

## Arte moderno (De Wikipedia)

**Arte moderno** es un término referido a la mayor parte de la producción artística desde finales del siglo XIX hasta aproximadamente los años 1970. Producciones recientes son más a menudo denominadas **arte contemporáneo**. El arte moderno tiene un nuevo acercamiento al arte, donde ya no es importante la representación literal de la realidad (a través de pintura o escultura). La invención de la fotografía había hecho esta función artística obsoleta. En su lugar, los artistas comenzaron a experimentar con nuevos puntos de vista, con nuevas ideas sobre la naturaleza, materiales y funciones artísticas, a menudo en **formas abstractas**.

Durante sus primeras décadas, el arte moderno fue un fenómeno exclusivamente europeo. Las primeras semillas de las ideas artísticas modernas vinieron de artistas que trabajaban en los **movimientos romántico y realista**. Más tarde, representantes del **impresionismo y postimpresionismo** comenzaron a experimentar con nuevos modos de representación de la luz y el espacio a través del color y la pintura. En los años previos a la Primera Guerra Mundial, una explosión de creatividad tuvo lugar con el **fauvismo, cubismo, expresionismo y futurismo**.

La Primera Guerra Mundial trajo consigo el fin de esta fase, pero indicó el inicio de una serie de movimientos antiartísticos, como el **dadá** y el trabajo de **Marcel Duchamp** y el **surrealismo**. También grupos como de Stijl y Bauhaus acababan de comenzar a desarrollar nuevas ideas sobre la interrelación de las artes, arquitectura, diseño y educación artística.

El arte moderno fue introducido en América durante la Primera Guerra Mundial cuando un número de artistas en los barrios de Montmartre y Montparnasse en París huyeron de la guerra. Francis Picabia (1879-1953) fue el responsable de la llegada del arte moderno a la ciudad de Nueva York. Sin embargo, fue solamente tras la Segunda Guerra Mundial cuando los Estados Unidos se convirtieron en el centro de atención de los nuevos movimientos artísticos. Los años 1950 y 1960 vieron la aparición del **expresionismo abstracto**, el **arte pop**, el **op art** y el **minimalismo**; a finales de los años 1960 y los años 1970, habían aparecido el Happening, Fluxus, el land art, el performance art, el arte conceptual y el fotorrealismo.

A partir de los 70, un número de artistas y arquitectos habían comenzado a rechazar la idea de "moderno" y comenzaron a crear obras típicamente postmodernistas. De allí la relevancia de la crisis de las vanguardias artísticas y el debate modernidad-postmodernidad. Comenzando desde la era de postguerra, menos artistas usaban pintura como medio principal. En su lugar, se generalizaron las grandes **instalaciones**. Desde los años 1970, el **media art** se ha convertido en una categoría por sí mismo, con un emergente número de artistas experimentando con las nuevas tecnologías. El **videoarte** es el ejemplo mejor conocido.



Boceto del *Guernica* de Picasso y el cuadro definitivo expuesto en Nueva York.

## Las vanguardias

El término **vanguardias** surge en Francia durante los años de la Primera Guerra [1914-1917]. Su origen está precisamente en el vocablo francés *avant-garde*, término de origen militar y político, que venía a reflejar el espíritu de lucha, de combate y de confrontación que el nuevo arte del siglo oponía frente al llamado arte decimonónico o académico.

Desde el principio, el arte vanguardista adquiere una impronta provocadora contra lo antiguo, lo naturalista o lo que se relacionara con el arte burgués. No será causalidad que todas las primeras manifestaciones de estos vanguardismos estén repletos de actos y gestos de impacto social, como expresión de un profundo rechazo a la llamada cultura burguesa. La Primera Guerra, como expresión del afán imperialista y del profundo fracaso de esa burguesía por conseguir la paz, será el período en que, junto a actitudes diversas de rechazo a la guerra, afloren todas estas manifestaciones artísticas extraordinarias con una versatilidad y agilidad desconocidas hasta entonces. Los llamados *ismos* se sucederán uno tras otro.

No es ninguna casualidad que el surgimiento de los vanguardismos artísticos y literarios esté relacionado íntimamente con el periodo de mayor intensidad social, ideológica, en definitiva histórica, del siglo XX: el periodo que va desde la Primera guerra del 14 al inicio de la Segunda en 1939. En esos 15 ó 20 años cuajan las experiencias del nuevo arte: unas pasarán rápidamente, otras quedarán incorporadas al arte para siempre, pero la revolución de las formas y de los contenidos se producirá, sin duda, a partir de aquellas vanguardias de los años 20.

### Auge y crisis

Los vanguardismos despuntan inmediatamente antes o durante la Primera Guerra, llegan a su apogeo durante la década de los años 20, entran en crisis a partir de 1929 y desaparecerán en la década de los 30.

En esos años, los artistas vanguardistas se han enfrentado al mundo de ideas proveniente del pensamiento burgués: unos derivarán hacia el antiburguesismo de tipo fascista, como es el caso del futurismo italiano de Marinetti; otros volcarán su rebeldía en el movimiento proletario izquierdista. De esta forma, los dos grandes movimientos que marcarán el siglo XX, el fascismo-nazismo y el comunismo, serán expuestos y cantados en sus iniciales años de poder a través de una estética y unas formas vanguardistas. El caso más ilustrativo es el del surrealismo francés y su apuesta por la revolución comunista. Posteriormente serán ellos mismos perseguidos y prohibidos por los propios aparatos culturales de estado, como ocurrió en la URSS estalinista a partir de 1923 y en la Alemania nazi de 1933. En el primer caso, los poetas futuristas serán criticados a partir de la nueva estética realista y populista tras la guerra civil revolucionaria. En el segundo caso, los jefes nazis secuestrarán la pintura vanguardista que había caracterizado el renacer cultural alemán, considerada a partir de entonces como "arte degenerado".

La gran confrontación ideológica y militar de la década de los cuarenta, la Segunda Guerra, acabará con los vanguardismos. Sus restos o serán enterrados o derivarán en el arte moderno cuya expresión más genuina será el arte de Estados Unidos a partir de los años 40. El trabajo de fundamentar un nuevo concepto de arte y de literatura ya estaba realizado.

## Lo que tuvieron en común las vanguardias

1. Oposición a las estéticas de corte naturalista.
2. Arte de minorías, surgió en sus orígenes separado del gusto popular, aunque progresivamente se ha ido integrando en el actual arte de masas.
3. Arte condenado a la fugacidad, en perpetuo cuestionamiento de uno mismo, en continua experimentación de nuevas formas.
4. Constante adaptación a las necesidades de la expresión de las nuevas experiencias de conciencia.
5. Subjetividad creadora capaz de captar por anticipado el espíritu de los tiempos y la crisis histórica. Papel crucial del lenguaje como medio de expresión de esa experiencia.
6. Una conclusión: las vanguardias fueron las avanzadillas de la sensibilidad creadora de nuestro tiempo.

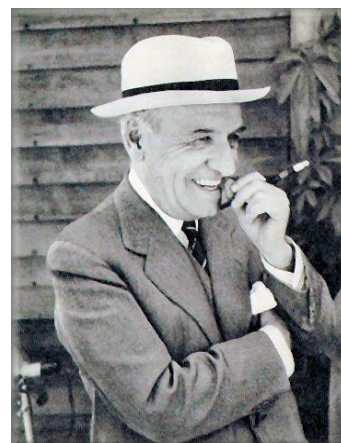
José Luis Giménez-Frontín: *Movimientos literarios de vanguardia*. 1974

## La deshumanización del arte (de Wikipedia)

La **deshumanización del arte** es un concepto humanístico desarrollado por el filósofo español José Ortega y Gasset en su obra del mismo título de 1925. Con esta expresión, Ortega y Gasset alude al arte y a la literatura de vanguardia (los “ismos”) surgida después de la Primera Guerra Mundial.

*Más arriba se ha dicho que el nuevo estilo, tomado en su más amplia generalidad, consiste en eliminar los ingredientes 'humanos, demasiado humanos', y retener sólo la materia puramente artística. Esto parece implicar un gran entusiasmo por el arte. Pero al rodear el mismo hecho y contemplarlo desde otra vertiente sorprendemos en él un cariz opuesto de hastío o desdén. La contradicción es patente e importa subrayarla.*

*La metáfora escamotea un objeto enmascarándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades.*



## Extracto de *La deshumanización del arte* (1925)

Durante el siglo XIX los artistas han procedido demasiado impuramente. Reducían a un mínimo los elementos estrictamente estéticos y hacían consistir la obra, casi por entero, en la ficción de realidades humanas. En este sentido es preciso decir que, con uno u otro cariz, todo el arte normal de la pasada centuria ha sido realista. Realistas fueron Beethoven y Wagner. Realista Chateaubriand como Zola. Romanticismo y naturalismo, vistos desde la altura de hoy, se aproximan y descubren su común raíz realista.

Productos de esta naturaleza sólo parcialmente son obras de arte, objetos artísticos. Para gozar de ellos no hace falta ese poder de acomodación a lo virtual y transparente que constituye la sensibilidad artística. Basta con poseer sensibilidad humana y dejar que en uno repercutan las angustias y alegrías del prójimo. Se comprende, pues, que el arte del siglo XIX haya sido tan popular: está hecho para la masa diferenciada en la proporción en que no es arte, sino extracto de vida. Recuérdese que en todas las épocas que han tenido dos tipos diferentes de arte, uno para minorías y otro para la mayoría, este último fue siempre realista.

No discutamos ahora si es posible este arte puro. Tal vez no lo sea; pero las razones que nos conducen a esta negación son un poco largas y difíciles. Más vale, pues, dejar intacto el tema. Además, no importa mayormente para lo que ahora hablamos. Aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominan en la producción romántica y naturalista. Y en este proceso se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea. Entonces tendremos un objeto que sólo puede ser percibido por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística. Sería un arte para artistas, y no para la masa de los hombres, será un arte de casta, y no demótico.

He aquí por qué el artista nuevo divide al público en dos clases de individuos: los que lo entienden y los que no lo entienden; esto es, los artistas y los que no lo son. El arte nuevo es un arte artístico.

Yo no pretendo ahora ensalzar esta manera nueva de arte y menos denigrar la usada en el último siglo. Me limito a filiarlas, como hace el zoólogo con dos faunas antagónicas. El arte nuevo es un hecho universal. Desde hace veinte años los jóvenes más alertas de dos generaciones sucesivas — en París, en Berlín, en Londres, Nueva York, Roma, Madrid — se han encontrado sorprendidos por el hecho ineluctable de que el arte tradicional no les interesaba; más aún, les repugnaba. Con estos jóvenes cabe hacer una de dos cosas: o fusilarlos o esforzarse en comprenderlos. Yo he optado resueltamente por esta segunda operación. Y pronto he advertido que germina en ellos un nuevo sentido del arte, perfectamente claro, coherente y racional. Lejos de ser un capricho, significa su sentir el resultado inevitable y fecundo de toda la evolución artística anterior. Lo caprichoso, lo arbitrario y, en consecuencia, estéril, es resistirse a este nuevo estilo y obstinarse en la reclusión dentro de formas ya arcaicas, exhaustas y precipitadas. En arte, como en moral, no depende el deber de nuestro arbitrio; hay que aceptar el imperativo de trabajo que la época nos impone. Esta docilidad a la orden del tiempo es la única probabilidad de acertar que el individuo tiene.

Aun así, tal vez no consiga nada; pero es mucho más seguro su fracaso si se obstina en componer una ópera wagneriana más o una novela naturalista.

En arte es nula toda repetición. Cada estilo que aparece en la historia puede engendrar cierto número de formas diferentes dentro de un tipo genérico. Pero llega un día en que la magnífica cantera se agota. Esto ha pasado, por ejemplo, con la novela y el teatro romántico-naturalista. Es un error ingenuo creer que la esterilidad actual de ambos géneros se debe a la ausencia de talentos personales. Lo que acontece es que se han agotado las combinaciones posibles dentro de ellos. Por esta razón, debe juzgarse venturoso que coincida con este agotamiento la emergencia de una nueva sensibilidad capaz de denunciar nuevas canteras intactas.

Si se analiza el nuevo estilo se hallan en él ciertas tendencias sumamente conexas entre sí. Tiende: 1.º, a la deshumanización del arte; 2.º, a evitar las formas vivas; 3.º, a hacer que la obra de arte no sea, sino obra de arte; 4.º, a considerar el arte como juego y nada más; 5.º, a una esencial ironía; 6.º, a eludir toda falsedad, y por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7.º, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna.

### **Sobre LA DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE de Ortega y Gasset**

Decía Mallarmé que la poesía está hecha con palabras, no con ideas ni con pensamientos. A finales del siglo XIX y, sobre todo, a principios del siglo XX jóvenes artistas reaccionan en contra de la realidad, empiezan a crear algo nuevo, sin ninguna conexión con el pasado. Ortega, como buen filósofo, reflexionó acerca de ello y acuñó este término tan adecuado (para el movimiento y para su propia filosofía), “la deshumanización del arte”.

Ortega habla de lo que se puede entender como “sensibilidad artística” y “sensibilidad humana”, distintas en esencia y confrontadas. Pongamos por caso el ejemplo gráfico que él mismo propone: fuera, tras el vidrio, se dispone un jardín. Si empleamos nuestra visión en contemplar la realidad del jardín no veremos el vidrio. Si, por el contrario, detenemos nuestra mirada en éste, no veremos con claridad la floresta. Pues bien, en un cuadro, como paradigma, podemos detener nuestra mirada en el aspecto formal, en la pincelada, en las veladuras y en las metáforas que siempre, sin duda, ocultan la realidad. O podemos obviar esas cosas, y tan sólo disfrutar del sentido y de la realidad de esa obra pictórica. Poder estético, en suma, que a ojos de Ortega es opuesto a la realidad, ya que **estilizar es deformar lo real**. Luego a **mayor estilización mayor deshumanización**. El camino del artista ha de ser la “voluntad de estilo”, léase como el dominio estético de cambiar la realidad.

**El realismo, a juicio de Ortega, es propio del pueblo, vulgar y plebeyo; propio de las masas.** Jamás en la Historia del Arte, añade, se buscó el realismo como en el arte decimonónico, con su naturalismo que huye del más elemental ornato y estilo para mostrar la realidad, y con su romanticismo, propio del autor que imprime sus pasiones humanas y fundamenta su arte en este sentimiento, haciéndose fácilmente entendible por todos a causa de su patetismo, sentimiento y drama. Por lo cual, concluye, el arte decimonónico es una monstruosidad.

Esto le da pie para hablar a su vez de arte impopular, diferenciándolo de no popular. Éste último puede llegar a calar en las masas, ya que no genera desprecio en las mismas; es innovador, por lo cual tardará un tiempo en “democratizarse”, pero es entendible. El impopular, sin embargo, goza del repudio del vulgo, y es repudiado porque no se comprende. Esto genera en el espectador un sentimiento de antipatía profundo, parecido al de “si no lo entiendo yo, no lo entiende nadie”. Esta persona no quiere ni pensar en que quizá sí pueda ser comprensible, y la mera posibilidad de que él no lo pueda entender le produce escalofríos.

Interesantes son también sus reflexiones acerca de la objetivación de la obra de arte: vamos del mundo a la mente, dice, y no de la mente al mundo. Eso, efectivamente, es dar plasticidad, crear estética. La idea es el objeto, no el instrumento para llegar al objeto, lo cual es lo “humano”. No caben, pues –y es un juicio personal-, subjetivaciones a la hora de contemplar una obra de arte. Porque lo que se contempla ha de ser, a la fuerza, algo tan unívoco como la intención del artista. La única manera que éste tiene de no ser derrotado es pintar “su idea” de lo que representará. De esta forma lo que pinte siempre será verdad, se ha renunciado a pintar la realidad, se ha convertido en lo que es en esencia: un cuadro, pura irrealidad.

Dejo algunos fragmentos jugosos del libro, que para explicarse ¿quién mejor que el propio Ortega?

“A mi juicio, lo característico del arte nuevo -desde el punto de vista sociológico- es que divide al público en estas dos clases de hombres: **los que entienden y los que no lo entienden**. Esto implica que los unos poseen un órgano de comprensión negado, por tanto, a los otros; que son dos variedades distintas de la especie humana. El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va desde luego dirigido a una minoría especialmente dotada. Cuando a uno no le gusta una obra de arte, pero la ha comprendido, se siente superior a ella y no ha lugar a la irritación. Mas cuando el disgusto que la obra causa nace de que no se la ha entendido, queda el hombre como humillado, con una oscura conciencia de su inferioridad que necesita compensar mediante la indignada afirmación de sí mismo frente a la obra. El arte joven, con solo presentarse, obliga al buen burgués a sentirse tal y como es: buen burgués, ente incapaz de sacramentos artísticos, ciego y sordo a toda belleza pura.”

“Sin prejuicios no cabe formarse juicios. En los prejuicios, y sólo en ellos, hallamos los elementos para juzgar. Lógica, ética y estética son literalmente tres prejuicios [...] Sin esta condensación tradicional de prejuicios no hay cultura”

“¿Dónde acaba la copia y empieza la verdadera pintura? ¿No pondremos sobre quien nos pinte cosas a aquel que nos pinte un cuadro?”

“La metáfora escamotea un objeto enmascarándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades.”

Acerca del Romanticismo: “En vez de gozar del objeto artístico, el sujeto goza de sí mismo; la obra ha sido sólo la causa y el alcohol de su placer. Y esto acontecerá siempre que se haga consistir radicalmente el arte en una exposición de realidades vividas. Estas, sin remedio, nos sobrecogen, suscitan en nosotros una participación sentimental que impide contemplarlas en su pureza objetiva.”

## En torno al cisma del arte moderno (Federico Fernández Giordano)

Desde la creación del collage dadaísta, pasando por los ready-mades de Duchamp, las Brillo-Boxes de Andy Warhol y el reciclaje pop-art, los remakes fotográficos de Sherrie Levine o las continuadas revisiones del cinematógrafo hasta los sampler de los Dj's que inundan las discotecas, existe una no siempre evidente línea conectora que, si bien muchos tildarían de efímera, poco a poco está encontrando su sentido de ser en el marco de los grandes estilos de la historia del arte. Todas estas expresiones, hijas de la pluralidad y el mundo globalizado, acotan un amplio espectro de nuevas maneras de concebir el arte, reunidas en el cisma del posmodernismo, y que lentamente van cobrando forma y unidad como un arte autónomo.

Sin embargo este panorama no deja de suscitar las reservas de gran parte de la crítica y la opinión pública, tal vez como última efusión de una cultura encorsetada en los parámetros del arte clásico, el culto a la belleza y la originalidad.

Tras las grandes guerras, el ocaso de las ideologías, el auge de corrientes de pensamiento milenarista y apocalíptico, así como la descentralización del racionalismo universal en favor de estructuras pluralistas que hacían de nuestro mundo un lugar cada vez menos comprensible y seguro, los movimientos artísticos llegaron a un punto crítico que acusaba la falta de esos valores insignes del arte grandioso y tradicional, pasando a adoptar roles de contracultura y actitudes frecuentemente alienadas. La corriente de "desmitologización", y seguidamente la de "revolución" perdieron su cualidad revulsiva inicial, al punto de que modificaciones tales como las vanguardias se han convertido en meros atributos esnobes. La transgresión formal de los artistas, la transvaloración de la estética como fenómeno no siempre ligado al ideal de belleza, la reformulación de conceptos tales como estructura o armonía, así como la creciente secularización de la sociedad, fueron mermando la confianza en la experimentación artística y por extensión la confianza en el arte mismo.

Pero no sólo el mundo ponía el grito en el cielo ante la debacle regenerativa de la contracultura, sino que eran los mismos teóricos y docentes quienes se debatían en insolubles cuestiones. Ciertamente es que el eclecticismo posmoderno ha originado una cierta inconmensurabilidad del cuerpo artístico contemporáneo (lo que Foucault llamaba "heterotopía"), así como la dificultad con que teóricos e historiadores se enfrentan al tratar de definir este cuerpo dentro de las edades sucesivas del arte. Los síntomas de diversificación y falta de un centro claro, perceptibles en las técnicas y escenarios de la posmodernidad, han movido a estos teóricos hacia una dicotomía conceptual, entre la indecisión o falta de confianza en un género de arte que todavía se encuentra en desarrollo (característica de los

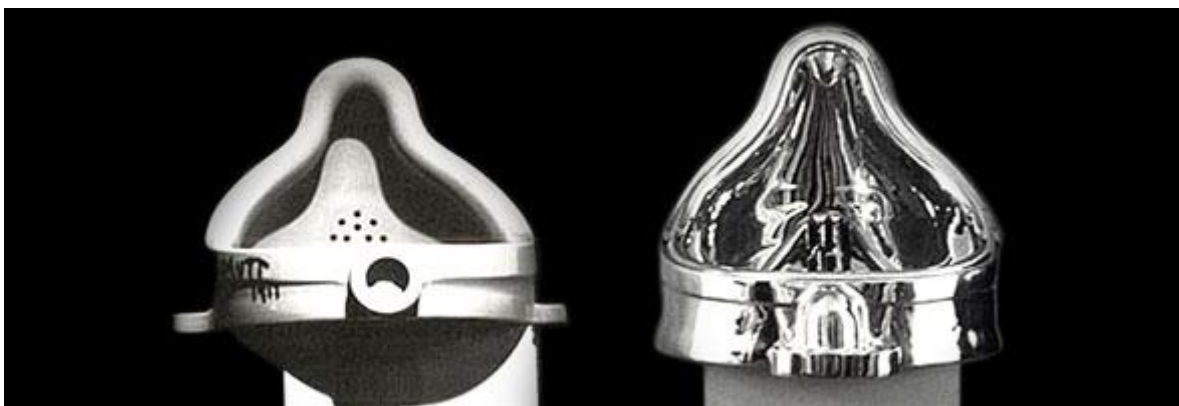


escépticos y en cierto modo de algunos nostálgicos del clasicismo), y entre la noción de "totalidad" o fuerza totalizadora que en último término deberá conferir a ese cuerpo plural y diversificado la consistencia de un ente homogéneo.

La cultura ya no es hoy (y puede que nunca lo haya sido) un cuerpo unificado, clarividente y homogéneo, sino diverso, ambiguo y lleno de matices. En consecuencia las barreras entre ciencia, arte y pensamiento son cada vez más estrechas y codependientes, llegando a interactuar y fusionarse en las nuevas tecnologías y esquemas fragmentados de la realidad, dando lugar a ese arte esencialmente ecléctico que parece ser el signo de la modernidad.

Como dijera Ortega y Gasset, es posible que el arte moderno se haya hecho "distante, secundario y menos grávido"; elitista y deshumanizado, este arte parece interesarse poco en los aspectos de la realidad que tradicionalmente eran el centro de interés para la cultura de masas, lo cual es palmario si se observa la extrañeza y el desasosiego con que la clase burguesa contempla las obras de arte posmodernas. Todos esos factores desestabilizantes, tan productivos en verdad para la autonomía del arte contemporáneo, son percibidos como una suerte de nihilismo incapaz de formar una representación sólida y armoniosa del mundo, por lo que algunos no han dudado en hablar de "crisis del arte". Pero eso que la preocupada opinión pública tilda de crisis, o hecho negativo, es sólo el eco de una crisis más global y generalizada, fenómeno por otra parte comprensible si se tiene en cuenta que vivimos en la era de las crisis (véase: la "crisis de la razón", la "crisis de Occidente", la "crisis del orden mundial"...). Cabría preguntarse si esta crisis no es en verdad un estadio positivo al que todo sistema complejo que ha rebasado su punto de saturación y colapso debe llegar a fin de desarrollarse en nuevas formas de realidad.

La decadencia del viejo Occidente conlleva en verdad un hecho positivo por cuanto que necesario, así como nuevas formas en el arte, la filosofía y la ciencia de acuerdo a su lugar en el esquema histórico. El antiguo connubio de las artes clásicas, su organización en un esquema profundamente disciplinado y armonizado como un todo de consistencia totémica, se ha trastocado hoy por un entramado multiforme y plural, un tapiz de líneas superpuestas o tangenciales que, para bien o para mal, describe el espíritu turbulento que insufla vida al hombre moderno.





## Extractos del *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (Marinetti)

Sentado sobre el depósito de gasolina de un aeroplano, con el vientre caliente por la cabeza del aviador, sentí la ridícula inutilidad de la vieja sintaxis heredada de Homero. ¡Violenta necesidad de liberar las palabras, sacándolas de la prisión del periodo latino! Naturalmente, como todo imbécil, tiene una cabeza previsor, un vientre, dos piernas y dos pies planos, pero jamás tendrá dos alas. ¡Apenas lo necesario para caminar, para correr algunos instantes y pararse casi en seguida resoplando!... He aquí lo que me dijo la remolinante hélice, mientras volaba a doscientos metros sobre las poderosas chimeneas de Milán. Y la hélice añadió:

1.- **Es necesario destruir la sintaxis, disponiendo los sustantivos al azar, tal como nacen.**

2.- **Se debe usar el verbo en infinitivo** para que se adapte elásticamente al sustantivo y no lo someta al yo del escritor que observa o imagina. El verbo en infinitivo puede sólo dar el sentido de la continuidad de la vida y la elasticidad de la intuición que la percibe.

3.- **Se debe abolir el adjetivo** para que el sustantivo desnudo conserve su color esencial. El adjetivo, que tiene en si mismo un carácter matizador, es incompatible con nuestra visión dinámica, porque supone una pausa, una meditación.

5.- **Abolir también la puntuación.** Al suprimirse los adjetivos, los adverbios y las conjunciones, la puntuación queda lógicamente anulada, en la continuidad variada de un estilo vivo que se crea por si mismo sin las pausas absurdas de las comas y los puntos. Para acentuar ciertos movimientos e indicar sus direcciones se emplearán signos matemáticos: + - x = ( ) y signos musicales.

6.- **Los escritores se han entregado hasta ahora a la analogía inmediata. Han comparado, por ejemplo, el animal al hombre o a otro animal, lo que casi equivale, más o menos, a una especie de fotografía. Han comparado por ejemplo un fox-terrier a un pequeñísimo pura sangre. Otros, más avanzados, podrían comparar ese mismo fox-terrier trepidante a una pequeña máquina Morse. En cambio yo lo comparo con el agua hirviendo. Hay en ellos una gradación de analogías cada vez más amplias** y unas relaciones cada vez más profundas y sólidas, aunque muy distantes.

9.- Teniendo en cuenta que toda clase de orden es fatalmente un producto de la inteligencia cauta y reservada, es necesario orquestar las imágenes disponiéndolas según un **máximo de desorden.**

10.- **Destruir en la literatura el "yo"**, es decir toda la psicología. El hombre completamente deteriorado por la biblioteca y el museo, sumetido a una lógica y a una sabiduría espantosa, ya no ofrece ningún interés. Por lo tanto debemos eliminarlo de la literatura y sustituirlo finalmente por la materia cuya esencia se debe alcanzar a golpes de intuición, cosa que no podrán hacer jamás los físicos ni los químicos. Descubrir a través de los objetos en libertad y los motores caprichosos la respiración, la sensibilidad y los instintos de los metales, de las piedras, de la madera, etc. Sustituir la psicología del hombre, ya agotada, por la **obsesión lírica de la materia.**

Protegéos de atribuir sentimientos humanos a la materia...





## GUIARRA

Sobre sus rodillas

Había algunas notas

Una mujer pequeña dormía

Y seis cuerdas cantan

en su vientre

El viento

ha borrado los límites

Y un pájaro

picotea las cuerdas

El silencio

Cada cual

cree

se ocultaba

vivir

en el fondo del

fuera de

armario

sí mismo

Cuando el hombre

cesó de tocar

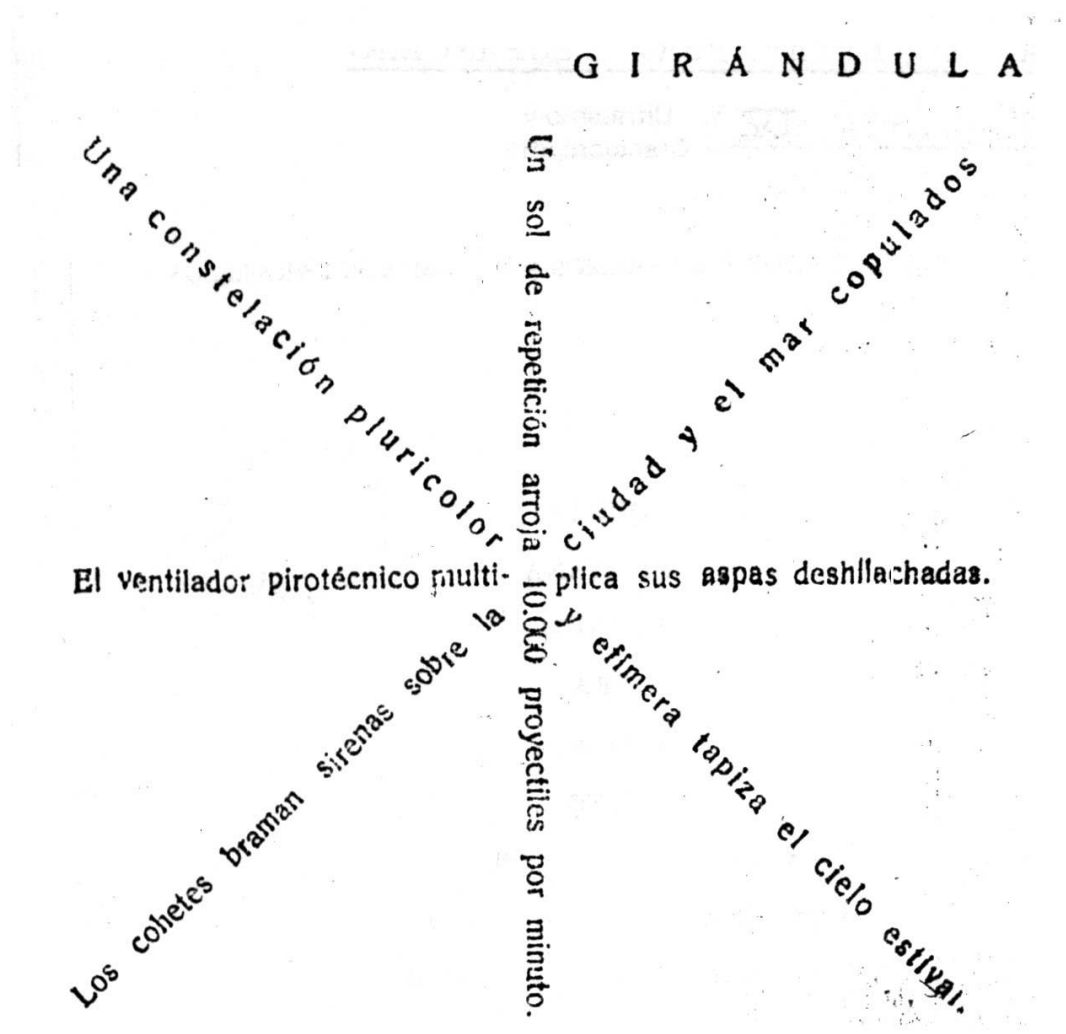
Dos alas temblorosas

cayeron de sus manos.

*Horizon carré. 1917*



Portada de Hélices de Guillermo de Torre (1923)



Guillermo de Torre: *Girándula*

**VACA**

Se tendió la vaca herida.  
Árboles y arroyos trepaban por sus cuernos.  
Su hocico sangraba en el cielo.

Su hocico de abejas  
bajo el bigote lento de la baba.  
Un alarido blanco puso en pie la mañana.

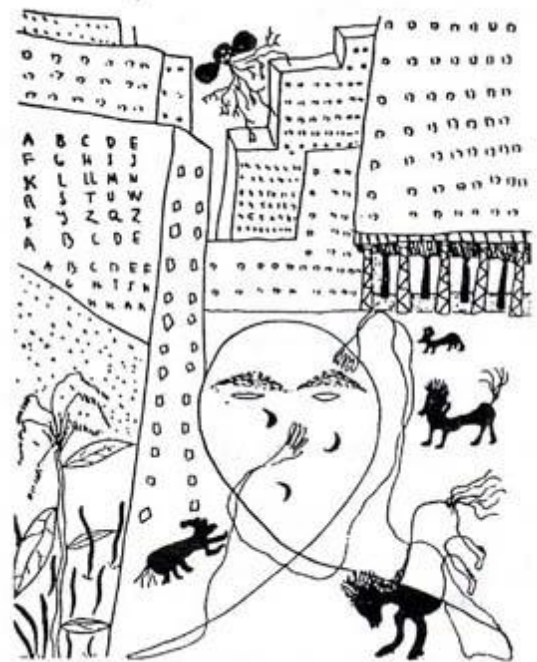
las vacas muertas y las vivas,  
rubor de luz o miel de establo,  
balaban con los ojos entornados.

Que se enteren las raíces  
y aquel niño que afila su navaja  
de que se pueden comer la vaca.

Arriba palidecen  
luces y yugulares.  
Cuatro pezuñas tiemblan en el aire.

Que se entere la luna  
y esa noche de rocas amarillas  
que ya se fue la vaca de ceniza.

Que se fue balando  
por el derribo de los cielos yertos,  
donde meriendan muerte los borrachos.



**Lorca: Autorretrato en Nueva York**

**FÁBULA Y RUEDA DE LOS TRES AMIGOS**

Enrique,  
Emilio,  
Lorenzo.  
Estaban los tres helados:  
Enrique por el mundo de las camas;  
Emilio por el mundo de los ojos y las heridas de las manos,  
Lorenzo por el mundo de las universidades sin tejados.

Lorenzo,  
Emilio,  
Enrique.  
Estaban los tres quemados:  
Lorenzo por el mundo de las hojas y las bolas de billar;  
Emilio por el mundo de la sangre y los alfileres blancos;  
Enrique por el mundo de los muertos y los periódicos abandonados.

Lorenzo,  
Emilio,  
Enrique.  
Estaban los tres enterrados:  
Lorenzo en un seno de Flora;  
Emilio en la yerta ginebra que se olvida en el vaso;  
Enrique en la hormiga, en el mar y en los ojos vacíos de los pájaros.

Lorenzo,  
Emilio,  
Enrique,  
fueron los tres en mis manos  
tres montañas chinas,  
tres sombras de caballo,  
tres paisajes de nieve y una cabaña de azucenas  
por los palomares donde la luna se pone plana bajo el gallo.

Uno  
y uno  
y uno.  
Estaban los tres momificados,  
con las moscas del invierno,  
con los tinteros que orina el perro y desprecia el vilano,  
con la brisa que hiela el corazón de todas las madres,  
por los blancos derribos de Júpiter donde meriendan muerte los borrachos.

Tres  
y dos  
y uno.  
Los vi perderse llorando y cantando  
por un huevo de gallina,  
por la noche que enseñaba su esqueleto de tabaco,  
por mi dolor lleno de rostros y punzantes esquiras de luna,  
por mi alegría de ruedas dentadas y látigos,  
por mi pecho turbado por las palomas,  
por mi muerte desierta con un solo paseante equivocado.

Yo había matado la quinta luna  
y bebían agua por las fuentes los abanicos y los aplausos,  
Tibia leche encerrada de las recién paridas  
agitaba las rosas con un largo dolor blanco.

Enrique,  
Emilio,  
Lorenzo.  
Diana es dura  
pero a veces tiene los pechos nublados.  
Puede la piedra blanca latir con la sangre del ciervo  
y el ciervo puede soñar por los ojos de un caballo.

Cuando se hundieron las formas puras  
bajo el cri cri de las margaritas,  
comprendí que me habían asesinado.

Recorrieron los cafés y los cementerios y las iglesias,  
abrieron los toneles y los armarios,  
destrozaron tres esqueletos para arrancar sus dientes de oro.  
Ya no me encontraron.  
¿No me encontraron?  
No. No me encontraron.  
Pero se supo que la sexta luna huyó torrente arriba,  
y que el mar recordó ¡de pronto!  
los nombres de todos sus ahogados.