

CICLO

revista
bimestral

**arte
literatura
pensamiento
modernos**

1948 CeDInCI



moholy - nagy

noviembre
diciembre

número 1

CICLO

**Revista
bimestral**

Arte
literatura
y pensamiento
modernos

1948

n o v i e m b r e - d i c i e m b r e
número 1

**Comité
directivo**

Aldo Pellegrini
Enrique Pichón Rivière
Elías Piterberg

Administración

David José Sussmann

Remitir toda la correspondencia
concerniente a esta revista a

Brasil 1766
Buenos Aires

La Dirección no se hace
responsable de los
artículos firmados
ni devuelve las colaboraciones
no publicadas.

Diagramación: Tomás Maldonado

Impresión: Carlos Kordon

Sumario

Henry Miller	página
Trópico de Capricornio.....	3
Georges Bataille	
La moral de Henry Miller.....	23
René Char	
El Poeta	38
Ernesto N. Rogers	
Ubicación del arte concreto.....	39
André Breton	
Jacques Hérold	53
László Moholy-Nagy	
Carta a Kalivoda	57
Elías Piterberg	
Surrealismo y surrealistas en 1948.	65
Aldo Pellegrini	
Wolfgang Paalen	74
Notas y comentarios de Enrique Pichon Rivière, W. Baran- ger, David J. Sussmann, Edgar Bay- ley	84

Henry Miller

Escritor americano residente en París. Nació en la ciudad de Nueva York en 1891. Ejerció innumerables oficios, entre los cuales el de jefe de personal de la Western Union Telegraph Company, N. Y. City, durante cinco años. De sus experiencias en este cargo surgió el tema de "Trópico de Capricornio". Sus obras más conocidas son, además de la mencionada, "Trópico de Cáncer", "Primavera Negra" y "Max y los fagocitos", editadas todas en París en idioma inglés. La circulación de la mayoría de sus obras ha sido prohibida en Estados Unidos e Inglaterra.

Georges Bataille

Escritor francés orientado con preferencia hacia la crítica y el ensayo. Sus obras principales son: "La experiencia interior" (N. R. F. 1943), "Sobre Nietzsche" (N. R. F. 1945), "Método de Meditación" (Fontaine, 1946). En la revista ACEPHALE fundada por él hace algunos años, consideraba que la misión del escritor es llevar la existencia "a su punto de ebullición". Actualmente dirige la revista CRITIQUE.

André Breton

Fundador del movimiento surrealista. Nació en Orne (Francia) en 1896. Participó en el movimiento Dada de 1917 a 1921. Su primer "Manifiesto del Surrealismo" apareció en 1924. Publica en 1930 el "Segundo Manifiesto del Surrealismo" y en 1942 en Nueva York en la revista VVV, los "Prolegómenos a un tercer manifiesto o no", donde señala su posición actual. Entre sus numerosas obras pueden destacarse: "El surrealismo y la pintura" (1928), "Nadja" (1928), "Los vasos comunicantes" (1932), "El revólver de cabellos blancos" (1932), "El amor loco" (1937), "Arcane 17" (1947).

László Moholy-Nagy

Pintor constructivista, fotógrafo, tipógrafo, escenógrafo, escritor, nacido en Borsod (Hungría) en 1895. Estudia leyes en Budapest. En 1915 deja la abogacía por la pintura. 1923-1928, Bauhaus de Weimar y de Dessau. Profesor del curso preliminar, director del taller de metaloplastia. Experimentos con luz y color. Fotografía, film, tipografía. Escenografías para la Opera del Estado de Berlín, y para el teatro "Piscator". 1935-1937, Londres. Exhibiciones de pintura, escultura y fotografía. Films: "Marsella viejo puerto" (1929); "La bohemia de las grandes ciudades" (1932); "Negro, blanco, gris" (1929); "El congreso del CIAM - Atenas" (1932); "Langostas" (1936). Revistas: "MA", "110". Libros: "Antología del arte moderno" (Viena, 1922); "Pintura, fotografía, film" (Munich, 1925); "Nueva Visión" (N. Y., 1946); "Visión en movimiento" (N. Y., 1947). 1937: Director de la Escuela de Diseño de Chicago. Muere en setiembre de 1946.

Ernesto N. Rogers

Arquitecto, urbanista y publicista. Nació en Trieste en 1909. Egresado de la Facultad de Arquitectura de Milán en 1932. Miembro del Council del C. I. A. M. Miembro del Consiglio Nazionale delle Ricerche (1946-48). Trabajos de arquitectura y urbanismo en colaboración con los arquitectos: Banfi (muerto en el campo de Mauthausen), Belgiojoso y Peressutti. Participó en los importantes estudios urbanísticos del valle de Aosta (1935-1937); de la isla de Elba (1938) y de la ciudad de Milán (1946-47). Principales construcciones: Colonia helioterápica de Lefrano (1939); Palacio del correo en Roma (1939-40); casas colectivas en Milán (1936-48). Monumento a los caídos en los campos de Alemania (1946). Fué director de la revista Domus. Está transitoriamente en nuestro país como profesor de Teoría de la Arquitectura en Tucumán y colaborador del plan de Buenos Aires.

Henry Miller

Trópico de Capricornio

fragmentos

Una vez que hayáis exhalado el último suspiro, todo el resto proseguirá, con absoluta certeza, aun en medio del caos. Desde el principio sólo hubo caos; éste era un flúido que me envolvía, un flúido que inhalaba a través de mis branquias. En el subsuelo, donde la luna brillaba impasible y opaca, todo era lisura y fecundación; arriba reinaba el tumulto, la discordia. Inmediatamente descubría yo en cada cosa lo opuesto, la contradicción, y, entre lo real y lo irreal, la ironía, la paradoja. Yo era mi peor enemigo. Todo lo que deseaba, podía, con la misma indiferencia, dejar de hacerlo. Ya de niño, no careciendo de nada, quería morir, quería renunciar a la lucha porque no le veía sentido. Estaba convencido de que, persistir en una existencia que yo no había pedido, no servía para probar, ni materializar, ni añadir, ni sustraer nada. En todos los que me rodeaban veía el fracaso, o si no el fracaso, la ridiculez. Especialmente en los triunfadores; éstos me aburrían hasta hacerme saltar lágrimas. Me atraían en cambio los vencidos por la vida, aunque no me impulsaba la simpatía, sino una cualidad puramente negativa, una debilidad que sólo florecía ante el espectáculo de la miseria humana. Nunca socorrí a nadie con la idea de realizar un acto justo; cuando lo hice, fué porque me sentía impotente para proceder de otro modo. Inútil me pareció siempre, pretender cambiar el estado de cosas. Estaba convencido de la imposibilidad de cualquier transformación profunda a no ser que se modificara el corazón humano, ¿y quién sería capaz de cambiar el corazón del hombre? De vez en cuando, uno de mis amigos se convertía; esto era algo que me daba náuseas. Yo no tenía más necesidad de Dios que la que El tenía de mí.....

Lo más fastidioso era que, al primer golpe de vista, la gente me tomaba por hombre de bien, cortés, generoso, leal, fiel. Quizás

poseyera tales virtudes, pero ellas procedían, en ese caso, de mi temperamento indiferente. Podía permitirme el lujo de ser bueno, cortés, generoso, leal y todo lo demás, gracias a que carecía absolutamente de la capacidad de envidiar. La envidia es lo único de lo que nunca he sido víctima. Jamás envidié nada ni a nadie. Por el contrario, sólo he sentido piedad por todo y por todos.

Desde muy temprano debo de haberme adiestrado para no desear nada con excesiva intensidad. Desde ese temprano comienzo era ya independiente, aunque con falacia. No necesitaba de nadie porque quería ser libre, libre de hacer, libre de dar, siguiendo sólo los dictados de mis caprichos. Apenas me pedían o esperaban algo de mí, surgía mi resistencia. Este era mi modo de ser independiente. Estaba corrompido, más aún, estaba corrompido desde el principio. Era como si mi madre me hubiera amamantado con veneno y como si mi organismo —pese a haber sido destetado temprano— hubiera conservado ese veneno para siempre. El mismo hecho de que mi madre me destetase, pareció dejarme completamente indiferente. La mayor parte de los niños se rebelan, o por lo menos simulan rebelarse, pero a mí se me importó un bledo. Envuelto en pañales, ya era un filósofo. Por principio estaba contra la vida. ¿Cuál era ese principio? El principio de la futilidad de todas las cosas. A mi alrededor sólo encontraba lucha; yo, en cambio, no realizaba el menor esfuerzo. Si a veces parecía esforzarme, era sólo para complacer a alguien; en el fondo me burlaba de eso. Y aún cuando se intentase explicarme las razones de mi modo de ser, rehusaría escucharlas, pues nací con una vena de malicia contra la que nada es posible hacer. Tiempo después, siendo ya crecido, oí decir que tardaron una eternidad en sacarme del útero de mi madre. Me resulta perfectamente comprensible. ¿Para qué cambiar de sitio? ¿Por qué abandonar un lugar cálido y agradable, un cómodo refugio donde todo se os ofrece gratis? Los recuerdos más antiguos que conservo se refieren al frío, la nieve y el hielo en las cunetas de la calle, la escarcha de las ventanas, la helada exudación de las paredes verdosas de la cocina. ¿Por qué buscan los hombres, para vivir, los extraños climas de las zonas mal llamadas **templados**? Porque son por

naturaleza idiotas, indolentes y cobardes. Hasta no tener más o menos diez años, nunca supe que existían regiones "cálidas", lugares en los que no era indispensable ganarse la vida con el sudor de la frente, ni era necesario tiritar, pretendiendo al mismo tiempo que no hay nada más tónico y regocijante que el frío. Dondequiera reine el frío, hay gentes que trabajan hasta matarse y que, cuando engendran hijos, educan a éstos en el evangelio del trabajo —que al fin y al cabo no es más que la doctrina de la inercia—. Mis parientes eran nórdicos de pie a cabeza, lo que equivale a decir **idiotas**. Habían adoptado todas las ideas erróneas que han sido expuestas en el mundo. Figuraba entre ellas la doctrina de la limpieza, por no decir nada de la de la virtud. Eran penosamente limpios. Pero hedían interiormente. Ni una sola vez habían abierto la puerta que conduce al alma, ni una vez habían soñado en dar un salto a ciegas en las tinieblas. Después de las comidas, lavaban apresuradamente la vajilla y la colocaban en el aparador; después de leer el diario, lo doblaban cuidadosamente y lo guardaban en un anaquel; después de lavar la ropa blanca, la planchaban y apilaban en los cajones. Todo lo hacían pensando en el mañana, pero ese mañana no llegaba nunca. El presente constituía tan sólo un puente, y en ese puente siguen todavía gimiendo, y el mundo entero gime, sin que ninguno de estos idiotas piense en volarlo.

La amargura me impulsa con frecuencia a buscar razones para condenarlos; es un modo de poder condenarme a mí mismo, pues en muchos aspectos me asemejo a ellos. Por largo tiempo creí haber logrado eludirlos, pero con el andar de los años pude advertir que no les aventajo en nada, y hasta incluso que soy en cierto sentido peor. Porque a pesar de haber visto más claro que ellos, me demostré impotente para cambiar el curso de mi vida. Cuando examino mi pasado, me parece no haber hecho nunca nada por mi propia voluntad, sino obligado por la presión de los otros. La gente me toma frecuentemente por amante de las aventuras, pero nada hay más lejos de la verdad. Mis aventuras fueron siempre una cosa adventicia, impuesta; fueron padecidas más bien que emprendidas. Pertenezco por esencia a esa raza nórdica orgullosa y petulante que, careciendo del menor espíritu de

aventura, recorrió, empero, la superficie de la tierra en todos sentidos, trastornándolo todo y desparramando ruinas y reliquias por doquier. Espíritus inquietos, sí, pero jamás aventureros. Espíritus atormentados, incapaces de vivir en lo presente. Cobardes indignos, todos ellos, incluyéndome a mí. Pues hay tan sólo una gran aventura: la de marchar hacia dentro, en busca de uno mismo, aventura para la cual no tienen importancia ni el tiempo, ni el espacio, ni los hechos.

Cada tantos años, sucedía que me encontraba al borde mismo de efectuar ese descubrimiento, pero —hecho significativo— me las arreglaba de modo de eludir la conclusión. Si intento buscar una excusa, no puedo menos de pensar en el ambiente, en las calles que conocía y en la gente que las poblaba. Me es imposible imaginar una calle de Norteamérica, ni gente que camine por ella, capaces de guiar a alguien hacia el descubrimiento de sí mismo. He andado por las calles de los más diversos países del mundo, pero en ninguna parte sentí tanto vilipendio y humillación como en Norteamérica. Me imagino a todas las calles de Norteamérica unirse para formar en conjunto un enorme pozo negro, el pozo negro del espíritu en donde todo lo existente es absorbido y expulsado hacia el reino de la mierda sempiterna. En esta cloaca, el demonio del trabajo teje una mágica trama: palacios y fábricas surgen unos al lado de otros, mezclados con plantas de municiones, laboratorios químicos, fundiciones de acero, hospitales, cárceles y manicomios. El continente todo es tan sólo una pesadilla que fabrica la más grande miseria para el mayor número de gente posible. Y yo, ente definido, en el centro de esa gigantesca orgía de riqueza y felicidad (riqueza estadística, felicidad estadística), sin encontrar jamás a alguien que sea verdaderamente rico, verdaderamente feliz. Al menos sabía de cierto que YO era infortunado y pobre, que no participaba del festín y que marchaba contra la corriente. Esto constituía mi único consuelo, mi única alegría. Pero, indudablemente, no era suficiente. Hubiera sido preferible para la paz de mi espíritu, para mi alma, expresar francamente mi rebeldía, aun cuando me hubiera costado la cárcel y hubiera tenido que podirme en ella hasta la muerte. Hubiera sido preferible, como hizo el loco Czolgosz, disparar un tiro a algún buen

presidente Mac Kinley, a una de esas almas tiernas e insignificantes, incapaces de hacer el menor daño a nadie. Porque en el fondo de mi corazón habitaba el asesinato: ansiaba ver a Norteamérica destruída, arrasada de un extremo a otro. Un mero espíritu de venganza hacía surgir en mí tal deseo; como expiación por los crímenes cometidos contra mí y contra otros seres como yo, que nunca han podido alzar sus voces, ni expresar su odio, su rebelión, su legítima sed de sangre.

Yo era el mal producto de un mal terreno. Si el ser no fuese imperecedero, hace ya tiempo que estaría aniquilado el "yo" protagonista de este libro. Más de uno habrá que considere todo lo que relato como pura invención, pero debo decir que todo lo que doy por ocurrido, ha ocurrido realmente, **por lo menos para mí**. Puede ser que la Historia lo niegue, puesto que yo no figuro en parte alguna de la historia de mi pueblo; pero aunque todo lo que digo fuere falso y resultado de prejuicios, despecho o malevolencia, aun cuando yo mismo fuere embustero y envenenador de la opinión pública, a pesar de todo esto, cuanto digo persiste siendo verdad y como tal hay que tragarlo.

En cuanto a lo que sucedió...

Todo lo que sucede, si posee un sentido, lleva implícita, por naturaleza, una contradicción. Antes de mi encuentro con aquella a quien dedico este libro, suponía yo que había de existir en alguna parte del mundo exterior, en la vida, como se dice, un lugar en donde se hallaba la solución de todos los problemas. Al encontrarme con ella me pareció que lograba aferrar la vida, que tomaba algo que podía morder. Pero ocurrió, en cambio, que la vida se me escurrió entre los dedos. Tendí entonces la mano, buscando algo de donde asirme, pero mi mano extendida sólo encontró el vacío. He aquí que en esa tensión, durante el esfuerzo por asirme fuertemente a algo, por ligarme a alguna cosa, encontrándome abandonado como despojo en la playa, hallé sin embargo, algo que no había buscado; **mi propio yo**. Descubrí que lo que había deseado toda la vida no era vivir —si puede llamarse vivir a lo que los otros hacen— sino expresarme. Me di cuenta que

nunca había tenido el menor interés en vivir, que siempre había anhelado hacer lo que estoy haciendo en este momento: es decir algo paralelo a la vida, que participa de ella, pero que al mismo tiempo va más allá de ella. Ni lo verdadero ni lo real me interesan casi; sólo me atrae lo que imagino ser, aquello que había estado sofocando día a día para poder vivir. Que yo haya de morir hoy o mañana, no tiene —ni ha tenido nunca— la menor importancia para mí; sólo me fastidia y me irrita el hecho de que todavía hoy, después de años de esfuerzos, no puedo expresar lo que pienso y siento. Desde la época de mi infancia me veo marchando, ser sin alegría, tras las huellas de ese espectro, no deseando más que lograr dicho poder, buscando sólo adquirir dicha destreza. Todo lo demás es mentira: cualquier acto o frase mía que no tendiera a ese definido designio. Y sin embargo esto constituye con mucho la mayor parte de mi vida.

Yo era, en esencia, como suele decirse, una contradicción. La gente me tenía por persona seria y de espíritu elevado, otras veces por un sujeto alegre y temerario, o por sincero y ardiente, o bien por negligente y descuidado. Yo era todas estas cosas a un tiempo, pero había en mí todavía algo más, algo que nadie sospechaba y que yo sospechaba aún menos que los otros. A la edad de seis o siete años acostumbraba sentarme en el banco en que trabajaba mi abuelo para leerle mientras él cosía. Lo recuerdo vívidamente en los momentos en que, pasando la plancha caliente por la costura de una chaqueta, se detenía de pronto con una mano apoyada sobre la otra y dejaba vagar soñadoramente su mirada a través de la ventana. Recuerdo la expresión de su rostro, mientras permanecía de pie con aire soñador, mucho mejor que el contenido de los libros que le leía, que nuestras conversaciones y que mis juegos en la calle. Solía preguntarme en qué estaría soñando, qué era lo que lo abstraía así de sí mismo. Yo, que ignoraba todavía que se pudiera soñar despierto, estaba siempre lúcido, ubicado en el presente y formando una sola pieza. Esa ensoñación diurna de mi abuelo me fascinaba. Sabía que él rompía entonces toda conexión con lo que estaba haciendo, que no había en él el menor pensamiento hacia ninguno de nosotros, que estaba solo, y gracias a esta soledad, libre. Yo

nunca me encontraba solo, y menos que nunca cuando no había nadie a mi lado. Siempre me parecía estar acompañado; era algo así como una migaja de un enorme queso, que supongo representaba al mundo, aunque nunca me detuve a reflexionar sobre ello. Pero bien sabía que no tenía una existencia aislada y nunca me imaginé, por así decir, que yo mismo fuera ese inmenso queso. De modo que aun cuando tenía sobrados motivos para sentirme infortunado, para quejarme y llorar, conservaba la ilusión de participar de una común y universal desdicha. Suponía que al llorar yo, el mundo entero estaba en llanto. Pero, en verdad, lloraba raramente. La generalidad de las veces me sentía feliz, reía y lo pasaba muy bien. Lo pasaba muy bien porque, como ya dije antes, en realidad no se me importaba un bledo de nada. Estaba convencido de que si las cosas me iban mal era porque iban mal en todas partes. Y, generalmente, las cosas iban mal sólo cuando uno se preocupaba demasiado por ellas. Esta concepción me dominó desde muy temprano. Por ejemplo, recuerdo el caso de mi joven amigo Jack Lawson. Durante un año entero estuvo postrado en cama sufriendo los peores tormentos. Era mi mejor amigo, así decía la gente a cada rato. Pues bien, es probable que al principio sintiera pena por él, y quizás haya pasado de cuando en cuando por su casa para informarme de su estado; pero al cabo de uno o dos meses me torné insensible a sus sufrimientos. Me decía a mí mismo que era necesario que muriera, y que cuanto antes ocurriera sería mejor. Obrando de acuerdo con estos pensamientos, dejé de ocuparme de mi amigo, abandonándolo a su suerte. Tenía apenas doce años en ese entonces y recuerdo haberme sentido orgulloso de mi decisión. También me acuerdo de los funerales: abominable espectáculo, por cierto. Allí estaban parientes y amigos, congregados alrededor del féretro y chillando en coro como monos enfermos. Sobre todo el aspecto de la madre me producía diarrea. Era una criatura excepcionalmente espiritual, devota de la Christian Science, según me parece recordar, y aunque no creía en la enfermedad ni en la muerte, hacía tal batahola, que hubiera hecho levantar a Cristo de la tumba. ¡Pero no a su amado Jack! No, Jack yacía allí, frío como el hielo, rígido, sordo como una tapia. Estaba muerto, y muerto sin remedio. Lo sabía y me alegraba. No malgasté

ninguna lágrima. No podía asegurar que hubiese mejorado yéndose, porque después de todo, lo que llamamos concretamente él, ya no existía. Se había ido, llevándose los sufrimientos padecidos y los sufrimientos que había hecho padecer a los demás inconscientemente. "Amén" dije para mis adentros, y acto seguido, quizás a causa de una ligera conmoción, se me escapó una sonora ventosidad, precisamente al lado del ataúd.

Recuerdo que cierto modo de tomar la vida en serio, llegó a desarrollarse en mí en la época en que me enamoré por primera vez. Y aun entonces no me preocupé demasiado. Si realmente me hubiese preocupado, no me encontraría en este momento escribiendo sobre este asunto: habría muerto de pena o me habría ahorcado. Fué una experiencia desagradable porque me enseñó que se puede llegar a vivir una mentira. Me enseñó a sonreír cuando no tenía deseos de hacerlo, a trabajar sin creer en el trabajo, a vivir sin tener motivos para continuar viviendo. Y hasta después de haberla olvidado conservé el ardid de hacer aquello en lo que no creía.

Desde el principio sólo conocí el caos, como ya he dicho. Pero a veces logré acercarme tanto al centro, al corazón mismo de la confusión, que me asombra que todo no haya estallado a mi alrededor.

Se acostumbra a echar toda la culpa a la guerra. Afirmando que la guerra no tuvo nada que ver conmigo, con mi vida. En una época en que los otros conseguían cómodas ocupaciones, yo recorría un trabajo miserable tras otro sin obtener jamás lo necesario para conservar juntos el alma y el cuerpo. No habían llegado a tomarme que en seguida me despedían. Me sobraba inteligencia, pero inspiraba desconfianza. Por donde iba fomentaba la discordia, no porque estuviera al servicio de algún ideal, sino porque me asemejaba a un proyector luminoso que pusiera de manifiesto la estupidez y futilidad de todo. Además, no tenía condiciones de lameculos, cosa evidentemente desfavorable. La gente no tardaba en darse cuenta, cuando yo solicitaba un trabajo, que en el fondo me importaba un comino obtenerlo o no. Y por consiguiente, era

habitual que no lo obtuviera. Pero, después de un tiempo, el mero hecho de buscar trabajo se convirtió en una especie de actividad, en un pasatiempo, por así decir. Entraba y pedía lo que se me ocurría. Era un modo de matar el tiempo, ni mejor ni peor, como luego pude comprobar, que el trabajo mismo. Yo era mi propio patrón; elegía mi horario; pero —y esto me distinguía del resto de los patrones— yo mismo me acarreama mi propia ruina, mi propia bancarrota. Yo no era ni una corporación, ni un "trust", ni un estado, ni una federación, ni una sociedad de naciones; si a algo me asemejaba era exclusivamente a Dios.

Así continué desde mediados de la guerra hasta . . . pues bien, hasta que un buen día caí en la trampa. En efecto, llegó al cabo un momento en que realmente deseé conseguir trabajo con desesperación. Lo necesitaba. No pudiendo perder un solo minuto, me decidí por el que me pareció el trabajo más humilde de la tierra: el de mensajero. Me encaminé a la oficina de personal de la compañía telegráfica (Compañía Telegráfica Cosmodemónica de Estados Unidos) hacia la caída de la tarde, resuelto a apachucar con lo que viniera. Acababa de dejar la biblioteca pública y llevaba bajo el brazo algunos gruesos volúmenes sobre economía política y metafísica. Ante mi enorme asombro, me negaron el empleo.

El sujeto que me rechazó era una especie de enano que manejaba el tablero de mensajeros. Me pareció que me tomaba por un estudiante, pese a que se desprendía con bastante claridad de la solicitud por mí llenada, que había dado término a mis estudios hacía ya tiempo. Incluso hice figurar en la solicitud mi grado de doctor en filosofía por la Universidad de Columbia. Esta circunstancia pasó, al parecer, inadvertida, o, más bien, debe haber resultado sospechosa al enanillo que me mandó a paseo. Me puse furioso, tanto más que era la primera vez en la vida que procedía de buena fe, pero especialmente porque me habían hecho atragantar mi orgullo, el que, considerado desde cierto punto de vista, es de tamaño desusado. Mi mujer me recibió, por supuesto, con su habitual mirada de soslayo y de desprecio. "Ha sido uno de tus gestos", dijo ella. Me fuí a acostar, meditando en el incidente que todavía me

escocía, enfureciéndome más y más a medida que avanzaba la noche. No era el hecho de que tuviera que mantener a una mujer y un niño lo que me molestaba especialmente; comprendía bien que no era argumento suficiente para conseguir trabajo que uno tuviera que mantener una familia. No, lo que más me irritaba era que me hubieran rechazado "a mí", a Henry V. Miller, individuo de capacidad y espíritu superiores que había solicitado el más humilde de los trabajos del mundo. Eso me consumía. No podía soportarlo. A la mañana siguiente, temprano, me levanté resplandeciente, me afeité, y corrí hacia el subterráneo. Me encaminé sin más trámites a las oficinas principales de la compañía telegráfica . . . hasta el piso 25º, o cosa así, donde el presidente y los vicepresidentes tenían sus cubículos. Pedí hablar con el presidente. Por supuesto, éste, o estaba fuera de la ciudad o tenía demasiadas ocupaciones para poder verme, pero ¿tendría inconveniente en hablar con el vicepresidente, o quizás mejor, con su secretario? Hablé, pues, con el secretario del vicepresidente, un sujeto inteligente y muy considerado a quien martillé por largo rato los oídos. Lo hice diestramente, sin excesiva fogosidad, pero dándole a entender al mismo tiempo, que no le sería muy fácil deshacerse de mí.

Cuando le vi tomar el teléfono y pedir con el gerente general, pensé que se trataba de una artimaña y que se disponían a pasarme de mano en mano hasta agotar mi paciencia. Pero cuando escuché lo que decía, cambié totalmente de opinión. Al llegar a la oficina del gerente general situada en otro elevado edificio en el extremo opuesto de la ciudad, ya me esperaban. Me acomodé en un confortable sillón de cuero y acepté uno de los enormes cigarros que me ofrecieron. El sujeto en cuestión pareció interesarse intensamente y de modo inmediato en mi historia. Me pidió que le contara todo por extenso, no dejando de lado ni los menores detalles, mientras tendía hacia mí sus grandes orejas velludas para atrapar hasta la más pequeña migaja de información, que pudiera quizás justificar una u otra sospechas que estarían germinando dentro de su cráneo. Caí en la cuenta bien pronto de que, por algún accidente de la suerte, estaba prestándole un inespereado servicio. Dejé sonsacarme todo lo que quiso, acomó-

dándome a lo que gustaba a su fantasía y observando atentamente de qué lado soplaban el viento. A medida que progresaba la conversación, caí en la cuenta que se iba entusiasmando más y más. Al fin encontraba a alguien que demostraba un poco de confianza en mí! No necesitaba más para lanzarme inmediatamente por una de mis rutas favoritas; ya que después de años dedicados a la caza de empleos, me había convertido en un verdadero experto. Sabía, no sólo lo que "no" convenía decir, sino lo que había que dar a entender, lo que había que sugerir. Poco después fué requerida la presencia del segundo gerente general, a quien se pidió que escuchara mi historia. Entre tanto yo me había ya enterado del nudo de tal historia. Me había informado que Hymie —"esa rata minúscula"— como lo llamaba el gerente general, no tenía ningún derecho a atribuirse funciones de jefe de personal. Era un hecho evidente que Hymie había usurpado dicha prerrogativa. También resultaba evidente que Hymie era judío, y que los judíos no eran santos de la devoción del gerente general, ni tampoco de la de Mr. Twilliger, el vicepresidente, quien era para el gerente general como una espina en el dedo. Tal vez fuera Hymie, "esa rata roñosa", responsable del elevado porcentaje de judíos en el equipo de mensajeros; tal vez fuera realmente Hymie quien efectuaba el reclutamiento del personal, en la oficina de la Plaza del Sol Poniente, como la llamaban. Inferí además, que se presentaba una excelente oportunidad para que Mr. Clancy (nombre del gerente general) depusiera a un tal Mr. Burns, quien, como se me informó, tenía el cargo de jefe de personal desde hacía unos treinta años y evidentemente comenzaba ya a descuidar sus funciones.

La conferencia duró varias horas, al cabo de las cuales, Mr. Clancy me llevó aparte para anunciarme que estaba dispuesto a concederme "a mí" el cargo de jefe de personal. Sin embargo, y antes de instalarme en la oficina correspondiente, me solicitaba como favor especial —cosa que por lo demás constituiría un provechoso aprendizaje, útil para el desempeño de mi futuro puesto— que trabajara como mensajero extraordinario. Por supuesto recibiría el sueldo de jefe de personal pero este sueldo se me pagaría por cuenta aparte. En pocas

palabras: mi misión se reduciría a deambular de oficina en oficina, con el objeto de investigar la marcha de las cosas hasta en los menores detalles. De tanto en tanto pasaría un pequeño informe sobre el estado de esos asuntos. También me sugirió que lo visitara de tiempo en tiempo en su residencia, como amigo, para charlar sobre la situación existente en las ciento y una secciones de la Compañía Telegráfica Cosmodemónica de la Ciudad de Nueva York. En otros términos: tenía que actuar como espía durante algunos meses, después de lo cual me confiaría abiertamente la dirección de la dependencia. Quizá un día llegara a ser también gerente general, o vicepresidente. La oferta era tentadora, aun cuando viniera envuelta en un impresionante montón de estiércol.

Acepté.

Al cabo de pocos meses, me encontraba instalado en la Plaza del Sol Poniente tomando y despidiendo gente como el mismo demonio. ¡Libreme Dios, aquello era un verdadero matadero! era algo completamente absurdo, de pies a cabeza. Un desgaste de hombres, materiales y energía; una horrible farsa que tenía un telón de fondo de sudor y miseria. Pero del mismo modo que había aceptado el espionaje, acepté tomar y despedir gente, con todo lo que arrastraba consigo. Dije sí a todo. Si el vicepresidente ordenaba que no se tomaran más lisiados, yo no tomaba más lisiados. Si ordenaba que se despidiera a todos los mensajeros de más de cuarenta y cinco años sin previo aviso, yo los despedía sin previo aviso. Cumplía fielmente todas las instrucciones que me impartían, pero de modo tal que tuvieran que pagarlas muy bien. Cuando estallaba una huelga, me cruzaba de brazos y esperaba que todo pasara, no sin antes haber sacado cuentas de que la cosa le costaría a la compañía una bonita suma. Todo el sistema estaba tan podrido, era tan inhumano y sórdido, tan irremisiblemente corrompido y complicado, que se hubiese necesitado un genio para poner un poco de orden y de sentido en él, sin hablar para nada del respeto y consideración que merece el ser humano. Yo estaba contra la totalidad del sistema americano de trabajo, sistema podrido de un extremo al otro.

14 Yo era la quinta rueda del carro, y no desempeñaba otra fun-

ción que la de ser explotado. Bien examinado, todo el mundo era explotado. Las fuerzas invisibles explotaban al presidente y su pandilla, los jefes a los empleados y así continuaba la cadena atravesando, recorriendo y abarcándolo todo, de un extremo a otro de la organización. Desde mi reducida alcántara de la plaza del Sol Poniente, veía a vuelo de pájaro la entera sociedad americana. Era algo así como una página de la guía telefónica. Tenía sentido desde el punto de vista alfabético, o numérico, o estadístico. Pero si se observaba de más cerca, cuando se examinaban las páginas separadamente, o cada parte aislada, al estudiar cada individuo en sí para averiguar en qué consistía, investigar qué aire respiraba, la vida que llevaba, los riesgos qué corría, todo se volvía tan sucio y degradante, tan bajo, tan miserable, tan completamente desesperante y absurdo, que era peor que meter la nariz en un volcán. Podía así observarse toda la vida americana, la vida económica, política, moral, espiritual, artística, estadística, patológica. Parecía un enorme chancro en un miembro impotente; peor todavía que eso, porque ya no se podía ver nada que tuviera características de miembro. Puede ser que haya tenido eso, vida en lo pasado, que haya procreado, o por lo menos que haya proporcionado un instante de placer, una exaltación pasajera. Pero, mirado desde mi sitio de observación, parecía encontrarse en estado putrefacto más avanzado aún que el del más agusanado de los quesos. Lo sorprendente era que el hedor que producía no los hubiese espantado. Aunque utilizo permanentemente el tiempo pretérito, eso no quiere decir que las condiciones actuales hayan cambiado, a no ser para empeorar. Por lo pronto hoy inhalamos libremente toda la fetidez producida.

Por la época en que Valeska apareció en escena, yo había reclutado un número de mensajeros equivalente a varios cuerpos de ejército. Mi oficina de la Plaza del Sol Poniente era una especie de cloaca a cielo abierto, y como tal hedía. Yo mismo me había enterrado en la primera línea de trincheras y desde allí actuaba simultáneamente en todas direcciones. Para comenzar, el individuo a quien había reemplazado, se murió de congoja a las pocas semanas de mi llegada. Aguantó el tiempo exacto para ponerme al tanto de mis funciones y en

todo cuanto se ponía en él. Lo que se hubiera necesitado era un mecánico, pero de acuerdo con la lógica de los superiores jerárquicos, el mecanismo no tenía fallas, todo andaba a la perfección, salvo pequeñas alteraciones transitorias. Y esas pequeñas alteraciones transitorias determinaban ataques epilépticos, robos, vandalismo, perversiones, negros, judíos, prostitutas, y mil cosas más, incluyendo a veces huelgas y "lock-outs". De donde se deducía, de acuerdo con esta lógica, que había que empuñar una gran escoba y barrer todo el establo, o bien armados de garrotes y revólveres, hacer entrar a golpes un poco de sentido común en el cráneo de los pobres idiotas que padecen de la ilusión de creer que en el mundo las cosas no van del todo bien. Era útil, de vez en cuando, hablar de Dios; o constituir una pequeña sociedad coral; a veces hasta se justificaba conceder gratificaciones, cuando las cosas se presentaban tan terriblemente mal que una solución por palabras no era posible. Pero, en resumen, lo importante era continuar tomando y despidiendo; mientras hubiera hombres y municiones, era menester avanzar, arrasar con las trincheras enemigas. Entretanto, Hymie seguía tomando píldoras laxantes, en cantidad suficiente para hacerle explotar el extremo trasero, si en realidad poseía uno; pero, lo cierto es que ya no lo tenía: se limitaba a imaginar que ingería un mendrugo, a imaginar que se sentaba en el excusado. De hecho, el pobre insensato vivía alucinadamente. Había que vigilar ciento una oficinas, cada una de las cuales poseía un cuerpo de mensajeros de características míticas, o mejor, hipotéticas. Ahora bien, fueran reales o irreales, tangibles o intangibles, Hymie tenía que barajarlos desde la mañana hasta la noche, en tanto que yo iba tapando las brechas, tarea igualmente ilusoria, pues ¿quién podría asegurar, en el momento en que se despachaba a un recluta hacia una oficina, que el mismo llegaría ese día o al siguiente o nunca? Algunos se perdían en el subterráneo o en los subsuelos laberínticos de los rascacielos, otros paseaban de un lado a otro, por la línea de trenes elevados, durante todo el día, aprovechando el hecho de que el uniforme les permitía viajar gratis, gozando así de la oportunidad de una diversión que nunca se les había presentado antes. Algunos, que habían salido hacia State Island, aparecían en Canarsie, o bien eran traídos por policías en un estado de curda espantosa.

Otros olvidaban sus domicilios y desaparecían de un modo absoluto. Había los que, contratados para Nueva York, aparecían repentinamente en Filadelfia un mes más tarde, como si tal cosa. Otros, que habían salido con intención de llegar a destino, decidían en el trayecto que era más fácil vender periódicos, y se ponían a venderlos con el uniforme que les habíamos proporcionado, hasta que se les pescaba. Otros se dirigían directamente a los puestos de guardia, impulsados por un extraño instinto de conservación.

Lo primero que hacía Hymie por la mañana, después de llegar, era sacar punta a sus lápices; efectuaba esto de modo religioso, indiferentes a la lluvia de llamados, pues, según me explicó más tarde, de no hacerlo antes de comenzar la función del día, los lápices se hubiesen quedado sin punta. Acabado esto, Hymie echaba siempre una mirada a través de la ventana para observar el estado del tiempo, después de lo cual, utilizando uno de los lápices recién afilados, trazaba un cuadrado en lo alto de la pizarra que tenía siempre a su lado, en el interior del cual anotaba su informe meteorológico. Este último —me confesó también—, le servía a menudo de utilísima coartada. Habiendo una espesa capa de nieve o estando las calles cubiertas de escarcha se hubiese justificado al mismo diablo que las hojas de ruta no marcharan con la velocidad debida, y ¿no se excusaba también, que en tales días, el jefe de personal no pudiera cumplir satisfactoriamente su misión de llenar los claros? Pero lo que constituía un misterio para mí era la razón por qué, una vez afilados los lápices, no tomaba un bocado antes de dejarse atrapar por el mecanismo del tablero de rutas. De esto me daría también la explicación más tarde. De todos modos, el día comenzaba siempre entre confusión, reclamaciones, constipados y pedidos de licencia. Se iniciaba la jornada en una atmósfera de pedos sonoros y malolientes, alientos fétidos, nervios destrozados, epilepsia, meningitis, salarios bajos, sueldos retrasados que habían prescripto, zapatos gastados, callos y juanetes, pies planos y pies débiles, carteras que faltaban y estilográficas perdidas o robadas, telegramas nadando en las alcantarillas, amenazas del vicepresidente y observaciones de los gerentes, peticiones y discusiones, vendavales e hilos telegráficos rotos, métodos

nuevos de trabajo y sistemas que caían en desuso, esperanzas en tiempos mejores y pedidos de gratificaciones que nunca llegaban. Los nuevos mensajeros al intentar saltar el cerco se hacían ametrallar, los antiguos se enterraban cada vez más profundamente, igual que ratas en el queso. Nadie estaba satisfecho, y menos que nadie, el público. Diez minutos tardaba la comunicación en alcanzar a San Francisco a través del hilo telegráfico, pero podía llegar a necesitarse un año para que el mensaje llegara a las manos de quien iba destinado, o podía suceder que nunca llegara.

.....

Habían llegado hasta mí desde todos los rincones de la tierra para que yo los socorriera. Excepción hecha de las razas primitivas, eran muy pocas las que no estaban representadas en mi tropa. Exceptuando los ainos, los maoríes, los papúes, los vedas, los lapones, los zulúes, los patagones, los igorotes, los hotentotes, los tuaregs, y dejando de lado las razas extinguidas: los tasmanios, los hombres de Grimaldi, los atlantes, yo tenía representantes de casi todas las especies que habitan bajo el sol. Se encontraban dos hermanos que eran aún adoradores del sol: dos nestorianos del antiguo mundo asirio; había dos gemelos malteses llegados de Malta y un descendiente de los mayas venido del Yucatán; unos pocos representantes de nuestros hermanitos morenos de las Filipinas y algunos etíopes de Abisinia. Tenía hombres de las pampas argentinas y vaqueros de Montan; tenía griegos, letones, polacos, croatas, eslovenos, rutenos, checos, españoles, galeses, fineses, suecos, rusos, daneses, mejicanos, portorriqueños, cubanos, uruguayos, brasileños, australianos, persas, japoneses, chinos, javaneses, egipcios, africanos de la Costa de Oro y de la Costa de Marfil, hindúes, armenios, turcos, árabes, germanos, irlandeses, ingleses, canadienses, y multitud de italianos y multitud de judíos. Tuve un único francés, por lo que puedo acordarme, y duró sólo tres horas. Conté con algunos indios americanos, en su mayoría cheroques, pero no con tibetanos ni esquimales. Veía nombres que nunca hubiese siquiera imaginado y escrituras que iban desde la cuneiforme hasta la caligrafía complicada y de sorprendente belleza de los chinos. Escuchaba implorar trabajo

a individuos que habían sido egiptólogos, botánicos, cirujanos, buscadores de oro, profesores de lenguas orientales, músicos, ingenieros, físicos, astrónomos, antropólogos, químicos, matemáticos, alcaldes de ciudades y gobernadores de estados, carceleros, marcadores de ganado, leñadores, marineros, buscadores de ostras, estibadores, obreros remachadores, dentistas, cirujanos (*), pintores, escultores, plomeros, arquitectos, traficantes de drogas, profesionales del aborto, tratantes de blancas, buzos, deshollinadores, granjeros, comerciantes en vestimentas, jugadores fulleros, guardianes de faro, rufianes, concejales, senadores, toda clase de bicho viviente y todos aquellos en la más espantosa miseria, implorando trabajo, o cigarrillos, una moneda para el viaje, **¡una oportunidad, Dios Todopoderoso, una última oportunidad!** Vi y llegué a conocer a hombres que eran santos, si es que hay santos en este mundo; hablé con sabios entre los cuales había crapulosos y justos; escuché a hombres en cuyas entrañas ardía el fuego divino, que hubieran llegado a convencer al mismo Dios Todopoderoso de que eran merecedores de otra oportunidad, pero no al vicepresidente de la Compañía Telegráfica Cosmococo. Yo, allí, desde mi escritorio ante el que estaba clavado, viajaba alrededor del mundo con la velocidad de un rayo y aprendía que en todas partes privaba lo mismo: hambre, humillación, ignorancia, vicio, codicia, extorsión, chicanas, torturas, despotismo; la crueldad del hombre hacia el hombre, que utilizaba cadenas, arneses, frenos, bridas, látigos, espuelas. Cuanto mejor era la calidad del hombre tanto peor su situación. A través de las calles de Nueva York se veía a seres humanos que arrastraban esos crueles y degradantes equipos, despreciados, por debajo de lo más bajo, que daban vueltas como halcones, como pingüinos, como bueyes, como focas amaestradas, como asnos pacientes, como grandes jumentos, como gorilas locos, como maníacos mansos que mordisquean la carnada que pende ante ellos, como ratones bailarines, como conejillos de Indias, como ardillas, como conejos. Y muchos, muchos de ellos tenían aptitudes para gobernar el mundo, para escribir el libro más estupendo que jamás se haya escrito. Cuando pienso en algunos de los persas, árabes o hindúes que yo conocí, cuando

(*) Repetición existente en el original. (N. del T.)

reflexiono en el carácter que revelaban, en su gracia, en su ternura, en su inteligencia, **en su santidad**, entonces escupo sobre los conquistadores blancos del mundo, los degenerados británicos, los alemanes con cabeza de cerdo, los presumidos franceses. La tierra toda constituye un gran ser sensible, un planeta saturado de hombres de un extremo al otro, un planeta vivo que se expresa balbuceando y tartamudeando; no es la residencia de la raza blanca o de la raza negra, o de la amarilla, o de la extinguida raza azul, sino la residencia del **hombre**, y todos los hombres son iguales ante Dios y tendrán su oportunidad, si no ahora, dentro de un millón de años. Nuestros hermanitos morenos de las Filipinas pueden volver a florecer un día, y los indios masacrados de América del Norte y del Sud pueden resurgir para galopar por las llanuras donde ahora se levantan nuestras ciudades, vomitando fuego y pestilencia. ¿Quién tendrá la última palabra? ¡**El hombre!** La tierra le pertenece porque él es la tierra, es el fuego de la tierra, el agua, el aire, los elementos minerales y vegetales, el espíritu de la tierra que es espíritu cósmico, imperecedero, que es el espíritu de todos los planetas, que se transforma a sí mismo por intermedio del hombre, a través de signos y símbolos infinitos, a través de manifestaciones infinitas. Atended, vosotros, podredumbres telegráfico-cosmocóccicas, vosotros, demonios que desde lo alto esperáis que las tuberías sean reparadas, atended, vosotros, sucios conquistadores blancos que habéis mancillado la tierra con vuestras hendidas pezuñas, con vuestros instrumentos, con vuestras armas, con vuestros gérmenes patógenos, atended, vosotros, que apoltronados en el lujo contáis vuestros cobres; aún no ha sonado la hora final. El último hombre dirá lo que tenga que decir antes de que todo se acabe.

(Publicación autorizada por Editorial Argonauta. Tradujo Aldo Pellegrini.)

Georges Bataille

La moral de Henry Miller

Trópico de Cáncer fué publicado en París, en inglés, en el año 1934 (el texto completo sigue prohibido en los Estados Unidos) y **Trópico de Capricornio** que es más lírico fué dado a conocer en inglés, también en París, en 1939: ambos son una especie de autobiografía. El tema de **Cáncer** es la vida del autor en Francia (París, Montparnasse y, durante cierto tiempo, un liceo de Provincia donde enseñó inglés). **Capricornio** en cambio transcurre en Nueva York donde el autor nació el 25 de diciembre de 1891. En realidad ya no es joven; cuando publicó su primer libro tenía 43 años, pero rápidamente logró notoriedad. **Primavera Negra** está en parte dedicada a la adolescencia, en parte es una fantasía lírica u onírica. Pero en conjunto la obra de Miller es cosa corriente, lo que escribe es sencillo y tiene un sentido preciso.

A propósito de Miller se ha hablado de **monstruosa inmoralidad** (Maurice Nadeau, **Combat**, 29 de marzo de 1946). Pero sin duda alguna, y Nadeau ciertamente lo admitiría, éste es sólo un aspecto superficial. Libros tan singulares, que parecen hechos a propósito para provocar malentendidos (su obscenidad que les procura lectores no es sino un vacío necesario; sus "momentos elevados" parecen a algunos fáciles y logomáquicos), merecen que se los relea con atención después de un primer contacto. Este "monstruo de inmoralidad" es también un santo, y su inteligencia de vendaval, que a veces acoge verdades demasiado blandas, descubre a menudo con brusquedad relampagueante los secretos más ocultos. Estos libros, en verdad, deben ser leídos como si el autor los hubiese concebido "en busca del valor moral perdido", pero, como en el caso de Proust, su búsqueda en nada se diferencia de la vida. Tiene sentido en la medida en que se reducen a la expresión de la vida, desde la infancia hasta la época en que fueron escritos.

En **Capricornio**, Miller cuenta sus primeros años en un barrio de emigrantes de Brooklyn, pequeño reino mágico de la violencia y de lo maravilloso, en donde grupos de niños hacen hogueras en terrenos baldíos, frien papas, discuten sin fin un montón de historias que los entusiasman, fornican en los sótanos y se pelean. "Largo verano como un idilio surgido en línea directa de la leyenda del rey Arturo". Estas bandas de muchachos, con ingenua solidaridad, constituyen todo un extraño mundo al revés, cuyas leyes se oponen diametralmente a las leyes de la sociedad. El adulto atribuye valor a su esfuerzo para ganarse la vida. Todo lo que le sucede se valora en la medida de la ganancia realizada (¡está en relación con lo que rinde!): El vive así en un exilio y en este exilio los niños lo arrancan de su tristeza y le dan noticias del país perdido. "No es sin cierta pena nostálgica, confiesa Miller, que me digo que esta vida, tan estrictamente restringida de la primera juventud, parece un universo ilimitado, en tanto que la vida posterior, la vida adulta no es más que un mundo en disminución constante. Cuando llega el día de ir a clase, acabóse el niño, siente que le ponen un cabestro al cuello. El pan ya no tiene sabor; la vida tampoco. Ganarse el pan resulta así más importante que comerlo" (**Capricornio**).

El acontecimiento más notable de la infancia vagabunda de Henry Miller, es según resulta de **Capricornio**, el asesinato del jefe de una banda opuesta. En un combate a pedradas entre las rocas, al borde del río, Miller y su primo Gene lo derribaron a golpes en la sien y en el estómago. "Se desplomó y quedó tendido de una vez por todas, los ojos fijos. Algunos minutos después llegaron los policías y lo encontraron muerto. Tenía 8 ó 9 años, más o menos la misma edad que nosotros. No sé qué nos hubiera sucedido si nos hubiesen llegado a prender. En todo caso... nos dimos prisa en volver a casa... Tía Carolina nos dió a cada uno una enorme rebanada de pan de centeno agrio cubierta con manteca fresca y espolvoreada con azúcar que comimos juiciosamente, sentados frente a la mesa de la cocina, escuchando su charla y sonriendo como unos angelitos". Pero no basta a Miller afirmar esta inocencia: la contrapone agresivamente a la moral de los adultos. "El chico

que yo había visto caer muerto, dice más adelante, que yacía inanimado, sin voz, sin quejas, el asesinato de este chico no está lejos de adquirir a mis ojos el valor de un acto de pureza y de salud. En comparación, la lucha por el pan cotidiano adquiere el carácter de una mancha, de una degradación; delante de nuestros padres teníamos el sentimiento que ellos llevaban la marca de la infamia y no se lo podíamos perdonar. Este grueso trozo de pan que nos tocaba todas las tardes era delicioso, porque, precisamente, no teníamos necesidad de ganarlo. Nunca más tendrá el pan el sabor de entonces. El día del asesinato lo encontré todavía más delicioso. Tenía un tenue gusto de terror que después siempre añoré". El niño que ingenuamente, para vivir sólo tiene como fin **saborear la vida**; en su ingenuidad juzga todo según su sabor. El mal, que los padres prohíben, acrecienta el sabor del manjar y el fruto prohibido es el santo de los santos de su iglesia. "Para mí, este pan de centeno tiene una cualidad que quisiera definir — una especie de vaga delicia, de terror que libera, que lo acerca a las grandes revelaciones. Me acuerdo de otra clase de pan de centeno agrio que se relaciona con un período aún más lejano, cuando mi compañero Stanley y yo robábamos furtivamente en la nevera. Era pan robado, es decir, más maravilloso para nuestro paladar que el pan que nos daban con ternura y amor. Pero era en el acto de comerlo juntos, caminando y conversando, que llegábamos a un sentimiento cercano a la revelación. Sentimiento comparable a un estado de gracia, de completa ignorancia, de verdadera abnegación. Todo lo que yo he podido sentir en esos momentos, me parece haberlo conservado intacto, sin temor de perder el conocimiento así adquirido. La razón de ello es tal vez que esta adquisición nada tiene de común con lo que se suele considerar conocimiento. Es como si nos hubiesen hecho depositarios de una verdad, aunque la palabra verdad es demasiado precisa para lo que quiero decir". Esta paradoja es más profunda que la opinión común. Los padres tienen por obligación introducir el niño en la esfera de la actividad, donde se **debe** preferir lo útil al sabor de la vida. El niño que entra por las buenas o por las malas en un mundo penoso no puede evidentemente quererlo: en estas condiciones la verdad de la vida se asocia a la negación de toda opresión. Por un lado está la seducción

de lo inmediato y por el otro el esfuerzo, el mérito y la recompensa. Es fatal que nuestro mundo de trabajo sea en un principio extraño (hostil) al ser pueril: pues tiende a la máxima reducción del sabor de la vida, la subordina y la vuelve insípida y neutral. El niño, a menos de estar pulido como un engranaje, confunde la vida con el mal (capricho, violencia y sensualidad), y para él su sabor está en el mal.

Un chico vagabundo no es inmoral; vive la auténtica experiencia de la moral en la banda a la que pertenece. La generosidad, la devoción, la lealtad y los sentimientos de igualdad y justicia tienen tanta importancia para una banda de pilletes como la poca que todavía se les da en la organización occidental del trabajo. (Las dos concepciones de moral y derecho exceden por lo demás la oposición actual de mayores y menores: las ideas cristianas y burguesas de mérito, trabajo, jerarquía, fundadas sobre el resultado de las tareas cumplidas, son desconocidas en las sociedades más antiguas). Pero nada hay en las virtudes espontáneas de la infancia que contradiga el "sentimiento intenso de lo inmediato". Por más generosos y leales que sean los niños, este "sentimiento intenso" no puede ser ahogado en el mundo en que juegan. Es el mismo sentimiento que define con precisión la fórmula de Miller: "Hay muerte en el aire y reina el azar" (**Capricornio**).

Sólo por excepción se vive la infancia con tanta intensidad y sólo por excepción, también, tiene ésta tantas consecuencias lejanas. Lo ocurrido sin embargo no impidió que Miller prosiguiera sus estudios. Pero él siguió afectado por el choque de esta primera experiencia y su misión en el mundo parece ser la de vivir hasta el fin la rebelión infantil. La oposición del niño no puede sino fracasar: solamente es posible al margen y bajo la forma de engaño; "cuando la **persona grande** aparece" el niño calla. No puede material ni moralmente esperar más que una prórroga a escondidas. Los maravillosos éxitos que él se labra en **sordina** tienen un carácter "menor". Sabe que tarde o temprano tendrá que humillarse (en el sentido despectivo de la palabra juego). Ocurre a veces que un hombre entre mil persista, se encolerice y no acepte. Es el caso de

aquellos que prefieren el arte, que no es sino un juego, al verdadero trabajo. En general ellos conservan de la época pueril el carácter "menor": no ponen dificultad en admitir que el arte es un lujo y que la vida seria es otra cosa. Sin embargo Miller se entrega libremente a sus ganas de bajarles los humos a las personas mayores (y va hasta el absurdo, esto es, hasta la despreocupación). Es tan radicalmente insumiso que prefiere con ligereza la abyección a la esclavitud. Esto es tal vez una apuesta a lo Gribouille, pero quizás también un medio para él de llevar hasta el final su fidelidad a la infancia. El resultado de este desafío insostenible es un ser difícil de definir. "El hombre confuso, negligente, temerario, ardiente, obscuro, turbulento, pensativo, escrupuloso, mentiroso y diabólicamente sincero que soy yo". En estos términos se pinta a sí mismo en **Primavera Negra**. El problema de la rebeldía del adulto es que conserva por falta de seriedad el carácter pueril, humillado, de la infancia, perdiendo, si es seria, su carácter divino y caprichoso. Así el rebelde se condena al engaño y ya no se **encuentra a sí mismo**. "El hombre que lleva a sus labios la divina botella, el criminal que se arrodilla en la plaza del mercado, el inocente que descubre que todos los cadáveres hierden, el loco que baila con el rayo en sus manos, el monje que levanta las faldas para orinar sobre el mundo, el fanático que para encontrar la Palabra saquea las bibliotecas, todos ellos —dice Miller— están fundidos en mí y contribuyen a mi confusión y a mi éxtasis" (**Cáncer**). En esta situación hay necesariamente algo de locura y también algo inconfesable en el hecho de no estar loco. Harto de todo, Miller se ha preguntado muy acertadamente si la huída es uno de los medios de responder a las dificultades exageradas. Ha renunciado, dice, a la inquietud que le correspondía como ser humano. "Nada tengo que ver con la maquinaria rechinante de la humanidad ¡pertenezco a la tierra! Me lo digo con la cabeza hundida en la almohada, siento que brotan cuernos en mis sienes. Veo que me rodean todos estos antepasados que me pertenecen, bailando alrededor de la cama, consolándome, excitándome, azotándome con sus lenguas de serpientes, burlándose de mí con sus ojos bizcos y sus cráneos deprimidos. ¡Yo soy inhumano! Y lo digo con una risa insensata, alucinada..." (**Cáncer**). La locura es en sí misma una fuga y ¡qué decir

entonces del lenguaje de un loco que a pesar de todo huye más eficazmente de la locura que de la sabiduría! Sólo con crueldad se puede exponer este ir y venir ruidoso, desenfrenado de un espíritu que no puede resolver a la vez las exigencias contradictorias que se le imponen. Pero no está justificado hablar de un fracaso de Miller y tildarlo de inhábil como si se vislumbrara alguna salida. Se puede naturalmente aceptar la esclavitud —ya se sabe que la aceptación paga— pero al rehusarla, se rehúsa al mismo tiempo **lo posible**: se acepta en contraposición el ser desgarrado, el quedarse apresado en lo **imposible**. En tales condiciones no se puede ser otra cosa que lo que es Miller, el monstruo que revelan sus libros, insostenibles en todos los sentidos.

Evidentemente la edad adulta acentúa los elementos indefendibles de la infancia que han perdurado. El adulto pierde la inconsciencia, en la cual las cosas son anodinas e inofensivas. Como tiene que vivir por su propia cuenta, choca con la realidad del orden social. Si trabaja, se limita a cobrar un sueldo, reduciendo su esfuerzo al mínimo. La única conducta satisfactoria sería la de responder con farsas a los deseos del patrón. Me han dicho que habiendo sido encargado de la dirección del periódico de una pequeña ciudad de Francia, Miller hizo publicar artículos en chino: ¡las letras eran divertidas! El método tiene el inconveniente del fuego de paja: el propietario imprudente despidió a su impagable director. La vida de Miller está hecha de experiencias parecidas, propias para aguzar la conciencia de un principio fundamental: **si das demasiado al momento presente, tu porvenir está comprometido**. Esta conciencia, la educación la inculca al niño, pero, por tratarse justamente de un niño, no obtiene un éxito inmediato. El niño cuya turbulencia se consagra sin cesar al momento presente, dejando a sus padres la preocupación por el porvenir, se conduce así por no tener una conciencia bastante clara de este principio. En Miller, por el contrario, penosas experiencias le han vuelto **"nítida y distinta"** una certidumbre: que vivir para el momento presente era condenarse a la situación de muerto de hambre. Pero por una vez el hambre, que él conoció sin duda alguna, falló en su propósito. Y el efecto que obtuvo

fué lo contrario a una sumisión. Miller continuó fiel al juicio de su infancia. Siendo niño, no hubiera podido afirmarse de este modo —ningún niño lo puede. Tomó conciencia de esa exigencia suya: vivir para el presente y no para el futuro, vivir pero no para ganarse la vida. Los tormentos del hambre demuestran en todo sentido las verdades fundamentales, pero fué la verdad inversa a la común que la cruel necesidad señaló a Miller. Es su experiencia del hambre que habla cuando él dice: "Aquí estoy, sentado en la plaza Clichy en pleno sol. Hoy, sentado al sol, les digo que me importa un comino que el mundo vaya o no a la ruina, sea bueno o malo. **Es, eso basta**" (**Primavera Negra**). O entonces: "Hoy, sin necesidad de nada, soy un hombre sin pasado y sin futuro. **Yo soy, eso es todo**" (**Primavera Negra**). Mejor todavía: "Escupir sobre el pasado no basta. Proclamar el futuro no basta, se debe actuar como si el pasado estuviera muerto y el porvenir fuera irrealizable. Se debe actuar como si el próximo paso fuera el último; y lo es" (**Primavera Negra**). A partir de este punto lo que era en el niño una conducta provisoriamente tolerada por el mundo llega a ser por el contrario verdad agresiva, y rechaza los valores fundados sobre su negación: "El sol ardiente castiga a través de la carpa. Yo deliro porque voy camino de la muerte ¡y a qué paso! Cada segundo cuenta. Ya no oigo el segundo que acaba de pasar, ¡tac, tac! Me agarro como un demente a este segundo que todavía no se ha anunciado. . . ¿Qué vale más que leer Virgilio? **¡Esto!** Este momento de expansión que todavía no se ha definido, ni en tacs-tacs, ni en tocs-tocs, este momento eterno que destruye todos los valores, distancias o diferencias" (**Primavera Negra**). Pues esta conciencia nacida del hambre no ha invertido solamente el principio de la sociedad de los adultos, ella da a los momentos irrisorios y risibles del juego las prerrogativas del éxtasis, que es la más alta cumbre concebible, que es divinidad y también destrucción de la conciencia. "El individuo que simboliza esta sola y única ruta lleva una cabeza de seis caras y ocho ojos; esta cabeza es un faro giratorio y en lugar de triple corona en la cima (¿por qué no, después de todo?), hay un agujero para ventilar el poco seso que encontramos. Muy poco seso, así como lo digo, porque el equipaje es escaso, porque la materia gris al vivir en plena conciencia se vuelve luz. Este es el único tipo humano que se

puede colocar por encima del comediante; es el que no ríe ni llora, y está más allá del sufrimiento. Nosotros no lo reconocemos: en realidad está demasiado cerca, lo tenemos bajo la piel. Cuando el comediante surge en nuestras vísceras, este hombre, que se podría llamar Dios siuviésemos que darle un nombre, se pone a hablar. Cuando la raza humana entera esté sacudida por una gran carcajada, quiero decir: por una risa tan dura que hace daño, entonces sí, nos encontraremos todos en el buen camino. En este momento ¿por qué no sería posible que alguien fuera Dios o cualquier otra cosa? La conciencia que hace a la materia gris enrollarse en pliegues muertos en la cima del cráneo, aunque fuera, doble, triple, cuádruple, múltiple, la conciencia, digo, queda aniquilada en el instante. En tales momentos se puede verdaderamente tocar con el dedo el agujero que todos llevamos en lo alto de la cabeza; en tales momentos sabemos que antes teníamos un ojo en ese lugar y que ese ojo era capaz de percibirlo todo a la vez. Ese ojo ya no existe hoy, pero cuando reímos hasta las lágrimas, cuando nos duele la barriga de tanto reír, se abre la claraboya y se ventila el cerebro. Nadie nos podría convencer entonces de tomar un fusil y salir a matar al enemigo: nadie tampoco podría persuadirnos de abrir y leer algunos de los fastuosos tomos donde se guardan las verdades metafísicas de este mundo. Quien conoce el sentido exacto de la libertad —libertad absoluta y no relativa— no puede dejar de reconocer que un instante como éste es el mayor acercamiento a esa libertad que se puede alcanzar. Si me sublevo contra la condición actual del mundo no es como moralista sino porque tengo ganas de reír más y más. No digo que Dios es solamente una risa enorme: digo que hace falta reír duramente antes de acercarse a Dios. Mi único fin en la vida es aproximarme a Dios, es decir, llegar más cerca de mí mismo. De ahí que poco me importen los caminos" (**Capricornio**).

Los términos trascendentales, recurso poco frecuente en Miller al describir estados que otros consideran inmanentes, no inducen en error. Pero si hay un Dios en el mundo podría ser el propio Henry Miller. "Bajando por el río en un velero... lentamente como un gusano en la punta del anzuelo pero tan

minúsculo que acompaña cualquier virada. Y, además ¡escurridizo como una anguila! ¿Su nombre? Una voz aúlla. **¿Mi nombre? Pero llámeme Dios simplemente — ¡Dios el embrión!** Y sigo bajando. Alguien quisiera comprarme un sombrero. ¿Cuál es su medida, imbécil? vocifera. **¿Qué medida? Pero la medida X, ¡caramba!** (¿Por qué sienten ellos la necesidad de gritar cuando me hablan? ¿Me creen sordo?). El sombrero vuela en la primera cañarata. **Mala suerte** — para el sombrero. ¿Desde cuándo Dios tiene necesidad de un sombrero?... En verdad, ser divino es muy poco para Miller. Tiene algo mejor: "Todas las noches, después de cenar, bajo con la basura al patio. Al subir me detengo con el tacho vacío frente a la ventana de la escalera y contemplo el Sacré-Coeur en lo alto de la colina de Montmartre. Todas las noches al bajar la basura pienso en mí mismo, de pie sobre una alta colina, resplandeciente de blancura. Ningún sagrado corazón me inspira y no pienso en el Cristo. Pienso en algo mejor que un Cristo, más grande que un corazón, en algo más allá de Dios Todopoderoso: en Mí. **Soy un hombre, esto me basta**" (**Primavera Negra**).

Hay en Miller una extraña atracción hacia lo religioso, a la cual se contraponen una no menos significativa aversión por todo lo que tiende a lo perfecto. La idea de Dios parece atraerlo como la mayor gloria concebible —tal vez para el "instante", tal vez para sí mismo— pero cuando describe el instante lo hace por medio de imágenes incompatibles con un absoluto sin contingencias: "Hay muerte en el aire y reina el azar" (**Capricornio**). La idea de la perfección lo aburre: "Cuando me muestran alguien que se exprese en forma perfecta, no diré que no es grande, pero diré que no me seduce" (**Cáncer**). De este modo la gloria del hombre imperfecto, cuyo atributo es la suciedad, tiene al fin de cuentas más seducción que la gloria de Dios. Indudablemente encontramos aquí en cierta medida el sentido de la obscenidad de Miller, que él exhibe sin miramientos, sin escapatorias y sin excusas. Miller es obsceno como si respirara, con avidez, profundidad, plenitud (como si estuviera por perder el aliento). Como si la obscenidad, y sólo la obscenidad, objeto máximo de nuestros temores, tuviera el poder de revelarnos lo que se oculta en el fondo de las cosas

(o sea: el nivel de iluminación que el propio autor cree haber alcanzado). "Si alguien, dice, supiera lo que significa leer el enigma de esta cosa que hoy se llama «hendedura» o «agujero», si alguien tuviera el menor sentimiento de misterio con respecto a los fenómenos que se rotulan hoy «obscenos», el mundo se abriría en dos" (**Cáncer**). Y es lógico que el extravagante Miller adopte al tratar la obscenidad el tono de un predicador religioso. Empieza afirmando que "discutir la naturaleza y el sentido de la obscenidad apenas si es menos difícil que hablar de Dios", pero termina diciendo que "la verdadera naturaleza de la obscenidad consiste en el deseo de convertir" (**La obscenidad y la ley de reflexión**, en **Tricolor**, Nueva York, febrero de 1945). La cumbre de la vida espiritual es el momento agudo —pero insostenible en parte— de la seducción: que este momento se vincule al momento equívoco de la obscenidad, en el cual el deseo de ser seducido tiene por lugar de elección el objeto del asco, esto en sí mismo nada tiene de sorprendente. En verdad, no es todo tan sencillo como lo dice Miller.

Es necesario distinguir, cuando se trata de sacrificar al instante las reservas útiles al porvenir, el sacrificio por exceso que expresa el poder en forma activa, y el sacrificio por defecto que tiene por único origen la impotencia. Ahora bien, la obscenidad no es sólo un equívoco entre la seducción y el asco, también lo es entre el exceso y la impotencia. Es obsceno al extremo un objeto sexual que no seduce (la desnudez de una mujer obesa): no hay nada que hacer, el objeto nos coloca en una situación de impotencia. Ocurre también por otra parte que un hombre atraído por un cuerpo grácil desee justamente encontrar en ese cuerpo el aspecto que le repugnaba en otro: en este momento la obscenidad en lugar de disgustar acrecienta el carácter deseable del objeto. Tratándose de literatura, tal autor se complace en describir un aspecto repugnante de la vida carnal. En esta forma hace saber a quien quiera que la parte de sí misma expresada en sus libros es ajena a la riqueza y poderío del deseo: y la aversión que manifiesta anuncia a la vez que ha elegido preocuparse por el futuro en contraposición al instante presente (pues no puede ignorar que, humanamente, la carne es seductora y no sórdida o imbécil). Es lo que pasa con Miller que, en los Trópicos, deja ver clara-

mente que el placer de la carne le agrada — hasta el exceso. Pero generalmente la impresión **sensible** que transparece oculta el elemento deseable (éste está representado, implícito, pero no se hace **sensible**); acentúa por el contrario el elemento vulgar y tonto. Su sensualidad corre pareja, por principio, con la humillación de su objeto. El deseo y el respeto no se excluyen necesariamente: la seducción sin el respeto no es una seducción verdadera (como también el respeto sin seducción no es un respeto verdadero). Pero la disociación de los dos, la seducción sin el respeto, permite el equívoco de una obscenidad de aspecto sórdido.

Desde este punto de vista se puede apreciar lo que está en juego en la actitud de Miller.

No es raro que un hombre adulto viva "para el instante". Pero comúnmente no lo sabe. Sus esfuerzos se proponen siempre un resultado posterior (cuando va al teatro es con el fin de "haber visto" tal obra que efectivamente se **debe ver**, cuando viaja, es con el fin de "haber visto" más tierras; esto es, por lo menos, lo que cree). Cosa muy distinta es **saber** que se vive para el instante. Implica mantener la atención fija en un punto actual que debe ser seductor (sin lo cual el instante no podría ser aprehendido). En esta concentración de todo el ser en un solo punto está implícito un respeto infinito (recíprocamente, en el respeto infinito del amor está por lo menos dada la posibilidad de alcanzar el instante). Pero en la ignorancia o la negación del momento presente el espíritu es violentamente expulsado del objeto de su interés. Tiene que desestimarlo en beneficio de otra cosa, **que todavía no existe**. Nada hay más favorable a la depreciación de la obscenidad. Es una cosa graciosa **sentir** que (puesto que no se tiene la lucidez necesaria para sincerarse): "Gozo con lo que obtengo, pero evidentemente no es lo que deseo: lo soporto, y es vergonzoso; así es, amo este objeto, gozo con él y también lo escupo. Pues, lo sé, pertenezco al porvenir, a las reservas que debo hacer para ese tiempo futuro. Si **en beneficio del instante** malgasto estas reservas, es una lástima. En fin, soy un cerdo". No hay diferencia entre esta conducta —conducta que en el acceso

al instante nada tiene de voluntaria, es meramente pasiva— y la ecuación del instante y del mal. La ecuación lleva en sí los denigrados placeres de la obscenidad. Estos placeres sirven de fundamento a la ecuación. Si el acceso al instante es voluntario, activo, puede subsistir la obscenidad, pero modificada: se desarrolla en este caso sobre un fondo de veneración.

Nada de esto está muy claro en una obra tan confusa. Pero la denigración del objeto confiere al autor una actitud abrumada. Lo que caracteriza las escenas eróticas es en primer lugar un elemento de violencia que desorienta, y después una condición de fatalidad. Mientras denigra a la víctima, el héroe de la escena parece soportar y no dominar lo que provoca. Se puede, a mi juicio, vincular este elemento de depresión a todo un conjunto de rasgos. Miller no se limita a despreciar a las mujeres que desea; para alcanzar sus fines es capaz de valerse de sus prerrogativas de contratante (profesión que tal vez haya desempeñado con provecho); roba al pasar un poco de dinero. Acepta, por otra parte, fácilmente situaciones humillantes, mendiga en la calle, lustra los zapatos de un amigo a quien debe plata, o recluta clientes para una casa de tolerancia. Por encima de todo, hace cuestión de mantenerse en el nivel de los que viven como él (aunque inconscientes), bajo el signo del instante (todos los cuales, por su actitud de denigración, se hacen cómplices de una condenación común de la sensualidad — condenación que no es sólo cristiana).

Esta preferencia de Miller por la vulgaridad es sensible en la elección de sus compañeros. Los numerosos personajes de los **Trópicos** tienen un rasgo común, viven **puerilmente** en función del instante (constituyen en conjunto un mundo particular, desordenado, donde la única **verdad** constante es la falta de dinero). Pero Van Norden, Fillmore, Hyme, Schnadig están a merced de libertinajes vulgares, indiscutiblemente asquerosos: son personajes de pesadilla, de subidos colores, horriblemente, sórdidamente vívidos. Las mujeres por lo general tampoco valen mucho, con la diferencia que el autor acostumbra presentarlas muy de pasada: se siguen unas a otras en un ritmo febril (apenas si tenemos tiempo para percibir las, muchas veces sólo de la cintura para abajo). Pero estos aspectos enlodados,

viscosos, abandonados a la deriva de la vida humana provienen sin duda de este hecho: lo que **más** podría seducir ha sido vomitado y no puede ahora encontrarse sino en la inmundicia, en un estado de detrito desechado. Por este motivo tenía un valor decisivo la elección que hizo Miller de la vulgaridad. No es en las estrellas sino en el lodo donde se nos escapa el imperio de la seducción. La más lejana verdad de Miller se podría expresar con esta fórmula: **Si no bajamos hasta lo más abyecto, si quedamos atados a la pureza del cielo perdemos por un engaño y para siempre el diamante del tiempo presente.** Es a este precio únicamente —pasando por aquellos que aceptan la denigración, **pero en ella se revuelcan**— que se **recobra el tiempo perdido.**

Así que, cuando Miller se representa a sí mismo "de pie entre sus propias increpaciones obscenas, como un conquistador entre las ruinas de una ciudad devastada", dándose cuenta entonces "que la verdadera naturaleza de la obscenidad reside en el deseo de convertir" (**La Obscenidad**), hay que tomarlo al pie de la letra. Sólo que no es tan sencillo como él lo cree. Este conquistador de un mundo lunar tuvo primero que arruinarse y hundirse totalmente en su propia devastación. Es éste el íntimo sentido de los sórdidos relatos que constituyen la trama de sus libros. Bajo esta luz, se les podría atribuir un valor próximo al de los mitos de resurrección (lo que no es de sorprender: el mundo en que se mueve Miller se encuentra en el límite de las religiones — por eso es lunar). La caída en la vulgaridad no es al fin de cuentas sino un rodeo: en todo momento, Miller —y aquí ocurre lo inesperado— vuelve como un fantasma caprichoso, mancillado como una mortaja, pero "resplandeciente de blancura". Abrasado del más íntegro y elevado amor por Mona. Iluminado, extático, gritando con violencia de profeta. Confiriendo a lo que debe escribir la más loca ambición que jamás se tuvo.

Sus libros, efectivamente, desbordan cualquier trazado, cualquier límite. Tienen el carácter del instante, que abarca de golpe la inmensidad del universo, que sólo logra aprehender lo inasible, que estalla. "Es con el presentimiento del fin —que puede darse mañana o de aquí a tres siglos— que escribo

febrilmente mi libro", dice Miller. "Por eso también mis pensamientos se presentan a menudo sofrenados. Por eso estoy obligado a reavivar constantemente la llama, y no sólo con coraje sino también con desesperación — pues no puedo confiar en nadie para que diga lo que debo decir. Atropello las palabras, titubeo, busco todos los posibles e imaginables medios de expresión y es un balbucear divino. **Me deslumbra el grandioso derrumbe del mundo**" (Primavera Negra). ¿Sería posible dejar de expresar un anonadamiento sin límites cuando se lleva en sí el poder del instante? Ya no se puede entonces asociar la expresión literaria a lo perdurable sino a su contrario. Ni siquiera es importante que este mundo humano desaparezca de hecho. El instante aprehendido en su plenitud es, de todos modos, la ruina de las cosas ordenadas. Y el único lenguaje apropiado en tal caso sería el lenguaje del "último hombre": sólo tiene sentido en la medida en que todo sentido se pierde, cambia las perspectivas a las que estamos acostumbrados y les sustituye una visión extática de una realidad que se nos escapa.

"La tierra, escribe Miller, no es una árida meseta, sana y confortable, sino una gran hembra con un torso de terciopelo que se despereza: se hincha y se agita con las olas del océano; se retuerce bajo una diadema de sudor y angustia. Desnuda, el sexo desnudo, rueda a través de las nubes en la luz violeta de las estrellas. Todo ella, desde sus senos generosos hasta sus muslos resplandecientes arde en furiosas llamas. Ella se desplaza a través de las estaciones y los años a grandes saltos que le arrancan al torso un paroxismo de furor y precipitan las telarañas del cielo; se desploma sobre sus órbitas con temblores volcánicos. A veces, parece un gacela caída en el lazo y tumbada en el suelo que espera el estruendo de los címbalos y el ladrar de los perros. El amor y el odio, la desesperación, la piedad, el furor, el asco — ¿qué es esto perdido entre las fornicaciones de los planetas? ¿Qué son las guerras, las enfermedades, la crueldad, el terror, cuando la noche despliega el éxtasis de miríadas de soles abrasados?" (Cáncer). Y ¿cómo no ver que ningún otro sentido hay aquí sino el deseo de gritar? Miller tiene conciencia de ello cuando compara su libro a una "última danza de agonía" (Cáncer). "Pero ¡que sea un danza!"

agrega. No importa: se equivoca al querer definir demasiado. Nada es definible en el instante, el cual no tiene límites y que, si no es "todo", es, en cualquier momento, todo lo que se quiera. Y Miller lo sabe.

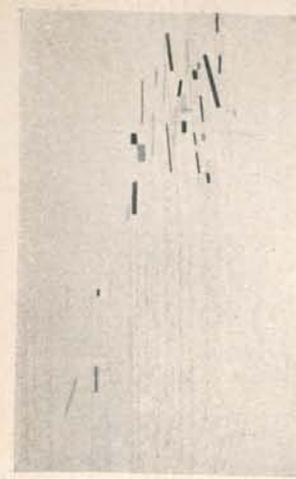
Lo molesto cuando se ha tomado este camino es que hay algo, sin embargo, que subsiste necesariamente dentro de los límites establecidos; y no es una solución feliz ignorarlos bajo el pretexto de que, en esencia, se sobrepasan estos límites. Ya que en el mismo momento se continúa, como es inevitable, desplazándose, hablando dentro de sus dominios. La despreocupación de Miller con relación a todo límite, aunque profundamente justificada, causa a veces desconcierto. El es natural sin lugar a dudas si sus gritos son los del "último hombre". Pero ¿estos gritos se venden en librería! Así, vienen a insertarse en un tiempo que fluye, y es medido por las obras humanas. Miller, mientras grita, se preocupa todavía de juzgar estas obras en detalle. Y si es fatal que al juzgar lo que ya no le concierne, el "último hombre" llega a descarrilarse, para los que subsisten, estos juicios no dejan de ser descarrilados. Que considere a Elie Faure genial, que sitúe al mismo nivel Breton y Montherlant, Tzara y Unamuno, vaya y pase. El mismo Nietzsche fué bastante complaciente con Gyp: era por excepción. Pero Miller tiene necesidad, **en general**, de tratar a la ligera cosas que debiera dejar a un lado, o bien considerar con seriedad. Es despreocupadamente tajante en materia política, sin querer ver que aceptar de este modo el sistema establecido es retener en el fondo una actitud irresponsable de niño. Frente a estas actitudes fáciles es a veces molesta la insistencia de Miller en la vulgaridad. Finalmente, subsiste el equívoco que es inherente a la intención de aprehender el instante: percibiéndose aún que no hay forma de resolver semejante equívoco. Podemos evocar furtivamente las "perspectivas del estallido", nadie estalla: y continuamos escribiendo, publicando, leyendo...

(Tradujo Marcia Bastos.)

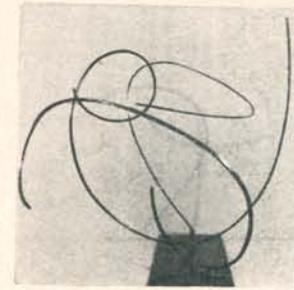
René Char

El Poeta

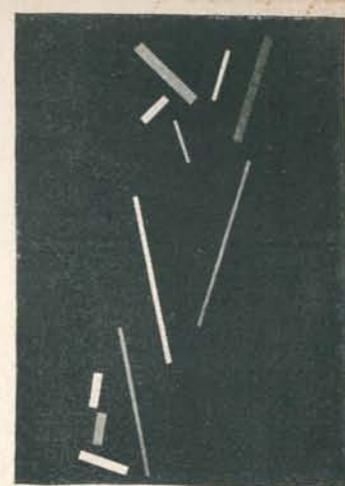
El poeta, como se sabe, mezcla la falta y el exceso, la meta y el punto de partida. De allí **la insolencia** de su poema. Es **maldito**, es decir que asume peligros perpetuos y renovados, en la medida en que rechaza —con los ojos abiertos— lo que otros admiten a ojos cerrados: **el provecho de ser poeta**. No puede existir un poeta sin aprensión, así como no existen poemas sin provocación. El poeta pasa por toda la escala solitaria de una gloria colectiva de la que —con justo motivo— se le excluye. Es la condición misma para decir y sentir lo justo. Cuando logra genialmente alcanzar la incandescencia (los presocráticos, Teresa de Avila, Saint-Just, Rimbaud, Nietzsche, Van Gogh), llega al resultado que todos conocemos. El poeta agrega nobleza a su caso cuando duda de su diagnóstico y del tratamiento de los males del hombre de su época, cuando formula reservas sobre el mejor modo de aplicar el conocimiento y la justicia en el laberinto de lo político y lo social. Debe aceptar el riesgo de que su lucidez sea considerada peligrosa. El poeta es la parte del hombre refractaria a **las combinaciones**. Pueden obligarle a pagar el más alto precio por ese privilegio o esa carga. Debe saber que el mal viene siempre de más lejos de lo que se cree, y que él no muere forzosamente en la barricada que se le ha elegido.



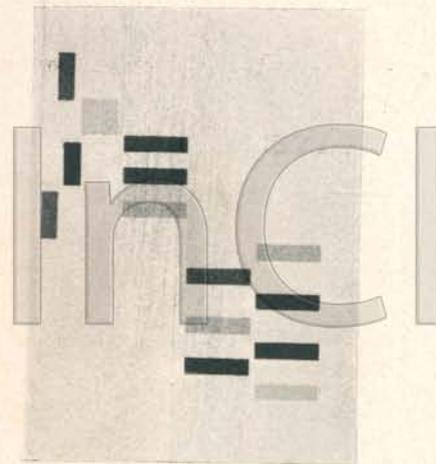
Maldonado



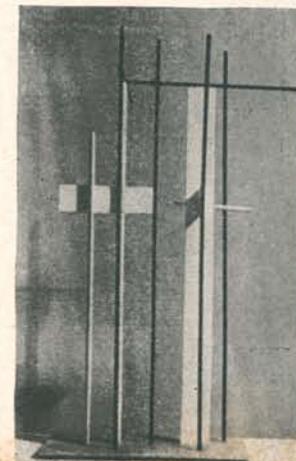
Iommi



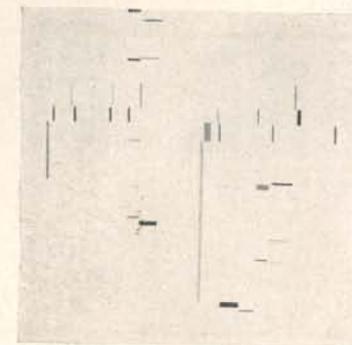
Del Prete



Prati



Souza



Hlito

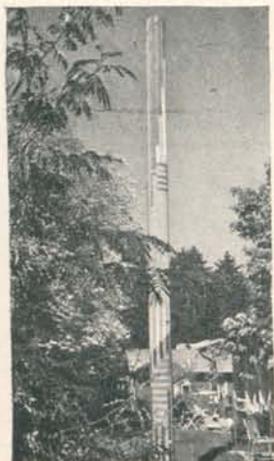
salón
Nuevas
Realidades



Vaso Persa
3000 años antes de J. C.



Picasso
Mujer llorando
estudio para el cuadro
Guernica 1937



Max Bill
Columna I 1947



Georges Vantongerloo
Variaciones 1937

Ernesto N. Rogers

Ubicación del arte concreto

Conferencia pronunciada el 25 de Setiembre de 1948
en el salón Nuevas Realidades.

Pienso en la "Madona en el trono" de Giotto, en las majas de Goya, en las bellas mujeres de Tiziano, en los personajes de "La Fiesta campestre" de Breughel, en los pájaros que se cierran en el cielo de su triste "Invierno", en los autorretratos de Van Gogh; pienso en las figuras de Nicola y Giovanni Pisano, en las de la catedral de Amiens, admiradas por Ruskin y después por Proust; pienso en Picasso.

¿Qué podrá decirse después de todo esto de nosotros que estamos aquí para celebrar un arte que al parecer se propone restablecer una gramática elemental con puntitos, cuadraditos y pocas rayas cruzadas sobre un fondo blanco?

Dos juicios opuestos caben contra nosotros: se puede tacharnos de presumidos, o bien, decir que somos tan modestos que casi sentimos el placer del cilicio.

Pero sea que se nos juzgue con severidad o con benevolencia, se podrá en todo caso tacharnos de faltos de memoria, como a una persona que habiendo recorrido el camino peligroso que conduce a lo alto de una montaña no tuviese en cuenta las fatigas padecidas y las alegrías experimentadas.

Pudiera creerse que mientras los demás se volvían para respirar el amplio horizonte o para mirar el cielo, tan cercano, nosotros nos contentábamos con mirarnos los pies que nos permitían caminar mecánicamente.

Trataré de demostrar que los que nos juzgan así están equivocados. Pero la primera condición del buen luchador es no desconocer el valor del adversario, y nosotros seríamos verdaderamente insensatos si nos forjásemos la ilusión de zafarnos de las críticas que se nos formulan con sólo encogernos de hombros.

El peso y el valor de la tradición son inmensos.

Cuando, guiado por el instinto —que es la chispa que hace nacer toda verdadera simpatía y todo verdadero amor—, me acerqué a las expresiones de arte moderno que se han dado en llamar **concreta** pasé frecuentemente por momentos de duda, de incertidumbre y hasta de desaliento. A veces hube de preguntarme: “¿No estaré loco?” “¿No estarán locos los que hacen estos puntitos y estos cuadraditos que tanto me atraen?” Claro está que tales preguntas no me hubieran preocupado si sólo hubieran sido el eco de las críticas de los conformistas y fariseos que nos acosan de continuo con sus catecismos de verdades inmutables. ¿Qué me importaba el juicio de éstos? Lo grave era que surgían de lo más hondo de la conciencia; me parecía oír las voces admonitoras de los grandes maestros que me exhortaban a establecer la comparación de sus obras con las del nuevo arte.

Felizmente, el instinto inicial que me llevó al arte concreto ha hallado tantas pruebas confortantes que realmente ya me parecería absurda cualquier vacilación. Y pienso, por otra parte, que aquellos de ustedes que han tratado de recorrer estas inexploradas regiones deben haber experimentado seguramente algo semejante.

En fin, uno ya no duda de la existencia de los puertos lejanos; sólo puede dudar de la dirección y los medios que ha elegido para alcanzarlos, porque es indudable que hay barcos que salvan las dificultades de las olas y otros que zozobran. Para mí, para muchos de nosotros, ya no es cuestionable la razón de ser del arte concreto, sino tan sólo el modo de entenderlo y expresarlo.

Contrariamente a lo que piensa la mayoría de los que se han ocupado del asunto, es mi opinión que nuestro juicio sobre él será tanto más sólido cuanto mejor acertemos a demostrar que los brotes de este nuevo florecimiento espiritual pertenecen a una planta que tiene firmes y profundas raíces en el terreno de la historia. Quiero decir, que son fruto, no de una súbita explosión —cosa, por tanto, efímera— sino del desenvolvimien-

to de una idea fundamental que en forma latente, confusa o cautiva ha formado siempre parte del mundo del arte.

Resulta evidente que tal manera de razonar trastrueca los términos con que se suele encarar la tradición, pues de peso muerto que pudiera molestarnos, la convierte en fuerza activa en que apoyar nuestra tesis.

Me gustaría poder decir, como se ha dicho respecto del barroco, que el arte concreto es una categoría, pero no quiero entregarme a tan peligrosas analogías. Creo que es suficiente afirmar que el arte concreto constituye una entidad permanente de nuestra existencia espiritual, pues ha tratado de responder a exigencias de orden ideal, aun cuando no se haya revelado antes en toda su fuerza —ni en las obras de los artistas ni a la conciencia estética— con la claridad y autonomía con que se nos manifiesta ahora.

La nuestra es época de desintegraciones, debe ser pues época de nuevas individualizaciones, de liberaciones.

Entre liberar la energía atómica, que se halla en estado confuso en la naturaleza, y liberar los valores plásticos, confusos hasta ahora en los objetos de arte, hay un paralelismo que quizá no sea fortuito. Tras de nosotros ya vendrá quien logre establecer las relaciones de estos fenómenos sobre un común fondo cultural; mientras tanto, sepamos que ellos nos traen inimaginables posibilidades para nuestra vida espiritual y material.

Huelga decir, sin embargo, que si en el campo científico ocurre a veces que los últimos descubrimientos invalidan los anteriores —siguiendo una línea de progreso— otra cosa ocurre en el campo del arte, donde no se descubre sino que se crea. Y si bien puede hablarse en este último de evolución, no puede, en cambio, hablarse de progreso, sino tan sólo de sucesivas manifestaciones que, interpretando siempre lo contingente, lo proyectan en lo absoluto y en lo eterno.

El que lea lo que han escrito los cultores del arte concreto

podrá tropezar con expresiones que parezcan ingenuas y faltas de ponderación.

¿Mas no ha de permitírsele al artista —que ve siempre el mundo con ojos nuevos— que se entusiasme al punto de creerse el primer Adán? Por eso espero que no les chocará a ustedes que también yo me valga de un lenguaje demasiado subjetivo, ya que, en verdad, al hablar de estas cosas, no acierto a distanciarme lo suficiente, pues a mi deseo de comprenderlas críticamente debo agregar un poderoso anhelo de realizar, de crear.

En lo dicho hasta aquí, más que ubicar el arte concreto, lo que he hecho es proporcionar a ustedes algunas coordenadas que les permitan conocer mi propia ubicación frente a él. Creo haberles participado en alguna medida mi convicción; resta ahora mostrarles los fundamentos sobre los cuales ella se asienta.

He afirmado antes que el arte concreto, pese a su palpitante novedad, hunde sus raíces en la tradición creadora del espíritu. ¿Qué sentido y alcances doy a esta aseveración?

Empezaré con un ejemplo que me parece útil para aclarar mi pensamiento. Se trata de un pequeño objeto que vi en el Louvre, fabricado en Persia 3.000 años antes de Cristo, pero que, con ligeras variantes, es posible encontrar en todos los países y en las más diversas épocas; los indios, por ejemplo, los han fabricado de una gran belleza. Se trata en realidad de una ampolla para aceite de cerámica de 12 centímetros de altura y de 7 a 8 de diámetro, tamaño perfectamente calculado para que se pueda tenerla en la mano con toda comodidad. A su vez la forma más estrecha arriba, más ancha abajo, panzuda, da inmediatamente la impresión de que el líquido se acomoda a sus leyes; la proporción entre el recipiente y el pico es tal que ninguna gota puede derramarse al ser trasegado. La forma expresa equilibrio. Es un objeto funcional. La expresión estética interpreta perfectamente el uso. ¿No es acaso esta tan sutil interdependencia entre lo útil y lo bello lo que buscamos tan afanosamente los arquitectos?

En mi descripción he olvidado un detalle, un insignificante detalle en apariencia, pero que en realidad contiene una historia apasionante y que guarda una relación directa con todo este conjunto de fenómenos a que nos hemos estado refiriendo.

Aproximadamente en la parte media de la vasija, están dibujadas dos gruesas rayas negras que recorren circular y paralelamente su superficie.

Dos gruesas rayas, y nada más.

El artífice primitivo no ha sabido resistir a la tentación del ornato. Aunque el objeto hubiera podido considerarse acabado sin ese aditamento aparentemente superfluo, la sensibilidad del artista ha querido evidenciarse introduciendo un signo en qué complacerse.

Importa aquí constatar que el agregado ornamental no trae aparejado en este caso conflicto alguno. Lo inútil, por llamarlo de algún modo, no altera lo necesario; más aún, podemos decir que él se desenvuelve en su legítimo campo de acción. Sólo la observación teórica podría señalar las posibles desviaciones.

Pero en cuanto este equilibrio entre razón y sentimiento, altamente definitorio del espíritu de esta obra, deja de existir, aquellas dos rayas se volverán complicados lazos, volutas, hojas y hasta dragones y monstruos temerarios, que al ir pasando de un objeto a otro —como se trasmite de un individuo a otro el vicio de una familia— acabarán por extraviar y pervertir su carácter auténtico. Lo accidental llegará a ser así substancial, sobreponiéndose a la función propia de los objetos y convirtiéndose en motivo dominante y en fin ilegítimo de la invención. Pensemos, si no, en ciertas ampollas del siglo XIX que vertían rosolí del sombrero de Napoleón y entendemos lo dicho por Adolf Loos de que "ornato es delito"; porque esto nos pone al desnudo el problema esencial de la arquitectura.

Si lo que he dicho antes resulta, por un lado, útil para enten-

der el fenómeno arquitectónico, por otro, nos conduce, casi sin advertirlo, a una nueva ubicación del arte concreto.

En efecto, cuanto más consciente es la arquitectura de la función exacta que debe interpretar con sus elementos, esto es, la relación precisa que a cada uno de ellos le corresponde establecer entre utilidad y belleza, tanto más se va librando de aquellos ornamentos que buscaban desvirtuarla.

Las formas de la arquitectura no pueden resolverse según las leyes de un plástica autónoma, porque deben responder a las exigencias prácticas determinadas por leyes racionales, de las cuales la más importante es la relación humana.

La íntima lucha entre los dos términos del fenómeno arquitectónico se resume en una síntesis dialéctica sumamente precaria. Porque el vector plástico pugna violentamente por aparecer, y si empieza manifestándose por las dos rayas de la vasija persa, puede terminar en la ampolla en forma de sombrero napoleónico, a que me he referido más arriba.

Para que una cuchara sea una cuchara, una casa sea una casa, y no símbolos literarios, no queda otra alternativa que la de rechazar el ornato.

Pero, he aquí que, el ornato es una fuerza permanente en el mundo plástico, es la aspiración del mundo plástico a expresarse con sus leyes autónomas.

Por lo tanto, la única solución es dar a este elemento completa libertad, librándolo de las ataduras que lo ligan a la arquitectura a cuyo lado no puede ser sino siervo o tirano.

El ornato —siervo o tirano en un mundo plástico en cuya definición no entraba como ingrediente necesario— adquiere ahora dignidad de individuo.

Y este nuevo individuo no es otro que el arte concreto.

44 Advierto al instante, que esta afirmación puede parecer des-

concertante, ya que, por lo general, solemos referir el término ornato a ciertas expresiones culturales determinadas, en vez de referirla al concepto más amplio de fantasía plástica. Entendido el término ornato en su sentido más genuino, nada hay de desconcertante en lo que afirmo.

Pero cabe preguntarse ahora ¿un esclavo o un tirano que se vuelven hombres libres son lo mismo que antes? La nueva vida no tiene nada de común con la precedente. Así, la individualidad que surge de la liberación del ornato es algo completamente distinto. Es la fuerza liberada de la fantasía; es, en suma, el **arte concreto**.

En el arte concreto las relaciones entre forma y contenido se hacen estrechísimas. La fantasía se adueña de la materia, la plasma, la mueve, la proporciona, para extraer de ella y sólo de ella —sin hacer intervenir ningún otro elemento— las expresiones de poesía.

Podría decirse que el arte concreto aplica a la plástica los principios de la música.

Es la música del espacio — si ustedes lo prefieren.

Claro está, que definiciones de este género, por atractivas que ellas sean, y aun cuando sirvan para la comprensión inmediata de lo desconocido por analogía con experiencias que nos son más familiares, pueden pecar de parciales o entrañan el peligro de hacernos enfocar equivocadamente el nuevo arte.

Difícil es juzgar el arte concreto, no hay duda, pero frente a aquellos que se sienten perdidos por la falta de toda referencia a los objetos conocidos, creo que puede decirse que entre una obra hermosa y una fea del arte concreto, existe la misma posibilidad de elegir que entre una obra bella y otra fea del arte tradicional.

No es por cierto nuestro ideal de la belleza femenina lo que nos permite juzgar la representación de la misma en el mundo plástico. Lo bello real y lo bello artístico coinciden sólo casual-

mente, y es diferente el metro para valorarlos. Pero no voy a derivar al análisis de estas cuestiones. Ellas ya han sido suficientemente esclarecidas por la estética moderna y, a no dudarlo, pueden expresarse en términos más profundos de lo que pueda hacerlo yo.

Digamos, con todo, que entre un magnífico desnudo de Ingres y un vulgar desnudo de un dibujante adocenado hay kilómetros de distancia, así como hay toneladas de diferencia entre las manzanas pintadas por Cézanne y las pintadas por uno de los muchos que han embadurnado telas antes y después de él. Y esa enorme diferencia proviene de algo en apariencia insignificante. Aquellos kilómetros están representados en la obra —no se lo tome a paradoja— por la desviación milimétrica de una línea, como estas toneladas por unos gramos más o menos de color.

Pues bien, la misma facultad que se requiere para apreciar esas medidas infinitesimales en el arte tradicional —las cuales depende un mundo, creando abismos entre lo bello y lo feo, lo eterno y lo efímero, acaso también entre lo bueno y lo malo—, se requiere para apreciar las cualidades del arte concreto.

El que no entiende un Mondrian, tampoco puede entender un Ingres; es decir, no entiende nada. El que no entiende un Ingres, tampoco puede entender un Mondrian; es decir, no entiende nada.

Sin embargo, la especialización cultural del crítico puede ser limitada. Su preferencia ha de ser —según nos advierte Baudelaire— de índole "partielle, passionnée, politique", pero su comprensión ha de ser total "au point de vue qui ouvre le plus d'horizons".

Personalmente, me siento tan apasionado y parcial que declaro mi adhesión al arte concreto, y, dentro de él, con el mismo apasionamiento y parcialidad, a mis particulares preferencias.

46 El arte concreto está dotado de una vitalidad tan pujante

que admite en su seno concepciones diversas y hasta contradictorias, las cuales en cada caso hallan la debida justificación en la unidad del mundo de un artista o en el estilo de una obra. Los problemas que he planteado, si bien reposan todos sobre una base común, han dado origen a diversas poéticas del espacio donde se aventura la curiosidad activa de los artistas, por rutas y con teorías diversas para captar secretos diversos.

Si se considera el fuerte impulso que estas indagaciones han provocado en la ciencia del color y de la composición, no cabe menos de reconocer su importancia instrumental y cultural, aun cuando, por incomprensión, no se tengan en cuenta los resultados artísticos obtenidos con estos medios.

De la fe incansable y casi heroica de Mondrian y Kandinsky sólo podría hablar por lo que he leído o me han contado, pero conozco personalmente a muchos de los artistas concretos diseminados por el mundo; entre ellos a los tres que considero más significativos: Hans Arp, George Vantongerloo y, en particular, Max Bill, con cuya íntima amistad me honro.

Más de una vez, hablando con ellos, ha acudido a mi mente —casi estaría por decir a mi corazón— la imagen de Paolo Uccello atento, según la descripción de Vasari, a descubrir nuevos instrumentos de expresión. "¡Oh beatíssima prospettiva!" exclama el pintor florentino completamente identificado con su pasión, en la cual —como para todo verdadero artista, como para todo verdadero amante— se confunden subjetivamente, y sin reparar en sutilezas filosóficas, los medios y los fines de su relación.

No es adoptar una actitud ecléctica, sino ubicar el arte concreto dentro del vasto campo de sus posibilidades, el aceptar las diversas y aun opuestas poéticas de estos artistas, cada uno de los cuales, al fijar los límites del arte según un criterio subjetivo, determina sin embargo un mundo completo, congenial con su naturaleza.

Cierto es que la estructuración geométrica de las obras de Bill, de Vantongerloo, de Lohse, de Vordemberge-Gildewart,

de Pevsner, satisface más mis exigencias estéticas, afanosas de un orden, que no el "hasard" de Arp, o los agradables juegos de Calder, reductibles a lo sumo a una matemática de las probabilidades, tan amplia que escapa a nuestro control. Pero esto, acaso responda a mi deformación profesional o a las afinidades electivas de mi condición de arquitecto.

Desde el punto de vista crítico no es lícito negar derecho de ciudadanía en el mundo del arte concreto ni aun a estas obras de estructura totalmente diferente de las otras.

Por lo demás, entre las nuevas búsquedas de la pintura planimétrica de Mondrian y las composiciones sinuosas, exquisitas, complejas de Vantongerloo hay una diferencia tan grande, se manifiestan en una y otra personalidades tan dispares, que resulta difícil incluir estos dos tipos de pintura en una misma definición, por más que ambas presentan un mismo gusto geométrico.

Geometría hay igualmente en el arte de Bill aunque muy distintos sus intentos. Dígalo si no una de sus últimas obras de que tengo conocimiento: es un cilindro, una columna pintada con particiones rigurosas. Aquí la pintura ha salido del plano para vivir la vida más compleja de la tercera y, quizá, de la cuarta dimensión.

Me complazco en ver en esta obra —aun prescindiendo de su valor artístico— un indicio y un símbolo de las nuevas conquistas que cabe esperar en el dominio de las artes plásticas.

Claro está, que sería temerario ponerse a hacer profecías sobre el futuro, porque en arte las ideas sólo cobran valor en la concreción de la materia en que se realizan. Eso no quita, empero que se pueda determinar desde ahora si este mundo de la plástica concreta es de índole tal que consiga eliminar el de la pintura y escultura tradicionales.

Hemos tratado de demostrar que la arquitectura puede liberarse de las fuerzas plásticas que pretenden actuar en su

campo con una autonomía que ella no puede permitirles, so pena de destruirse a sí misma.

Así el arte concreto está "vis a vis" de la arquitectura moderna.

En realidad, la pintura y la escultura han sido hasta ahora, en cierto sentido, artes aplicadas, o, mejor dicho, se han limitado a la representación de temas específicos —religiosos, políticos, privados, etc.—, que por ser extraños a la plástica en sí, no podían ilustrarse sino con símbolos cuyos modelos estaban en la naturaleza.

Lo que en la arquitectura era ornato, en la pintura-escultura es, al contrario, estructura, condición esencial. El tema, esto es, el elemento histórico que se identifica con las actividades del hombre y que es el sostén de las formas arquitectónicas, no es necesario para la pintura-escultura. Esta puede entregarse sin dificultad al arte concreto.

No seré yo por cierto quien acuse de insuficientes las expresiones del arte del pasado, como han hecho a veces algunos, por ingenuidad o soberbia; debo a ellas un gran reconocimiento por los momentos de elevada plenitud que me han brindado. (Hay que respetar a la antigua amante, aun cuando le parezca a uno que acaba de descubrir el amor con la recién conocida).

Las obras de arte, cuando lo son en verdad, resuelven siempre cabalmente su propio mundo y no se pueden juzgar con otras medidas que no sean las suyas propias.

El "Descendimiento de la Cruz" de Van der Weiden, por ejemplo, adhiere tan perfectamente con todos sus elementos a la expresión del mito sublime, que no necesita en verdad de nuestro asentimiento para continuar viviendo en el mundo del espíritu, siendo absurdo querer identificar su valor, como se ha hecho en ciertas oportunidades, con el esquema geométrico o la abstracción plástica implícita en su estructura.

Pero se puede afirmar entonces que las razones históricas y estéticas a que ha obedecido la composición de la obra de Van der Weiden, si ha sido necesaria para este cuadro determinado, no lo son para la pintura en general, que puede hallar, en otros momentos, otras razones y medios de expresión.

Hoy, que estamos adquiriendo conciencia de la autonomía del mundo plástico, podemos muy bien eximirnos de ponerlo al servicio de otro ideal que no sea el de establecer su nueva armonía. La arquitectura absorbe en sí las energías necesarias para servir a la vida cotidiana del hombre, para serle útil y hacerla más bella; así como la pintura y la escultura —cuya diferenciación es puramente empírica— concentran en sí todas las energías de la libertad plástica.

La unidad se establece en el espacio: unidad nacida no de una mezcla, sino de la relación de elementos de individualidad bien caracterizada, cada uno de los cuales responde al fin que le impone su propia esencia.

La tarea que esto entraña es fascinadora para la inteligencia y la fantasía, y me parece que vale la pena afrontarla, ya que al interés intelectual corresponde un interés moral que la justifica plenamente.

Sobre el valor estético, técnico y social de la arquitectura moderna no creo que quepan ya dudas: Es evidente que ha destronado las antiguas formas.

Ahora bien, ¿qué queda de la pintura y escultura no concretas de nuestro tiempo?

Una buena parte de ellas, del cubismo acá, se va orientando, con mayor o menor decisión, hacia el arte concreto que si bien asienta todavía sus creaciones sobre figuraciones de objetos naturales ya no considera a éstos sino como motivos de forma y color.

50 Este sector del arte contemporáneo pierde, salvo raras excep-

ciones, cada día interés, porque al no adquirir una verdadera concreción en el campo más libre y desprejuiciado de la plástica pura, sólo expresa la timidez del mundo pequeño burgués.

Hay, sin embargo, otro sector que, por la dramática crítica humana y social que inviste, tiene razones más profundas para permanecer, pero que, en último caso, nos lleva a los confines de la locura donde nos abandona horrorizados. Recuerdan los versos de Rafael Alberti:

"Guernica, dolor al rojo vivo
y aquí el juego del arte
comienza a ser un juego explosivo".

Las desventuradas figuras que Picasso creara después, pudieran titularse: Montecassino, Varsovia, Stalingrado, Saint-Loo, Coventry, Colonia, Europa o también Bikini. Ciertamente, es difícil que hoy un artista, un gran artista como Picasso, pueda arrancar del rostro de sus contemporáneos, otra cosa que terroríficas imágenes: explotadores marcados por sus propias infamias y explotados desfigurados por los padecimientos, expresan —en un solo alarido— la tragedia de quien ha perdido, o no ha hallado todavía, la palabra humana. Estos retratos son denuncias, y sólo los hipócritas pueden dejar de reconocer en ellos por lo menos una parte de sí mismos, en la representación de la tragedia común.

Pero también Picasso es, en el fondo, uno de nosotros, un condenado. No un juez. Y cuanto más sincero es, más corre el riesgo de introducir la confusión en su arte. El mismo es víctima de su explosión.

El que quiera traducir todavía en el mundo de las artes plásticas las imágenes de nuestra historia, puede hacerlo sin duda. Nadie podrá demostrarle de modo concluyente la verdad o el error de las diversas tendencias. Los fundamentos de la creación artística permanecen en el campo de la libertad. Podemos declarar nuestra absoluta preferencia por el arte concreto, por reputarlo una expresión genuina de nuestra época, pero no hemos de ser tan necios como para lanzar diatribas

51

o anatemas contra los que no participan de nuestras ideas. De hacerlo caeríamos en el error de los que condenan el arte concreto —y aun el de Picasso— por falta de comprensión o por motivos que nada tienen que ver con el arte, y que ofenden la libertad del espíritu, no siendo estos motivos más plausibles porque se los refiera a razones morales o sociales.

El arte —estamos todos de acuerdo— tiene un cometido moral y social que cumplir, pero la verdad es que sólo lo logra cuando es libre, y no cuando se convierte en un "instrumentum regni", en un megáfono para transmitir consignas.

El arte concreto, en particular, no es, ni una renuncia, ni una evasión, sino la expresión consciente de un mundo de belleza desinteresada, al cual los hombres tienen derecho a aspirar sin temor de perderse en lo demoníaco o lo abstracto. Es una palabra nueva del eterno ideal de armonía que ha hecho vibrar tantas veces la voz de los hombres.

Así, podemos concluir citando a Platón, que ya hablaba por nosotros:

"... el alma va hacia un ser semejante a ella, divino, inmortal, lleno de sabiduría, cerca del cual, libre de sus errores, de su ignorancia, de sus temores, de sus amores tiránicos y de todos los demás males anexos a la naturaleza humana, goza de la felicidad; y, como se dice de los iniciados, pasa verdaderamente con los dioses toda la eternidad. ¿No es esto lo que debemos decir?"

André Breton

Jacques Hérold

El aire atmosférico es de calidad cristalina.
Novalis

Era fatal que el **divisionismo** de Seraut, considerado como descubrimiento de un mundo enteramente nuevo o maravillosamente rejuvenecido, no concluyera con él y su escuela. Debemos tener presente que la técnica "post-impresionista", referida por lo general al procedimiento del **punto**, responde, de modo fundamental a una voluntad arquitectónica que se traduce en el juego insistente de horizontales y verticales, sugiriendo la idea de ese templo de "pilares vivientes" en el cual Baudelaire —influído por los ocultistas— hacía **reconocer** la naturaleza. Una contribución tan considerable no podía dejar de fecundar, y al mismo tiempo unificar, los dominios de la vista y de la visión. Semejante camino estaba llamado a ramificarse y fortalecerse con miras a nuevas exigencias, a desarrollarse y fortificarse con miras a nuevas exigencias. Superada la época de las vacilaciones, luego la del embotamiento, que tenían que producirse a la muerte de Seurat, una obra de tal envergadura teórica había de llegar a transformarse, cada vez más, en factor de creación y mutación continuas.

Y guardemos silencio ante los peores sordos: los que denuncian el arte "que no dice nada", los empantanados con patente, los viejos cocodrilos que execran lo no imitativo "sin vinculación con lo real" (como si el artista pudiera crear formas que no procedieran de los datos de la naturaleza), "sin comunicación con lo humano" (que, como se sabe, sólo les interesa a su manera), y finalmente aquellos que movidos por un odio —de carácter cada vez más delirante— hacia el aire libre físico y mental, se regodean con la esperanza de relegar a los pintores "a la profundidad de las minas", para permitirles realizar "el esfuerzo práctico en conexión con el pueblo". Basta ya, y para siempre, de retratos de dictadores y generales, basta de "greuzeries" lacrimógenas, tal como sucedía en la época de Seurat en-

tre "La Lectura del Anuario de Caballería" y el "Panorama de la batalla de Reichshoffen".

Cerrado este último paréntesis, no es por azar que el elevado pensamiento motor que inspiró al **divisionismo** a fines del siglo pasado, ponga ante nuestros ojos nuevos puntos que nos vemos obligados a considerar como los más avanzados tanto en el plano poético como en el plástico.

En el plano poético, no titubeo en considerar la publicación de la obra de Malcolm de Chazal, **Sens Plastique** (tomo II), como el acontecimiento más destacado. El autor, que pareciera estar en posesión de un sistema genial de percepción e interpretación, con el que las reverberaciones del espíritu escamotean instantáneamente la opacidad de todo lo que está a su alrededor, desplazándose a toda velocidad hacia el "sin precedentes", proviene formalmente del **impresionismo divisionista** extendido a **todo el dominio del pensamiento**. De lograr asimilar su método —y él suministra los medios— no dudo que se avanzaría, en el sentido de la comprensión del mundo, a pasos agigantados. Del lado plástico, estimo que nunca será demasiada la atención que se preste a la obra de Jacques Hérold, que responde a una intención paralela. Esto es tan cierto, que algunos aforismos de Malcolm de Chazal constituyen el comentario más adecuado de ella. Basta, por otra parte, confrontar los puntos de vista de ambos:

Amengüemos la velocidad de nuestra mirada y veremos que todo se solidifica.

Los únicos espacios vacíos son las partes muertas de nuestros pensamientos.

Cuando se tejan ropas de vidrio pero con granos de cristal, las mujeres tendrán vestidos multicolores... Las caderas y el busto de las mujeres serán elásticos bajo el sol.

Brusco resplandor: el hombre siente como una mano que le agarra el ojo.

Siendo la cristalización un resultado del devenir de la forma y de la materia, la pintura debe tender a la cristalización del objeto.

El cuerpo humano, es ante todo una constelación de **puntos ígneos** de donde irradian los cristales.

Al constituir ellos la substancia de los objetos, la fuerza de gravitación los arranca a la atmósfera.

Efecto de arrancamiento de la vista... Si pudiéramos soportar bastante tiempo la contemplación del sol, sentiríamos muy pronto como si nos trasportaran de la tierra.

El vientre del viento, ese odre de vacío, tiene todos los gestos y movimientos infinitos, y sus gesticulaciones interiores han sido tomadas de los gestos de todos los animales.

Malcolm de Chazal

"Sentido plástico"

Tomo II - 1947

Es necesario, pues, para que los objetos pintados lleguen a ser reales, que se les desgarré, y como el viento los penetra y flagela contribuyendo a desgarrarlos, es necesario pintar el viento.

Jacques Hérold

"El surrealismo ahora y siempre"

(Agosto, 1943).

El título mismo del ensayo de Jacques Hérold de donde extraigo las citas precedentes, indica con bastante precisión que ha partido también del **divisionismo**; pero lo que distingue el punto de Hérold del de Seurat es que constituye el elemento de expresión ya no del mundo físico, sino del mental, y que se propone no tan sólo impresionar la retina sino desempeñar un papel de terminación nerviosa cuya relación con los otros "puntos ígneos" circundantes nos permite remontarnos hasta el centro de su (de nuestro) propio **deseo**. A eso se debe que no haya aquí "toque pictórico" sino vértice de ángulo poliédrico, en el que siempre existe por lo menos la transparencia en acecho. Resulta claro que el acento esta vez está colocado sobre el **magnetismo**. "El magnetismo, dice Hegel, logra cumplirse en el cristal, si bien entonces no está ya contenido como magnetismo". Y también enseña que "en la determinación de la figura cristalina deben reproducirse las determinaciones del espacio". El gran secreto del ambiente (feliz o desgraciado) de las cosas, de nuestra libertad con respecto a ellas, tiende por ese motivo a descubrirse: la llave de las prisiones está en el cristal (y la "videncia", aún en su aspecto mercantilista, es prueba de ello). **Todo objeto**, dice también Malcolm de Chazal (y el arte de Hérold ilustra de modo ideal esta definición) **es un micro-emisor radiotelegráfico de ondas cortas que emite ondas variables según las facetas de sus formas**".

Las inmutables direcciones, acogidas como coordenadas en un pizarrón que el postimpresionismo había establecido sólida-

mente siguiendo la emergencia de los bancos de arena y la verticalidad de los mástiles, encuentran en la construcción de Hérold su equivalente a nivel de las napas y filones subterráneos, erizados de estalactitas-estalagmitas, de los grutas. Es inútil, por lo tanto, ir a las minas para encontrar nuestro lugar (con el pueblo): es ésta la imagen visual más común con que se puede expresar la libido y el inconsciente. A partir de este esquema y de sus consiguientes implicaciones se construye una nueva **ciencia de ángulos** según Hérold, válida ante todo como expresión del mundo mental. Seurat, en cambio, partía por lo menos del pretexto de dar una traducción del mundo físico.

Con él, nos encontramos positivamente en las antípodas de la rigidez. Lo que aquí penetra, a través de todos los tamices sensibles, es la verdadera vida, con todo lo que nos dispensa de fronda soleada; un encuentro en el cual un movimiento de ala nos revela el porvenir. Un prisma, que sólo le pertenece a él, hace que los hilos de la virgen se afanen en los contornos de un seno.

Jacques Hérold, con su grano de fósforo en los dedos, sobre su selva de radiolarios. Jacques Hérold, leñador en cada gota de rocío.

3 de octubre de 1947.

(Tradujo Aldo Pellegrini)

N. Moholy-Nagy

Carta a Kalivoda

Mi querido Kalivoda:

Te sorprende el número creciente de exposiciones en que voy exhibiendo, de nuevo, mis cuadros antiguos y recientes. Hacía años, en efecto, que no exponía y ni siquiera pintaba. Me parecía sin sentido emprender nuevos trabajos con medios que consideraba insuficientes en una época que nos ofrece tantas posibilidades técnicas aun no exploradas.

1.

Desde la invención de la fotografía la pintura ha ido evolucionando del color a la luz. Dicho de otra manera, en vez de pintar con pinceles y colores se podría pintar ahora con la luz y transformar así en estructuras luminosas las superficies coloreadas de dos dimensiones. Yo soñaba con aparatos que permitiesen, gracias a un dispositivo manual o automático-mecánico, proyectar visiones luminosas en el aire, en vastos salones, sobre pantallas de sustancias inusitadas: bruma, gases, nubes. Tracé innumerables proyectos. Sólo faltaba el mecenas que me encargase su ejecución. Imaginaba estructuras formadas por paredes planas y convexas, cubiertas de sustancias artificiales, tales como: galalita, trolita, cromo y níquel, estructuras que, sin más que hacer girar una llave, se transformarían en resplandecientes sinfonías luminosas; al mismo tiempo que el movimiento controlado de las superficies de reflexión expresara el ritmo fundamental de la concepción del artista.

Anhelaba tener a mi disposición un salón desnudo con doce aparatos de proyección, con cuyos rayos multicolores animaría su blanca desnudez.

¿Has visto alguna vez cómo se van extendiendo, con bruscos movimientos, los conos de luz de un gran reflector, abarcando,

como gigantescos tentáculos, un espacio cada vez mayor? Pues una cosa parecida imaginaba yo. Sólo que mis proyecciones no habrían de limitarse al ritmo entrecortado de las señales luminosas emitidas de conformidad con el código ABC, sino que estarían basadas en una composición luminosa con su correspondiente partitura. Este no era más que uno de mis proyectos, uno de los muchos sueños de luz y movimientos que acariciaba, para cuya realización habrían de utilizarse todos los recursos de la física y sus inestimables aparatos, p. ej., los que sirven para las experiencias de polarización y espectroscopia.

Si bien las probabilidades que estos sueños se realicen son todavía remotas, cabe desde ahora establecer las bases de la futura arquitectura de la luz.

1. Juegos luminosos al aire libre:

a) La publicidad luminosa de nuestros días se limita al trazado de líneas sobre superficies planas. Es menester introducir en ella la tercera dimensión, y, valiéndose de materiales y reflectores apropiados, crear estructuras luminosas especiales.

b) Mencionemos también aquí el "cañón de proyección" que ya utilizan algunas firmas americanas y la alemana Persil.

c) La proyección en las nubes o en otros medios gaseosos a través de los cuales se pueda caminar, hacer marchar vehículos, volar, etc., es ya posible hoy en día.

d) Los juegos luminosos sobre las ciudades —que se podrán presenciar desde dirigibles o aeroplanos— se desplegarán sobre una vasta red de rayos multicolores e irán acompañados de continuos cambios en los planos luminosos y en los ángulos de iluminación constituirán una parte esencial de las fiestas ciudadanas del porvenir.

2. Juegos luminosos en locales cerrados:

a) El cine con sus posibilidades, aun inexploradas, de proyección plástica, simultánea y en colores. La proyección podrá hacerse con un número mayor de proyectores dirigidos, ya sobre

sola pantalla, ya simultáneamente, sobre todas las paredes del salón.

b) Juegos de luz reflejada, obtenidos mediante proyectores de rayos coloreados que ejecuten variaciones según un patrón dado, como lo hace, por ejemplo, el órgano de los colores de Lászlo. El espectáculo podrá quedar confinado al salón en que se proyecte, o bien difundirse por medio de la televisión.

c) El piano de colores, por medio de cuyo teclado, conectado a una serie de lámparas-unidades de intensidad graduada, se iluminarán ciertos objetos hechos de materiales especiales. Servirá en el porvenir de "profesor de dibujo" para muchas lecciones prácticas.

d) El fresco luminoso animará vastas unidades arquitectónicas, como edificios, partes de edificios o paredes. Los frescos se proyectarán mediante luz artificial enfocada y manejada de acuerdo con un plan previamente establecido. Probablemente en las viviendas del porvenir se reservará un sitio para la recepción de los mismos, como hoy se reserva uno en ellas para colocar un aparato de radio.

2.

Querido Kalivoda, tú conoces mis accesorios luminosos y mi "juego luminoso negro-blanco-gris". Me ha costado no poco trabajo crearlos, y sin embargo, no constituyen más que un modesto comienzo, un paso insignificante hacia adelante; no habiéndome sido posible, ni aun en esfera tan limitada, realizar mis experiencias plenamente. Claro que tú podrás preguntarme por qué me he rendido, por qué vuelvo a pintar y a exponer cuadros, no obstante haber reconocido cuáles son las verdaderas tareas que han de afrontar los "pintores" de hoy.

3.

Es preciso que responda a esta cuestión detenidamente, no sólo porque me toca personalmente, sino por ser de vital importancia para toda la nueva generación de pintores. Hemos publicado muchos programas, hemos lanzado al mundo muchos

manifiestos. La juventud tiene derecho de saber por qué han fracasado nuestras aspiraciones, por qué no se han cumplido nuestras promesas. Al mismo tiempo la juventud tiene el deber de no cejar en la búsqueda y difusión de las nuevas formas que han de permitir el progreso del arte.

4.

Es evidente que la creación de la arquitectura luminosa —limitada a suscitar emociones de espacio y color y ajena por ahora a todo propósito de utilidad práctica— ha de hallar un obstáculo grandísimo en la dependencia forzosa en que tal arquitectura está con respecto del capital, la industria y el medio espacial que necesita para su manifestación. Al paso que el pintor puede ser un soberano artífice sin salirse de su taller y sin otros medios que unos pinceles y unos tubos de colores, el creador de juegos luminosos ha menester medios técnicos y materiales especiales que difícilmente se hallan a su alcance, quedando por ello, harto a menudo, a merced de los mecenas que tengan a bien protegerlo. Aspecto técnico del arte muy mal apreciado por lo demás. Existe, en efecto, el prejuicio dañosísimo, de que la técnica y la elaboración intelectual constituyen la negación del arte. El artista no ha de tener más guías que la intuición y el sentimiento. Este prejuicio se halla tan extendido, que muchos artistas temen exhibir un conocimiento demasiado profundo de su arte, una excesiva habilidad técnica.

¡Como si no hubiera existido un Leonardo, como si la energía creadora de los constructores de catedrales Giotto, Rafael y Miguel Angel no hubiese resultado incalculablemente más fructífera gracias al cabal conocimiento de su arte y al consumado dominio de su técnica que poseían estos artistas!

Pero una vez resueltos los problemas de orden técnico —difíciles todo lo que se quiera, pero no insolubles para el artista que trabaje con entusiasmo— se plantea otro arduo problema. Y es el de presentar al público los resultados obtenidos. Hoy en día resulta casi imposible hallar donde exhibirlos. Y el artista no tiene más remedio que encerrar sus sueños en una heladera y dejar que se disipen en la soledad. Es tarea sobre-

humana intentar llevar a la práctica nuestros proyectos cuando el público, por ignorancia, no secunda nuestros esfuerzos.

5.

Otro punto que merece especial atención es el siguiente. Un vasto servicio de informaciones bombardea al público con noticias de todas clases, incluso noticias relativas al arte. Las virtudes de este servicio son la universalidad de su interés y su rapidez; sus defectos, su superficialidad chillona y el afán de cada periódico por adelantarse a los demás en la publicación de noticias. Lo importante es atiborrar al público con noticias sensacionales. Cuando no las hay, se las fabrica. Y el público, educado mecánicamente, se ve arrastrado cada vez más por la corriente de diarios y revistas. En el terreno artístico el resultado de este estado de cosas es funesto. El interés apasionado con que debiera acudir a las fuentes mismas de la creación artística y entrar en contacto directo con sus obras ha quedado sustituido en el público por el vago interés del lector de periódicos, suscitado artificialmente por estos últimos. Adormecida su sensibilidad, reducida su actividad mental a mera apariencia, el público nada hace por lograr dicho contacto directo, contentándose con las fáciles y superficiales explicaciones que le suministran los órganos de la prensa.

Pero a pesar de que la vida de las grandes ciudades, la prensa, la imprenta, la fotografía, el cinematógrafo y el desarrollo rápido pero no controlado de la civilización han disminuido nuestra perceptividad para el color al punto que no percibamos sino los tonos grises, y que la mayoría de nosotros sólo con gran esfuerzo pueda zafarse de esta uniformidad; a pesar de todo, es menester restaurar el culto del color tal como lo profesábamos antaño. Y al mismo tiempo debemos esforzarnos por dominar cada vez más la técnica a fin de elaborar la materia coloreada y óptica con un sentido constructivo, en vez de extasiarnos ante una labor basada principalmente en el sentimiento y difícil por lo mismo de sujetar a control.

6.

Son muchos los obstáculos que se oponen a la realización de

esta tarea. Ante todo, el desacuerdo fundamental entre el hombre y sus creaciones en el orden técnico, la conservación de formas anticuadas de organización económica, no obstante haber cambiado por completo las condiciones de la producción; la difusión de una concepción enemiga de las necesidades vitales y que transforma la vida de obreros y patronos en una actividad sin descanso. La capacidad productiva humana va aumentando constantemente; lo malo es que fascinado el hombre por el espectáculo renovado de la producción que continuamente va aumentando sus cifras, pierde el sentido de las necesidades biológicas más elementales, y eso que estamos en una época en que, gracias a los progresos de la técnica, podría satisfacerlas en grado mucho mayor que antes.

7.

Sería meramente soslayar el problema querer buscar las causas de esta situación en hechos aislados. Este estado de cosas se debe a un desarrollo industrial rápido, mal dirigido por el capitalismo y que sólo la clase dominante tiene interés en conservar en su forma actual. Es, pues, evidente que toda tentativa de reconstruir sobre una base socialista este mundo mecanizado, si bien no sujeto a nuestro dominio, incluso todo ensayo de esclarecimiento, chocarán con la resistencia consciente o instintiva de la clase dominante.

Por ello todo esfuerzo creador, toda obra de arte que aspire a armonizar con un orden social nuevo, a lograr el equilibrio entre la existencia humana y la técnica industrial está condenada al fracaso. Los resultados, relativamente poco considerables, que logran las nuevas experiencias artísticas reconocen, pues, por causa el sistema social actual, cuyas ramificaciones ocultas se extienden hasta aquellos círculos en que uno esperaría hallar hostilidad hacia él.

8.

De manera que los iniciadores de las nuevas experiencias se ven obligados a acercarse a un público no preparado para recibir su mensaje valiéndose de rodeos o haciéndole conocer

tan sólo pequeñas porciones, cuidadosamente elegidas, de su labor creadora.

Según sea su temperamento, el artista sigue en su labor uno u otro de los dos caminos siguientes. Un sector de ellos aplica sus energías creadoras a los problemas actuales y a los hechos evidentes de la existencia transmitidos por tradición y aceptados sin discusión por sus contemporáneos. Su tarea consiste simplemente en perpetuar nuestra tradición cultural.

Otros, en cambio, beben su inspiración creadora en todo aquello que no existe aún, que se halla aun en estado embrionario, en todo aquello que se orienta hacia el porvenir y no ha sido aun sometido al testimonio de la experiencia. A fuer de verdaderos revolucionarios del arte quieren conquistar de un salto nuevas formas de experiencia.

Bien que el contraste establecido entre ambos métodos no signifique una evaluación de ellos, no es menos cierto que el desarrollo universal de la cultura depende de la profundidad que alcancen estas ideas revolucionarias. Incluso el modo cómo se interpreten los problemas del día se halla bajo su directa influencia.

Pero como cada uno de nosotros no dispone para su acción sino de un tiempo limitado, debemos a menudo optar por el camino evolutivo, a fin de poder transmitir a los demás siquiera una fracción de nuestra labor creadora.

9.

Dado que nos resulta imposible realizar cabalmente en estos tiempos nuestro sueño: desarrollar en toda su plenitud la técnica óptica (arquitectura luminosa), no tenemos más remedio que limitarnos por el momento a la pintura de caballete.

Sin embargo, considero necesario continuar mis experiencias con sustancias artificiales tales como la galalita, la trolita, el aluminio, el zellon, etc., y usarlos como medios para mi obra,

porque el uso de estos materiales en el arte ayudará a demostrar su aplicabilidad en una esfera más amplia.

10.

Este es el motivo principal, si bien no único, porque sin interrumpir mis experiencias sobre la luz, continúo pintando cuadros.

Tuyo

N. Mohoy-nagy.

Redacción castellana de Najmen Gainfeld.

Elías Piterbarg

Surrealismo y surrealistas en 1948

Frente al Boulevard Saint-Germain, las butacas en la vereda del café Les Deux Magots. Son butacas y es una platea.

El escenario amplísimo es París, con su luz espolvoreada de plata y de oro. Telón de fondo: los árboles de París festoneados por los chirimbolos barrocos de los techos de pizarra y de negro zinc. A la derecha, la torre de la Abadía de Saint-Germain-des-Près, con sus enredaderas de verde, un brazo de sol... y la primavera.

Sobre la calle de Rennes, que corta el Boulevard, frente a la cola de los que esperan el autobús y de la pareja que se besa bostezando, una hilera de butacas se ha rebelado, ha dado la espalda al escenario. Enfrenta a otra hilera de butacas en cuyo centro está sentado André Breton. Peret está a su lado. El melenudo alquimista Baskine, Marcel Jean, Cáceres de Chile, Herold. Veinte muchachos y muchachas: cabelleras enrolladas de rubio y cabelleras morenas que caen como cortinillas sobre los hombros. Un poeta rumano, una poetisa checa, un poeta egipcio.

Breton conversa con ellos; no discuten; no gritan. Hablan con suavidad. Parece que sólo exprimieran la espuma de las palabras. Impresiona la actitud modosa y la ondulación leve del movimiento de los cuerpos. Es la brisa de Breton.

No son bullangueros, no tienen otras reuniones que éstas los surrealistas. En sus casas, o los lunes en el café de la Place Blanche en Montmartre, y los jueves en el café de Les Deux Magots. A las seis de la tarde. "Así los ve a todos, se ahorra Breton muchos «rendez-vous», y puede trabajar" —me dice su mujer.

Pasan dos horas; se bebe cualquier pretexto. Brèton comenta **65**

el contenido de una carta recibida de Alemania, se discute tal o cual proyecto de edición, o se borda un comentario a un artículo.

Nos miramos todos con aire de grata complicidad. Nos sentimos bien en compañía de Breton. Breton se levanta y nos desbandamos. Hasta el próximo lunes o jueves.

Me dijo X, íntimo de Breton: "Al surrealismo no lo puedo definir; no es una doctrina. Quizás en política estemos todos de acuerdo, pero para mí el surrealismo es Breton. Cuando se ausentó no había surrealismo en París. Con su vuelta lo tenemos nuevamente. Muchos se han ido del surrealismo, pero él ha quedado. Nos aconseja, nos estimula, nos orienta. ¿A quién mejor que a él pedirle ayuda para realizar una obra? Indica, añade, insinúa. Con él no nos sentimos solos. Es el gran imantador".

Breton parece conservarse tal como era hace veinte años. Apenas el halo gris y ocre del tiempo, pero sin deformación notable. Su mirada, su boca, su nariz son las mismas. Me impresiona por su voluntad de permanecer sereno.

Me encuentro a mis anchas con Breton. Es llano, camarada, incluso excesivamente condescendiente. Se le quiere. Ristich le reconoce sinceridad, y su honestidad debe de ser indiscutible si hasta un cachorro de caza como Isou no se la niega. "Nunca he tenido dos millones de francos, como fácilmente otros los obtienen con algunas de sus ediciones de lujo. Nunca tampoco he cobrado mis prefacios e introducciones".

A los surrealistas de Breton que conocí, los encontré pobres y sin quejas. "A pesar de las colas interminables para conseguir unas papas congeladas en invierno, en París sabemos rebuscar la alegría", me dice, otra vez, la compañera de Breton.

Y el lunes 24 de mayo subo las escaleras de los cuatro pisos de la rue Fontaine, a unos pasos del café de la Place Blanche. En la puerta un letrero: "M. André Breton no admite visitas,

ni da interviews, y no recibe sin convenio preestablecido. Inútil insistir". Al lado, una rima de negativas: ni visitas, ni interviews, ni prefacios, ni otra cosa que no recuerdo.

Es posible que entrara emocionado, porque sólo pude distinguir una habitación humilde, llena de objetos raros. Un Chirico, una gran ventana, una selva de pájaros bajo una campana de vidrio, y sentados Breton, Peret, y su mujer.

Entramos Marcel Jean y yo.

De inmediato, con excitación evidente, le pregunto a Breton si querría contestar a un cuestionario que había preparado pero que le resumiría verbalmente. Es obvio que Breton me estimula a expresarme.

Mi cuestionario constaba de tres puntos:

1º — Si Breton tiene conciencia de que el mito surrealista es un mito. Es fundamental la aclaración porque si no hay tal conciencia el mito escapa al control y opera como causa sagrada.

2º — Si podemos permanecer neutrales o indiferentes con respecto a las masas que hoy luchan envolviendo a veces sus justas necesidades en un nuevo mito.

3º — ¿Cómo entonces, si se quiere eludir la complicidad con un nuevo mito social, se puede ayudar a las masas en una lucha de evidente necesidad, que un espíritu revolucionario no puede soslayar?

Breton me confirma que tiene conciencia del mito surrealista, pero no cree que esto le suceda exclusivamente a él. Supone que los políticos en la cumbre también tienen conciencia de su mito, y que el movimiento romántico también la poseía.

Discuto ese punto de vista porque si bien lo acepto para los románticos, personalmente creo que los líderes políticos no padecen de esa duplicidad. Pero Breton insiste en que si bien

crea en la buena fe del pueblo y de muchos comunistas, no le pasa lo mismo con sus jefes. Peret añade que éstos siempre defienden intereses o posiciones personales. Pero Breton corrige diciendo que las cosas pueden no ser tan simples, y que es posible que sea algo más, fuera de los intereses, lo que defiendan, pero que en última instancia su posición es semejante a la del Gran Inquisidor de Dostoievsky.

Incidentalmente Breton califica a sus ex compañeros, a los que niega espíritu revolucionario y calidad surrealista, pues si el surrealismo es un mito consciente no es admisible que puedan seguir siendo surrealistas si se acogen a otro mito, por añadidura inconsciente: el stalinista.

Al segundo punto de mi encuesta, Breton afirma que es imposible toda conciliación con el mito stalinista. Cree firmemente que éste es el enemigo ideológico número uno del surrealismo. Alude al desprecio con que el mismo Lenín se refirió a cierta poesía e insiste en que el stalinismo es la negación absoluta de la poesía. Cree Breton que "en la flor del marxismo debe de existir algún gusano" que puede explicar la degeneración de la revolución rusa, y no acepta que pudiese ser el resultado de una fatalidad histórica como lo sería la inevitable deformación que todo acto impone a una teoría. Además —añade Breton—, todo eso de la historia burguesa o marxista "est une connerie". Así es que, si bien acepta la importancia del factor económico, no va más allá, y mucho menos lo puede creer único y fundamental.

Ante mi sugestión de que una estructura económica, de cuño socialista, se instaura en Rusia, y que esto es suficiente para reivindicar la revolución del 17, Peret contesta apasionadamente que nada hay sano en Rusia. Por su parte Breton vuelve a corregir y admite que omitiendo las respuestas apasionadas quizás podría salvarse una duda que permitiría creer en la persistencia de un **vestigio** de socialismo en la U.R.S.S. Por esa misma duda me dice Breton que él ha hecho esfuerzos para no combatir a los stalinistas, pero que son ellos quienes con sus métodos de lucha peculiares lo han provocado. Porque si en algo no puede hacer concesiones Breton es

en el terreno de su ideología. Y reitera que si bien ideológicamente no acepta el stalinismo, en la práctica hubiera querido ser neutral, pero que le ha resultado muy difícil si no imposible. Deduje de sus palabras, y así se lo dije, que si su posición ideológica es inconciliable no había forma de llevar a la práctica esa necesidad de ayuda que se exige a sí mismo un espíritu revolucionario, cosa que me ratificó Breton refirmando una sensación de impotencia, al parecer forzosa en un momento como el nuestro y en las condiciones planteadas por Breton.

Por este hilo abordamos la respuesta al tercer punto. Peret, por ejemplo, ratificó la necesidad de la unión entre la poesía y la política, y estuvimos de acuerdo en que esa unión pertenece exclusivamente a la intimidad del poeta, y podría concretarse diciendo que el poeta no puede tolerarse a sí mismo una poesía política, pero que tampoco, en el caso de hacer política, puede permitirse una política poética.

¿Cómo podremos entonces compartir una lucha cuyos fundamentos sentimos justos?

Se barajó la posibilidad de un nuevo movimiento, por ejemplo el R.D.R. (Ressemblement Democratique Revolutionaire) fundado en estos meses por Rousset y Sartre, que se declara revolucionario actuante y anti-stalinista. Pero estuvimos de acuerdo en que tales movimientos, formados desde arriba, no tienen posibilidades de llegar a las masas, y que por lo tanto no resuelven en verdad el problema. Además ¿por qué estaría más inmune este partido a la degeneración que ha de sobrevenirle, ya sea por causa de aquel gusano que contiene la flor del marxismo, o por la deformación que toda doctrina sufre al ser llevada a la práctica?

De nuestra conversación se desprendería, en suma, que dominaba a los surrealistas una penosa impotencia.

Nuevamente en contacto, después de muchos años, con el mundo surrealista, se me aparece una de sus más graves contradicciones; si el surrealismo tiene conciencia de crear un mundo difícilmente permeable para el exterior ¿a qué se deben

entonces los fáciles amores marxistas de algunos de sus integrantes? y si fuera cierta la afirmación de otros acerca de la insolubilidad de la acción política y poética ¿cómo se puede aceptar con tranquilidad una impotencia quizás rebajante? Si en verdad el surrealismo acepta la coexistencia de dos mundos no puede tratar al "otro" como enemigo. No se explica entonces esa agresividad inútil contra los poetas de la Resistencia, por ejemplo, que si bien desertaron del surrealismo no se han refugiado en un campo que pueda definirse como enemigo, salvo que uno pueda confesarse que todo este mundo real o práctico o político es en globo el eterno enemigo de la poesía. En este paseo mío por París presentía una fragilidad en el surrealismo que podía objetivarse mirando el problema desde el lado político. Y de estas conversaciones surgió una reafirmación de mi punto de vista. Veo la coexistencia de dos mundos que tratan de penetrarse. Asentado en el mundo de la poesía, si bien no puedo confundirme íntegramente con la masa del otro mundo, mucho menos puedo tratarlo como enemigo; y en las condiciones actuales, tal como se ofrecen, no puedo sino elegir entre lo que existe, sea o no de mi gusto, se amolde o no a mis exigencias más íntimas.

Quise contrastar mis opiniones, y las de Breton incluso, y con esta intención hablé con dos poetas que no pertenecen al grupo de Breton: Ristich y Tzara.

Ristich, antaño jefe del grupo surrealista de Yugoslavia, hoy embajador de su país, me dijo que al contrario de Aragón él no escupía sobre su pasado surrealista por el peligro imaginable. Distingue actualmente en el surrealismo tres posiciones: la de Aragón, la de Eluard y la de Breton. La primera ya queda calificada y definida.

Eluard ha seguido una evolución, digamos, natural, y por sus actitudes públicas, como por el contenido de sus últimas obras, se ha ubicado en la posición, simple o como se quiera, de poeta, con las perspectivas visibles de transformarse en poeta nacional. Que esto nada tiene que ver con el surrealismo "de antes" sería evidente, si no lo confirmara también lo que Eluard repite aún hoy: "antes para mí sólo existía Breton".

Ristich confirma que el surrealismo ha sido un movimiento universal que ha revolucionado el gusto y ha liquidado una serie de valores falsos, pero que esta obra ya se ha infiltrado y diseminado en el mundo haciendo innecesaria la persistencia del grupo primitivo cuya misión fué la de atizar el fuego inicial. No le reprocha a Breton una traición política sino exactamente una traición al surrealismo. En su concepto éste debía haberse dejado disolver como la realidad misma lo provoca, y la voluntad de oclusión de Breton riñe con esa tendencia sustancial del movimiento.

Personalmente se relame con el recuerdo de su actividad juvenil y, con tal fruición, que me sugería que eso que fué la sustancia de la actividad surrealista no estaba totalmente muerto, por lo menos para él mismo.

Tzara fué algo más agresivo y tajante. Me habló también de aquella influencia universal del surrealismo, me citó aquello de los millares de escritores y pintores que hoy no pueden trabajar sin revelar la influencia surrealista; "pero estamos en época de guerra —me dijo— y hay que tomar posiciones. El surrealismo como grupo, como escuela, ha perdido precisamente su vigor revolucionario. Todo lo que tuvo hasta 1932, la virulencia, la agresividad, lo ha perdido". Lo que le queda a él mismo del surrealismo es una forma de expresión, pero no puede adherirse a sus viejos o nuevos mitos, místicos, mágicos o proudhonianos. Se sabe artista proveniente de la burguesía y en rebelión contra ella y manejando una forma que no puede ser definitiva. Por otro lado el motor del surrealismo no fué la revolución en el arte sino la liberación del hombre, y a ésta la considera realizándose en el plano político. Si todavía cree en una actividad poética vivida y ya no escrita, la supone plasmándose en un mundo futuro.

La hostilidad de la U.R.S.S. hacia el surrealismo no reside, para él, en una cuestión de principios. Se explica por circunstancias políticas transitorias. Afirma que siendo éstas diferentes en Francia, y sumando la sólida tradición de la línea poética revolucionaria francesa, este fenómeno de intransigencia puede no repetirse, siempre que los poetas no se sitúen como enemigos de la única línea progresista.

Aquí termina el resumen de mis conversaciones en las que si he dejado traslucir algún concepto personal, creo no haberles dado una catadura precisa.

A continuación diré lo que he creído ver y lo que he podido interpretar.

En París me ha conquistado la impresión de que, confesos o no, los surrealistas de distinta denominación se ven ceñidos a expresar su surrealismo en la única forma posible hoy para ellos: la expresión artística o literaria. Es innegable, como dijo Tzara, que el surrealismo ya no es combativo. Ya no escandaliza. No provoca remolinos ni en las calles ni en los espíritus. Y si hay una tentativa en el grupo de Breton para mantener la persecución de valores espectrales y para imponer una actitud surrealista en la vida, los resultados de esa tentativa sólo aparecen en manifestaciones que no conmueven hasta la raíz ni a las masas ni a la flor de la juventud de París.

No son muchos los jóvenes que hoy en París se apasionan por el surrealismo. Son muchos más los que colman las salas de conferencias y de polémica de existencialistas y comunistas. La única influencia que el surrealismo puede ejercer se opera a través del contacto individual. Creo que permanecerá siendo un movimiento restringido a un pequeño grupo de individuos, entre los más interesantes de esta época, pero no los más efectivos.

La sensación de impotencia ante los fenómenos sociales que he recogido, ese su bullir amortiguado, en definitiva, su eficacia restringida, obedecen en mi concepto, no sólo a las razones evidentes de estos años de lucha elemental, sino también a defectos en la lucidez.

En la eterna lucha entre la libertad y la necesidad, los surrealistas abatieron valores y erigieron una visión más libre de la vida. Pero esto fué posible después de 1918, porque fenómenos de tamaña envergadura, como la guerra del 14 y la revolución rusa, a modo de terremoto conmovieron las rocas sobre las que

se asentaba la sociedad burguesa. A favor de esa dinamita pudieron los surrealistas remover y apartar escombros y salvar lo más hermoso que afloraba desde el filón más profundo.

El fenómeno cataclísmico sigue actuando y surgen actualmente nuevas rocas, nuevos valores, pero que ya traen consigo, junto con la promesa de lo original, una vegetación espesa de necesidad ciega que puede ahogar la visión de poesía y de libertad que el surrealismo desenterrara. El defecto de lucidez consiste en querer actuar contra estas formas jóvenes de la necesidad con la misma táctica que se empleara frente a estructuras anticuadas y a punto de derrumbe.

En este tiempo de pensamiento abreviado y de voluntad estricta, acusamos falta de lucidez si nosotros mismo caemos en esa limitación de vistas y confundimos barbarie con decadencia, o lo nuevo y lo viejo. Tachar a todo este mundo nuevo de degeneración es querer cerrar los ojos ante lo desagradable o lo difícil.

Para mí sólo hay dos alternativas: O en la realidad que vivimos todo está en pudrición, entonces el único islote sano lo constituyen los surrealistas y algunos hombres afines que al final serán ahogados por la marejada, o, como yo creo, debemos aceptar que de este caos surge lo nuevo, también conformado en parte por una necesidad que rechazamos, pero que en su conjunto debemos aceptar como único terreno firme donde sembrar la semilla de subversión y de liberación. Pero entonces la táctica ha de ser otra. No podemos recluirnos voluntariamente en aquel islote palúdico. En alguna forma viril y honesta debemos aceptar ese mundo nuevo, aunque manteniendo una crítica sin concesiones fundamentales a nuestra voluntad de conquistar para el hombre una realización "plena" de sus deseos y, por tanto, de su libertad.

Aldo Pellegrini

Wolfgang Paalen

La pintura moderna, constituye un apasionante fenómeno que hace de nuestra época una de las más fecundas de la historia. Nos encontramos con un caos de escuelas, teorías, ortodoxias y heterodoxias, donde pululan creadores audaces, junto con mistificadores groseros o geniales. Las formas y los colores han sido usados para expresar lo inexpresable, lo que la palabra nunca se aventuró a sugerir, lo que la música apenas insinuó. Con colores y formas derramados sobre una superficie plana, se ha intentado revelar el secreto del hombre, penetrar con imágenes en las nociones de espacio y tiempo, darnos el contenido emocional de las matemáticas y de la lógica. Ahora con Wolfgang Paalen, la paleta del artista se propone mostrarnos los secretos de la materia, la intimidad del cosmos.

En el cúmulo de artistas improvisados, de exhibicionistas sin fe, de arrivistas en busca del camino más corto, para abandonarlo cuando los "marchands" o "snobs" se lo sugieran, aparece Paalen con su arte reflexivo y firme, recorriendo un camino de pintor en donde cada etapa es lógica consecuencia de un desarrollo espiritual, donde nada es improvisado ni artificial.

Paalen es el ejemplo de una vida totalmente dedicada al arte; éste constituye su motivo de reflexión y a causa de él, viaja, estudia arqueología, filosofía, física. Fuera de los momentos en que el artista está al servicio de la creación, su lúcida mentalidad de investigador y de teórico pone todos sus recursos al servicio de la dilucidación de los problemas del arte. Su vida se resume así: nació en Viena en 1907; estudió pintura con Leo von Koenig en Italia en 1921; luego con Adolf Meyer en Berlín en 1923 y en la Hoffmann Accademy de Múnich en 1925. Sufrió temprano la influencia de Renoir y

Cézanne y en esa dirección, hizo sus primeros ensayos en la plástica. Luego van Gogh produjo una sacudida más honda en su espíritu. En 1927 vió por primera vez en Munich pinturas de Klee, que lo impresionaron fuertemente. Se interesó por el arte primitivo que estudió en sus mismas fuentes: en 1933 visitó las cuevas de Altamira en España; estudió profundamente la antigua cultura de las islas cicladas; actualmente, en México, es un apasionado investigador del arte azteca y maya. En las culturas primitivas buscó infatigablemente las formas esenciales y perennes de expresión plástica.

Paalen vive hoy en México, en su retiro de San Angel, rodeado de los maravillosos colores del paisaje mejicano, que constituyen el laboratorio al cual se asoma para arrebatar, a través del color, los secretos de la naturaleza.

Prescindiendo de sus primeros ensayos bajo el influjo post-impresionista, su labor de creador plástico cumple tres etapas fundamentales: un período abstracto que transcurre desde 1932 hasta 1935, colaborando en esa época con el grupo Abstracción-creación de París. En un segundo período entra en contacto con los surrealistas y su pintura se impregna de elementos poéticos, expresando las angustias, los ocultos contenidos anímicos; en esa época colabora directamente con el grupo de Breton desde 1936 hasta 1940, produciendo algunas de las obras más puras y de mayor calidad dentro de la pintura surrealista. En un último período que llega hasta el momento actual, se libera totalmente de influencias extrañas para buscar su camino personal. A este camino llega después de un prolongado proceso de maduración, resultado de su esfuerzo por comprender el mundo moderno, sus análisis de las posibilidades de la plástica, y especialmente guiado por la idea fundamental de que el artista no debe resignarse a la expresión del yo personal sino que debe constituirse en abanderado de su época, en punto de confluencia de todos los problemas del conocimiento, en síntesis emocional de la más alta esperanza humana.

Para cumplir propósitos tan ambiciosos, Paalen desarrolla, contemporáneamente con su obra de creador artístico una

producción teórica de considerable envergadura. Con el fin de difundir sus concepciones, funda en 1942, en México, la revista DYN, de la que se publican seis números.

Paalen representa la inseparable conjunción de artista y pensador, que constituye el modelo del artista perfecto, categoría excepcional en la que Leonardo fué el arquetipo. Pero no basta la confluencia de esos dos factores para determinar al artista perfecto; es necesario que ambos —el creador y el pensador— rayen a igual altura, que ninguna de estas personalidades necesite el apoyo de la otra para existir. En efecto, la obra artística de Paalen es de tal naturaleza, que puede vivir perfectamente sin el apoyo de ninguna teorización. Su pensamiento teórico, a su vez, supera la racionalización de los propios impulsos artísticos, para lanzarse a un análisis del sentido general del arte, para superar el arte mismo y buscar el sentido del hombre, sin detenerse ante las más arriesgadas especulaciones filosóficas.⁽¹⁾

Detengámonos ahora en el examen de su producción artística. En el período abstracto (producción que desgraciadamente se ha perdido en gran parte a consecuencia de la última guerra), procede por grandes planos de color o superficies y líneas escuetas, detrás de las cuales asoman los restos de formas naturales, como se encuentran en algunas culturas primitivas; por eso su biógrafo Regler ⁽²⁾ denomina a este período de su pintura, período cicládico. "El hombre y su máscara" es prototipo de esta época, en la cual ya se insinúa la gran obsesión cósmica que encontraremos permanentemente en toda la obra de Paalen: "Rostro planetario (tema que repetirá en sus distintos períodos, siempre bajo nuevas formas) y "La Rueda de la Tempestad" son manifestaciones de esta obsesión.

Estamos lejos del análisis plástico del cubismo y también de la búsqueda de formas sin contenido del arte abstracto propiamente dicho.

(1) No amengua en nada su tarea de pensador el que yo personalmente confiese no compartir sus puntos de vista sobre la dialéctica, expresados en su ensayo: "El Evangelio Dialéctico" (Dyn 1942, Nº 3).

(2) Gustav Regler: Wolfgang Paalen (Nierendorf, New York, 1946).

Jacques
Héroid



La Nodriza de la Selva

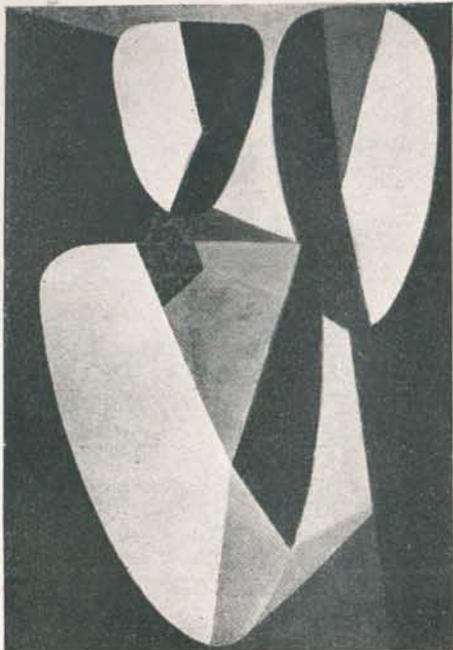
1946

Jacques
Héroid



La Torre

1945



Wolfgang Paalen

El hombre y su máscara

1932



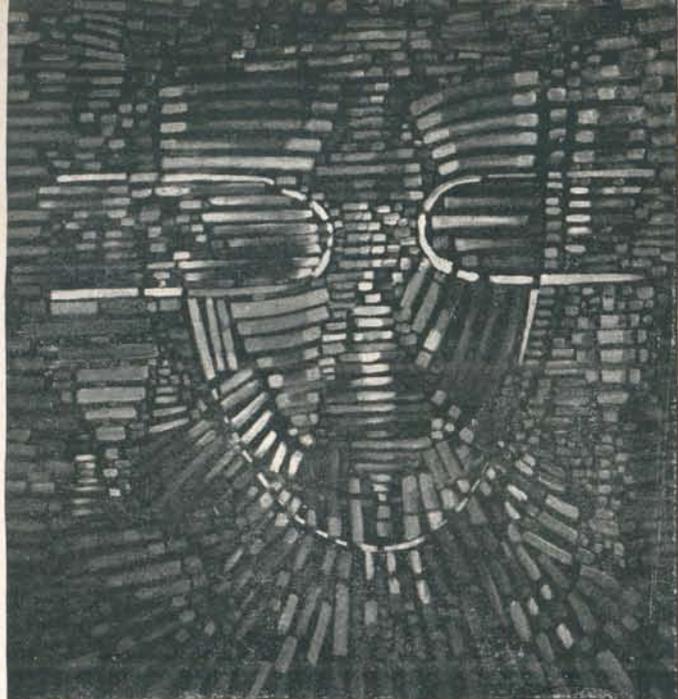
La nave del espacio

1945



Wolfgang Paalen
Aerogyl

1947



Wolfgang Paalen
Rostro Planetario

1947



Wolfgang
Paalen

Combate de los
principes
saturnianos

1947

Después de su contacto con los surrealistas, Paalen se lanza a la realización de grandes paisajes emocionales. El intenso sentido poético que los surrealistas preconizan en la plástica, domina sus cuadros de entonces. El color adquiere una transparencia y delicadeza infinitas para poder impregnar a la tela de los más puros contenidos anímicos. Así produce maravillosos cuadros tales como "Fata Alaska", "El barco del Espacio", "Restos Inmortales" y la serie de "Paisajes Totem". Son paisajes de desolación y de angustia que semejan la superficie de planetas muertos, donde surgen extrañas formas sin vida. La línea del horizonte da sin embargo, perspectiva humana a estos cuadros. Este conjunto de obras, junto con las de Tanguy, expresan quizás lo más puro de la pintura surrealista de aquella época. En este mismo período se lanza a la investigación en el terreno del azar plástico y surgen entonces sus famosos "fumages" obtenidos por acción del humo sobre la tela.

En 1938 y siempre dentro de la tendencia surrealista su pintura evoluciona desde esos desolados paisajes de primitivas épocas geológicas, hacia construcciones que parecen representar el caos primero de donde surgiera la vida: de aquí nace una nueva serie donde parece concentrarse la lucha por lograr formas definidas de vida, una lucha extraña y desgarradora que se manifiesta en los cuadros denominados "Tempestades Magnéticas", en la serie de "Combates de los Príncipes Saturninos", en "País medusado". Son embriones de vida que luchan contra el aniquilamiento, exhiben, ante los ojos mediocres del hombre de hoy, todo el terror de la creación del mundo, el gran drama cósmico e infinito que podría servir para despertarnos del letargo presente, de la civilización que nos ciega.

Hacia 1939 aparece en Paalen una preocupación de orden completamente distinto, que se anuncia en su aguada "Entre la Materia y la Luz". En esa época se le revela la grandeza de la física posteinsteiniense, hecho que, unido a sus elaboraciones estéticas lo conduce a la eclosión actual de su pintura. Pintura de intención fundamentalmente cósmica. De un punto de vista técnico se caracteriza este período por transformaciones importantes: desaparece el espacio tridimensional, con línea de horizonte y perspectiva; espacio que responde a leyes de percep-

ción humanas, y que convierte por lo tanto al hombre en tácito protagonista. Tal cosa sucede en los cuadros surrealistas de Paalen (y exactamente lo mismo en los de Tanguy), a pesar de la total ausencia en ellos no sólo de elementos morfológicos humanos, sino de toda forma viviente.

Abandonado el espacio tridimensional, Paalen se lanza a la representación de un espacio multidimensional, ruta en la cual reconoce haber sido precedido por Kandinsky, quien por primera vez prescindió de toda representación natural para crear sobre la tela formas libres que parecían desplazarse en todas las direcciones posibles. En las pinturas multidimensionales, el hombre queda totalmente anulado en su triple calidad de protagonista, espectador y creador. El cuadro adquiere vida independiente. Paalen se lanza, nuevo Pigmalion, a dotar de vida a sus creaciones. La tela se transforma en un personaje extrahumano que tiene su significado específico, que vive e interroga; se convierte —según una feliz expresión del artista— en expectador. En ese momento contempla al hombre y le devuelve irónicamente la pregunta mil veces repetida por éste: ¿Y qué significas tú?

Las pinturas que Paalen, dominado por estas ideas, creara desde 1940, significan uno de los aportes más originales y profundos al arte de nuestro tiempo. Para Regler, los "Cosmogones" ejecutados entre 1944 y 1945, constituyen verdaderos jalones en la historia de la pintura, y yo no estoy muy lejos de esa opinión. En estos cuadros Paalen parece haber penetrado en el mismo camino en el que van Gogh se había introducido con furor demoníaco. Van Gogh había intentado la descomposición de la materia por la luz; fué el primer paso. Paalen avanza hacia lo más profundo de este camino, pero en lugar del arma desintegradora de la pasión demoníaca, penetra con su pupila indagadora, con serenos ojos de ultramicroscopio, para arrebatarnos los secretos de la materia y reproducirlos en imágenes cromáticas y rítmicas, poniendo ante nuestra vista el ritmo plástico del universo interior de los átomos, el gran drama íntimo de la materia donde lo infinito y finito se confunden. Con paleta de magia estupenda nos describe los más sorprendentes paisajes que abarcan el mundo de lo infinitamente pequeño y de lo infi-

nitamente grande. Es la gran fusión de ecuaciones (emocional e intelectual) de que nos habla Paalen, donde se mezclan los elementos objetivos de la ciencia con la imaginación humana. Esta nueva ecuación que nos ofrece el arte, debería completar en el futuro, la fría angustia de las puras ecuaciones matemáticas; estas últimas se refieren a la materia de un modo indirecto, nos anuncian como inalcanzable para el hombre, su esencia última, su íntimo secreto. Al arte corresponde acercarnos a ese secreto, y el arte de Paalen lo intenta. En el deslumbramiento de los grandes vértigos intranucleares que expresan sus cuadros, aparece como signo tranquilizador la parábola, la señal que nos hace inteligible la materia. Las parábolas confluyen en el signo DYN, símbolo de la tripolaridad de fuerzas, con el cual el hombre se explica el gran misterio de la energía cósmica.

Así ha penetrado Paalen, mediante los colores, en el secreto de la materia. Su pintura nos dice que hay una perfecta concordancia entre apariencia y esencia. Los colores (la apariencia) son ventanas abiertas hacia lo íntimo de la materia; pero sólo abiertas para el ojo superlúcido del pintor. ¿Qué nos revela de ese mundo que sólo conocíamos a través de fórmulas? Nos habla de panoramas donde la materia y el tiempo se confunden, nos habla de la gran síntesis.

Y vemos cómo en estos cuadros de Paalen el tiempo constituye una dimensión más de la tela; las formas y colores adquieren un sentido rítmico. Supera a la música en cuanto es ritmo condensado. El tiempo aprisionado por el pintor hace vibrar la tela. No es lo que pretendía Kandinsky: una transposición de la música en colores, sino la misma esencia del arte de la que tanto la música como la pintura han partido.

Allí vemos desfilar los maravillosos cuadros pintados por Paalen en estos últimos años: la serie de "Polaridades cromáticas" (años 1940-41 y 42) que nos abisman en ondas de color, las cuales nos conducen desde lo sombrío a lo lírico. En el mismo tono presenta los cuadros: "Figura paradinámica" (1940), "Personaje espacial" (1941), "Espacio liberado" (1941). Con el tríptico "Los primeros espaciales" (1941-44) entra más hon-

do en el drama del cosmos, captando tres instantes de un vértigo de grandeza alucinatoria. En "Los Cosmogones" (1944-45) culmina la pintura de este período: el movimiento desenfadado de la materia se organiza en ritmos coherentes confluyendo hacia el centro del cuadro donde el signo Dyn materializa la síntesis final; estamos sumergidos en una verdadera vibración de color, algo que sobrecoge y al mismo tiempo tranquiliza, el punto de contacto entre el cosmos y la inteligencia organizadora. En parecido estilo pinta "Eroun" (1944), la sobria y delicada tela "Tripolaridad" (1944), "Gyra" (1943), la serie de "Aerogyls" (1944-45). Otro aspecto nos revelan las telas "Rueda Nuclear" (1942) y "Solarización" (1942); especialmente esta última recuerda las imágenes de la superficie del sol obtenidas por fotografías con luz de hidrógeno. Parecida impresión nos dan sus "starscape" (paisajes siderales).

Hacia el año 1946, sin abandonar la técnica que lo particulariza en este período, vemos que la alucinante vibración se aquieta, para conducir a un tipo de pintura que corresponde exactamente a lo que el mismo Paalen denomina "meditación plástica" (1). A este grupo pertenecen: "Los silenciosos" I y II (1946), los "Rostro Planetario" de 1946-47 y varias telas que llama simplemente "Rostro", ejecutadas en 1946 y 1947, la "Selan Trilogy" (1947), la "Hanmur Trilogy" (1947) y diversas pinturas y dibujos a tinta ejecutados sobre papel mexicano.

En este período de quietud, de "meditación plástica", está la pintura de Paalen actualmente, y así hemos visto oscilar toda su evolución pictórica entre los dos polos que significan la agitación del continuo fluir cósmico y la quietud de la meditación.

Toda la labor de Paalen en este último período se acompaña de una intensa labor teórica. En una brillante serie de ensayos,

(1) En una carta que me envió el 16 de julio de este año 1948 me dice: "En estos cuadros continúo expresando mis meditaciones plásticas sobre lo que es y sobre lo que podrá ser. Crece cada vez más en mí la convicción de que la meditación es tan necesaria como la acción y que el arte puede llegar a ser una especie de meditación activa y comunicable.

intenta una fundamentación de su pintura. Parte de las concepciones del filósofo americano John Dewey, quien preconizó la síntesis de imaginación y razón. La pintura para Paalen debe resultar de la fusión de la ciencia (ecuación lógica del universo) y del arte (ecuación rítmica del universo); por este camino se logrará superar —dice— al surrealismo que postuló la omnipotencia de lo irracional y al materialismo dialéctico que afirmó la omnipotencia de la razón. La belleza, según Paalen, aparece cuando, lo que piensa el yo y lo que siente el yo, se integran en un modelo coherente, o sea, cuando las ecuaciones intelectuales y emocionales se fusionan.

Paalen analiza en su obra la crisis por la que pasa el arte moderno llegando a la conclusión que se trata fundamentalmente de una crisis del tema: el problema no es ya cómo pintar; no se trata de buscar nuevas técnicas, sino nuevos temas. Resume las soluciones dadas hasta ahora en el problema del tema: los cubistas se dedicaron al análisis plástico del tema; los surrealistas procedieron a la destrucción poética del tema utilizando las yuxtaposiciones insólitas, e introduciendo finalmente la literatura en la plástica; el arte abstracto brega por el abandono del tema. Paalen considera todas estas soluciones no satisfactorias y propone un tema totalmente nuevo: la creación de una cosmogonía plástica con la que se intentaría dar una imagen de las fuerzas ocultas en la naturaleza. Esta cosmogonía sería la auténtica expresión de nuestra época, considerando que cada cultura tiene su propia cosmogonía que corresponde a su particular concepción del mundo. Cada nueva cosmogonía tiene, según Paalen, su imaginería específica que es elaborada por una minoría que forma la vanguardia de la época. El modo de expresión utilizado por estas vanguardias resulta arbitrario y hasta ininteligible para la mayoría de sus contemporáneos; recuérdese, dice Paalen, lo difícil que resultó a las gentes de la época del Renacimiento asimilarse los principios de la perspectiva.

Toda la trayectoria de Paalen se revela como una búsqueda de las conexiones de su yo con el mundo que lo rodea. La síntesis emocional del macrocosmos y el microcosmos es para él la gran misión del artista y así retoma en un nuevo plano —el del arte—

la antigua obsesión de los ocultistas. En esta forma, el hombre desaparece de su pintura como individualidad, para reaparecer como esencia cósmica.

La ambición de revelar el secreto del cosmos en cada pincelada, la conmoción frente al gran enigma de la naturaleza, no es particular del último período de la pintura de Paalen; se la ve latente o manifiesta desde sus primeras creaciones del período abstracto: la obsesión de los rostros planetarios, tema que retoma a través de los años, tiene este significado.

Pero la misión del artista, dice Paalen, no concluye al dar una imagen emocional de la ciencia; el artista coopera en la labor misma del conocimiento, convirtiéndose en un anticipador. En "New Image" (1) Paalen señala la similitud de algunos antiguos paisajes de Klee con la fotografía infrarroja. Alice Paalen me refería la sorprendente semejanza que encontró —en ocasión de su visita a Alaska— entre los paisajes reales de esa región y el cuadro "Fata Alaska" pintado por Paalen algún tiempo antes.

La pintura de Paalen tiene, además de su valor intrínseco, una importancia fundamental para nosotros, espectadores en el gran campo del arte: se coloca francamente entre los caminos del surrealismo y del arte abstracto, señalando un camino nuevo. El error del surrealismo ha sido para Paalen querer poetizar la ciencia; el error de los abstractos querer hacer un arte científico; el verdadero camino para él, está en lograr la fusión integral de arte y ciencia. Así obtiene Paalen una pintura dinámica, que es la expresión plástica de la energía en movimiento y que se opone al neoplasticismo y concretismo, pintura estática que busca imitar los grandes esquemas inmutables del pensamiento. Paalen nos hace conocer, directamente, el fluir infinito, y de este modo, por el sendero de lo inagotable, el hombre penetra más seguro en el enigma del universo que a través del frío camino de las verdades simbólicas e indirectas de las matemáticas.

Pero más allá de toda reflexión estética o lógica, Paalen nos

da un arte de pura exaltación; una exaltación sin tortura como podemos encontrarla en la música de Bach. Al contemplar sus cuadros se me hace claro el sentido de una extraña impresión: la voz silenciosa; es la voz que habla a los ojos de mundos maravillosos y eternos, de luchas y de quietud, de violencias que aspiran a una gran armonía. He aquí la voz silenciosa que nos habla con su lenguaje radiante: la voz de Paalen, el pintor cósmico.

Libros

Kaputt, por Curzio Malaparte

Curzio Malaparte, corresponsal de guerra italiano destacado en el frente oriental, ha escrito un libro voluminoso, especie de autobiografía donde consigna sus vivencias relacionadas con uno de los períodos más negros de la historia de Europa. Ha tenido acceso a las más diversas fuentes de información, se ha codeado con importantes jefes nazis y diplomáticos de toda laya, ha podido escuchar testimonios de toda especie y ver las cosas más dispares. Este libro fué escrito antes del fin de la guerra y pretende ser un documento auténtico de la vergüenza y la ignominia en que fueron sumergidos pueblos enteros durante muchos años. El autor da a entender que no se presenta ni como juez ni acusador, sino como un testigo un poco culpable como todos los que convivieron en esa época.

Veamos qué es este "documento". Gran parte de la información que suministra la conocíamos ya a través de diversas fuentes periodísticas, por lo general anónimas. Sus

entrevistas con distintas personalidades son, salvo excepción, de muy escaso interés. ¿Qué tiene pues de curioso o extraordinario este libro? El autor y su obra, indisolublemente ligados. Entendemos que un libro documental tiene valor cuando el autor es honesto, es decir cuando no hace juegos malabares, cuando no falsea la realidad. Aquí, la preocupación del autor no está en captar la realidad, sino en causar sensación. La construcción de los actos y capítulos no la guía la naturaleza del tema o de los hombres sino la idea ingenua de dar un golpe teatral. A menudo la misma elección del asunto hace prever el desenlace. Escribe como si representara ante el público. Esa es sin duda su realidad, quizás una explicación de su gran popularidad. Lo interesante es que ese deseo inconsciente de evasión ya lo expresa él mismo cuando dice que en su libro la guerra no es sino un personaje secundario.

Gran parte de la obra está constituida por descripciones

de encuentros con numerosas personalidades. Los diálogos, donde se usa insistentemente el recurso de las transcripciones en el idioma original, cuidadosamente traducidas al pie están plagados de lugares comunes y trivialidades de toda especie. Pareciera que el único objeto que se propone es mencionar el amplio y selecto círculo de sus relaciones personales, recordar los brindis insultantes que dedicaban a los dictadores (muy en privado) y anotar las frases ingeniosas en boga. Algunos fragmentos cuyo interés es innegable, quedan fatalmente ahogados por la maraña de efectismos y situaciones fabricadas.

El estudio psicológico de algunos personajes que ha conocido (Frank, Himmler, etc.) lo conduce a un terreno que fácilmente puede desembocar en la opereta. Frank, el protector de Polonia, de todos el más minuciosamente descrito, parece un fragmento de ópera bufa. En un intento general de explicación de las tendencias criminales del **Herrenvolk**, cree en una forma especial de neurosis: el miedo a sí mismo. Más adelante se transforma en miedo ante los débiles.

Después de leer este libro sentimos grandes deseos de urgir el homenaje al cronista desconocido que nos suministró la materia prima para la construcción de nuestro propio panorama y que nunca intentó idiotizarnos con el barro de su conciencia culpable.

J. D. Sussmann

Les jours de notre mort

por David Rousset

"Este libro está construido con la técnica de la novela, por temor a las palabras", dice Rousset en su prefacio. Es la esencia de toda la novela, pero más necesaria en este tema que en cualquier otro. En realidad, el propósito de Rousset no es novelesco, no pertenece al campo de lo imaginario. Pero una simple enumeración de los recuerdos de Rousset, acerca de los diversos campos de concentración de Alemania, donde estuvo internado durante varios años, no hubiera logrado este propósito.

Se trata por lo tanto de llevar al lector fuera de sí mismo, hacia un mundo real, pero tan extraño e inhumano que parece el más irreal de todos los mundos posibles. Este univer-

so especial, el "universo concentracionario", es el más inconcebible. Sólo podemos penetrarlo identificándonos con él, sintiéndolo efectivamente. Esta experiencia emotiva del horror exige la técnica literaria.

La obra tiene para Rousset, y para nosotros, un valor catártico. Se trata de elaborar y de dominar la vivencia del horror, de descender hasta el fondo del infierno real, contrapartida de nuestro universo de seudocivilizados. Así desvela poco a poco el universo concentracionario, con una lógica más real que la del tiempo. Vivenciamos, paso a paso, la deshumanización del preso, sin palabras inútiles ni sentimentalismos fuera de lugar. La brutalidad de la notación pura, hiere más que cualquier comentario, aún el uso del vocabulario específico de los campos, de las palabras alemanas, rusas, etc., contribuye a crear la impresión de extrañeza y desamparo del hombre separado de su vida y de su pasado, cuya precaria existencia dejó de tener valor para todos. Llegando a Mauthausen o en Dachau, después del viaje agotador en vagones de mercaderías herméticamente cerrados, pasando días sin co-

mer, ni beber, ni acostarse, el preso tiene que olvidar que fué hombre. Tiene que aprender las leyes de este universo: comer para vivir, no decir nada, no acordarse, no tener piedad. Tiene que asumir un papel en una organización rígida y primitiva. Tiene que integrarse en una colectividad nacional o política, lo que le permite conseguir una "planque", una función relativamente más tranquila, menos cercana a los "SS" o quizá un puesto en la administración interna del campo, en manos de los presos. La obtención de este puesto, la protección del preso influyente, significan la posibilidad de sobrevivir. El que se aísla muere. Esta ley fundamental rige la conducta de todos, sobre ella se funda toda una sociedad artificial, con sus clases sociales, sus esclavos y sus dueños, que son a su turno los esclavos del "SS", todopoderoso. Toda falla, toda equivocación en la aplicación de las leyes conduce al crematorio. El valor más sobresaliente de la obra de Rousset reside en este análisis de la colectividad concentracionaria, fundada en valores elementales, sin ningún disfraz, sin ningún otro principio que el de las necesidades del hambre y de la conservación. Esta socie-

dad creada artificialmente por el mundo moderno resucita los impulsos más arcaicos del hombre en su forma más primitiva. Es un mundo completamente regresivo, que ha negado todo el aporte cultural y aniquilado todas las necesidades humanas fuera del comer y del matar. Aún así, desaparecen los impulsos sexuales, excepto en las clases sociales más "privilegiadas" del campo. David Rousset se dedica poco a la psicología individual, por lo tanto no existe más que un problema psicológico en el campo: ¿cómo puede un ser humano adaptarse a semejantes condiciones de vida? Tres reacciones fundamentales son posibles: seguir siendo un hombre del mundo externo, es decir, no poder adaptarse, y morir. Darse completamente al

nuevo ambiente, aceptar interiormente sus leyes y salvar su vida a este precio o tratar de dominar el universo concentracionario, utilizando sus leyes para fines y por medios colectivos. En este último juego también uno corre el riesgo de perderse como hombre, de perder su vida.

No se puede juzgar equitativamente el valor estético de este libro. Sabemos que es grande porque consigue su fin: hacernos penetrar en el universo del campo y vivir en él. Toda nuestra sensibilidad lo rechaza, aun cuando no rechace las imaginaciones del Marqués de Sade. Porque después de todo, se trata aquí del mundo real.

W. Baranger.

Notas

Nuevas realidades

El salón Nuevas Realidades, efectuado últimamente en Van Riel, tuvo la virtud de agrupar en una manifestación de conjunto las diversas tendencias del arte no-representativo en nuestro país. La muestra presentó así junto a las realizaciones de los artistas que se ajustan a un concepto elementarista y concreto, las de aquellos otros que soslayan esta preocupación y se atienen a un criterio casi intuitivo.

Esta circunstancia otorgó al Salón una variedad muy ilustrativa de los diferentes matices que presenta el llamado "arte abstracto" en su desarrollo actual y, particularmente, del valor de las obras aportadas a este movimiento por los artistas argentinos.

El arte de espacio tuvo en la exposición que nos ocupa manifestaciones que expresan la madurez alcanzada en nuestro medio por este sector de la creación abstracta. El arquitecto Catalano expuso un objeto de bella precisión, cuyas partes —un plano rectangular y una "continuidad"

metálica— se vinculan en el espacio mediante un cierto equilibrio de forma y de material. Las dos obras expuestas por Iommi fueron construidas utilizando casi exclusivamente direcciones de profundidad y con el auxilio de variados materiales. Una de ellas, de grandes dimensiones, afirma prácticamente la tendencia concretista a exaltar el espacio, otorgándole el carácter de elemento fundamental de la escultura. En esta composición, las "trayectorias" de Iommi se proyectan sagitalmente en el ámbito espacial. La antigua formulación volumétrica de la escultura tradicional resulta así superada por estas direcciones, tan libres y al mismo tiempo tan inteligentemente organizadas. Otro objeto espacial de Iommi, compuesto por desarrollos direccionales curvos, reafirma las aptitudes de este escultor para un tipo de estructura que llamaríamos **abierto**, cuyos elementos se desplazan en todos los sentidos y en donde la base física del objeto viene a jugar un papel mínimo. Un movimiento controlado, antiautomático, que respondiese a una concepción previa, abriría para estos objetos posibilidades insospechadas.

Ajustándose a un mismo concepto direccional, pero en una orientación distinta, Souza presentó un objeto compuesto dentro de una severa ortogonalidad. Este expositor utiliza también planos que hace jugar como otras tantas direcciones dentro del conjunto de la composición. Vardanega —de quien volveremos a ocuparnos más adelante—, Girola —con un meritorio trabajo direccional—, Arden Quin y Blaszkó —con objetos abstractos (madí) donde perdura el juego tradicional de los volúmenes— completaban el grupo de escultores de la muestra.

En la pintura se puso de manifiesto, quizás con mayor evidencia, la diversidad de criterio estético. Maldonado expuso cuatro trabajos, que responden a diferentes conceptos pictóricos. En ninguno de ellos el plano se comporta pasivamente, sino que, por el contrario, adquiere el carácter de un elemento cromáticamente valorizado, en relación al cual se conforman los restantes factores de cada pintura.

Dentro de la misma voluntad de objetivación, Vardanega expuso un trabajo en vidrio de planos superpuestos, donde cada uno de ellos pre-

senta un suceso cromático distinto, lo que determina, en suma, una verdadera pintura en profundidad. Molemberg, por su parte, apelando también al vidrio, presentó dos obras de coherencia interna y limpia belleza.

En sus pinturas, que responden a planteamientos casi concretistas, Del Prete manifiesta la riqueza de su registro cromático y la segura técnica de su composición. También se orientan en una dirección concretista las obras de Yente, quien reitera en las composiciones expuestas su preferencia por los "collages" geométricos. Hlito utiliza en las pinturas presentadas elementos lineales cromáticos, que son inscritos en atención a un equilibrio a distancia, esto es, haciendo jugar en la composición los sectores "vacíos" del plano. Por el contrario, Mele y Villalba aplican sobre el plano, en algunas de sus obras, figuras geométricas, a fin de lograr por otro camino la concreción plástica.

Arden Quin, Blaszkó y el uruguayo Rothfuss presentan trabajos concebidos según la estética madí, casi todos pródigamente coloreados, con marco quebrado y una anécdota

pictórica en función de la cual se organiza el resto de la composición. El trabajo de Arden Quin, realizado sobre una superficie curva, presenta un interesante motivo polémico. Dentro de un concepto estrictamente ortogonal, Espinosa logra en las obras expuestas organizaciones cromáticas de un ponderable valor plástico. Con el mismo rigor estructura sus trabajos Prati, una de cuyas obras, basada en series de rectángulos dispuestos casi simétricamente, tiende a derivar su efecto plástico, más que de una variedad formal —reducida este caso al mínimo—, de una acertada relación cromática. Por su parte, Fedullo se aventura en el difícil terreno de las composiciones curvilíneas.

Forte —autor de una estructura acromática, en madera—, Mimo Mena —perjudicado por su abandono intuitivo—, Vaisstein —de manifiesta procedencia cubista—, Mané Bernardo, S. de Carelli y Morera completaron el conjunto de las pinturas expuestas.

Citemos finalmente a los arquitectos italianos Belgiojoso, Peressutti y Rogers que estuvieron presentes en este salón con tres reproducciones foto-

gráficas de su "Monumento a los caídos en los campos de concentración de Alemania", erigido en el cementerio de Milán. Esta obra, aparte de su extraordinario sentido plástico, pone de manifiesto, una vez más, las posibilidades sociales del arte concreto.

Edgar Bayley.

El caso Malraux

En otro número nos ocuparemos también nosotros de Malraux como lo hace ahora la revista "Esprit", de París del mes de octubre de este año. Por el momento entresacamos unas líneas de un artículo de Albert Beguin: "Pero Malraux no es un ambicioso vulgar. En un sentido, es el único fascista francés auténtico. Porque en este país, en que se llama fascista al reaccionario, al conservador, al espíritu inmoral, él es casi el único que ha seguido el camino clásico que lleva al fascismo: el camino del revolucionario que permanece revolucionario, pero que, ante la experiencia del fracaso o por propensión innata, termina por desesperar de los hombres."

Picasso an the inconscious

Frederick Wight (New York)
The Psychoanalytic Quarterly
Vol. XIII, Nº 2, 1944

El autor trata de examinar la obra de Picasso y, sobre todo, los períodos evolutivos de la misma, que si aparentemente carecen de unidad y se encuentran desconectados, a la luz del enfoque psicoanalítico se presentan plenas de unidad y continuidad. El autor considera que Picasso, constante explorador, descubre nuevos campos. Progresá en el sentido de acercarse paulatinamente, a través de su obra de arte a las etapas más profundas y regresivas de su propio inconsciente. Sin embargo, según el autor, existe una profunda diferencia entre el psicótico y el genio, y es que este último no sucumbe ante la presión de su propio inconsciente, porque es capaz de exteriorizarlo. El genio, proyectando su emoción sobre la tela, vive y comparte el mundo de adulto, y tiene su pasado y su presente.

Es indudable que la cantidad de obras realizadas por Picasso, es el precio pagado para lograr su estabilidad psíquica.

En una de las primeras pinturas, Picasso muestra a una mujer y a un hombre joven, desnudos y abrazados. El joven mira por encima de la cabeza de su compañera a la figura de la derecha, una mujer de edad con un niño en

los brazos; la madre, que clava fijamente sus ojos en el joven. Entre estos dos grupos aparecen, en dos niveles, figuras más pequeñas, que son los dos lados de un cubo. La pintura encierra un extenso drama, cuyo asunto ofrecerá el material para escenas posteriores, que lo detallarán más ricamente.

Los cuadros siguientes, muestran a un niño, resguardado por sus padres. Las figuras no hacen nada; los rostros están pintados en direcciones opuestas y la madre siempre mirando a lo lejos. Reflejan la extenuación producida por el hambre, como si carecieran del alimento más esencial.

Estas pinturas han sido interpretadas como la expresión de una protesta social, pero la protesta es aún más profunda. El hambre y el ascetismo de Picasso tienen un mismo origen: el temor a la fuente de subsistencia.

Después aparecerá la etapa de los arlequines, hombres maduros jugando como niños, es decir la infancia y la madurez. El arlequín tiene dos vidas, la cotidiana y la dramática, y por lo tanto cabe ser dibujado con dos colores distintos: rosado y verde. El arlequín posee otros dos símbolos: su sombrero y su máscara, que significa el secreto.

En el transcurso de la obra del artista, el cuerno del sombrero sufrirá una evolución. Durante su infancia, Picasso vió a la policía española que usaba ese sombrero; el cuerno representa el cuerno del toro que ningún español puede olvidar, ya que se encuentra asociado al drama parricida de la fiesta de toros. Por último, tenemos el cuerno de la luna, símbolo de la ambigüedad y el dilema, y en las dobles imágenes de las pinturas posteriores, es el símbolo de la mujer embarazada.

El siguiente símbolo en la obra de Picasso es el acróbata. Últimamente se inicia la etapa cubista con la cual se logra básicamente una reconquista del espacio arquitectónico. Para resolver su problema, Picasso construye y crea en tres dimensiones. Este problema

fué la revelación de cosas más profundas. Necesita espacio para sus efectos escultóricos, pero el aspecto que prefiere es la ruptura de la superficie diagramada.

Creemos que Picasso trata de encontrar en el cubismo la síntesis existente entre sus dos mundos, interponiendo entre ellos una pantalla de geometría para protegerse de una revelación demasiado completa de sí mismo. Sin embargo, el cubismo no protegerá a Picasso en forma indefinida. En 1921, Picasso pinta los Tres Músicos. Estos personajes, están compuestos por áreas planas que podrían ser papel coloreado. No hay perspectiva entre los músicos y el fondo. Los tres lucen trajes de carnaval, o son trajes de carnaval hechos hombres, para la circunstancia. Uno es arlequín, otro un payaso, el otro un monje. Todos usan máscaras. ¿Pero hay algo debajo de las máscaras? Esto no es problema. Todo vive. Las piernas del monje no se encuentran debajo de la mesa, la que representa un símbolo femenino. Los dedos se confunden con las clavijas de un instrumento, los dedos del payaso forman un teclado. (Los dedos de las mujeres a menudo serán las cla-

vijas de una guitarra.) El traje del arlequín podría ser también un enrejado de hierro. El cuerno del sombrero se asemeja a la luna. Las notas de música se desparraman por toda la tela. Los ojos son notas, la impresión que causa es de señales arbitrarias en el papel, y que sin embargo tienen fuerza. La mascarada es singularmente siniestra, con la algarabía y el disfraz de un auto de fe.

Después viene el período clásico de Picasso, al que podemos considerarlo psicológicamente como referido a la época en la que se podía vivir y sentir "desnudo", sin que fuera pecado; es un retornar al principio, carente de pecados. Es interesante comparar a los padres de este período con los que dibuja en el período azul. Sin embargo, la calma dura bien poco y se pasa al simbolismo; la masa es una mujer y su pecho una mandolina; en esta época crece la impresión de profundidad. Las imágenes dobles se refieren a la madre y al niño, y la dualidad toma

forma, el espejo no había sido sino un símbolo preliminar. Habitualmente se trata de dos entidades con una misma envoltura, las formas son ovulares y los colores vivos. En estos dibujos, se refleja la ambigüedad del pensamiento infantil acerca de la diferencia de los sexos. El niño no tiene ninguna razón para pensar que su madre es distinta a él. La confusión resulta inevitable en el niño de pecho.

Picasso concluye que somos primaria y principalmente tracto digestivo con áreas sensibles en los dos extremos, siendo el comer nuestra principal ocupación. El tema de las pinturas de Picasso radica en el inconsciente y es asombrosa la profundidad y perspicacia lograda por Picasso.

Su evolución artística va mostrando en forma regresiva, contenidos inconscientes cada vez más profundos y primarios, que va siendo capaz de exteriorizar paulatinamente.

E. Pichon Rivière.

<p>Najmen Grinfeld traducciones</p> <p>Corrientes 4181 T. E. 79 - 1606</p>	<p>Librería Sarmiento. s. r. l. Capital \$ 85.000 Libertad 1214 T. E. 41-4792 y 41-9500</p> <p>Papelería de lujo Máquinas de escribir Lapiceras fuentes Timbrados Materiales y artículos escolares Libros de textos Encuadernaciones Revistas extranjeras, (literarias, artísticas, modas, y cine) Sección librería: novelas, bibliografía de todo el mundo Libros franceses, ingleses e italianos Filosofía, humanidades clásicas Musicología Artes clásicas</p>
<p>LAS MORADAS</p> <p>revista de las artes y las letras</p> <p>director: Adolfo Westphalen Perú</p>	
<p>talleres gráficos Boris Kordon e hijos</p> <p>Bacacay 3800 T. E. 69 - 3651</p>	<p>CASA IRIBERRI</p> <p>pianos radios discos</p> <p>Florida 463 T. E. 31 - 6556-7</p> <p>Santa Fe 1129 T. E. 41 - 5191</p>

Editorial

Argonauta

En francés

Henry Miller:	Tropique de Cancer	9.50
	Printemps noir	7.—
	Le Colosse de Maroussi	14.—
Maurice Nadeau:	Histoire du Surrealisme, I.	—
	Histoire du Surrealisme, II.	16.—
Julien Gracq:	André Breton	9.50
	Le roi pecheur	7.—
	Le Chateau d'Argol	7.—
Paul Eluard:	Le livre ouvert	7.50
	Choix de poemes	8.—
Jean Paul Sartre:	Baudelaire	8.—
	Situations	13.—
	Les Chemins de la liberté, I.	9.—
	Les Chemins de la liberté, II.	10.—
	L'Imagination	7.—
Camus:	La peste	9.—
	L'Etranger	7.—
	Caligule	10.—
Simone de Beauvoir:	L'Existentialisme	9.—
	Morale de l'ambiguité	10.—
	Tous les hommes sont mortels	8.—
Jean Paulhan:	De la paille et du grain	9.20
Jules Supervielle:	Le Petit bois	12.—
André Gide:	La symphonie pastorale	6.—
	La porte étroite	7.—
Antonin Artaud:	Van Gogh	6.—

En castellano

G. Apollinaire:	Heresiarca y Cía.	6.—
Marcel Schwob:	El libro de Manelle	3.50
Gustav Meyrink:	El dominico blanco	5.—
Frederic Prokosch:	La edad del trueno	7.—
Otto Flake:	El marqués de Sade	5.50
Jean Mistler:	Vida de Hoffmann	5.—
André Gide:	Las cuevas del Vaticano	5.50
C. F. Ramuz:	El espanto en la montaña	4.—
Arnold Zweig:	Claudia	4.—
Richard Aldington:	Todos los hombres son ene- migos	13.80
Hermann Hesse:	Demian	5.—
	Siddharta	6.—
	La ruta interior	8.—

TEATRO FRANCES CONTEMPORANEO (Lenormand, Cocteau, J. J. Bernard, Claudel, Giraudoux, Pellégrin, Vildrac, Peiret-Chappuis, Anhoull, Serment, J. Romains), 2 grandes tomos \$ 30.—

Dos obras de gran interés para el artista moderno

Wolfgang Köhler:	Psicología de la Forma ...	\$ 16.—
Pierre Mabilie:	Arquitectura del hombre ...	\$ 9.—

Pedidos a EDITORIAL ARGONAUTA, Brasil 1766, Bs Aires.
Se envía a cualquier punto del país o del extranjero, contra reembolso o previa envío de cheques o giros postales.

En próximos números

Max Bill	Maillart y el arte concreto
Enrique Pichon Rivière	Leautreamont
Michel Seuphor	Piet Mondrian
Aldo Pellegrini	La conquista de lo maravilloso
Elías Piterbarg	Proposiciones

Textos de

Elio Vittorini, Marcel Jean, Kurt Seligman,
Jean Cassou, César Moro, Wolfgang Paalen,
Gustav Regler.

Argentina

Precio del ejemplar	\$ 4 m/arg.
Suscripción anual	\$ 24 m/arg.

Extranjero

Precio del ejemplar	0.80 dólares
Suscripción anual	4.80 dólares

Se terminó de imprimir
el 9 de Diciembre de 1948
en los talleres de
Boris Kordon e Hijos
Bacacay 3800 - Buenos Aires.

CeDInCl

InCl