperezas dos uniformes e aos traxes de corte. *A festa conmemorativa da independencia na catedral de Atenas* ofrece un curioso exemplo deste talento. Todos os seus pequenos personaxes, cada un dos cales está tan no seu lugar, fan máis profundo o espazo que os contén. A catedral é inmensa e está decorada con colgaduras solemnes. O rei Othon e a raíña, de pé sobre un estrado, están vestidos co traxe tradicional, que levan cunha naturalidade marabillosa, como testemuña da sinceridade da súa adopción e do patriotismo helénico máis refinado. O van do rei está cinguido como o do máis coqueto palikare e a súa saia acampánase con toda a esaxeración do dandismo nacional. Fronte a eles avanza o patriarca, ancián de ombros encorvados, grande barba branca e ollos pequenos protexidos por lentes verdes, que leva en todo o seu ser o signo dunha flema oriental consumada. Todos os personaxes que enchen esta composición son retratos e un dos máis curiosos, pola estrañeza da fisionomía tan pouco helénica como sexa posíbel, é o dunha dama alemá, situada á beira da raíña e que forma parte do seu servizo.

Nas coleccións de C. G. atopamos, a miúdo, o emperador dos franceses, do que soubo reducir a figura, sen prexudicar a semellanza, a un croquis infalíbel, que el executa coa certeza dunha rúbrica. Pasa revista, montando ao galope no seu cabalo e acompañado de oficiais de trazos doadamente recoñecíbeis, ou de príncipes estranxeiros, europeos, asiáticos ou africanos, a quen fai, por así dicir, os honores de París. Ás veces está inmóbil sobre un cabalo coas patas tan firmes coma as dunha mesa, coa emperatriz á súa esquerda, vestida de amazona, e, á súa dereita, o pequeno príncipe imperial, cun gorro de pel e con postura militar sobre un pequeno cabalo erizado coma os ponis que os artistas ingleses gustan de incluír nas súas paisaxes; outras veces, desaparece no medio dun remuíño de luz e de po nas avenidas do bosque de Boulogne; ou paséase, amodo, entre aclamacións, no

«A DESPREOCUPACIÓN
COA QUE C. G. DÁ OU
PRESTA OS SEUS DEBUXOS
EXPONO A MIÚDO A PERDAS
IRREPARÁBEIS».

barrio de Saint-Antoine. Unha destas acuarelas abraioume especialmente polo seu carácter máxico. Sobre o bordo dun palco dunha riqueza pesada e principesca, a emperatriz aparece nunha actitude tranquila e repousada e o emperador inclínase lixeiramente como para ver mellor. Abaixo, douscentos gardas, de pé, nunha inmovilidade militar e case hierática, reciben sobre o seu brillante uniforme as salpicaduras das luces do teatro. Detrás da banda de lume, na atmosfera ideal da escena, os comediantes cantan, declaman, xesticulan harmoniosamente. Ao outro lado, esténdese un abismo de luz difusa, un espazo circular ateigado de figuras humanas en todos os niveis: é o esplendor do público.

Os movementos populares, os clubs e as solemnidades de 1848 proporcionarán tamén a C. G. unha serie de composicións pintorescas das que a maior parte foron reproducidas polo *Illustrated London News*. Hai algúns anos, despois dunha estadia en España, moi proveitosa para o seu xenio, compuxo, tamén, un álbum da mesma natureza do que só puiden ver anacos. A despreocupación coa que C. G. dá ou presta os seus debuxos expono a miúdo a perdas irreparábeis.

8. O MILITAR

Para definirmos, unha vez máis, o tipo de temas preferidos polo artista, diremos que se trata daqueles relacionados coa *pompa da vida*, tal como se ofrece nas capitais do mundo civilizado, a pompa da vida militar, da vida elegante, da vida galante. O noso observador atópase sempre no lugar exacto por onde transitan os desexos profundos e impetuosos, os Orinocos do corazón humano, a guerra, o amor, o xogo; por onde se axitan as festas e as ficcións que representan estes grandes elementos de felicidade e de infortunio. Mais amosa unha predilección moi marcada polo militar, polo soldado, e eu creo que esta afección deriva non só das virtudes e das cualidades que se transparentan forzosamente da alma do guerreiro na súa actitude e no seu rostro, senón tamén polo ornato rechamante co que o reviste a súa profesión. Paul de Molènes escribiu algunhas páxinas, tan encantadoras



Reviewing the Regiment, C. G.,

como sensatas, sobre a coquetería militar e o sentido moral deses traxes deslumbrantes cos que todos os gobernos se compracen en vestir as súas tropas. C. G. rubricaría de boa gana esas liñas.

Xa falamos da idiosincrasia de beleza particular a cada época e observamos que cada século tiña, por así dicir, a súa graza persoal. A mesma observación pode aplicarse ás profesións; cada unha extrae a súa beleza exterior das leis morais ás que se somete. Nunhas, esta beleza estará marcada pola enerxía; noutras, levará os signos visíbeis da ociosidade. É como o emblema do carácter, é a estampíña da fatalidade. O militar, tomado de xeito xeral, ten a súa beleza, do mesmo xeito que o dandi e a muller galante teñen a súa, dun gusto esencialmente diferente. Atoparase natural que deixe a un lado as profesións nas que un exercicio exclusivo e violento deforme os músculos ou desfigure o rostro coa marca da servidume. Afeito ás sorpresas, o militar raramente se sorprende. O signo particular da beleza será, logo, aquí dunha indiferenza marcial, unha mestura singular de placidez e de audacia; trátase dunha beleza que deriva da necesidade de estar preparado para morrer en calquera momento. Mais o rostro do militar ideal deberá estar marcado por unha grande simplicidade; porque, vivindo en común, coma os monxes e os escolares, afeitos a se descargar das preocupacións cotiás da vida sobre unha paternidade abstracta, os soldados son, en moitas cousas, tan simples coma os nenos; e, coma os nenos, unha vez cumprido o deber, son fáciles de entreter e dados aos divertimentos violentos. Coido que non esaxero ao afirmar que todas estas consideracións morais emanan, de xeito natural, dos croquis e das acuarelas de C. G. Non falta neles ningún tipo militar e todos están dominados por unha especie de alegría entusiasta: o vello oficial de infantaría, serio e triste, facendo sufrir o seu cabalo co peso da súa obesidade; o guapo oficial de estado maior, de traxe entallado, balanceándose desde os ombreiros, inclinándose, sen timidez, sobre o sofá das damas e que, visto de costas, fai pensar nos insectos máis esveltos e elegantes; o zuavo e o francotirador, que transmiten, no seu porte, un carácter excesivo de audacia e de independencia e un sentimento máis vivo de responsabilidade persoal; a desenvoltura áxil e alegre da cabaleiría lixeira; a fisionomía vagamente

profesoral e académica dos corpos especiais, como a artillería e o corpo de enxeñeiros, a miúdo confirmado polo aparello pouco guerreiro dos lentes: ningún destes modelos, ningún destes matices son esquecidos, e todos son recollidos e definidos co mesmo amor e co mesmo espírito.

Teño agora mesmo baixo os ollos unha destas composicións dunha fisionomía xeral verdadeiramente heroica, que representa a cabeza dunha columna de infantaría; poida que estes homes regresen de Italia e estean a facer un alto nos bulevares ante o entusiasmo da multitude; quizais veñan de completar unha longa etapa sobre os camiños da Lombardía; non sei. O que é visíbel, plenamente intelixíbel, é o carácter firme, audaz, mesmo na súa tranquilidade, de todos estes rostros bronceados, curtidos polo sol, a chuvia e o vento.

Velaquí a uniformidade de expresión creada pola obediencia e as dores sufridas en común, o aire resignado da valentía posta a proba por longas fatigas. Os pantalóns remangados e apretados dentro das polainas, as capas deslucidas polo po vagamente descoloridas, todo o equipamento, en fin, adquiriu a indestrutíbel fisionomía dos seres que regresan de lonxe tras correr estrañas aventuras. Diríamos que todos estes homes están máis solidamente apoiados sobre os riles, máis pesadamente instalados sobre os pés, con máis aplomo ca o resto dos seres humanos. Se Charlet, que perseguiu sempre este tipo de beleza e que a atopou tan a miúdo, tivese visto este debuxo, ficaría abraiado.

9. O DANDI

O home rico, ocioso e que, mesmo aburrido, non ten outra ocupación máis ca perseguir a felicidade; o home criado no luxo e afeito desde a súa mocidade á obediencia dos outros homes; aquel, en fin, que non ten outra profesión que a elegancia, gozará sempre (en todas as épocas) dunha fisionomía distinta, totalmente á parte. O dandismo é unha institución vaga, tan estraña coma o duelo; moi antigo, posto que César, Catilina ou Alcibíades fornécennos exemplos abraiante, e moi

xeral, xa que Chateaubriand o atopou nas fragas e na beira dos lagos do Novo Mundo. O dandismo, que é unha institución á marxe das leis, ten leis rigorosas ás que se somenten estritamente todos os seus súbditos, sexa cal for, por outra banda, a fogosidade e independencia do seu carácter.

Os novelistas ingleses cultivaron máis que os outros a novela da *high life* e os franceses que, como M. de Custine, quixeron escribir novelas de amor, tiveron coidado, en primeiro lugar (e con moi bo xuízo), de dotar os seus personaxes de fortunas o bastante grandes para pagaren, sen remorsos, todas as súas fantasías. E a continuación liberáronos de toda profesión. Estes seres non teñen outro estado que o de cultivar a idea do belo no seu personaxe, o de satisfacer as súas paixóns, sentir e pensar. Posúen así, ao seu gusto e en grande medida, o tempo e os cartos sen os que a fantasía, reducida a un estado de ensoñación pasaxeira, non pode apenas traducirse en acción. Desgraciadamente, é ben certo que, sen lecer e sen cartos, o amor non pode ser máis ca unha orxía de plebeos ou o cumprimento dun deber conxugal. O capricho ardente ou soñador substitúese por unha repugnante *utilidade*.

Se falo do amor a propósito do dandismo é porque o amor é a ocupación natural dos ociosos; pero o dandi non aspira ao amor como unha meta. Se falo dos cartos é porque os cartos son indispensábeis para aqueles que fan un culto das súas paixóns; mais os dandis non consideran os cartos como unha cousa esencial, un crédito infinito podería abondarlles, porque deixan esa groseira paixón para o resto dos mortais. O dandismo non é, nin sequera, como moitas persoas irreflexivas parecen crer, un gusto inmoderado polo coidado físico e a elegancia material. Estas cousas non son para o perfecto dandi máis ca un símbolo da superioridade aristocrática do seu espírito. Así, aos seus ollos, namorados ante todo de *distinción*, a perfección da *toilette* consiste na simplicidade absoluta, que é, en efecto, o mellor xeito de distinguirse. En que consiste, daquela, esta paixón que, convertida en doutrina, fixo adeptos dominantes, esta institución non escrita que formou unha casta tan altiva? É, ante todo, a necesidade ardente de orixinalidade, unha orixinalidade contida nos límites exteriores das conveniencias. Trátase dunha especie de culto dun mesmo, que pode sobrevivir á procura da felicidade noutro, na muller,



por exemplo; que pode sobrevivir mesmo a todo aquilo que chamamos ilusións. É o pracer de sorprenden e a satisfacción orgullosa de non sorprenderse xamais. Un dandi pode ser un home de volta de todo, pode ser un home que sofre; mais, neste último caso, sorrirá como o lacedemonio baixo a mordedura do raposo.

Vemos que, en certos aspectos, o dandismo linda co espiritualismo e o estoicismo. Mais un dandi non pode nunca ser un home vulgar. Se cometese un crime, pode que iso non o rebaixase; mais, se ese crime nacesse dunha fonte trivial, o deshonra sería irreparábel. Que non se escandalice o lector desta gravidade no frívolo e que lembre que hai unha grandeza en todas as tolemias, unha forza en todos os excesos. Estraño espiritualismo! Para aqueles que son simultaneamente os sacerdotes e as vítimas, todas as condicións materiais complicadas ás que se somete, desde o amaño irreprochábel a calquera hora do día e da noite ata ás excursións máis perigosas do deporte, non son máis ca unha ximnasia destinada a fortificar a vontade e a disciplinar a alma. Na verdade, non estaba totalmente equivocado ao considerar o dandismo como unha especie de relixión. A regra monástica máis rigorosa, a orde irresistible do *Vello da Montaña*³, que ordenaba o suicidio aos seus discípulos ebrios, non eran máis despóticas nin máis obedecidas ca esta doutrina da elegancia e a orixinalidade que impón, tamén ela, aos seus ambiciosos e humildes seguidores, homes a miúdo cheos de fogosidade, de paixón, de valor e de enerxía contida, a terríbel fórmula: *Perinde ac cadaver*!⁴

Aínda que estes homes se fagan chamar *refinados*, *incríbeis*, *belos*, *leóns* ou *dandis*, todos proceden da mesma orixe; todos participan do mesmo carácter de oposición e de revolta; todos son representantes do mellor do orgullo humano; da necesidade, desmasiado escasa hoxe en día, de combater e destruír a trivialidade. De aí nace, nos dandis, esta actitude altiva de casta provocadora, mesmo na súa

3 Nome polo que se coñece normalmente a Ala Ed Din, xefe dos haschischins.

4 «Así coma un cadáver»: termos nos que San Ignacio de Loyola, nas súas Constitucións, prescribe obediencia aos xesuítas (agás obxección de conciencia).

frialdade. O dandismo aparece, sobre todo, nas épocas transitorias nas que a democracia aínda non é todopoderosa, nas que a aristocracia só está parcialmente degradada e envilecida. Nos problemas desa época algúns homes desclasados, anoxados, ociosos, mais cheos de forza natural, poden concibir o proxecto de fundar unha especie nova de aristocracia, tanto máis difícil de crebar porque estará baseada nas facultades máis preciosas, máis indestrutíbeis, e asentada nos dons celestes que o traballo e os cartos non poden outorgar. O dandismo é o último resplandor de heroísmo das decadencias; e o prototipo de dandi atopado polo viaxeiro na América do Norte non invalida en ningún aspecto esta idea: nada impide supor que as tribos que chamamos *salvaxes* sexan os restos de grandes civilizacións desaparecidas. O dandismo é un sol que se pon; como o astro que declina, é magnífico e carece de calor pero está cheo de melancolía. Mais a marea crecente da democracia, que o invade todo e que todo o nivela, afoga día a día a estes últimos representantes do orgullo humano e deita ondas de esquecemento sobre as pegadas destes prodixiosos mirmidóns. Os dandis fanse cada vez máis raros entre nós, mentres que entre os nosos veciños, en Inglaterra, o estado social e a constitución (a verdadeira constitución, a que se expresa nos costumes) deixarán aínda durante longo tempo un lugar aos herdeiros de Sheridan, de Brummel e de Byron, sempre e cando apareza quen sexa digno de selo.

Isto que puido parecerlle unha digresión ao lector, en realidade non o é. As consideracións e as ensoñacións morais que xorden dos debuxos dun artista son, en moitos casos, a mellor tradución que a crítica pode facer deles; as suxestións fan parte dunha idea nai e, mostrándoas sucesivamente, podemos facela adiviñar. Teño que dicir que C. G., cando traza un dos seus dandis no papel, lle dá sempre o seu carácter histórico (mesmo lendario, atreveime a dicir, se non fose cuestión do tempo presente e de cousas consideradas xeralmente como trasnadas)? Son certamente esta lixeireza do porte, esta certitude das maneiras, esta simplicidade no aire de dominio, esta maneira de levar un traxe e de dirixir un cabalo, estas actitudes sempre calmas mais reveladoras da forza as que nos fan pensar, cando a nosa ollada descobre un destes seres privilexiados nos que o belo e o temíbel se

«O CARÁCTER DA BELEZA
DO DANDI CONSISTE, SOBRE
TODO, NO AIRE FRÍO QUE
PROCEDE DA INQUEBRANTÁBEL
RESOLUCIÓN DE NON
DEIXARSE CONMOVER».

confunden dun xeito tan misterioso: «Velaquí talvez un home rico, mais aínda máis seguramente un Hércules sen emprego».

O carácter da beleza do dandi consiste, sobre todo, no aire frío que procede da inquebrantábel resolución de non deixarse conmoer; diríase que hai un lume latente que se deixa adiviñar, que podería, mais que non quere, irradiar. Isto é o que se expresa perfectamente nestas imaxes.

10. A MULLER

O ser que é, para a meirande parte dos homes, a fonte dos máis vivos e mesmo máis duradeiros praceres (digámolo para vergonza dos goces filosóficos); o ser cara a quen (ou en beneficio de quen) tenden todos os seus esforzos; este ser terrible e comunicábel coma Deus (coa diferenza de que o infinito non se comunica porque cegaría e racharía o finito, mentres que o ser do que falamos pode que só sexa incomprensíbel porque non ten nada que comunicar); este ser no que Joseph de Maistre vía *un belo animal* que coas súas grazas alegraba e facía máis doado o xogo serio da política; para quen e por quen se fan e desfán as fortunas; para quen (mais, sobre todo, *por quen*) os artistas e os poetas compoñen as súas máis delicadas xoias; de quen derivan os praceres máis enervantes e as dores máis fecundas, a muller, nunha palabra, non é só para o artista en xeral, e para C. G. en particular, a femia do home. É máis ben unha divindade, un astro que preside en todos os aspectos o cerebro do macho; é un brillo que condensa todas as grazas da natureza nun só ser; é o obxecto da admiración e da curiosidade máis viva que o cadro da vida poida ofrecer a quen a contempla; é unha especie de ídolo (poida que estúpido, mais deslumbrante e encantador) que ten os destinos e as vontades suspendidas das súas miradas. Non é, ao meu ver, un animal do que os membros, correctamente ensamblados, ofrezan un exemplo perfecto de harmonía; non é, nin sequera, o tipo de beleza pura, tal como o pode soñar o escultor nas súas máis severas meditacións; non, iso non sería suficiente para explicar o seu misterioso

e complexo encantamento. Non precisamos aquí, para nada, a Winckelmann e a Raphaël; e estou ben seguro que C. G., malia toda a extensión da súa intelixencia (dito isto sen facerlle inxuria), descoidaría de boa gana un pedazo da escultura antiga se iso implicase perder a ocasión de saborear un retrato de Reynolds ou de Lawrence. Todo o que adorna a muller, todo o que serve para ilustrar a súa beleza, fai parte dela mesma; e os artistas que se aplicaron particularmente ao estudo deste ser enigmático vólvense tolos por todo o *mundus muliebris*⁵ tanto como pola muller mesma. A muller é, sen dúbida, unha luz, unha ollada, unha invitación á felicidade, ás veces unha palabra; mais é, sobre todo, unha harmonía xeral, non só no seu porte e o movemento dos seus membros, senón tamén nas súas muselinas, as gasas, as vastas e tornasoladas nubes de tecidos cos que se envolve e que son como os atributos e o pedestal da súa divindade; no metal e o mineral que serpentea arredor dos seus brazos e do seu pescozo, que engade faíscas ao lume das súas olladas, ou que susurra docemente nas súas orellas. Que poeta ousaría, na pintura do pracer causado pola aparición dunha beldade, separar a muller do seu vestido? Quen é o home que, na rúa, no teatro ou no bosque, non gozou do xeito máis desinteresado, do efecto dunha vestimenta sabiamente escollida e non sacou dela unha imaxe inseparábel da beleza daquela a quen pertencía, facendo así de ambos (da muller e do vestido) unha totalidade indivisíbel? É aquí o lugar, coido eu, de volver sobre certas cuestións relativas á moda e o adobío que só apuntei ao comezo deste estudo e de vingar a arte do acicalamento das ineptas calumnias coas que a inxurian certos amantes equívocos da natureza.

5 «Universo feminino».

«A MAIORIA DOS
ERROS RELATIVOS AO
BELO NACEN DA FALSA
CONCEPCIÓN DO SÉCULO
XVIII RELATIVA Á MORAL».

11. ELOXIO DA MAQUILLAXE

Hai unha canción, tan trivial e necia que case non a podemos citar nun traballo con certas pretensións de seriedade, que, malia todo, traduce moi ben, en estilo de *vaudeville*, a estética das xentes que non pensan. *A natureza embelece a beleza!* É presumíbel que o poeta, se puidese falar en francés, tivese dito: *A simplicidade embelece a beleza!* O que equivale a esta verdade, dun xénero totalmente inesperado: *a nada* embelece o que é.

A maioría dos erros relativos ao belo nacen da falsa concepción do século XVIII relativa á moral. A natureza foi tomada nese momento como base, fonte e tipo de todo ben e de toda beleza posíbeis. A negación do pecado orixinal xogou un papel non pequeno na cegueira xeral da época. Mais se nos limitamos aos feitos visíbeis, á experiencia de todas as idades e á *Gaceta dos Tribunais*, veremos que a natureza non ensina nada, ou case nada; é dicir, que simplemente limita o home a durmir, a beber, a comer, a protexerse (mellor ou peor) contra as hostilidades da atmosfera, e que o empurra a matar o seu semellante, a comelo, a secuestralo, a torturalo; porque, tan axiña como saímos da orde das necesidades para entrarmos na do luxo e os praceres, vemos que a natureza só pode aconsellar o crime. É esta infalíbel natureza a que creou o parricidio e a antropofaxia e outras mil abominacións que o pudor e a delicadeza nos impiden nomear. Son a filosofía (falo da boa) e a relixión as que nos ordenan alimentar os parentes pobres e enfermos. A natureza (que non é outra cousa que a voz do noso interese) ordénanos matalos. Pasen revista, analicen todo o que é natural, todas as accións e os desexos do home puramente natural, e só atoparán o horror. Todo o que é bo e nobre é o resultado da razón e do cálculo. O crime, do que o animal humano colleu o gusto no ventre da súa nai, é orixinariamente natural. A virtude, polo contrario, é *artificial*, sobrenatural, e de feito fixeron falta, en todos os tempos e en todas as nacións, deuses e profetas para ensinarlla á humanidade animalizada e os seres humanos, por si mesmos, terían sido incapaces de descubri-la. O mal faise sen esforzo, *naturalmente*, por fatalidade; o ben é sempre produto dunha arte. Todo o que digo da natureza como mala con-

selleira en materia de moral e da razón como verdadeira redentora e reformadora podería trasladarse ao ámbito do belo. Isto lévame a considerar o adobío como un dos signos da nobreza primitiva da alma humana. As razas que a nosa civilización, confusa e pervertida, trata como salvaxes, cun orgullo e unha fatuidade totalmente ridículas, comprenden, da mesma maneira que o neno, a alta espiritualidade do adobío persoal. O salvaxe e o bebé testemuñan, pola súa aspiración inxenua cara ao que brilla, cara ás plumas abigarradas, as teas tornasoladas, cara á maxestade superlativa das formas artificiais, o seu desgusto polo ceo e proban, así, ao seu xeito, a inmaterialidade da súa alma. A desgraza de quen, como Louis XI (que non foi o produto dunha verdadeira civilización, senón dunha recorrencia de barbarie), empurra a depravación ata o punto de non gustar máis que da *simple natureza*!⁶

Polo tanto, a moda debe de considerarse como un síntoma do gusto do ideal emerxendo no cerebro humano por riba de todo o que a vida natural acumula de groseiro, de terrestre e de inmundo, como unha deformación sublime da natureza, ou máis ben coma un ensaio permanente e sucesivo de reformulación da natureza. Por iso se dixo sensatamente (sen descubrir a razón) que todas as modas son encantadoras; é dicir, relativamente encantadoras, sendo cada unha un intento novo, máis ou menos afortunado, de achegarse ao belo, unha aproximación calquera a un ideal cuxo desexo titila sen cesar no espírito humano non satisfeito. Mais as modas non deben ser, se queremos gozalas ben, consideradas como cousas mortas; o que equivalería a admirar uns farrapos suspendidos, feos e inertes como a pel de San Bartolomé no armario dun trapeiro. Cómpre imaxinalas vitalizadas, dotadas de vida polas belas mulleres que as levaron. Só así se comprenderá o seu sentido e o seu espírito. Polo tanto, se o aforismo *todas as modas son encantadoras* lles resulta excesivamente categórico, digan (e estarán seguros de non equivocarse) *todas foron lexitimamente encantadoras*.

6 Sábese que Mme Dubarry, cando quería evitar recibir o rei, tiña bo coidado de pintar os labios. Era un signo suficiente. Pechaba así a súa porta. Era embelecéndose como facía fuxir este discípulo real da natureza.

«ASÍ, SE SE ME COMPRENDE
BEN, A PINTURA DO
ROSTRO NON DEBE SER
EMPREGADA CO FIN VULGAR,
INCONFESÁBEL, DE IMITAR
A BELA NATUREZA OU DE
RIVALIZAR COA XUVENTUDE».

A muller está no seu dereito, e mesmo cumpre cunha especie de deber, ao esforzarse en parecer máxica e sobrenatural; cómpre que abraie, que encante. Como un ídolo, debe cubrirse de ouro para ser adorada. Debe, pois, tomar prestados de todas as artes os medios de elevarse por riba da natureza para subxugar mellor os corazóns e golpear os espíritos. Pouco importa que a astucia e o artificio sexan coñecidos por todos se o éxito é certo e os efectos sempre irresistíbeis. É nestas consideracións onde o artista filósofo atopará facilmente a lexitimación de todas as prácticas empregadas en todos os tempos polas mulleres para consolidar e divinizar, por así dicir, a súa fráxil beleza. A enumeración sería inacabábel; mais, para restrinxírmonos ao que o noso tempo chama vulgarmente *maquillaxe*, quen non sabe que a utilización do po de arroz, tan bobamente anatematizado polos filósofos cándidos, ten como finalidade e como resultado facer desaparecer da tez todas as marcas que a natureza puxo alí aldraxosamente e crear unha unidade abstracta no gran e a cor da pel, unha unidade que, como a producida pola media, aproxima inmediatamente o ser humano á estatua, é dicir, a un ser divino e superior? No tocante ao negro artificial que enmarca o ollo e ao colorete, aínda que o uso estea tirado do mesmo principio, da necesidade de sobrepasar a natureza, o resultado está feito para satisfacer unha necesidade totalmente oposta. O vermello e o negro representan a vida, unha vida sobrenatural e excesiva. Este marco negro fai a ollada máis profunda e singular, dálle ao ollo unha aparencia máis decidida de xanela aberta sobre o infinito. O colorete, que inflama a meixela, aumenta aínda a claridade da pupila e engade a un fermoso rostro feminino a paixón misteriosa da sacerdotisa.

Así, se se me comprende ben, a pintura do rostro non debe ser empregada co fin vulgar, inconfesábel, de imitar a bela natureza ou de rivalizar coa xuventude. Por outra banda, constatouse que o artificio non embelecía a fealdade e só podía servir á beleza. Quen ousaría asignarlle á arte a función estéril de imitar a natureza? A *maquillaxe* non ten que agochase nin evitar deixarse adivinar; pode, pola contra, despregarse, se non con afectación, cando menos cunha especie de candor.

Concedo, de boa gana, a aqueles aos que a súa pesada gravidade impide a procura do belo ata ás súas máis minuciosas manifestacións que rían das miñas



Demimondaines, C. G.

reflexións e denunciien a súa pueril solemnidade; o seu xuízo austero non me afecta en absoluto; contentaríame con apelar os artistas auténticos, así como as mulleres que recibiron ao nacer unha faísca dese lume sagrado co que quixerían iluminarse dos pés á cabeza.

12. AS MULLERES E AS RAPAZAS

Deste xeito, C. G., téndose imposto a tarefa de buscar e explicar a beleza na *modernidade*, representa mulleres moi adobiadas e embelecidas por todas as pompas artificiais, sexa cal sexa a orde da sociedade á que pertenzan. Ademais, tanto na colección das súas obras como na efervescencia da vida humana, as diferenzas de caste e de raza, baixo calquera forma de luxo que os suxeitos presenten, saltan inmediatamente ao ollo do espectador.

En ocasións, golpeadas pola claridade difusa dunha sala de espectáculos, recibindo e reenviando a luz cos seus ollos, coas súas alfaias e cos seus ombreiros, aparecen, resplandecentes coma retratos, no palco que lles serve de marco, rapazas do mellor mundo. Algunhas, graves e serias; outras, loiras e evanescentes. Unhas exhiben, cunha despreocupación aristocrática, un escote precoz; outras amosan, con candor, un peito de rapaz. Teñen o abano nos dentes, o ollo vago ou fixo; son teatrais e solemnes coma o drama ou a ópera que aparentan escoitar.

Outras veces, vemos pasear indolentemente nas avenidas dos xardíns públicos familias elegantes, mulleres avanzando con aire tranquilo do brazo dos seus homes, nos que o aire sólido e satisfeito revela unha fortuna feita, confianza e seguridade. Aquí, a aparencia señorial substitúe a distinción sublime. Nenas miúdas, con amplas saias, semellantes polos seus xestos e o seu aspecto a pequenas mulleres, saltan á corda, xogan ao aro ou visítanse ao aire libre, repetindo, así, a comedia representada polos seus pais.

Emerxendo dun mundo inferior, orgullosas de apareceren por fin baixo as luces, as rapazas dos pequenos teatros, delgadas, fráxiles e aínda adolescentes,

sacoden, sobre as súas formas virxinais e enfermizas, travestismos absurdos que non son de ningún tempo e que as enchen de ledicia.

Á porta dun café, apoiándose nos vidros alumeados por diante e por detrás, apóiase un deses imbéciles dos que a elegancia está feita polo seu xastre e a súa cabeza polo seu perruqueiro. Ao seu carón, os pés sostidos polo indispensábel tallo, está sentada a súa amante, grande desvergonzada á que non lle falta case nada (este case nada, este case todo, é a distinción) para asemellarse a unha grande dama. Coma o seu guapo acompañante, ten todo o orificio da súa pequena boca ocupado por un cigarro desproporcionado. Estes dous seres non pensan. É mesmo seguro que miran? A menos que, Narcisos da imbecilidade, contemplan a multitude coma un río que lles devolve a súa imaxe. En realidade, existen máis para o pracer do observador que para o seu propio pracer.

Velaquí, agora, abrindo as súas galerías cheas de luz e de movemento, estes Valentinos, estes Casinos, estes Prados (noutroa os Tivolis, Idalies, Folies, Paphos), estes antros nos que se espaxe a exuberancia da xuventude ociosa. Mulleres que esaxeraron a moda ata alterar a súa graza e destruír a súa intención varren fastuosamente os parques coa cola dos seus vestidos ou coa punta dos seus chales; van, veñen, pasan unha e outra vez, abrindo un ollo sorprendido como o dos animais, co aire de non ver nada, mais examinándoo todo.

Sobre un fondo dunha luz infernal ou sobre un fondo de aurora boreal, vermello, alaranxado, sulfuroso, rosa (o rosa revelando unha idea de éxtase na frivolidade), por veces violeta (cor querida dos cóengos, brasa que se extingue detrás dunha cortina de azul) sobre eses fondos máxicos, que imitan de xeitos diversos os lumes de Bengala, xorde a imaxe variada da beleza fraudulenta. Aquí, maxestosa; alí, lixeira. Unhas veces esvelta, mesmo fraca; outras, ciclópea. En ocasións, pequena e chispeante; por momentos pesada e monumental. Ela inventou unha elegancia provocadora e bárbara ou ben apunta, con maior ou menor fortuna, á simplicidade empregada nun mundo mellor. Avanza, deslízase, baila, roda co seu peso de saias bordadas que lle serve á vez de pedestal e de contrapeso; lanza a súa ollada baixo o sombreiro, coma un retrato no seu marco. Representa ben o salvaxe na civiliza-

ción. Ela ten a súa beleza que lle vén do Mal, sempre desprovista de espiritualidade; mais ás veces tinguida dunha fatiga que simula melancolía. Deita a ollada no horizonte, coma o animal de presa; co mesmo extravío, coa mesma distracción indolente e, tamén, ás veces, coa mesma fixeza de atención. Tipo de bohemia errante sobre os confíns dunha sociedade regular, a trivialidade da súa vida, que é unha vida de astucia e de combate, faise fatalmente día a través do seu revestimento de *glamour*. Pódenselle xustamente aplicar estas palabras do mestre inimitábel, de La Bruyère: «Hai nalgunhas mulleres unha grandeza artificial ligada ao movemento dos ollos, a un xesto da cabeza, ao xeito de camiñar, e que non vai máis alá»⁷.

As consideracións relativas á cortesá poden, ata certo punto, aplicarse á actriz, xa que tamén ela é unha criatura de *glamour*, un obxecto de pracer público. Mais aquí a conquista (a presa) é dunha natureza máis nobre, máis espiritual. Trátase de obter o favor xeral, non só pola pura beleza física, senón tamén mediante talentos da orde máis escasa. Se por un lado a actriz se aproxima á cortesá, polo outro achégase ao poeta. Non esquezamos que fóra da beleza natural, e mesmo da artificial, hai, en todos os seres, unha idiosincrasia da profesión, unha característica que pode traducirse fisicamente en fealdade, mais tamén unha sorte de beleza profesional.

Nesta galería inmensa da vida de Londres e da vida de París, atopamos os diferentes tipos da muller errante, da muller rebelde en todos os estratos: en primeiro lugar a muller galante, na flor da vida, apuntando a aires patricios, orgullosa á vez da súa xuventude e do seu luxo, no que pon todo o seu xenio e toda a súa alma, recollendo, delicadamente, con dous dedos, un largo faldón de satén, de seda ou de veludo que flota ao seu redor e adiantando o seu pé puntiagudo cun zapato moi adornado que abondaría para descubrila mesmo sen a énfase un pouco viva de todo o seu adobío. Seguindo na escala, ascendemos ata esas escravas que son confinadas nos tugurios, a miúdo decorados coma cafés; desgrazadas colocadas

7 Cita de La Bruyère en *Os caracteres*, 3, *As mulleres*.

baixo a máis avara tutela e que non posúen nada de seu, nin sequera o excéntrico adorno que serve de condimento á súa beleza.

Entre estas algunhas, exemplo dunha fatuidade inocente e monstruosa, portan nas súas cabezas e nas súas olladas, audazmente levantadas, a felicidade evidente de existir (realmente por que?). Ás veces atopan, sen buscalas, poses dunha audacia e dunha nobreza que encantaría ao escultor máis delicado se os artistas modernos tivesen o valor e o espírito para recolleren a nobreza alí onde se atopa, mesmo na lama; outras veces, móstranse postradas en actitudes desesperadas de fastío, en indolencias de cafetín, dun cinismo masculino, fumando cigarros para matar o tempo, coa resignación do fatalismo oriental; deitadas, afundidas en canapés, a saia arredondeada por detrás e por diante nun dobre abano, ou penduradas en equilibrio sobre tallos e cadeiras; pesadas, mornas, estúpidas, extravagantes, cos ollos vernizados de augardente e as fronte abombadas pola cabezonería. Descendemos ata o último grao da espiral, ata a *foemina simplex*⁸ do satírico latino. Por veces, vemos debuxarse, sobre o fondo dunha atmosfera na que o alcohol e o tabaco mesturaron os seus vapores, a fracura inflamada pola tise ou as redondeces da adiposidade, esa horrorosa saúde da folgazanería. Nun caos bretemoso e dourado, non sospeitado polas castidades indixentes, axítanse e convulsionan ninfas macabras e bonecas vivas nas que o ollo infantil deixa escapar unha claridade sinistra; mentres, detrás dun mostrador cargado de botellas de licor, reláxase unha gorda harpía, coa cabeza apretada por un foulard sucio, que debuxa sobre o muro a sombra das súas puntas satánicas e que fai pensar que todo aquilo que está consagrado ao Mal está condenado a levar cornos.

Verdadeiramente, non foi nin por compracer o lector nin por escandalizalo polo que despreguei ante os seus ollos imaxes semellantes; nun caso ou noutro, tería sido unha falta de respecto. O que as fai preciosas e as consagra son os innume-

8 «A muller no estado natural» (Juvenal, *Sátiras*, VI, 327).

rábeis pensamentos que fan nacer, xeralmente severos e negros. Mais se, por azar, algún despistado buscase nestas composicións de C. G., espaxadas un pouco por todas partes, a ocasión de satisfacer unha malsá curiosidade, prevénnoo caritativamente de que non atopará nelas nada que poida excitar unha imaxinación enferma. Non encontrará máis que o vicio inevitábel; é dicir, a ollada do demo emboscada nas tebras, ou o ombreiro de Mesalina relucindo á luz do gas; nada máis que arte pura; é dicir, a beleza particular do mal, o engado do horríbel. E mesmo, para dicilo de pasada, a sensación xeral que emana de todo este antro contén máis de triste que de gracioso. A beleza particular destas imaxes baséase na súa fecundidade moral. Están ateigadas de suxestións; mais de suxestións crueis, ásperas, que a miña pluma, malia estar afeita a loitar contra as representacións plásticas, pode que non traducise máis ca dun xeito insuficiente.

13. AS CARRUAXES



Dandies in the Park, C. G.

Así continúan, cortadas por innumerábeis bifurcacións, estas longas galerías da *high life* e da *low life*. Emigremos, por uns instantes, a un mundo, se non puro, cando menos máis refinado; respiremos os seus perfumes, pode que non máis saudábeis, mais si máis delicados. Xa dixen que o pincel de C. G., coma o de Eugène Lami, era marabillosamente apropiado para representar as pompas do dandismo e a elegancia da vida alegre. As actitudes do rico sonlle familiares; sabe, cun trazo lixeiro de pluma, cunha certeza que non erra xamais, representar a afirmación da ollada, do xesto e da pose que, nos seres privilexiados, é o resultado da monotonía na felicidade. Nesta serie particular de debuxos reproducense, baixo mil aspectos, os incidentes do deporte, das carreiras, da caza, dos paseos no bosque, das *ladies* orgullosas, as fráxiles *misses* conducindo con man segura cabalos de carreiras de admirábel silueta, coquetos, brillantes, caprichosos eles mesmos coma mulleres. Pois C. G. non só coñece o cabalo en xeral, senón que se aplica, coa mesma fortuna, a expresar a beleza persoal dos cabalos. En ocasións, son paradas e, por

así dicir, campamentos de carruaxes numerosas, de onde, izados sobre os coxíns, sobre os asentos, sobre os imperiais, homes novos e esveltos e mulleres ataviadas con traxes excéntricos autorizados pola estación, asisten a unha solemnidade calquera da hípica que transcorre na lonxanía; por veces un xenete galopa graciosamente xunto a unha calesa descuberta e o seu cabalo ten o aire, polas súas corvetas, de saudar ao seu xeito. A carruaxe circula a bo paso por unha avenida raiada de luz e de sombra, as belezas deitadas coma nunha dorna, indolentes, escoitando vagamente as galanterías que caen na súa orella e entregándose, con preguiza, ao vento do paseo.

A pel ou a muselina sóbelles ata o mentón e reborda coma unha onda por riba da porta. Os criados están tensos e perpendiculares, inertes e todos semellantes; é sempre a efíxie monótona e sen relevo da servidume, puntual, disciplinada; a súa característica é carecer dela. Ao fondo, o bosque verdea ou amarelea, empoéirase ou asombrízase, segundo a hora e a estación. As súas retiradas énchense de brétemas de outono, de sombras azuis, de raios amarelos, de refulxencias rosadas ou de magros destellos que cortan a escuridade coma sablazos.

Se as innumerábeis acuarelas relativas á guerra de Oriente non nos tivesen mostrado o poder de C. G. como paisaxista, estas abundarían para facelo. Mais, aquí, xa non se trata dos terreos desgarrados de Crimea, nin das ribeiras teatrais do Bósforo; atopámonos nesas paisaxes familiares e íntimas que constitúen o adobío circular dunha grande cidade e nas que a luz deita reflexos que un artista verdadeiramente romántico non pode desdeñar.

Outro mérito que cómpre salientar aquí é o coñecemento sorprendente do arnés e da carrocería. C. G. diseña e pinta unha carruaxe e todos os tipos de coche co mesmo coidado e a mesma desenvoltura coa que un pintor consumado de mariñas pinta barcos. Toda a súa carrocería é perfectamente ortodoxa; cada parte está no seu lugar e non hai nada que reprochar. Sexa cal sexa a actitude coa que sexa lanzada ou o aire co que sexa representada, unha carruaxe, coma un navío, toma prestada do movemento unha graza misteriosa e complexa moi difícil de escenografar. O pracer que o ollo do artista recibe disto procede, ao meu ver, da serie

de figuras xeométricas que este obxecto, xa de seu complicado, navío ou carroza, enxendra sucesiva e rapidamente no espazo.

Podemos apostar con total confianza a que, en poucos anos, os debuxos de C. G. se converterán en arquivos preciosos da vida civilizada. As súas obras serán investigadas polos curiosos tanto como as de Debucourt, Moreau, Saint-Aubin, Carle Vernet, Lami, Devéria, Gavarni, e todos eses artistas exquisitos que, por non teren pintado máis que o familiar e o bonito, non deixan de ser, ao seu xeito, historiadores serios. Varios deles sacrificaron, de feito, demasiadas cousas por centrárense no bonito, e introduciron, en ocasións, nas súas composicións un *estilo* clásico estraño ao tema; algúns arredondaron os ángulos, aplanaron as rudezas da vida, amorteceron os seus fulgurantes estalos. Menos hábil ca eles, C. G. garda un mérito profundo que lle é ben propio: cumpriu voluntariamente unha función que outros artistas desprezaron e que correspondía desempeñar, sobre todo, a un home de mundo. Buscou por todas partes a beleza pasaxeira e fugaz da vida presente, o carácter do que o lector nos permitiu chamar a *modernidade*. A miúdo estraña, violenta, excesiva (mais sempre poética), soubo concentrar nos seus debuxos o sabor amargo ou embriagador do viño da Vida.

CIDADES DE TINTA



A cidade na poesía galega do século XXI
 VV. AA.
 Toxosoutos
 Noia, 2012
 224 páxs.

Unha cualidade esencial nun antólogo é a de saber detectar con dilixencia o tema sobre o que, tras posibles controversias varias, o público lector reclama unha visión de conxunto ou unha especie de estado da cuestión. É un acerto por parte de Gonzalo Vázquez que aspire a satisfacer a nosa curiosidade sobre como se vén tratando, en tempos recentes, a cuestión da urbe na nosa literatura con esta antoloxía sobre a cidade na poesía galega. Gonzalo Vázquez amosa non só unha gran perspicacia na escolla dun tema non exento de polémica nas nosas letras, senón que, ademais, fronte ás aproximacións retrospectivas de tantas antoloxías, el apunta unha dimensión prospectiva co título «... poesía galega do século XXI», suxerindo que os poemas seleccionados están a deseñar unha cidade ou, para ser máis exacta, *ciudades* en cuxa construción podemos e debemos participar tamén os lectores e lectoras. Un dos poetas da escolma, Baldo Ramos, está especialmente atento a esta cidade de tinta:

Cidade de pedra na memoria,
 percorrida na noite,
 ás apalpadadas,
 polas rúas baleiras do poema. (172)

De xeito semellante, María do Cebreiro comeza un dos seus poemas coa epígrafe: «Abríame a cidade pola páxina 15» (165).

Referinme anteriormente a controversias e polémicas nas nosas letras arredor da cuestión da cidade porque, como sinala Gonzalo Vázquez na súa introdución, a cultura galega aínda se debate entre dúas figuracións simbólicas da cidade: por unha banda, a da atractiva cidade moderna fronte a un mundo rural —para moitos

sobre-representado, e ás veces estereotipado, nas diversas manifestacións artísticas— e, por outra banda, a cidade alienante, opresiva e indiferente cara ao individuo. Eu diría que é a segunda destas dúas figuracións simbólicas a que ten unha tradición literaria máis extensa. Gonzalo Vázquez alude na súa introdución ao poema «London», de William Blake, no que este pioneiro do romanticismo británico denuncia a miseria e sufrimento dos desherdados da capital inglesa. Certamente, tanto o movemento romántico, no seu rexeitamento da revolución industrial, da migración masiva do rural ás vilas e do amoreamento de obreiros nas cidades, como máis tarde o simbolismo francés, coas súas cidades habitadas por espectros, adoitan representar o lado máis escuro da urbe.

Curiosamente, os espazos urbanos están tamén configurados polas ideoloxías de xénero e William Blake, fixándose nas *mulleres da rúa*, nas prostitutas, fainas culpables das enfermidades venéreas que transmiten. Na poesía actual, pola contra, a muller asume desinhibida o papel de *flanêuse* que percorre a cidade e a inscribe no seu poema. Dinos Estíbaliz Espinosa nun poema sobre A Coruña:

Ninguén que non che habite entenderá
por que te paseamos
por que che dedicamos un libro... (71)

E, falando da muller na cidade e na poesía, salientarei que esta antoloxía de poesía do século XXI supera os habituais 10% ou 15% de mulleres escritoras representadas, chegando ao 26%. Agardemos que este novo século nos amose unha sociedade e unha literatura nas que as mulleres, que *sosteen a metade do ceo* (Torres 2001: 1), sexan tamén as autoras da metade das páxinas publicadas.

É digno de mención o feito de que as cidades desta antoloxía de poesía galega non sexan exclusivamente galegas. Figuran aquí escritores e escritoras que adoitan moverse na escena internacional, como é o caso de Yolanda Castaño, quen representa nos seus poemas unha muller viaxeira e disposta á aventura: «eu que atravesei deserto para ir a Essauira» (46). Porén, as súas viaxes son sempre con retorno e así remata, precisamente, o mesmo poema:

CIDADES DE TINTA

Manuela Palacios

Eu, que un día recollín
mazás do xardín de Tolstoi,
quero voltar a casa:
o recanto
que prefiro
da Coruña

xusto en ti. (46)

Poderíamos dicir que esta figura feminina no poema de Yolanda Castaño é *cosmopolita*, unha cidadá do mundo, pois nos di da súa memoria: «na sexta avenida séntese como na casa» (45). Na opinión de Kwame Anthony Appia, o cosmopolitismo salienta os vencellos entre as persoas de culturas e condicións diferentes. O obxectivo de Appia consiste en recuperar os aspectos positivos do termo *cosmopolita* —a cotío relacionado cos privilexios dunha elite urbana— fronte a discursos que, como o da guerra das civilizacións, salientan os aspectos irreconciliables das diversas culturas. Podemos atopar tamén un cosmopolitismo como o propugnado por Appia en Marilar Aleixandre cando nos di:

ese músico que toca o acordeón
na estación de Antón Martín
¿será o mesmo ao que lle dei unha libra
en Victoria hai cinco anos? (18)

Malia as boas intencións destes viaxeiros e viaxeiras, as metrópoles visitadas (Londres, París, Lisboa, Nova York...) exhiben nos nomes das avenidas, rúas, estacións de metro e monumentos a historia do colonialismo. A propia etimoloxía da palabra *metrópole*, cidade nai —nai fundadora das colonias—, do grego μήτηρ, agocha esa historia de espolio.

Coñecín a Gonzalo Vázquez nun curso sobre ecocrítica que impartín no Máster de Literatura e Cultura Comparadas da Universidade de Santiago, polo que non podo deixar de preguntarme: que lugar ocupa a natureza na cidade? Unha primeira

reacción é a de pensar na natureza negada, como a do primeiro poema da antoloxía, de Xoán Abeleira:

A neve que non é neve
A chuvia que non é chuvia
O sol que non é o sol... (13)

Pero natureza é tamén o noso corpo e gustaríame aludir a un fermoso soneto de Miro Villar nesta colección, «Este corpo cidade de harmonía», no que a cidade se converte en tropo do corpo que goza do amor:

Pálido de tremores, este corpo, cidade
de harmonía, rebenta cando acodes presta
aquí, para que se abran os poros na floresta. (214)

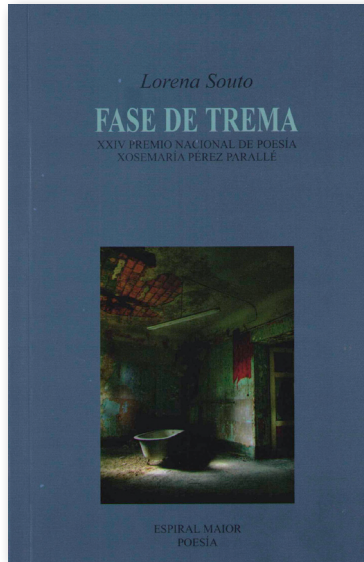
Esta cidade de harmonía recupera para o gozo corporal o sentido máis nobre das cidades espirituais.

Resultaríame imposible comentar os sesenta e un poetas incluídos nesta antoloxía. Hai nela, polo menos, tantas cidades como poemas. Convido o público lector a que as percorra, unha a unha, da man dos poetas que as recrean.

Referencias bibliográficas

- Appiah, Kwame Anthony (2006): *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*. New York: Norton.
- Blake, William (2011): «London». *Poetry Foundation*. Accesíbel en <<http://www.poetryfoundation.org/poem/172929>>. [Consulta: 11/07/2012].
- Torres, Xohana (2001): *Eu tamén navegar. Discurso lido o día 27 de outubro de 2001 no acto da súa recepción e resposta do Excelentísimo Señor Don Salvador García Bodaño*. A Coruña: Real Academia Galega.

ABISMOS DE PALABRAS



Fase de trema
Lorena Souto
Espiral Maior
A Coruña, 2012
46 páxs.

É un inmejorable comezo para unha carreira literaria contar cun poemario que fai unha aposta valente e anovadora, como é o caso de *Fase de trema*, que este poemario sexa premiado por un xurado experimentado, como o que concedeu o XXIV Premio Nacional de Poesía Xosemaría Pérez Parallé en 2011, e culminar esta serie de circunstancias afortunadas coa publicación do libro nunha editora de prestixio, Espiral Maior, en cuxo catálogo figuran os e as mellores poetas de Galicia.

Fase de trema comeza cun poema a modo de epígrafe no que o «abismo» ocupa un lugar central: «Só respirar forte e o abismo acólleme» (9). Poderíamos pensar que se trata do abismo que representa o folio en branco ou na vertixe que se sente ao se asomar á escrita, ou ben nun abismo existencial. Lémbreme este abismo de *Fase de trema* a outros abismos doutros escritores e escritoras: o abismo de Antón Lopo noutra epígrafe, tamén inicial, do texto da súa *performance Dentro* (2006):

Chegar ao bordo do abismo
e facelo:
saltar

ao outro lado.

O «abismo» de *Fase de trema* dialoga igualmente ben co que menciona Luz Pichel nun dos seus ensaios, cando di que emprega a poesía para enfrontarse «ao abismo, á caída e ao voo coa mesma carraxe» (2009: 176). Nestes casos o abismo non chama a autodestrución, senón que constitúe un *rite de passage*, un risco que cómpre asumir tanto se verdadeiramente queremos chegar ao outro lado como se queremos voar.

Mencionei a posibilidade de interpretar ese «abismo» da epígrafe inicial como existencial e non só como artístico. Un trazo salientable de *Fase de trema* é o xeito no que se *sustenta* esa *Angst*, a angustia espiritual ante o baleiro, no material:

Preparo comida para catro semanas
e dedícome a morrer todas as súas mortes.

Este sustento, a comida que preparamos para afrontar esta viaxe por «rutas perdidas» dáme pé para comentar outra característica moi salientable deste poemario: a súa atención aos labores tradicionalmente femininos (no libro menciónase tamén o *patchwork* (42), que chegou a ser un tropo central da crítica feminista na revalorización da creatividade feminina colectiva).

Fase de trema presta especial atención á construción social da feminidade. Así, por exemplo, o poema «Prepararte (desde o comezo)» (40) denuncia o determinismo social na configuración de identidades:

A escrava de ouro que gravan co teu nome
e che poñen como agasallo inesperado
cando aínda non cumpriches o mes.

Outro factor a ter en conta é a visibilización do xénero feminino tanto no sufixo gramatical como no seu referente extra-lingüístico na sociedade: as amigas, a nai e a filla cos seus desencontros, as Furias, as heroínas, a deusa, a sacerdotisa, etc., todas elas habitan estes poemas de xeito tan explícito que non poden pasar desapercibidas. A opción polo feminino, no canto do masculino xenérico ou universal, fainos reflexionar sobre o feito de que a linguaxe non representa a realidade senón que a configura. Os sufixos femininos teñen ademais o efecto de poboar a nosa imaxinación con máis e máis mulleres que, doutro xeito, ficarían esvaídas coma espectros.

Se Lorena Souto incide no papel da linguaxe na configuración da realidade, fai algo semellante naqueles versos de dimensión metaliteraria que permiten unha lectura dupla: a que remite a procesos irracionais da mente e a que remite á pro-

pia escrita. Botando man dun estudo sobre a esquizofrenia incipiente dos anos 50 (Conrad 1958), a poeta tece tanto a estrutura do poemario como toda unha rede de metáforas. Esta lectura dupla ilustra, ao meu entender, os principios fundamentais da creación poética que, segundo Julia Kristeva, teñen a súa orixe na etapa semiótica previa á racionalidade da vida adulta e serán sempre unha fonte de desestabilización da lóxica do simbólico (1974). Os versos finais do poema «Os días arrolan pola miña cabeza» (15-16) permítennos entrever a tradición literaria na que ingresa a escritora novel: «Sen crer nos oráculos atopo a liña que nos une», verso que remitirá a algúns e algunhas a outro oráculo, o do poema «Penélope» de Xohana Torres, onde afirma que «a maxia pode ser de todos». Poderá haber discrepancia no tocante á existencia dos oráculos, pero non no que se refire á «liña que nos une» como tradición literaria aberta á incorporación de novas voces. Os repertorios da literatura galega e, en concreto, os de autoría feminina, saen á superficie noutras epígrafes e poemas, como o que fala das «identidades [que] nos atravesan» («Prepararte desde o comezo» 40), verso que, nun poemario como *Fase de trema*, tan implicado na cuestión do individuo como espazo de conflito e na loita entre discursos dominantes e emerxentes, non podemos deixar de relacionar co poema de Lupe Gómez (1995):

a muller é
un cristal
atravesado por
unha patria.

Lectura dupla pode ser tamén a dos versos de Lorena Souto que suxiren a vocación literaria do suxeito lírico:

De todos os camiños trazados en min
este é o que debuxo con máis tino (16)

ou ben os obstáculos e frustracións no labor da escrita: «Acumulo a experiencia dos deseños fallidos», ou aqueles versos nos que se xoga coa presenza enganosa da autora a través do suxeito lírico: «eu non estarei aquí» e co tempo ficcional: «É cuestión doutro tempo» (16).

É esta posibilidade tan plural de lecturas aos niveis individual, psicolóxico, social e artístico a que fai de *Fase de trema* unha achega de especial importancia para a poesía galega actual, non só polo que nos ofrecen os seus polisémicos versos senón tamén polos acertos que auguran sobre a futura carreira literaria de Lorena Souto.

Referencias bibliográficas

- Conrad, Klaus ([1958] 1997): *La esquizofrenia incipiente*. Madrid: Triacastela.
- Gómez Arto, Lupe (1995): *Pornografía*. Vigo: Edición de autora. Santiago de Compostela: Editorial Compostela, 2005. Santiago de Compostela: Edicións Positivas, 2012.
- Kristeva, Julia (1974): *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil.
- Lopo, Antón (2006): *Dentro*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Dirección Xeral de Creación e Difusión Cultural.
- Pichel, Luz (2009): «Pieces of Letters from My Bedroom». En Manuela Palacios e Laura Lojo (eds.), *Writing Bonds. Irish and Galician Contemporary Women Poets*. Oxford: Peter Lang, 175-193.
- Torres, Xohana (2004): «Penélope». En Luciano Rodríguez (ed.), *Poesía reunida (1957-2001)*. Santiago de Compostela: Editorial Danú.