

CICLO

revista bimestral

arte, literatura y pensamiento modernos

CeDInCI

1949



Piet Mondrian

marzo - abril

número

2

Buenos Aires

Colaboradores de este número

Max Bill, pintor, escultor, arquitecto, gráfico y publicista. Nace en Winterthur, Suiza, en 1908. Estudia en la "Kunstgewerbeschule" (Zürich) y en el "Bauhaus" (Dessau). Ha formado parte de "Abstraction-Creation". En la actualidad es miembro del CIAM ("Congrès internationaux de l'architecture moderne") y del IPC ("Institut pour une culture progressive"). Vive en Zürich.

Piet Mondrian, pintor y publicista. Nace en 1872 en Amersfoort (Holanda). Estudia en la Academia de Amsterdam. 1910-1911 en París. En 1919, forma parte del grupo "Stijl", junto a Theo Van Doesburg y Georges Vantongerloo. En 1932, "Abstraction-Creation". Más tarde París y Londres. Muere en Nueva York en 1944.

Mario Trejo, pertenece a la más joven promoción de la poesía argentina. Nació en Comodoro Rivadavia (Buenos Aires) en 1926. Ha publicado ya un libro: "Celdas de Sangre" y colaborado en diversas revistas literarias. Forma parte del grupo "Poesía-Invencción".

Jean Cassou. Nació el 8 de julio de 1897 en Deusto (España), residiendo desde la primera infancia en Francia. Como escritor pertenece a la corriente neo romántica que podría definirse —según sus propias palabras— como el deseo de "colocar la vida espiritual bajo el doble signo del fervor y la libertad". Se ha demostrado lúcido ensayista en "Le Greco" (1932) y en "Pour la Poésie" (1935), novelista brillante en "Inconnus dans la Cave" (1933), "Souvenirs de la Terre" (1933), "Massacres de Paris" (1935), "Legion" (1939). Como poeta destacamos especialmente sus "33 Sonnets écrits en secret" publicados durante la resistencia con el seudónimo de Jean Noir.

Sebastián Salazar Bondy. Joven escritor peruano que se ha revelado como poeta y dramaturgo. Recibió en Lima el Premio Nacional de Teatro por su comedia "Amor, Gran Laberinto". Reside actualmente en Buenos Aires donde acaba de publicar un libro de poemas.

Aclaración

Por un descuido involuntario que lamentamos, se omitió al pie de la conferencia del señor Ernesto N. Rogers "Ubicación del arte concreto"; publicada en el primer número de esta revista, el nombre del autor de la redacción castellana de la misma, señor Najmen Grinfeld. Además en el trabajo se introdujeron algunas modificaciones con las que él no está de acuerdo. Cumple consignar también que, habiéndose traspapelado la traducción de la cita de Platón hecha por el señor Grinfeld del griego, se la reemplazó por una tomada de una edición castellana corriente. He aquí la traducción por él ofrecida: "Por lo tanto, siendo el alma así, se encamina hacia lo que le es semejante: lo invisible divino, inmortal y racional; y una vez llegada allí —libre ya de extravíos y locuras, de temores y desordenados amores y de los demás males ajenos a la humana condición— logra la bienaventuranza y, como se dice de los iniciados, mora para siempre con los dioses". (Phaedo, 81 a).

editorial argonauta

obras de interés para el artista moderno

W. Köhler: Psicología de la forma	\$ 16.—
Emile Borel: El Azar	\$ 9.50
Robert Goffin: Historia del Jazz	\$ 15.—
André Gide: Las Cuevas del Vaticano	\$ 5.50
Hermann Hesse: Peter Camenzind	\$ 8.—
Guillaume Apollinaire: El Heresiarca y Cía.	\$ 6.—
Marcel Schwob: El Libro de Monelle	\$ 3.50
R. Aldington: Todos los hombres son enemigos	\$ 13.80
Walt Whitman: Días ejemplares de América	\$ 7.—
Edith Sitwell: La reina Victoria	\$ 10.—
Teatro francés contemporáneo (2 tomos)	\$ 30.—

Se envia contra reembolso

Brasil 1766 Buenos Aires

marilú bragance

la casa de la mujer elegante

florida 774

buenos aires

Reunión

LAS MORADAS

publicación trimestral de
artes y letras

revista de
las artes y las letras

director Adolfo Wesphalen

Lima - Perú

Sarmiento 930

Buenos Aires
25 de Mayo 578

C.A.D.F.

consignataria
argentina
de frutas

Importación y Exportación

T. E. 32 - 1497

compañía siderúrgica nacional

usina en vouta redonda

hierro guza
básico
y de fundición
perfiles y laminados

representante

J. Pereyra de Souza

Reconquista 546
T. E. 31 - 9581

papelería de lujo
libros
filosofía
humanidades clásicas
arte

librería sarmiento

Libertad 1214 T.E. 41-4792 y 41-9500

recien aparecido

El Muro Secreto

poemas

Aldo Pellegrini

Editorial Argonauta

pro arte

revista de arte y literatura

Santiago de Chile

recien aparecido

sensiramis

leyendas judías

Bernardo Graiver

Editorial Argonauta

librería concentra

la esquina del arquitecto

libros y revistas de
arquitectura, urbanismo
y arte

Viamonte 541 T.E. 31-5765

Son TRAJES "diferentes"...

En mérito a estar concebidos sobre un modelaje innovador, significan la más alta expresión en materia de vestimenta masculina.

...Y usted observará esa original "diferencia", tanto en el de precio módico como en el más lujoso.



Casa Muñoz

DONDE UN PESO VALE DOS

ESMERALDA y CANGALLO • Av. de MAYO y LIMA



CeDiInCI

Argentina

precio del ejemplar	\$ 4 m/arg.
suscripción anual	\$ 24 m/arg.

Extranjero

precio del ejemplar	0.80 dólares
suscripción anual	4.80 dólares

Impresión: Sierra - Uccelli - Milazzo

CICLO

comité directivo

Aldo Pellegrini
Enrique Pichon Rivière
Elías Piterbarg

administración

David J. Sussmann

Remitir toda la correspondencia
concerniente a esta revista a

Brasil 1766
Buenos Aires

La Dirección no se responsabiliza
de los artículos firmados ni devuelve
las colaboraciones espontáneas

CeDInCI

Enrique Pichon Rivière
Vida e imagen del Conde de Lautréamont 9

Maria Trejé
Apollinaire y Para partir (poemas) 27

Max Bill
La expresión artística de la construcción 39

Jean Cocteau
La libertad del artista
anuncia la libertad del hombre 59

Sebastián Salazar Bondy
Noticia de Szyzlo 65

Elías Piterbarg
Procedimientos 73

Aldo Pellegrini
La conquista de lo maravilloso 91

Documentos de arte contemporáneo:
Piet Mondrian: Fragmentos de "Le Horizontalisme" 97

revista ciclo
marzo - abril

sumario

CICLO

comité directivo

Aldo Pellegrini

Enrique Pichon Rivière

Elías Piterberg

administración

David J. Bonaventura

Revista de Arte Contemporáneo

Administración y Edición

Brasil 1968

Quarta Edição

Revista de Arte Contemporáneo

Brasil - 1968

CeDiInCl

Enrique Pichon Rivière

Vida e Imagem do Conde de Lautréamont

Enrique Pichon Rivière

Vida e Imagem do Conde de Lautréamont 5

Mario Trejo

Apollinaire y Para partir (poemas) 27

Max Bill

La expresión artística de la construcción 29

Jean Cassou

La libertad del artista
anuncia la libertad del hombre 35

Sebastián Salazar Bondy

Noticia de Szyzlo 39

Elías Piterberg

Proposiciones 43

Aldo Pellegrini

La conquista de lo maravilloso 51

Documentos de arte contemporáneo:

Piet Mondrian: Fragmentos de "Le Neoplasticisme" 71

Notas y comentarios 77

sumario

71	Notas y comentarios
71	Piet Mondrian: Fragmentos de "Le Neoplasticisme"
71	Documentos de arte contemporáneo:
71	La conquista de la maravillosa
71	Aldo Pogliarini
71	Proposiciones
71	Elias Pittsburg
71	Noticia de Szyszlo
71	Sébastien Salazar Bandy
71	anuncia la libertad del hombre
71	La libertad del artista
71	Jean Cozon
71	La expresión artística de la construcción
71	Max Bill
71	Apollinaire y Para partir (poemas)
71	Mario Trejo
71	Vida e imagen del Conde de Lautréamont
71	Enrique Pichon Rivière

Disposición tipográfica: Maldonado - Hlito

Enrique Pichon-Rivière

Vida e imagen del Conde de Lautréamont*

Toda investigación sobre la vida del Conde de Lautréamont se vió siempre dificultada por factores externos, fortuitos y sobre todo por factores internos, existentes en aquellos que se ocupaban de él. La angustia que condiciona esta situación estaba ligada a los aspectos siniestros de su vida y de su obra. El mismo Lautréamont advierte al decir en el primero de sus poemas: "Plegue al cielo que el lector, envalentonado y sintiéndose feroz como lo que lee, encuentre sin desorientarse su camino abrupto y salvaje, a través de los pantanos desolados de estas páginas sombrías y llenas de veneno; porque de no emplear en su lectura una lógica rigurosa y una tensión de espíritu igual por lo menos a su desconfianza, las emanaciones mortíferas de este libro empaparán su alma como el agua empapa el azúcar. No es conveniente que todo el mundo lea las páginas que van a continuación; sólo algunos saborearán este fruto amargo sin peligro. En consecuencia, alma tímida, antes de internarte más en semejantes páramos inexplorados dirige tus talones hacia atrás y no hacia adelante". Pero sin embargo la mayor responsabilidad de este rechazo del caso Lautréamont recae sobre sus primeros críticos: León Bloy y Remy de Gourmont. Ellos espantaron a los lectores y sin duda influyeron también en el ánimo de los familiares en el sentido de hacer desaparecer todo rastro del poeta. Alrededor de Lautréamont se creó una atmósfera de terror, de espanto, y su influencia satánica parece haberse ejercido sobre algunos que se interesaron por su obra, ya que enloquecieron o se suicidaron. El aspecto fantasmal fué reforzado de este modo.

Isidoro Ducasse que usó el seudónimo de Conde de Lautréamont nació en Montevideo en el año 1846, vivió además en Tarbes y

* Conferencia pronunciada en el Instituto Francés de Estudios Superiores el 5 de septiembre de 1946. Constituye la primera de un curso de 15 conferencias tituladas "Psicoanálisis del Conde Lautréamont", que integran un libro en preparación.

en Pau, pasó por Buenos Aires, estuvo en Córdoba y murió a los 24 años en París, en el año 1870.

Escribió unos poemas en prosa, "Los Cantos de Maldoror", y el prólogo a unas poesías.

Recordemos que Mallarmé nació en el año 1842, Verlaine en 1844, Corbiere en 1845, Lautréamont en 1846 y Rimbaud el más joven de este grupo en 1854. Lautréamont publicó sus Cantos en el año 1868, es decir cinco años antes que Rimbaud publicara "Una temporada en el infierno".

El grupo perteneciente a la generación de 1914 tomó a Lautréamont por estandarte, así nació el movimiento surrealista que descartando primero a Baudelaire y luego a Rimbaud —dice Marcel Raymond— prefirió por gusto del escándalo y para decepcionar las admiraciones burguesas, un Lautréamont genial y mitológico al cual presentó como un arcángel enfurecido, lanzando blasfemias en una noche apocalíptica.

Situado Lautréamont en el tiempo y en la historia de la literatura, trataré de mostrar por qué su existencia fué reprimida por su medio y cómo poco a poco, merced a la labor de muchos, tal como un psicoanalista va venciendo las resistencias del enfermo, se pudo traer a la conciencia de esta época algo de este material previamente reprimido.

Y tal como sucede en las neurosis, lo reprimido tiende a volver a la conciencia en forma disfrazada, como sucede por ejemplo, en las fantasías, los mitos y las leyendas. Así surgió la leyenda Lautreamoniana.

León Bloy fué el primero en descubrir al Conde de Lautréamont en el año 1890 es decir veinte años después de su muerte. Este verdugo de la literatura contemporánea —como lo llamaba un crítico de la época— juzgó a Lautréamont de esta manera: "Considero como un signo de este tiempo la reciente intromisión en Francia de un libro monstruoso, casi desconocido, "Los Cantos de Maldoror", obra totalmente sin analogía y probablemente llamada a tener resonancia". Dice que el autor murió en un manicomio y es ésta su única información. Duda de que la palabra **monstruoso** sea suficiente para calificar la obra. Recuerda —dice— a un espantoso polimorfo submarino a quien una tempestad sorprendente hubiera arrojado a la ribera después de haber zama-

rreado el fondo del océano. La blasfemia es la obsesión permanente de Lautréamont.

"El signo incontestable del gran poeta —continúa Bloy— es la inconsciencia profética, la turbadora facultad de proferir sobre los hombres y el tiempo palabras inauditas cuyo contenido ignora él mismo. Esta es la misteriosa estampilla del Espíritu Santo sobre las fuentes sagradas o profanas. Por ridículo que pueda ser hoy descubrir un gran poeta, y descubrirlo en una casa de locos, debo declarar —dice Bloy— en conciencia, que estoy seguro de haber realizado el hallazgo".

León Bloy, el hombre que decapita por mandato de la ley —como dice un crítico— es el voluntario verdugo moral de esta generación; más que todo es un Monje de la Santa Inquisición. Su juicio decidió el porvenir literario de Lautréamont, pero sólo el porvenir inmediato y obró como conciencia moral de su época, como elemento represor, Lautréamont es un genio, pero es un genio loco, hay que tener cuidado de él.

Podría explicarse justamente por este hecho, la influencia posterior de Lautréamont, como todo elemento reprimido, no perdió su fuerza por el hecho de ser inconsciente para sus contemporáneos, sino por lo contrario, desde allí pujó por salir y expresarse de alguna manera. El surrealismo es, a mi entender, la consecuencia de esta situación. Y la prueba de la trascendencia inconsciente de Lautréamont.

El primero en darnos referencias verdaderas sobre la vida del Conde de Lautréamont fué L. Genonceaux, editor de la primera edición librada a la venta en 1890. Dice que en el transcurso del año 1869 el Conde terminaba los preparativos para la salida de su libro y que cuando éste iba a ser entregado, el editor Lacroix que era víctima constante de las persecuciones del Imperio, suspendió la venta a causa de las violencias del estilo que hacían peligrosa la publicación. El poeta mismo en una de las cartas que envió a su editor había dicho: "He hecho publicar una obra de poesías en lo de Lacroix. Pero una vez que fué impreso, él se rehusó a hacerla aparecer porque la vida estaba allí pintada bajo colores muy amargos y él temía al Procurador General". Bajo la permanente insistencia del editor, Lautréamont hizo algunas modificaciones en el primero de los

Cantos y parece ser que posteriormente también en los demás; pero en 1870 estalló la guerra —dice Genonceaux— y el autor murió bruscamente habiendo ejecutado sólo una parte de las revisiones que había consentido hacer. La edición preparada por el mismo Lautréamont quedó enterrada en los sótanos de un librero belga quien tímidamente, cuatro años después, es decir en 1874, hizo encuadernar algunos ejemplares con un título y unas indicaciones anónimas. Sólo algunos hombres de letras conocieron esos primeros ejemplares motivo por el cual Genonceaux se decidió a hacer una reimpresión en el año 1890.

El propósito del editor al publicar el prólogo es —según dice— destruir una leyenda tejida alrededor del Conde de Lautréamont y que tendía a demostrar que se trataba de un alienado. Allí apunta, sobre todo, el juicio de León Bloy. Los datos biográficos proporcionados son de que el verdadero nombre del poeta es Isidoro Ducasse, que nació en Montevideo el 4 de abril de 1850 —esta fecha es errónea, pues nació en 1846— y que su manuscrito fué remitido a la imprenta en 1868 pudiendo sostenerse que la completa terminación de los Cantos data de 1867. Lautréamont tenía entonces 21 años.

Genonceaux suministra datos sobre la fecha de la muerte, 24 de noviembre de 1870, a las 8 de la mañana, en su domicilio de la Rue du Faubourg Montmartre Nº 7. Fué enterrado en una concesión temporaria del Cementerio del Norte el 25 de noviembre de 1870, de donde fué exhumado el 20 de noviembre de 1871 para ser enterrado de nuevo en otra concesión temporaria, lugar que fué tomado tiempo después por la ciudad, ignorándose el paradero de los restos del poeta. Genonceaux trató de hacer investigaciones sobre la vida de Isidoro Ducasse y relata las múltiples dificultades que tuvo, entre otras, con la Prefectura de la Policía para obtener alguna información. Las que pudo obtener fueron que Isidoro había ido a París con el objeto de seguir los cursos de la Escuela Politécnica o la Escuela de Minas. En 1867 ocupaba una pieza de un hotel situado en la calle de Notre Dame de la Victoire Nº 23, y que vivía allí desde su llegada de América. Aquí encontramos la primera descripción del Conde de Lautréamont; según ésta, era un joven alto, moreno, imberbe, nervioso, ordenado y trabajador. Se cuenta que sólo escribía de noche, sentado al piano; declamaba y construía sus frases acom-

pañando su prosopopeya con acordes. Este método de composición causaba a la vez la desesperación de sus vecinos que al despertarse sobresaltados —dice Genonceaux— no podían dudar de que un extraño músico del verbo, un raro sinfonista de la frase, buscaba, golpeando el teclado, los ritmos de su orquestación literaria.

Otros datos que encontramos aquí es de que la familia del Conde era de origen francés, que su padre era Canciller de la Legación francesa en Montevideo, que la familia era pudiente y que estaba en relación con un banquero de París llamado Darasse, encargado de entregar mensualmente a Isidoro una pensión.

Un año después, en 1891, Remy de Gourmont vuelve a insistir sobre la presunta alienación del Conde de Lautréamont. Lo define como un joven de una originalidad furiosa e inesperada, un genio enfermo y más aún como un genio loco. Nada se sabe, continúa Gourmont, de su corta vida, parece no haber tenido relaciones en el mundo literario y los numerosos amigos citados en sus dedicatorias llevan nombres que permanecen ocultos. Si los alienistas hubieran estudiado este libro —dice— habrían designado a Lautréamont como un loco perseguido y ambicioso que sólo ve en el mundo a sí mismo y a Dios, pero Dios le estorba. Hasta entonces Lautréamont era desconocido en América y fué Rubén Darío, en 1893, el encargado de hacerlo conocer. Lo incluye entre sus "raros" junto con Verlaine, Leconte de Lisle, Villiers de l'Isle Adam, León Bloy, Richpin, Moreas, etc. Conoció Darío la obra del Conde de Lautréamont a través de León Bloy, y en Montevideo mismo, escribe que posiblemente el Conde de Lautréamont sea sólo un seudónimo, dudando incluso de que fuera montevideano. "Vivió desventurado y murió loco, escribió un libro que es único, si no existiera la prosa de Rimbaud: un libro diabólico y extraño, burlón y aullante, cruel y penoso, un libro en que se oyen a un mismo tiempo los gemidos del dolor y los siniestros cascabeles de la locura".

Rubén Darío tradujo, además, uno de los Cantos de Maldoror y, sin duda alguno, Leopoldo Lugones influido por esta lectura, compone entre los 20 y 22 años, es decir, en 1897, su poema titulado *Metempsicosis*. De esta manera el Conde de Lautréamont se filtra en la literatura americana. Años después Leopoldo Lugones pone voluntariamente fin a su vida.

Hace 25 años, Ramón Gómez de la Serna inventó la más bella y exacta imagen del Conde Lautréamont. A él debemos también el juicio más atinado sobre la presunta locura de Isidoro. "Lautréamont —dice— es el único hombre que ha sobrepasado la locura."

"Todos nosotros no estamos locos, pero podemos estarlo. Él, con este libro se sustrajo a esa posibilidad, la rebasó".

Este juicio tan acertado de Gómez de la Serna puede ser perfectamente apoyado por la interpretación psicoanalítica de la obra. De no haber escrito los Cantos de Maldoror que estaban en él, hubiera enloquecido sin duda alguna; intentó por medio de la creación poética un proceso de autocuración, pero sus fantasías lo espantaron y finalmente cayó víctima de su propia condenación.

La investigación sobre su vida, avanzó con increíble lentitud. Sobre el lugar de su nacimiento nos informe el propio Conde de Lautréamont en los Cantos de Maldoror, cuando dice: "El final del siglo XIX verá su poeta, ha nacido en las costas americanas, en la desembocadura del Plata, allí donde dos pueblos rivales en otro tiempo —se refiere sin duda a la guerra grande— se esfuerzan actualmente en superarse por medio del progreso moral y material, Buenos Aires, la reina del Sur y Montevideo la coqueta, se tienden una mano amiga a través de las aguas argentinas del gran estuario".

En otra parte insiste sobre esto al decir: "No es el espíritu de Dios el que pasa; no es sino el suspiro agudo de la prostitución unidos a los gemidos graves del montevidiano. Niños, soy yo quien os lo dice. Entonces, llenos de misericordia, arrodillaos y que los hombres más numerosos que los piojos recen largas oraciones".

Dos montevidianos, Gervasio y Alvaro Guillot Muñoz dan en el año 1924 el paso más decisivo en la búsqueda biográfica del Conde de Lautréamont al descubrir en los archivos de la Catedral de Montevideo el acta de bautismo. El 15 de noviembre de 1847 fué bautizado Isidoro Luciano que había nacido el 4 de abril de 1846, era hijo legítimo de Francisco Ducasse y de Celestine Jaquette Davezac, nacidos ambos en Francia. Los padrinos de Isidoro fueron Bernardo Luciano Ducasse, tío de Isidoro, representado por Eugenio Baudry y la madrina Eulalia Baudry. En

diciembre del mismo año, los Guillot Muñoz encuentran en los archivos de la Embajada de Francia en Montevideo, el acta de nacimiento. Había nacido, como ya dije, el 4 de abril de 1846 a las 9 de la mañana. La madre de Isidoro tenía entonces 26 años y el padre 36, y era Canciller Delegado del Consulado General de Francia. El acta de nacimiento está firmada por Eugenio Baudry, Pedro Lafarge, Francisco Ducasse y Denoix, gerente del Consulado. Recuerdan los Guillot Muñoz que el subteniente Pedro Lafarge combatió en la Legión Francesa durante el Sitio de Montevideo junto con Juan Davezac, tío de Lautréamont y Luis Lacolley, abuelo materno de Jules Laforgue, y el suboficial Munyo, abuelo materno de Jules Supervielle. Aparecen así reunidos los familiares del Conde Lautréamont, Laforgue y Supervielle, tres poetas nacidos en Montevideo que con el andar del tiempo se reunieron en la historia de la literatura francesa, figurando entre los más caracterizados representantes.

El padre de Isidoro, don Francisco Ducasse, había nacido en Bazet, a 5 kilómetros de Tarbes el 12 de mayo de 1809. Era hijo de Juan Luis Ducasse, llamado "El Maestro". La madre de Isidoro, Celestina Jaquette Davezac era de Sarguinnet, pequeña comunidad vecina a Tarbes donde don Francisco Ducasse ejerció las funciones de maestro durante los años 1837, 1838 y 1839.

El padre de Lautréamont vivió en Montevideo hasta su muerte ocurrida en el año 1889. Se lo describe como un hombre de pequeña estatura que usaba barba, era elegante, fino, burlón y escéptico, con una gran cultura literaria. Frecuentaba el mundo diplomático donde se lo consideraba como un hombre de fina espiritualidad. Antes de su matrimonio se había ligado a Rosario de Toledo, bailarina muy popular en Río de Janeiro en la época del Emperador Pedro II. Al ser ésta abandonada por el Canciller enloqueció, muriendo al poco tiempo.

Parece que don Francisco Ducasse se interesaba por los estudios etnográficos y según cuentan los Guillot Muñoz, habría emprendido en el año 1862 un viaje, visitando Paraguay, Bolivia, Brasil y el Norte Argentino con el objeto de realizar estudios sobre las tribus guaraníicas. En este viaje, fué acompañado por Eugenio Baudry, padrino de Lautréamont, teniendo éste que regresar antes que Ducasse. El padre de Lautréamont entregó a Baudry los ma-

nuscritos, pero éstos fueron quemados por los contrabandistas brasileños que asesinaron y mutilaron horriblemente su cadáver. En el curso de este largo y penoso viaje, Francisco Ducasse contrajo un paludismo, sufriendo fiebres intensas y crisis alucinatorias y se dice que cuando leyó por primera vez los Cantos de Maldoror quedó profundamente impresionado al descubrir grandes analogías entre ciertas visiones de Maldoror y las alucinaciones que había sufrido en plena selva. También se asegura que ni el viaje ni el relato de la enfermedad habían sido conocidos por Lautréamont que en esa época ya estaba estudiando en Francia.

De vuelta a Montevideo, Francisco Ducasse decide orientar sus inquietudes en otra dirección. Funda entonces una escuela de lengua francesa donde dictó él mismo cursos de filosofía, exponiendo la influencia de Augusto Comte y del positivismo fuera de Francia, como así también las ideas morales de Edgard Quinet. Después de los Guillot Muñoz, otro escritor uruguayo, Edmundo Montagne, en los años 1925 y 1928, proporciona datos sobre la vida de Isidoro Ducasse. Conoció a Montagne en el Hospicio de las Mercedes donde estuvo internado por sufrir intensas depresiones; vivía permanentemente torturado por remordimientos, el problema del bien y del mal era su obsesión. Me habló de Lautréamont con mucho entusiasmo y sentía el gran orgullo de que su tío don Prudencio Montagne fuera el único sobreviviente de los que habían conocido en persona a Isidoro. Aliviado de sus depresiones salió del Hospital hasta que poco tiempo después volvió reagravado. Al día siguiente de verlo, durante la noche, se colgó con una sábana.

Edmundo Montagne había escrito a su tío Prudencio pidiéndole antecedentes sobre la vida de los Ducasse en Montevideo. De este modo se pudo saber que cuando el padre del poeta murió, se alojaba en el Hotel de las Pirámides, que tenía fortuna, que era jubilado como Canciller, que vestía siempre de levita y usaba galera de felpa y que los domingos acostumbraba almorzar en familia con los Montagne.

Cuando murió Ducasse —dice don Prudencio Montagne— tenía ya 30 años. Hasta entonces iba al hotel a verlo una o dos veces por semana, a eso de las 4 de la tarde para tomar mate con

él y cebado por mí. Éramos dos grandes materos. Murió dos días después de mi última visita y el dueño del hotel, M. Haurie, me lo hizo saber y le mandé una corona de flores, que fué la única que tuvo el finado. Francisco Ducasse fué casado, pero parece que su mujer murió al poco tiempo de nacer Isidoro. Respecto de ella —continúa don Prudencio— no sé nada, no la conocí, no existía en mis tiempos. En cambio, conocí a Isidoro Luciano Ducasse, a quien llamaban Isidoro. Era un muchacho lindo pero sumamente travieso, barullero e insoportable, nunca oí hablar a nadie de las obras literarias de Isidoro y si él las publicó entre 1868 y 1870 tendría ya de 10 a 12 años. Entonces, ni cuando fui hombre oí hablar de esos Cantos. Lo único que me dijo una vez el viejo Ducasse después del año 1875, fué que Isidoro había muerto en el 70, yo creí siempre que hubiera sido en la guerra. Don Prudencio había conocido a Lautréamont en la casa paterna de la calle Camacú frente a la de La Brecha. La calle Camacú donde se presume que nació Lautréamont fué, muy posteriormente, el lugar donde la prostitución sentó plaza en Montevideo. Recordemos lo que dice en su primer Canto: "He hecho un pacto con la prostitución a fin de sembrar el desorden en las familias". En la actualidad no existen rastros de la casa, fué demolida y la Rambla Sud ocupa su lugar.

En relación con la demolición de la casa, la desaparición de la calle Camacú y el deseo de rendir un homenaje a Lautréamont, algunos poetas uruguayos entre ellos Juan C. Welker que era además diputado, presentó en el año 1926 un proyecto tendiente a dar el nombre de Lautréamont a una calle de Montevideo. Este proyecto fué aprobado pero nunca se llevó a ejecución. Welker en la exposición de motivos dice: "Como una eterna corriente constructora las modernas inquietudes de Freud, de Bergson y de Proust en el arte, Lautréamont, el uruguayo estupendo, es la fuerza fermentadora y dominante de la emoción presente en la literatura". Poco tiempo después Welker murió loco, no volviéndose a hablar más del asunto.

El Conde de Lautréamont nació durante el Sitio de Montevideo, que duró desde el año 1843 hasta el año 1851. Sintió desde la cuna —dice Leandro Ipuche—, la fusilería, el cañón, la metralla, los desafíos, los alertas, las patrullas y los homenajes con tambor apagado. Durante sus cinco primeros años habrá oído re-

latos de degollinas, y descuartizamientos, cuyas víctimas eran muchas veces amigos de su padre. Habrá leído años después "Montevideo o una Nueva Troya", de Alejandro Dumas. Este libro escrito en París y dictado por Pacheco y Obes a Dumas con el propósito de mover la opinión pública en favor de los sitiados, es un libro falso en muchos aspectos desde el punto de vista histórico, pero representa sin embargo una realidad subjetiva. Creo que es así cómo el niño Isidoro habrá vivido el clima del sitio de su ciudad natal y no dudo de que posteriormente habrá sido una de sus primeras lecturas. La atmósfera sádica y traicionera del sitio, con sus decepciones, sus luchas intestinas, resentimientos y traiciones configuraron sus primeras experiencias y su concepción de la vida. Cuántas veces habrá oído contar el martirio sufrido por Mirquete y Etcheverry en manos de las fuerzas de Oribe y de Rosas. Desposeídos de sus ropas —dice un cronista— recibieron un golpe de lanza y luego fueron paseados desnudos por el campamento donde se les hizo objeto de los mayores ultrajes. Luego fueron atados de pies y manos, se les abrió el cuerpo longitudinalmente, se les arrancó las entrañas y el corazón, y se les mutiló en forma vergonzosa. Se les arrancó trozos de piel de los costados para hacer maneas de caballos y por fin se les cortó la cabeza y se les dejó expuestos en el medio del campo. La historia de la Legión Francesa que intervino en la defensa de Montevideo está llena de escenas semejantes. Y junto a eso, el hambre, la miseria, los negociados, las acusaciones y la triste historia de la intervención extranjera en el Río de la Plata, las misiones inglesas y francesas, el entendimiento secreto con las dos partes, las dificultades del Coronel Thiebaut, las matanzas de franceses, y la misión de Pacheco y Obes a París. Pero de todas las misiones fué sin duda la del Conde Walewsky, hijo de Napoleón I, la que quedó más grabada en el recuerdo de los franceses del Río de la Plata. Los Ducasse sentían una gran admiración por la familia Bonaparte y sospecho que el título de Conde tomado para su seudónimo está basado en una identificación con el Conde Walewsky. Según Robert Desnos, Isidoro tomó su seudónimo de una novela de Eugenio Sue titulada "Latreamont". Creo, sin embargo, mucho más lógico suponer que deriva del propio nombre de su ciudad natal, Mont de Montevideo. El significado total sería Conde del otro monte, del otro

Montevideo. Es curioso hacer notar que esta influencia de la familia Bonaparte pudo también condicionar el hecho de que el desenlace de los Cantos de Maldoror se lleve a cabo en la Place Vendôme, en la misma columna Vendôme donde está la estatua de Napoleón y en el Panteón donde están sus restos.

Esto es todo cuanto podemos suponer de la infancia de Isidoro Ducasse hasta la edad de 14 años, es decir, 1860, época en que ingresa al Liceo Imperial de Tarbes. Los datos sobre su adolescencia encontrados por Alicot en 1928, arrojan alguna luz sobre esta época de su vida. En el Liceo Imperial de Tarbes permanece los años 1860, 61 y 62, es decir, hasta los 16 años; allí es un mediocre alumno, obtiene algunos premios en cálculos, dibujo y versión latina, figurando dos veces en el cuadro de honor de la clase. En 1863 ingresa en el Liceo de Pau donde sigue cursos durante los años 1863, 64 y 65. Se inscribe en Retórica y Filosofía siendo allí un mal alumno. A los 19 años va a París a inscribirse en la Escuela Politécnica.

Los amigos, condiscípulos y maestros de Lautréamont figuran en el prólogo de sus poesías, la dedicatoria dice: "A Georges Dazet, Henri Mue, Pedro Zurmarán. Louis Durcour, Joseph Bleumstein, Joseph Durant, Paul Lespes, George Minvielle, Auguste Delmas. A los Directores de Revistas, Alfred Sircos, Frederic Damé. A los amigos pasados, presentes y futuros. A Monsieur Hinstin, mi antiguo profesor de Retórica, están dedicados, de una vez por todas, los prosaicos fragmentos que escribiré en la sucesión de las edades, y de los cuales, el primero comienza hoy a ver el día, tipográficamente hablando".

Francois Alicot prosigue su investigación tratando de identificar a los amigos de Isidoro: dos de ellos, Paul Lespes y George Minvielle darán los datos más concretos sobre la vida del poeta. Henri Mue, Georges Dazet y A. Delmas fueron sus condiscípulos en Tarbes. George Dazet es el único amigo de Lautréamont que figura en la primera edición del primer canto de Maldoror. Dice así: "¡Ah, Dazet tú, cuya alma es inseparable de la mía; tú, el más bello de los hijos de la mujer, aunque adolescente todavía, tú, cuyo nombre se parece al más grande amigo de juventud de Byron, tú, que albergas noblemente..." En la edición completa de los cantos, en 1869, este párrafo está reemplazado por éste: "¡Oh pulpo de mirada de seda! Tú, cuya alma es inseparable de

la mía; tú, el más bello de los habitantes del globo terrestre y que manejas un serrallo de cuatrocientas sanguijuelas; tú, que albergas noblemente..." Más adelante, en el primer canto vuelve a referirse a Dazet cuando dice: "Que se aparte de mí este ángel de consuelo que me cubre con sus alas azules. Véte, Dazet, que quiero morir tranquilo. Pero, por desgracia era solamente una enfermedad pasajera, siento asco de volver a la vida. Yo te agradezco, ¡oh!, de haberme despertado con el movimiento de tus alas, tú, cuya nariz tiene encima una cresta en forma de herradura: me apercibo, en efecto, que sólo era por desgracia una enfermedad pasajera y siento asco de renacer. Unos dicen que tú venías hacia mí para chuparme el poco de sangre que aún se encuentra en mi cuerpo: ¡por qué esta hipótesis no es una realidad!" El nombre de Dazet desaparece en la edición completa de los cantos de Maldoror, nos queda la impresión de que fué su más íntimo amigo; más tarde llegó a ser un brillante abogado de los tribunales de Tarbes y murió mientras desempeñaba un cargo en la magistratura, así como otro de los amigos, Henri Mue de Toulouse. Sus otros condiscípulos, eran Joseph Bleumstein, del que sólo se sabe que era de Buenos Aires y Pedro Zurmarán, de quien sospecho que podría pertenecer a la familia del doctor Pedro Sáenz de Zurmarán de Montevideo, a quien Isidoro envió con dedicatoria desde París uno de los ejemplares de Maldoror llamándolo "mi protector".

Monsieur Hinstin "Mi antiguo profesor de Retórica", como dice en su dedicatoria, fué profesor del Liceo de Pau durante los años 1863 a 1866, desde donde pasó a Lyon. Fué un antiguo alumno de la escuela de Atenas.

Más recientemente, Court Müller, en 1939, dió con el paradero de Damé y Sircos, los directores de revistas citados en el prólogo de las poesías. Así se supo que Frederic Damé fué secretario de Tirard, intendente del segundo distrito de París en el año 1870, distrito donde Lautréamont vivió los últimos años de su vida. Damé publicó tratados de filología y algunos poemas. La revista literaria "L'Avenir" redactada por él, no contiene ninguna alusión a la obra de Lautréamont. Alfred Sircos, el otro de los directores de revista citados, fué director de las revistas "L'Union des Jeunes" y de "La Jeunesse". Este fué más conse-



Grabado de Méndez Magariño tomado de la única fotografía de I. Ducasse que se encontró.

Reproducción autorizada por A. y G. Guillot-Muñoz



Francisco Ducasse
Padre de Lautréamont (1809-1890)



El Molino Ducasse y su actual propietario
el Sr. Lozada Llanes



Francisco Ducasse
Primo-(1907)



Luis M.
Suarez Ducasse
Sobrino-(1870-1922)



J. Dorocteo Ducasse
Primo-(1813)



Bernardo L. Ducasse
Tío y Padrino-(1894)



Amelia Suárez Ducasse
Sobrina (1937)



Szyszlo: mujer peinandose (1948)



Szyszlo: Figura (1947)



Szyszlo: Naturaleza muerta (1947)

cuenta con su amigo, ya que en la segunda de las revistas mencionadas se puede leer la primera crítica hecha sobre el primero de los cantos de Maldoror en septiembre de 1868, está firmada "Epistemon", probablemente un pseudónimo de Sircos; llama a Lautréamont "Primo de Childe-Harold y de Fausto, conoce a los hombres y los desprecia".

Este comentario es el único aparecido en vida del poeta, y hasta 1890 en que León Bloy lo descubre, su obra había pasado inadvertida.

Con respecto a los otros dos amigos que quedan nada se ha podido averiguar de Louis Doucour y de Joseph Durant se cree que tomó parte activa durante la Comuna y que después tuvo que salir de Francia, desconociéndose su paradero.

El único sobreviviente en el año 1928 era Paul Lespes, que fué entrevistado por Francois Alicot. En esta época era un hombre de 81 años, Consejero Honorario del Tribunal de Apelación de Pau y dotado aún de una memoria extraordinaria. Cuenta Lespes que conoció al conde de Lautréamont en el liceo de Pau en el año 1864 y que con Georges Minvielle eran sus mejores amigos. Con gran penetración psicológica, este anciano hizo un retrato de Isidoro. Era, dice, un joven alto, delgado, la espalda un poco encorvada, el tinte pálido, los cabellos siempre largos y cayéndose de su frente, tenía una voz destemplada. Su fisonomía no era nada atractiva y estaba habitualmente triste, silencioso, como replegado sobre sí mismo.

En la sala de estudios pasaba horas enteras con los codos apoyados en el pupitre, las manos sobre la frente y los ojos fijos sobre un libro clásico que no leía. Parecía sumergido en sus fantasías; sus amigos, Lespes y Minvielle estaban convencidos de que tenía nostalgias de Montevideo y que sus padres debían hacerlo llamar. En clase parecía a veces interesarse vivamente en las lecciones de geografía e historia, gustaba de Racine y Corneille, pero sólo se lo veía entusiasmarse con "Edipo Rey" de Sófocles. La escena en la cual Edipo conoce al fin la terrible verdad y lanza gritos de dolor, con los ojos arrancados, mientras maldice el destino, le parecía de una extraordinaria hermosura, lamentándose, sin embargo, que Yocasta no hubiera llevado al paroxismo el horror trágico, matándose a la vista de los espectadores".

Admiraba a Edgar Poe, de quien había leído muchos de sus cuentos antes de la entrada al liceo, es decir, antes de los 16 años. Sus compañeros habían visto también en sus manos un libro de poesías, Albertus, de Teófilo Gautier. Se lo consideraba en el liceo como un espíritu fantástico y soñador, pero en el fondo, dice Lespès, era un buen muchacho, no pasando de un nivel medio de instrucción debido al retardo en sus estudios. Una vez Lautréamont les mostró a sus condiscípulos algunos versos, que les parecieron de un ritmo extraño y de pensamiento oscuro. Otro rasgo que destaca el condiscípulo era la obstinación. Muchas veces ni quería ceder en sus antipatías y desprecios por haber emitido con anterioridad un juicio desfavorable sobre alguna obra. Sufría de intensas jaquecas que influían en su estado de ánimo, haciéndolo en estos momentos muy irritable. Uno de los paseos preferidos de los alumnos del liceo era bañarse en un arroyo cercano, donde Lautréamont aprovechaba para demostrar sus condiciones de excelente nadador, quizá otro rasgo de la identificación con Byron. Un día dijo a sus amigos: "Tengo que refrescar más a menudo mi cabeza en esta corriente", refiriéndose a sus jaquecas y malestares. Cuenta Lespès que a fin del año escolar de 1864, el profesor Hinstin le había reprochado duramente sus extravagancias de estilo a propósito de un discurso. Por la descripción que hace Lespès apareció aquí de lleno el pensamiento del conde de Lautréamont, Maldoror ya estaba en él. El discurso, dice Lespès, fué inolvidable para todos sus compañeros, fué una exageración extrema de su forma habitual de escribir, su imaginación no respetó más límites, dando rienda suelta a un pensamiento hecho de imágenes acumuladas, de metáforas incomprensibles y oscurecido aún más por invenciones verbales y formas de estilo que no respetaban siempre la sintaxis. El profesor de retórica creyó en un primer momento que se trataba de una broma de Isidoro y el castigo que recibió éste lo hirió profundamente. En el liceo, según cuenta su condiscípulo, no habría demostrado ninguna aptitud para las matemáticas y la geometría, hecho curioso porque uno de sus más bellos poemas se refiere a ellas. El poema 24, del segundo canto, dice: "Oh, severas Matemáticas, no os he olvidado desde que vuestras sabias lecciones, más dulces que la miel, penetraron en mi corazón, como una oleada

refrigerante; aspiraba yo instintivamente desde la cuna a beber en vuestra fuente, más antigua que el sol, y sigo aún pisando el atrio sagrado de vuestro templo solemne, como el más fiel de vuestros iniciados".

Cuenta su condiscípulo que la gran vocación de Lautréamont era la historia natural, dato importante que aclara en algo la importancia que tuvo el mundo animal en los cantos de Maldoror. Gastón Bachelard, en un ensayo titulado "El bestiario de Lautréamont", hace notar que éste cita 185 nombres de animales diferentes. Sabiendo Isidoro que sus amigos Lespès y Minvielle eran entusiastas cazadores, les interrogaba sobre las costumbres de los animales y especialmente sobre el vuelo de los pájaros.

No he visto a Ducasse —dice Lespès— desde su salida del Liceo en 1865, hasta que años después recibí los Cantos de Maldoror (primera edición) en Bayona, sin ninguna dedicatoria; pero el estilo, las ideas extrañas que se entrechocaban como en una refriega, me hicieron pensar que Ducasse era el autor. Minvielle había recibido un ejemplar en las mismas condiciones. F. Alicot preguntó a Lespès si no creía que los Cantos de Maldoror eran una mistificación, una broma o befa de un escolar. Lespès manifestó que no creía que esto fuera así: "Su actitud era distante, si puedo emplear esta expresión, una especie de gravedad desdenosa y una tendencia a considerarse como un ser aparte. Nos formulaba a quemarropa preguntas oscuras y a las cuales teníamos grandes dificultades para contestar". "Sus ideas, sus formas de estilo que tanto irritaban al profesor de Retórica y todas sus extrañezas nos inclinaban a creer que su mente carecía de equilibrio. La "loca de la casa" se develó íntegramente en su discurso donde había tenido ocasión de acumular con un lujo aterrador los más horribles epítetos e imágenes de la muerte. Huesos rotos, vísceras colgantes, carnes sangrantes e hirvientes". Fué el recuerdo de ese discurso que le hizo pensar que Isidoro era el autor de los Cantos de Maldoror.

En el Liceo se consideraba a Ducasse como un buen muchacho, pero un poco "tocado". No era amoral ni tampoco un sádico. J. Minvielle dijo a Lespès al recibir el libro: "Te acuerdas de su discurso. El tenía entonces una araña en el cielorraso, pero ella

ha crecido mucho". Para sus compañeros de colegio la inspiración y la originalidad del estilo de Ducasse se relacionaban con una configuración mental particular. Lesperes no se atreve a pronunciar la palabra loco. Seguramente teme equivocarse. Han pasado muchos años y la obra de Lautréamont es juzgada de otra manera.

También Lesperes nos informa sobre las influencias que se ejercieron sobre Ducasse creyendo que son predominantemente los clásicos, Gautier, Shakespeare, Shelley, pero sobre todo Byron, que fué gran inspirador. Concluye diciendo que los Cantos de Maldoror son una obra sincera, fruto doloroso de un cerebro exaltado y lleno de imágenes negras.

Con la descripción hecha por Lesperes nos ponemos por primera vez en presencia del Conde de Lautréamont. Su conducta y las características que sus compañeros de Liceo le adjudican, son el primer paso hacia una comprensión de su obra basándose en datos biográficos auténticos. No cabe ninguna duda que Maldoror, el personaje de sus Cantos, estaba ya presente y que los poemas que leyó y el discurso pronunciado en la clase del profesor de Retórica tienen relación y continuidad con su obra posterior. La imagen que nos queda es la de un joven alto, pálido, delgado, ligeramente encorvado, con el cabello sobre la frente, triste, inmaduro, orgulloso, que se interesa por el vuelo de los pájaros, que lee Byron y Edgar Poe. El Conde de Lautréamont no se contentaba con saber el final de Yocasta sino que prefería que ésta se matara frente a los espectadores. Este dato adquiere importancia posteriormente cuando se conocen las circunstancias de la muerte de la madre que sin duda se suicidó cuando él tenía un año y ocho meses. Es casi seguro que Isidoro sintió curiosidad por conocer las circunstancias de la muerte de su madre, la pérdida de ésta en una edad tan temprana constituyó una frustración tan intensa que puede considerarse como una de las fuentes de la génesis de su resentimiento.

Hasta hace algunos años había sido imposible encontrar un documento gráfico de la persona física de Isidoro Ducasse, ningún retrato, ninguna fotografía, hasta que Alvaro Guillot Muñoz encontró en casa de una parienta lejana de Isidoro una

fotografía del poeta, que sería la única que se conoció. Allí aparentaba tener de 18 a 20 años, tenía un aire adolescente de montevideano, dice Ipuche. Pero la mano encargada de hacer desaparecer todo aquello concerniente al Conde de Lautréamont actuó aquí por medio de la Policía de Montevideo, que al practicar un allanamiento de la casa de los Guillot-Muñoz durante el gobierno de Terra, se llevó entre otras cosas el retrato de Isidoro. Fueron después inútiles los esfuerzos para recuperarlos, fué de los pocos documentos incautados que no pudo volver a mano de los Guillot-Muñoz. Pero la fotografía había sido vista con anterioridad por Supervielle, Ipuche y el grabador Méndez Magariños. Éste pudo reconstruir más o menos los trazos de Isidoro, y digo más o menos porque cuando los que habían visto el retrato miraron, cada uno por su lado hicieron observaciones que de ninguna manera estaban de acuerdo con los demás. Al poco tiempo, Méndez Magariños pagó esta intrusión con la locura.

Después de sus estudios en Tarbes y en Pau, el Conde Lautréamont teniendo 19 años, se traslada a París con el objeto de ingresar en la Escuela Politécnica. Allí comienza de nuevo el misterio, y los datos que tenemos de su vida entre los 19 y 24 años, época de su muerte, se refieren sólo al contenido de 6 cartas escritas en épocas diferentes. Publicó en agosto de 1868, en París, el primera de los Cantos de Maldoror donde firma solamente con tres asteriscos, en diciembre del mismo año hace una reimpresión de este primer Canto con el propósito de enviarlo al concurso poético organizado en Burdeos por Evaristo Carrance. En 1869 se imprime la primera edición completa de los Cantos de Maldoror donde firma con su nuevo seudónimo Conde de Lautréamont. Esta edición no pasó nunca a la venta y sólo 10 ejemplares salieron de la imprenta y llegaron a sus manos. A principio del año 1870 publica el prólogo de las poesías donde se atreve a firmarlas con su propio nombre, Isidoro Ducasse. En los dos últimos años de su vida sufrió una intensa crisis y como veremos después, fué su propósito el negar la primera parte de su obra, los Cantos de Maldoror. Hay una carta escrita a su tutor, el Banquero Darasse, que constituye un documento psicológico de gran valor para estudiar las causas de este profundo viraje y los nuevos propósitos.

Según informaciones que he recogido en Córdoba, el padre del Conde de Lautréamont se resistía a hacer envíos de dinero fuera de la pensión habitual porque tenía la convicción de que Isidoro lo empleaba en la publicación de periódicos y panfletos políticos. El Conde de Lautréamont vivió sucesivamente en la calle de Notre-Dame des Victoires, luego en la calle del Faubourg Montmartre 32, luego en la calle Vivienne Nº 15 y finalmente de nuevo en la calle del Faubourg Montmartre Nº 7, donde murió. Robert Desnos sugirió que Ducasse podía ser aquel orador del mismo nombre citado por Jules Valles en su libro "L'Insurgé". F. Soupault lo afirmó en el prólogo de una de las ediciones completas. Pero Aragon, Breton y Eluard se rebelaron contra esta afirmación, sosteniendo que el Ducasse que en las reuniones públicas de 1869 tomó la palabra para citar las epístolas de San Pablo, fué perfectamente identificado entre otros, por Charles Da Costa que lo conocía íntimamente. Era Félix Ducasse, que terminó siendo Presidente del Consistorio de la Iglesia Cristiana Evangélica de Bruselas y que murió en el año 1877.

Entre los familiares ha quedado la idea de un Lautréamont rebelde, que tenía cierta amistad con Gambetta y que esta circunstancia había creado dificultades a don Francisco Ducasse el Canciller, en los últimos años del Imperio. También esta situación fué —según dicen— la base de los resentimientos entre padre e hijo ya que parece que don Francisco Ducasse era un entusiasta bonapartista.

El 19 de julio de 1870, año de la muerte del Conde de Lautréamont, Napoleón III declara la guerra a Prusia, "ley fatal de los regímenes de explotación de una clase por otra —dice un historiador—, en los que la pérdida del poder inspira más angustia que la matanza. Los diputados salen de vacaciones, el Emperador toma el mando de un ejército desparramado en la frontera y cuyo desorden se manifestó pavoroso desde la movilización, en Francia no obstante la confianza en la victoria "se había hecho general, el desastre fué completo". Este es el clima en que vive el Conde de Lautréamont, acaba de publicar el prólogo a sus poesías, canto dedicado a la calma, a la cordura, al deber y así llega el 4 de septiembre de 1870. El pueblo de París reunido en los alrededores del Palacio Borbón grita

vivas a la República, se dirigen luego al Palacio Municipal donde ya en la plaza la multitud ha escogido un gobierno. Recordemos que Isidoro Ducasse había nacido durante la caótica época del Sitio de Montevideo. Las condiciones históricas se repiten, París está sitiado, la efervescencia política es creciente y Lautréamont seguramente se sintió perdido.

Según informes, el Conde Lautréamont murió de una enfermedad infecciosa, algunos sospechan de escarlatina, el jueves 24 de noviembre de 1870. El certificado de defunción dice: "Isidoro Luciano Ducasse, escritor, de 24 años, nacido en Montevideo, falleció hoy a las 8 de la mañana en su domicilio de la calle "del Faubourg Nº 7". El acta fué labrada en presencia del dueño del hotel y de un mozo del mismo, fué enterrado al día siguiente, el 25 de noviembre de 1870, en una concesión temporaria del Cementerio del Norte. Los familiares sospecharon que Isidoro Ducasse había sido envenenado debido a su vinculación con grupos políticos de extrema izquierda. Su padre fué a Francia 3 años después, en 1873, según hemos podido descubrir por sus pasaportes. Con el significado de un auto de fe debe haber hecho desaparecer todo cuanto encontró de su hijo en París. Un familiar que conocí en Córdoba sostiene que todos los papeles, libros y correspondencia fueron colocados en un baúl de cuero y depositados en un banco. La hipótesis que trataré de demostrar en mi libro en preparación sobre el tema, es que el Conde de Lautréamont se suicidó, tomando esta palabra sólo en el sentido psicológico, es decir, en el sentido de que fué una muerte deseada. La repetición de su situación de doble sitiado, durante su infancia y el último año de su vida, hicieron que quedara inmovilizado. Posiblemente si las situaciones sociales en que vivió el último año de su vida lo hubieran sorprendido en la época en que escribió los Cantos de Maldoror, Lautréamont se hubiera salvado y entonces sí se podría creer que estuvo en las barricadas y que perteneció a Clubes políticos que podrían llamarse "El Club de la Libertad", el "Club de la Venganza", "El Club de la Resistencia" o el "Club de Montmartre", que tenía su local muy cerca del hotel donde murió.

El último paso dado en la búsqueda biográfica del Conde de Lautréamont lo di yo mismo al buscar los rastros de una parte de

la familia Ducasse que había emigrado de Francia poco tiempo después que lo hiciera el padre del Conde de Lautréamont y que se radicó definitivamente en Córdoba. En abril de este año me trasladé a dicha ciudad con ese propósito. Lo primero que me enteré es que los Ducasse habían fallecido todos y que sólo quedaba el esposo de una sobrina de Isidoro fallecida en el año 1937. El señor Rafael Lozada Llanes, que así se llama el último pariente del Conde, me recibió en el Molino Ducasse. Apenas expuesta la finalidad de mi visita me preguntó si era para bien o para mal remover el recuerdo del Conde de Lautréamont. Después de largas explicaciones sobre mi interés por Isidoro y la importancia de su obra, pude vencer poco a poco las resistencias del pariente. Creo que mi condición de médico fué un obstáculo en la gestión ya que su primer pensamiento fué de que me interesaba exclusivamente el caso Lautréamont como un caso clínico. Esconder a Isidoro era para ellos salvar el prestigio de la familia, no remover el asunto, olvidarlo. Confieso que la primera actitud del señor Lozada Llanes me intimidó un poco. Detrás de él estaban colgados enormes retratos de hombres barbudos y serios que parecían dirigir los pensamientos del pariente de Isidoro. Cuando Lozada Llanes decidió "mostrarme algo" como él decía, comenzó a ejecutar una especie de ritual en forma lenta y parsimoniosa. Abrió una caja fuerte, sacó con todo cuidado un cofre de metal cerrado también con llave, esperaba ver yo por lo menos los originales de los Cantos de Maldoror cuando sacó de allí un monedero de cuero que contenía monedas de oro argentinas, uruguayas y francesas que estaban envueltas en un pañuelo amarillento con bordes negros. El monedero en cuestión había pasado por todas las manos de los Ducasse y había sido regalado a la sobrina de Isidoro cuando niña. Sacó después otro cofre más grande lleno de papeles, con documentos que pertenecieron a Francisco Ducasse, padre del poeta. Había allí nombramientos, certificados de estudio, títulos de propiedad, liquidaciones bancarias, copia de las actas de nacimiento, matrimonio y defunción de toda la familia Ducasse. Del Conde de Lautréamont solamente encontré copias del acta de nacimiento, bautismo y defunción, sobre el margen de esta última había una nota que decía "no se hizo inventario". Revisé además toda la correspondencia que allí existía perteneciente a Francisco Ducasse

y no hay ninguna referencia al hijo, todas son de carácter comercial. También pude ver fotografías de casi todos los miembros de la familia pero no había ninguna de Isidoro.

El único dato que encontré y que juzgo de mucha importancia se refiere a la madre de Isidoro. Según se contaba en la familia, el Canciller, como llamaban al padre de Isidoro, había conocido a la que fué después su esposa en un viaje que hizo a Francia y parece ser que era sirvienta de los Ducasse en Tarbes. El padre del poeta regresó solo de ese viaje y al poco tiempo llegó a Montevideo Celestine Jaquette Davezac. Se casaron el 21 de febrero de 1846, naciendo el Conde de Lautréamont el 4 de abril del mismo año, es decir dos meses después. Se lee en el certificado de defunción que ella murió de muerte natural el 10 de diciembre de 1847, es decir cuando Isidoro tenía un año y ocho meses; el certificado dice de muerte natural pero según lo que contaron los familiares ella se habría suicidado. Hace pocos días en ocasión de un viaje que hice a Montevideo para asistir a un homenaje que se realizaba con motivo del primer centenario del nacimiento de Isidoro Ducasse, traté de ampliar los datos referentes a la madre. Ella fué enterrada el mismo día de su muerte con el nombre de Celestina Joaquina, sin su apellido, no existen rastros de su tumba, mientras que pude encontrar con toda facilidad la tumba del padre en el Cementario Central de Montevideo. Esta muerte trágica de la madre debe haber constituido un trauma insuperable en la vida de Lautréamont. Recordemos de nuevo, a propósito de esto, su afán de ver a Yocasta en el trance mismo de matarse.

El señor Lozada Llanes me hizo una historia detallada de la rama de los Ducasse de Córdoba. Luciano Bernardo Ducasse, tío y padrino del Conde de Lautréamont emigró de Francia después de su hermano Francisco y se radicó primeramente en Mercedes, provincia de Buenos Aires, donde instaló un molino harinero. De allí pasó a Córdoba donde se le reunieron tres primos del Conde, Francisco, Juan Droctoveo y Lecea Ducasse. Esta última se había casado en Bazet con un español llamado Juan Antonio Suárez Fernández, naciendo de este último matrimonio 4 hijos de los que vivieron sólo dos, Marcos que nació en Francia y Amelia que nació en Montevideo.

Los Ducasse compraron en Córdoba un pequeño molino que según cuenta les costó 18 mulas gordas y que había pertenecido sucesivamente a Ascorcel de Peralta, a una Congregación de Monjas, al Deán Fúnes y por último a otra Congregación de Monjas, situado en las afueras de Córdoba, hoy barrio San Martín. Luciano Ducasse, el padrino del Conde a quien llamaban familiarmente el Carpintero, y sus dos sobrinos, Francisco y Juan Droctoveo, permanecieron solteros, y llevaron una vida retirada. Se les consideraba como gente extraña, poco sociable, con una moralidad muy rígida, muy religiosos y muy preocupados por acrecentar su fortuna. Según cuenta Lozada Llanes todos de acuerdo a una exigencia del tío Luciano, usaban barba para que los indios los respetaran. Vivieron en el Molino durante muchos años, y después en una casa de la calle General Paz, donde está hoy instalado un Colegio Nacional. La única prima de Lautréamont, Lecea Ducasse, había casado, como dijimos, con un español llamado Suárez Fernández, que al parecer tenía muy poca inclinación al trabajo y mucha a malgastar el dinero de los Ducasse, razón por la cual fué literalmente expulsado de la familia y devuelto a España donde falleció. Después de este incidente, el tío Luciano y los hermanos de Lecea le instalaron a ésta un negocio de panadería con el nombre de "La mano dorada", situada en la calle Santa Rosa. Del matrimonio de Lecea Ducasse y Suárez Fernández nacieron Marcos Suárez Ducasse que siguió la línea del padre, se negó a trabajar, llevó la vida de un excéntrico y murió insano en el año 1922. Según cuentan algunos amigos de éste, tenía "afición por la poesía" y había escrito algunos versos. La hermana de Marcos, la otra sobrina de Lautréamont llamada Amelia Suárez Ducasse, casó en terceras nupcias con el señor Lozada Llanes en Montevideo, falleciendo en el año 1937 y extinguiéndose con ella los Ducasse. Durante la última entrevista que tuve con Lozada Llanes me relató ya en tren de confidencias que Isidoro visitó a sus parientes de Córdoba alrededor del año 1888 y que había llevado los originales de los Cantos de Maldoror para leerse los. Parece que la lectura produjo una gran indignación y tal fué la gravedad del caso que éste fué consultado con el confesor de la familia. Creo, dice Lozada Llanes, que los originales fueron a parar a la Iglesia de Santo Domingo y que posiblemente fueron quemados.

El Conde de Lautréamont fué considerado por su familia como un loco, un poseso y un blasfemador. Y aunque esta visita fuera una ficción, lo importante es que el poeta quedó señalado así en el seno de su familia.

Mario Trejo

Apollinaire

así es. hay que decir
una violenta rosa crece
un día crece
una mirada aumenta
un corazón detiene su tamaño
alguien intensifica su sangre
alguien golpea tu silencio
o abriga tu desollado horizonte
allí refugias entonces
tu convenida lejanía
y allí duda mi ardor
mientras un gallo se desencadena
la mañana se agacha hacia su color inminente
y mi voz toma un tono de luminoso peligro.
es necesario es necesario
decir que las ventanas se abren
como las frutas y que las uvas
fomentan una costumbre jubilosa
porque un perfil amenaza
una muchacha no se decide
y el porvenir que destapa botellas
y el desatado amanecer que dije.

Para partir

también aquí se quiere huir
dejar atrás
reanudar el silencio
yo preconizo la vida
entonces la lluvia del sol
pasar por alto algo más todavía
desbaratar los melancólicos niveles
de todo eso
sólo quedará el retorno
una copiosa primavera
y el tiempo
que es una paciencia
largamente presentida
y elástica

Mario Trejo 1948

Max Bill

La expresión artística de la construcción

La obra de Robert Maillart se podría comprender y explicar desde un punto de vista exclusivamente técnico. Surgirían así un sinnúmero de detalles constructivos muy interesantes, capaces de fecundar el espíritu del técnico: la fundamentación matemática y la base constructiva del arte de Maillart, sabio e inventor.

Si no sigo ahora este camino no es porque menosprecie este importante aspecto de su obra o porque lo valore menos que el que he elegido para tratar aquí con mayor profundidad. Maillart fué, sin duda, un gran inventor y técnico, pero en sus construcciones, y especialmente en sus puentes, por haber utilizado las posibilidades al máximo, supera lo meramente técnico. Ellas están concebidas con tal audacia y rigor que trascienden de lo material a lo espiritual, de la técnica a la visión estética. Su fuerza de expresión es la de un artista que, mediante la utilización total de los medios y posibilidades de su época consigue siempre crear lo nuevo, y este elemento nuevo presupone el atractivo de una lucha sostenida con las dificultades de su oficio, de su visión, sumado al atractivo que significa lo inédito. En sus obras se advierten siempre los mismos principios constructivos elementales, recursos expresivos que se repiten indefinidamente; son parte integrante de una personalidad que se expresa dentro de las limitaciones de la materia. La materia posee, es verdad, sus leyes propias, pero dentro de sus límites ofrece al espíritu creador diferentes posibilidades de las que nacen formas diversas. Y es precisamente por estas leyes severas —y por no tender jamás, en su esencia, a lo decorativo sino a lo constructivo— que resulta tan apasionante dar forma a la materia, aun a través de una lucha con sus posibilidades. Robert Maillart lo sabía perfectamente.

Se puede objetar que no son tantas las posibilidades expresivas del hormigón armado y que si una construcción de este tipo adopta una forma particular esto depende o de invenciones ulteriores o de nuevos sistemas empleados. Las posibilidades, en

efecto, no son muchas, sin embargo, numerosos caminos se ofrecen a la invención creadora. ¿Cómo explicar si no fuese así que un puente de Maillart, sin conocerlo como tal, nos parezca una extraordinaria estructura y que podamos reconocerlo fácilmente como una obra suya; cómo que se trate de un fenómeno de igual categoría que el encuentro de una obra de arte y que provoque tanta oposición entre algunos, tanta admiración entre otros? Ciertamente, la técnica no lo explica por sí sola, sino la elección, el orden estético, intensamente expresado en las obras de Maillart, al cual la técnica está sometida.

Me encontraba yo en la comarca de Schwarzenburg ocupado todavía en los trabajos preliminares para este libro. Era durante la guerra; no había automóviles a disposición; y caminaba al este de Schwarzenburg, por la región donde debían encontrarse los puentes de Rossgraben y de Schwadbach. Hacía un calor sofocante. Tomé finalmente un sendero a través de un bosque. De pronto vi brillar entre los árboles una esbelta construcción, tendida como un inmenso galgo: el puente de Rossgraben. Una construcción de increíble tensión. Y algunos cientos de metros más allá, en medio de un valle arbolado, planeaba el puente de Schwandbach. Sí, ¡planeaba! Tan ligero como una hoja de papel, parecía unir sin esfuerzo ambos extremos del valle. Dos impresiones inolvidables. Regresé a Berna. Al día siguiente cruzaba en bicicleta un puente que me había impresionado muy particularmente antes de ocuparme en este libro. Lo consideré entonces más atentamente y encontré que me gustaba; se trataba, en verdad, de una construcción fuera de lo común. Crítico, me dije: "Es injusto, tal como lo hacemos, considerar siempre a Maillart como el mejor constructor de puentes y únicamente a los suyos como obras de arte moderno; este puente es también una obra maestra de armoniosa belleza y simplicidad, y casi lo prefiero a todos los puentes de Maillart". Sorprendido ante esta idea no podía dejar de comprobar la ingratitud de los hombres. Este pensamiento me perseguía continuamente durante todo el tiempo que me ocupaba de Maillart. Dos años más tarde descubrí que Maillart debía haber construido un puente, en un cruce sobre el ferrocarril, cerca de Berna. No conocía fotografías ni planos ni poseía dato alguno, y fué por casualidad que lo encontré mencionado en una lista de sus obras. Hasta entonces no

le había atribuido ninguna importancia. Imaginad mi sorpresa al constatar que este puente en el cruce de Weissensteinstrasse sobre el ferrocarril era precisamente aquel que yo había comparado a los puentes que conocía de Maillart y al que yo estaba por considerar superior.

¿No es acaso sorprendente que ese sentimiento de la calidad esté siempre presente y nos induzca a formular un juicio aun cuando nos encontramos ante una solución nueva y desconocida? Otra cosa interesante de constatar: una obra buena no depende solamente de su ambiente. A pesar de lo desagradable del lugar, el efecto de este puente en el cruce de Weissenstein no disminuye en forma alguna. Esto me ha dado finalmente la convicción que uno de los proyectos de Maillart, el proyecto para el puente de Rhone-en-Aire-la-Ville-Peney, al cual anteriormente había prestado muy poca atención, representaba sin duda su solución más importante, la más completa y madura, tanto desde el punto de vista constructivo como estético. El hecho de que este puente —del cual hice reconstruir una vista general en base a sus planos— no se haya construido constituye seguramente una pérdida mayor y aun más lamentable que la destrucción también dolorosa del puente de Tavanassa por una avalancha.

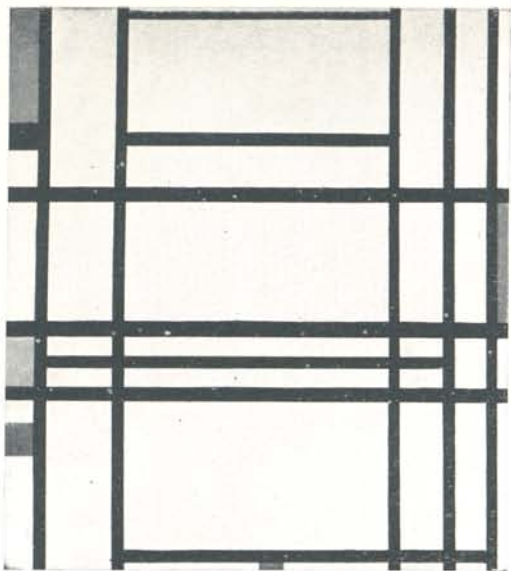
He demostrado ya que ante las obras de Maillart sucede lo mismo que ante las obras de arte: nos seducen a pesar nuestro. Podemos del mismo modo comprobar que provocan oposición entre los espíritus conservadores y son admiradas por los espíritus progresistas. El hecho es similar al que sucede con las obras de arte moderno: mientras ellas representan la expresión más avanzada sus partidarios y enemigos se oponen irreconciliablemente, pero en cuanto una forma de arte más progresista las reemplaza las diferencias se suavizan. Finalmente, estas obras, consideradas "clásicas", admitidas en los museos, reciben la protección pública. Podemos prever que los puentes de Maillart serán también protegidos y que al cumplirse el centenario de su nacimiento serán reparados y repintados con un bello tono mineral blanco o gris; que los ingenieros y los que se interesan por el arte en el viejo y nuevo mundo vendrán a visitarlos en ocasión de un viaje a Suiza, y serán incluidos en las historias del arte. Será el tiempo también en que las expresiones más modernas del arte actual habrán alcanzado un cierto clasicismo, en que Piet Mondrian, apenas un

mes más joven que Maillart, será reconocido como el gran clásico de la nueva pintura y existirá asimismo comprensión para las demás obras de arte concreto. Maillart no será entonces admirado solamente como el gran ingeniero, sino también como uno de esos nuevos artistas junto a otros "grandes" de su época. Y si hemos comparado los elementos estilísticos del nuevo arte y los de las construcciones de Maillart es para demostrar que existen relaciones entre quienes transforman la materia en una forma estética y los que hacen de la construcción racional una obra de arte.

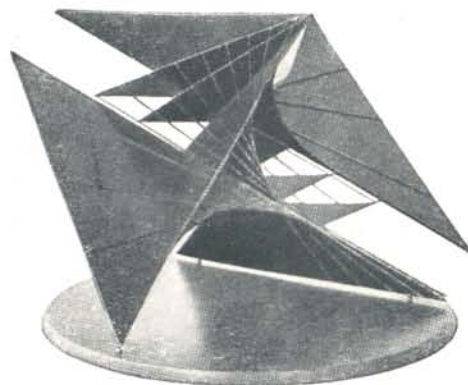
Esto es válido también en lo que se refiere a la estructura interna, al sistema de armadura "hongo" de Maillart. ¿No es asombroso que estos dos precursores de la misma generación: el constructor y el pintor, Robert Maillart y Piet Mondrian, hayan creado en el mismo año, uno, un nuevo sistema constructivo, otro, una nueva pintura; el primero la armadura cruzada de la losa continua —sistema a dos direcciones tratado como una superficie única que pasa orgánicamente de la losa a la columna a través de los "hongos"— (fig. 1); el segundo, una superficie y ritmos horizontales y verticales acentuados apenas por unos pocos colores (fig. 2)? En ambos casos la economía de medios y el principio se basan en una fórmula estética de extraordinario valor. ¿O no es también extraño que elementos de formas semejantes se encuentren tanto en el ritmo de una pintura de Georges Vantongerloo (fig. 3) como en el puente de Schwandbach (fig. 4)? ¿No existe acaso un parentesco entre la elegante curvatura, lanzada de un extremo a otro como la materialización de una desconocida ley de crecimiento artificial (fig. 5) y la plástica de implícito rigor matemático, recostada en la naturaleza (fig. 6)? ¿Y no existe también un cierto parentesco entre esta otra plástica apoyada en escasos puntos, que parece obedecer sólo por obligación al peso de la materia (fig. 7), y el puente con apoyos puntiformes que apenas tocan el suelo (fig. 8)?

Desearía haber mostrado con estos ejemplos que existe una cierta relación entre la materia "hormigón armado" utilizada por razones técnicas con extremada economía y aquella otra materia, inútil aparentemente, creada en realidad para utilización racional del espíritu. Y ya que nosotros llamamos a este arte "concreto", puesto que utiliza realidades y hechos —expresión materializada

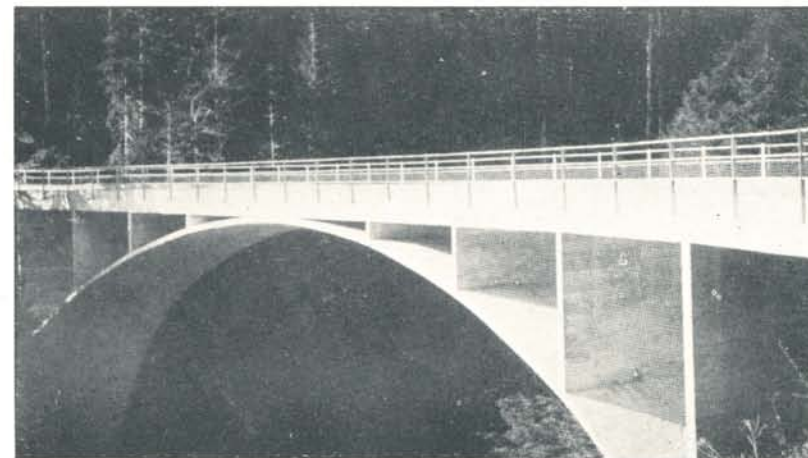




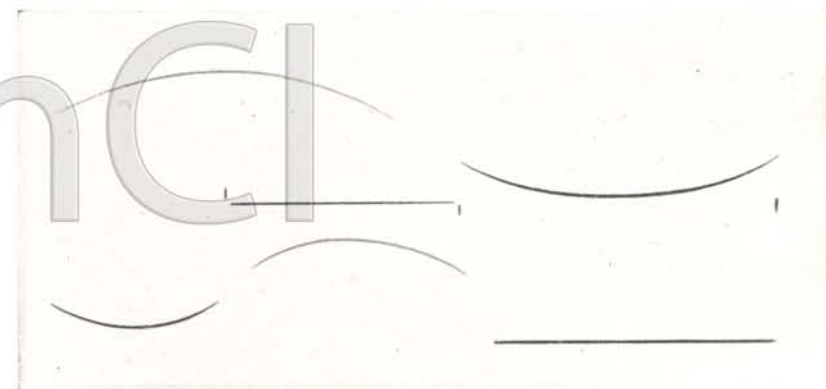
Piet Mondrian "Composición" 1939-1942



8. Antoine Pevsner: "Construcción" 1937-1938
Esta obra de arte constructivo se apoya sólo en algunos puntos.



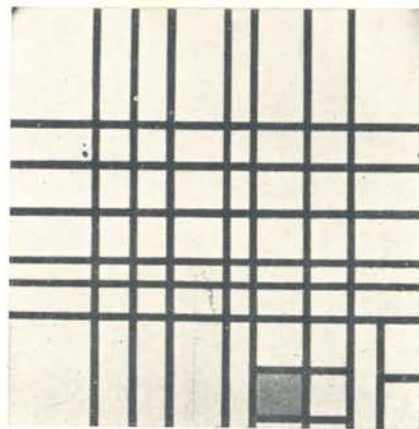
5. Puente de Schwandbach de Robert Maillart, un ejemplo de acuerdo perfecto entre la economía de la materia, las fuerzas constructivas y el ritmo estético.



3. Georges Vantongerloo: "Curvas-Líneas-Intervalos", 1938. Ritmo estético y sobria economía en los medios de expresión de la pintura moderna



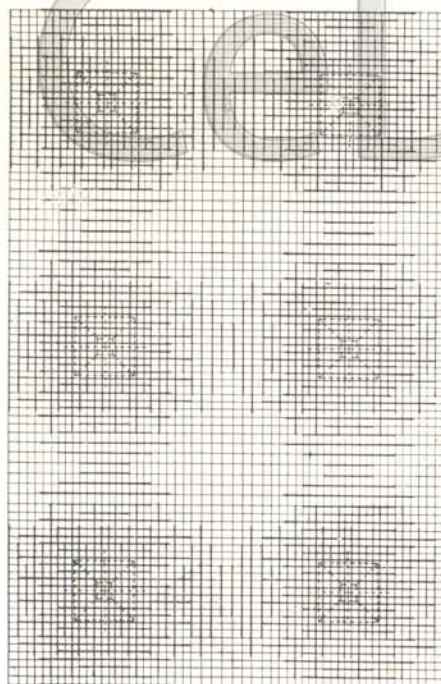
7. Puente de la Thur de R. Maillart. El puente apenas toca el suelo, característica ésta tanto del arte del ingeniero moderno como de la nueva plástica constructiva



2. P. Mondrian: "Composición" 1936.
Reducción de los medios de expresión de la pintura a simples relaciones verticales y horizontales.



6. Max Bill: "Continuidad" 1935-36
Una rigurosa concreción plástica y matemática del espacio.



1. Esquema de la armadura de la losa
"hongo" de Maillart, a dos direcciones
solamente.

del espíritu, tal es el concepto del término desde el punto de vista filosófico—, hacemos notar que la terminología anglosajona da a la palabra "concreto" no sólo el sentido que nosotros le damos en arte, sino que también la aplica al conglomerado que se obtiene artificialmente. Es decir, la materia que el hombre crea y a la que da forma por medios técnicos, y que no es sólo similar a la piedra natural sino que posee cualidades superiores. El círculo vuelve a cerrarse y las dos acepciones de la palabra "concreto" no resultan tan alejados como una comparación superficial podría hacer creer.

Si hemos considerado los puentes de Robert Maillart, ante todo, como obras de arte de un género especial, ello no significa que no sean también construcciones técnicas, ni diseñadas para una utilización práctica. Ellas son igual y armoniosamente útiles y bellas; son desde todo punto de vista funcionales, cumplen realmente su función. Podemos estar convencidos —por su permanencia y por los ensayos y controles efectuados— que las soluciones técnicas fueron justas y comprobar al mismo tiempo su alto grado de economía y utilidad. Su finalidad no la cumplen sólo como puentes, sino que su incorporación al trazado del camino es tan justa que el curso regular de éste no se interrumpe nunca ni es bruscamente desviado. Siempre que nos encontramos ante un puente de Maillart comprobamos que los problemas de circulación están resueltos de manera ejemplar y, muy a menudo, salvan el obstáculo en sesgo. Para los cruces de ferrocarril Maillart ha empleado diferentes sistemas que combinan la función y la economía.

Ya que estamos tratando, particularmente, la expresión estética, hubiéramos deseado, sin duda, saber si nuestro punto de vista se confirma en todos los casos. Desgraciadamente aquí no podemos comprobar una gran concordancia entre nuestra tesis y la realidad. No obstante, observando con atención, comprobamos que esta diferencia no depende de Maillart, que buscó siempre la belleza en sus construcciones y la reclamó en sus escritos. Encontramos siempre proyectos no realizados de impecable pureza, pero, raramente, obras ejecutadas de igual modo. Podemos pues admitir que en la mayoría de los casos la influencia de quienes le encomendaban los trabajos dificultaba los proyectos de Maillart

y que sólo pocas veces pudo realizar sus puentes con absoluto rigor. (Si hemos de mencionar en cada caso el resultado de esas influencias y decisiones de orden estético, es porque las obras de Maillart son experiencias de composición y medios para crear formas a disposición del ingeniero para que una vez aprendida su lección las aplique en el porvenir.)

No se trata, claro está, de citar aquí todas las ingerencias por parte de las autoridades, ingerencias que cambiaron el aspecto de los puentes de Maillart. Los casos particularmente desgraciados, como el puente de Thur en Feldegg, en el cual la ligera baranda proyectada debió reemplazarse por un parapeto de hormigón¹, o del puente de Twannbach que fué concebido como una costilla curva muy delgada pero debió ejecutarse como una viga-cajón curva con tímpanos llenos, son relativamente raros. Comúnmente los puentes no se construían, pues eran rechazados por los jurados. Esta es la razón por la cual la mayor parte de los escasos puentes construídos por Maillart se encuentran en lugares poco accesibles, en solitarios valles alpinos, para los cuales había pocos fondos a disposición y donde el problema estético parecía no jugar papel alguno. Vemos entonces que la obligada economía favoreció la estética y que la misma economía hizo morir soluciones artísticas de gran valor.

(De su libro "Robert Maillart", Zürich. Ediciones de arquitectura Erbenbach, Zürich). Traducción de las versiones francesa e inglesa por Ricardo Muratorio Posse, con autorización expresa de su autor para CICLO.

¹ Este parapeto de hormigón no desempeña función constructiva alguna (N. del T.).

Jean Cassou

La libertad del artista anuncia la libertad del hombre

Toda sociedad tiende a considerar al arte en su función social. El arte sirve para defender a los vivos de los muertos deteniendo en determinados objetos la fuerza maléfica de los muertos. Pero también puede servir para aumentar las posibilidades de la caza, concentrando otras fuerzas sobre los rasgos de la silueta de una bestia. Exalta la gloria de un príncipe o de un régimen. Durante la guerra de 1914-18, se utilizó a los artistas movilizandos, y en especial a algunos de los más ilustres, para las necesidades del "camouflage".

No obstante, si bien puede emplearse al artista con fines sociales, no es ésa su función esencial y específica. Aunque el artista compartiese las doctrinas, las convicciones y la manera de pensar de la sociedad que se sirve de él, un sentimiento diferente, por oscuro e informulado que fuera, guía su mano creadora convirtiendo al objeto creado en receptáculo de una fuerza espiritual desconocida: la belleza.

Tal diferenciación se ha hecho consciente en el transcurso de la historia, evidenciándose en nuevas etapas de civilización. Así, es posible estudiar en determinada época, la laicización del arte y su emancipación. Pero yo afirmo que aunque el artista fuese el estricto servidor de la sociedad, confundiéndose en cierto modo su función con la del hechicero o la del artesano, ya advierte su propia singularidad. Por lo demás, podemos despojar al objeto que ha producido de sus significaciones e intenciones para que se nos aparezca como un objeto de arte.

Ello sucede porque el arte tiene su dominio propio y la actividad artística, caracteres precisos e inconfundibles. Dichos caracteres ni siquiera dejarían de manifestarse aunque la actividad artística se identificase aparentemente con una actividad social definida, orientada por las exigencias de la religión y de la política. Aún en este caso, el funcionario a que se reduce el artista, experimenta la necesidad de doblegar y modificar los cánones que se le han impuesto a fin de realizar su labor en mejores condi-

ciones, en otras palabras, tiende a introducir una variante en el objeto que produce según un modelo standard. Pues bien, el arte se manifiesta justamente en esa variante; ella producirá en el espectador una emoción extraña y nueva, distinta de la emoción convencional en la cual la sociedad quiere confundir las conciencias individuales de sus miembros.

El análisis histórico se ha complacido, y se complace todavía muy a menudo, en identificar estrictamente la actividad artística con las actividades sociales, en la misma forma en que lo hacen y desean las sociedades. Al estudiar una determinada sociedad, los historiadores se conforman, por lo general, con ver en el arte una de sus manifestaciones, una actividad impuesta por ella, una manera peculiar de afirmar su sistema y su poderío. Los historiadores se contentan con reconocer en el arte de una sociedad, los ritos de ésta, es decir, una forma de su expresión religiosa o política. Ellos también ven en el artista un brujo o un sacerdote, un cortesano o un funcionario.

El método marxista, aplicado en forma ortodoxa, tampoco modifica sustancialmente esta concepción. Lo más frecuente es que permanezca dentro de los límites del conformismo social, considerando al artista estrechamente sometido a las condiciones económicas y a las subestructuras intelectuales de su tiempo. Desde luego que hay algo de cierto en todo eso, pero procediendo de este modo se descuida la naturaleza de la actividad artística que tiende a una superación. En efecto, la propia conciencia del artista se orienta, superando las condiciones impuestas o simplemente dadas, hacia la integración de la naturaleza, a una toma de posesión de la realidad y a su enriquecimiento, en síntesis, a una afirmación de lo humano. Es por ello que cuando finalizan las condiciones en las cuales se ha realizado una obra de arte, dicha obra seguirá siendo para nosotros un testimonio válido que ha de continuar conmoviéndonos y elevándonos por encima de nosotros mismos. Al conquistar de manera constante su propia autonomía, el arte nos ayuda a lograr nuestra propia humanidad.

Así lo ha reconocido, en un ensayo reciente, un marxista, M. Henri Lefebvre, al determinar la forma en que la noción de enajenación se opone a la noción de enriquecimiento. Cita a Marx,

según el cual "no existe en Economía Política la riqueza o la miseria, sino más bien el hombre rico y la necesidad humana rica. El hombre rico es aquel que necesita de la totalidad de las manifestaciones humanas de la vida; el hombre para quien la realización de sí mismo existe como exigencia interior y como necesidad". Lefebvre define al artista en los siguientes términos: "aquel que experimenta como necesidad fundamental la exigencia interior de expansión y de realización de sí mismo manifestándola en un objeto sensible". Además el producto de su trabajo, la obra de arte, diferirá por muchos caracteres precisos de los otros productos del trabajo. "Hasta ahora estos últimos se han obtenido dentro de las características de la enajenación, es decir, dentro de las modalidades históricas de la producción (por ejemplo, dentro de las formas de la división del trabajo, de la servidumbre o del salario). Por el contrario, el creador estético intenta separarse de la enajenación que lo rodea y arrastra, en una lucha terrible y a veces desesperada, en la cual siempre corre peligro de fracasar. Trata de sobrepasar los límites establecidos por la enajenación en las condiciones de un momento histórico determinado, merced a la actividad del ser humano. Se esfuerza por volver a encontrar, por re-crear la riqueza efectivamente lograda (y dilapidada por la enajenación) por el ser humano. Trata (de acuerdo con su propia disposición subjetiva) de expresar la totalidad de las manifestaciones de la vida, incorporándolas a un objeto.

Me parece que por su amplio humanismo, este análisis marxista, a la vez que fecundo y útil, pone las cosas en su lugar. Por cierto que no se opone a una necesaria afirmación del carácter específico de la actividad artística, afirmación ésta, que se ha expresado de modo vehemente en la época moderna. Pareciese, en efecto, que la poesía, la pintura o la música se hubieran inventado en los tiempos modernos; lo que equivale a decir que se han revelado en esta época con toda su pureza y como desligados de las contingencias en las que hasta ahora las retenía la sociedad para que sólo fueran una de sus más estrictas manifestaciones. De ahí el choque y el escándalo. La sociedad no se ha reconocido en las obras del arte y de la literatura moderna. Así, ha silbado la música nueva; ha considerado inmorales y monstruosas las bañistas de Courbet, la Olimpia de Manet y las

obras de los impresionistas. Durante el mismo año de 1857, comparecieron ante los tribunales, Baudelaire, autor de las *Fleurs du mal*, creador de la poesía y Flaubert, autor de *Madame Bovary*, creador de la novela. En la exposición universal de 1867, en la cual hacía su balance el régimen internacional, Courbet y Manet fueron excluidos de ese mensaje, debiendo exponer sus obras en dos pabellones especiales como si fuesen apestados. La significación profunda de tales acontecimientos es de que en este siglo, el arte ha adquirido conciencia de su naturaleza, de su naturaleza original y esencial. Ante todo su independencia se manifiesta con respecto a las aplicaciones prácticas a las que quiere constreñirlo la sociedad. El artista sabe que ya no es un servidor de la sociedad, ni tampoco un sacerdote, un brujo, un cortesano o un funcionario. Claro está que tanto en su actividad privada como en su expresión se somete a las condiciones exteriores de la sociedad de su tiempo; pero, no obstante, aspira a superar esas condiciones para afirmar quién sabe qué mensaje más amplio, establecer un contacto menos artificial, más libre y más verdadero con la naturaleza a la vez que con las conciencias. Por otra parte, debe encontrar un lenguaje distinto del que se usa convencionalmente, un lenguaje mediante el cual se establecerán dentro de su propio ser, entre él y los hombres, entre él y la realidad comunicaciones más intensas e intercambios más nuevos y fructíferos.

Sebastián Salazar Bondy

Noticia de Szyszlo

Es en América, sin duda, donde el artista está obligado a dar las respuestas más cabales y justas a los interrogantes más angustiosos. Abre los ojos a un mundo intacto, sobrecogido por el torbellino de contrarias herencias, y sufre en carne propia las afirmaciones y negaciones que entraña su nacimiento. Al descubrimiento de sí mismo, ha de sumar el descubrimiento de lo que realmente constituye el sentido de su obra en la sociedad en que vive y trabaja. ¿No somos acaso perplejos espectadores de los fracasos de todo intento regionalista que adoba de mentido folklorismo, fácil y retórico por otra parte, lo que pretende imponer como arte "nacional", y no somos también testigos de la frustración de tantos imitadores de las corrientes occidentales pasadas y presentes? Nadie puede olvidar, como los primeros, las conquistas de la pintura europea desde el Renacimiento hasta nuestros días. Ellas nos pertenecen en la medida en que estamos incluidos dentro de un ciclo cultural común. Nadie, tampoco, puede renegar de su condición americana, entendida ésta como germen de una revelación futura. En último caso, al artista americano le corresponde la letra de preparar el camino, de iniciar la búsqueda, dentro de las verdades que el arte occidental nos ha legado, espigando de su pueblo —de los testimonios artísticos de su pueblo— los elementos estéticos que habrán de incorporarse a sus logros. Entiéndase que ello se hará de manera distinta a la de los pintores de la escuela mexicana que confundieron la aparente grandeza social del tema con la finalidad de la obra de arte y que cayeron en una suerte de alegato gráfico o crónica pintada. El verdadero trabajo de creación de un arte peculiar, propio en los términos en que esa propiedad no signifique exaltación nacionalista, consiste en el hallazgo de sutiles elementos de la personalidad que indudablemente nos distingue de los demás pueblos y bajo la cual les sea imposible medrar a los corifeos del aislamiento.

Fernando de Szyszlo ha sabido sortear los vericuetos de este problema con admirable inteligencia. Sin desdeñar el legado europeo ha tratado de hallar sus particulares fundamentos pictóricos. Partiendo de aquél ha intentado, hasta ahora con innegable éxito, arribar a una expresión distinta y original. El mismo ha expuesto, aunque someramente, sus ideas al respecto en una nota sobre Mario Carreño publicada en el N° 4 de "Las Moradas". Afirme allí: "A pesar de todo insistimos en que una original manifestación artística que tenga carácter universal tiene que surgir de la exaltación de lo particular, de lo que es patrimonio exclusivo de cada persona, y que, como hemos dicho anteriormente, está en íntima relación con el medio en que se ha desarrollado. Si pensamos con Proust que el valor objetivo de las artes es poca cosa en sí; lo que se trata de hacer surgir, de sacar a luz son nuestros sentimientos, nuestras pasiones, es decir, los sentimientos, las pasiones de todos, convendremos en que nuestras más profundas y personales características son las que tienen valor universal. Teniendo presentes estas consideraciones se podría, pues, hablar de algunos atributos comunes que diferenciarían las expresiones estéticas de los hombres de estas regiones, de las producidas en otras". El pensamiento es lo suficientemente claro como para pretender elucidallo. Szyszlo ha indagado en sí mismo cuáles son esos "atributos comunes" que dan al hombre del Perú en este caso validez universal.

He sido durante varios años testigo de su labor y tengo más de una razón para afirmar que con él aparece una expresión pictórica singular, severa y consciente a la vez, en las artes plásticas de nuestro continente. Sus primeras experiencias, una vez abandonada la Academia de Bellas Artes de Lima en donde se distinguió por su talento, se entroncan con el cubismo. Tomó de éste el poder sintético, la visión ardua y profunda de los objetos, el rigor geométrico que no empaña en ningún punto el amor al color y su función. Fué tras las norma que corrige la emoción, como Braque, y puso en ella esa otra pasión, pasión de creador, que impone al trabajo la suprema lucha por lo genuino e imperecedero. De este ensayo Szyszlo pasa casi sin violencias, como dentro del proceso de su evolución natural, a una pintura que no desdeña —lo hemos ya advertido— las enseñanzas del arte europeo, de la escuela de París concretamente, pero que se

aparta de sus modelos en lo que ellos tienen de reconocibles. Entonces es cuando sus estudios —largos paseos por el hermoso Museo Antropológico de Magdalena Vieja, en Lima— del color en la cerámica Nazca y los tejidos Paracas dan sus primeros frutos. Comenzará a advertirse en sus cuadros una como sugestión, perfectamente asimilada, de las combinaciones que el sutil artista primitivo llevó al vaso y a la tela como un rito. Los óleos de Szyszlo adquieren así una precisa característica individual. Son ámbitos de misteriosos caprichos animados de magia y sueño. Allí, despojados de todo afán real, detenidos y vivos, intemporales en fin, los objetos y las figuras pertenecen al patrimonio de la verdad puramente artística, son entes de ficción. El color los afecta dotándolos de una superior existencia, como seres que vivieran detrás de un maravilloso espejo —quizá poesía— en cuya profundidad todo adquiriera el resplandor que le corresponde.

La trayectoria de la pintura de Szyszlo es intachable. Desde sus primeras realizaciones, en las cuales todo aparecía sumido en cierta temerosa o cauta utilización de los tonos vivos, en cierta oscuridad de grises y azules en los que sólo a veces apuntaba el color animoso, hasta sus telas de hoy dotadas de fuerza cromática, libres y audaces, se cumple un camino de permanente iluminación que es el encuentro con lo más auténtico que tiene. Bástenos ver sus "Naturaleza Muerta" (1947) y "Figura" (1947) y su "Mujer peinándose" (1948), con las cuales acompañamos esta nota, para tener una idea de la obra última del pintor. El primero de los tres cuadros nos muestra los objetos destinados, en impecable composición, a ser de manera compacta, sólida, entera, un solo cuerpo en el cual el color establece los límites de cada ingrediente. Allí mesa, fruta, escudilla, ventana, cortina, son tales sólo por virtud de su valorización plástica dentro de la tela. En conjunto se pertenecen los unos a los otros, constituyen y dan nacimiento a un ser nuevo. La "Figura" nos da una imagen más completa del resultado. La intensa expresión de ese rostro, la actitud hierática de todo el personaje, se completan con los haces de luz que los cortan y atraviesan y con la frialdad y tristeza del lugar en el cual reposa tan grave criatura. Puesta en un confin, ella nos habla con terrible hondura. La tercera

tela es ejemplo de la culminación de todos sus esfuerzos. No interesa ya otra cosa que no sea lo que íntimamente nos conmueve en el cuadro. Pictóricamente, sus aciertos residen sólo en aquello que la palabra es incapaz de obtener. Todo se integra y confunde en una existencia recóndita y el análisis de los valores plásticos del lienzo —sobre todo cuando la tarea recae en alguien que no es un especialista— puede conducir al riesgo de pisar los terrenos de lo vanamente literario. La "Mujer peinándose" (el tratamiento de las formas, los planos, las proporciones, el sentido que el autor le ha querido dar, irónico o trágico) es indiscutiblemente una conclusión madura y veraz.

Podría hablar aquí de la calidad que como dibujante tiene Szyszlo, de sus realizaciones escenográficas, de sus colecciones de objetos extraños y encantadores, de sus preocupaciones e inquietudes. Ello llevaría más espacio del conveniente y traería a esta nota recuerdos excesivamente personales. Hay que decir, sí, que la pintura del Perú —eludo adrede la expresión peruana— le debe a Szyszlo el paso decisivo hacia su encauzamiento dentro de una modalidad que evita igualmente la imitación servil y el redicho nacionalista. Hasta su aparición (salvo las excepciones de Servulo Gutiérrez, Ricardo Sánchez, Juan Manuel de la Colina, etc.) ella se debatía entre la corriente denominada "universalista", más de índole académica y, en algunos casos, cercana a las escuelas europeas penúltimas, y el "indigenismo" que acudía al acarreo pictórico de lo superficial pintoresco. Cuánto sacrificio no habrá importado así un arte que rehuye, por voluntad del artista, el halago fácil, la mundana obsequiosidad, el triunfo periodístico, la comodidad oficial. Szyszlo ha preferido —y eso da la pauta de su vocación— crear en quehacer intenso los símbolos que hacen de cada cuadro el recinto de un mito posible.

Elías Piterbarg

Proposiciones

a.

Ilusiones sobre las posibilidades de expresarse.

Cuando se trata de volcar el contenido total de un ser, da lo mismo condensarlo en una frase precisa y clara como una fórmula matemática que derramarlo en un sin fin de conceptos y de imágenes. Porque esa totalidad que pretendemos asir es al mismo tiempo, por una esencia infinita, como un punto matemático y como un universo sideral.

Cualquier forma de expresarse es pasto para la imaginación. En los dos extremos anteriores la imaginación opera en sentidos opuestos para obtener el mismo resultado. A la fórmula breve la dilata hasta hacerla adquirir las dimensiones de un universo o comprime lo informe hasta reducirlo a un punto. De ambas manipulaciones la imaginación extrae una imagen más para la colección de su insaciable alforja.

Cada acto de comprensión se basa en un supuesto, como todo supuesto, falaz: suponemos que la imaginación de los interlocutores es idéntica, que se mueve con el mismo ritmo y que baraja las mismas imágenes. Como que la identificación ni siquiera es comprobable en el mundo de lo imaginario, resulta, pues, forzoso colegir que si decimos comprender algo, sólo podemos hacerlo callando el malentendido que nace de aquel supuesto. En forma más breve podríamos decir que en el acto de comprensión se oculta un supuesto y se calla un malentendido.

Posiblemente en el amor nos comprendemos, pero es imposible saberlo porque ni aún en el amor nos entendemos. En la vivencia mutua del amor las imaginaciones corren parejas y corren sin tiempo ni capacidad para expresarse. Cuando lo intentan, abandonan por fuerza el yugo que las unía y surgen los malentendidos. Los amantes se comprenden pero no se entienden.

La inteligencia separa lo que el corazón une . . . hasta que logremos alcanzar un estado en el que la inteligencia conoce lo que el corazón ama.

b.

Si la sinceridad consiste en expresar nuestros sentimientos tales como son, entonces es necesario declararla impracticable, porque raras veces conocemos con precisión y claridad lo que sentimos como para expresarlo adecuadamente. Otro modo de ser sincero consistiría en expresar todo lo que pensamos: contradicciones y vaguedades, junto a lo poco acertado que pudiésemos pescar en el río revuelto de nuestro ser íntimo. Esta manera linda, evidentemente, con la extravagancia; pero si queremos eludirla confesemos, a lo menos, que nos engañamos cuando hacemos ostentación de una sinceridad manifiestamente imposible.

Se puede creer en los sentimientos de los demás tanto o más que en los propios, como se puede creer en la aspiración de infinito de todos. No dejemos de ver por eso que si suspiramos por algo idéntico, procedemos de modo muy distinto.

Por eso nuestros amores son líneas paralelas que sólo se encuentran en el infinito . . . o en la muerte.

La divergencia entre optimistas y pesimistas radica en la diferente ubicación que dan a la muerte. Aquéllos la colocan más acá del infinito y los segundos la confunden con él.

Nos mantenemos en vida saltando de uno a otro islote de alegría con zancos gigantes sobre mares de dolores. El optimismo maravilloso del hombre se traduce en su empeño en agotar el océano.

Otro motivo de perplejidad y admiración: la inmensidad del egoísmo humano y el esfuerzo, que nunca ha cejado, para vencerlo a pesar de las interminables derrotas.

La desconfianza es una de las formas correctas de disimular la cobardía.

c.

Nuestro modo de pensar en lo general sería otro si no poseyéramos ojos, oídos o piernas. También una manera de pensar ciertos problemas se halla condicionada por la estructura peculiar del individuo. Sé, por ejemplo, que no podré cambiar la línea general de mi pensamiento en virtud de la constancia de una conducta cuya norma podría enunciar en estos términos: "de alguna manera, a veces secreta, todo ser humano es inocente".

Con cualquier grado de progreso de la ciencia coexisten zonas de la realidad inexploradas y desconocidas. Si pudiésemos permanecer indiferentes a los estímulos que fluyen de esas regiones nos podríamos contentar con la explotación de los frutos de la ciencia. Pero el mundo es una unidad indivisible, en el que lo desconocido actúa a la par de lo que conocemos, exigiéndonos una respuesta o imponiéndonos una reacción o actitud, en contra, muchas veces, de nuestra voluntad razonante.

Nos vemos pues obligados a completar los hechos científicos con los datos imprecisos de la sensibilidad: las intuiciones que el arte y la filosofía plasman en sus obras. Con un material sensible la primera, con el pensamiento la segunda, modelan una visión de la totalidad de la vida que no nos puede proporcionar ninguna otra actividad, ya sea práctica o científica.

Si el espíritu científico presupone la existencia de un orden o ley en la naturaleza, entonces no es un absurdo admitir la vigencia de una ley en el corazón; como tampoco lo es el pensamiento de que pueda haber una conexión íntima entre el orden natural y el orden moral. ¿Acaso el corazón humano, con todas sus extravagancias, no pertenece a la naturaleza?

d.

Parecería que la mayor abnegación consistiera en sacrificarse por el prójimo. Sin embargo, más grande heroísmo y más humilde, sería el de evitar o impedir el sacrificio de otro ser porque esta otra actitud nos impone exclusivamente el sacrificio propio.

Es evidente que no es éste el proceder general. En la realidad la capacidad de sacrificio personal y el sacrificio mismo, son utilizados como arma inapelable para exigir el de los demás. Y la imposición de un sacrificio no deja de ser un homicidio aunque nos sobren los atenuantes y las justificaciones.

Para amar la vida debiéramos amar sin reservas a todos los seres. Porque el desprecio de uno solo trae consigo la posibilidad del menosprecio de uno mismo.

Si se vive sin alegría, es decir, sin un amor incondicional a la vida, ¿no resulta tonto y absurdo cualquier orgullo?

Mientras no realicemos ese amor sin reservas a la vida y a los hombres nuestra alegría es regalo de inconsciencia y disimulamos su falta con un andamio hecho de vanidades, prejuicios y aún principios.

Si la Humanidad es el conjunto de cada uno y todos los seres humanos, el desprecio o sacrificio de tan sólo uno de ellos equivale a la comisión de un homicidio. En estos casos la necesidad no explica ni justifica los horrores: simplemente nos obliga a cometerlos. Se procede de mala fe cuando se suplanta la angustiosa conciencia de la necesidad por una justificación tranquilizadora.

Nuestra libertad se mueve dentro del redondel que la necesidad circunda y nuestra esperanza lo hace siempre más allá.

Nos define la acción, jamás nuestro pensamiento.

e.

Si en el progreso del conocimiento reside la esperanza de la humanidad, debiéramos asumir el riesgo de expresar y publicar todo lo que pensamos.

Una idea que se oculta es una hipótesis que hurtamos a las posibilidades de observación y de experiencia de los demás.

El hombre de ciencia emite hipótesis graduales, adecuadas al momento del proceso que investiga; pero el artista y el filósofo irrumpen en sus obras con masas de hipótesis enmarañadas

que con el tiempo se desenredan. Hasta llega a suceder que la hipótesis del artista se convierte en principio de una investigación científica.

La autonomía del arte y del pensamiento no es absoluta, es relativa. Esto supone una relación estrecha con las demás actividades humanas y excluye, al mismo tiempo, la intromisión consciente de cualquiera de ellas.

En cuanto el filósofo completa su visión de la totalidad con los datos imprecisos de su intuición o de su fantasía, el filósofo ejerce un arte. La materia prima de su obra, como los colores para el pintor, son los pensamientos. Aquellos que producimos —como los define Hegel— cuando pensamos los pensamientos que tenemos de la realidad.

f.

Vivimos la Verdad —o lo absoluto— en la vida que nos contiene a nosotros, a todo lo que existe y aun aquello que decimos que no existe o parece no tener existencia.

Se posee la Verdad y se es poseído por ella, aunque nunca lleguemos a conocerla enteramente.

Puesto que ningún conocimiento agota su objeto, no es arriesgado afirmar que todo conocimiento es una abstracción.

Las verdades que cosechamos están plagadas de omisiones: algo omiten de sus modelos, algo omiten de la totalidad.

La totalidad que vivimos es una e indivisible. Juntos e inseparables lo que existe y lo que parece existir, lo material y lo ideal, sueño y realidad.

Si lo que sólo puede existir unido no es concebible fraccionado, caemos en contrasentido si negamos la posible existencia de todo aquello que no existe o aparenta no existir.

Cada parcela de lo que existe es de algún modo. Lo inexistente también es en cierto modo, indefinido u oculto. La totalidad es de todos modos.

Si comienzo y fin, causa y efecto, materia y orden, alma y cuerpo son también inseparables, cometemos un absurdo cuando convertimos en preeminente a uno de los términos, en detrimento del otro.

El conocimiento es siempre una imagen humana, y una imagen no puede ser ni exacta ni aproximada. Podrá ser imagen fiel o infiel, pero en todo caso el modelo mantendrá en sí lo que le hace ser diferente de la imagen. A la comprobación de la fidelidad, también se llega por imágenes.

La praxis actúa muchas veces con una conciencia tuerta. Abraza un problema, lo tritura, lo resuelve y lo ejecuta. Cuando parece que la tarea está cumplida una incógnita viva, la que vivía en el problema, se despereza intocada. Débil es la justificación si olvida que acometió su empresa despreciando la incógnita que al final se le aparece.

¡Oh Praxis: imita a lo que vive y a la amante. En cada una de sus manotadas y sus abrazos hiende o ciñe todo lo que se puede percibir y todo lo que adivina y sospecha... y aun aquello que no sospecha!

Le corresponde a la praxis en el proceso del conocimiento, la parte del ensayo o tanteo. La vida le revela incógnitas que ni presentía, en cada paso de su conocer y de su andar.

Nada puede negarse ni afirmarse de modo absoluto si cualquier

juicio es una abstracción. En rigor no existen juicios verdaderos y falsos. Unos omiten más aspectos, otros menos de una totalidad que eternamente traducen en imágenes incompletas. Cuando no tenemos conciencia de las omisiones de un juicio, lo llamamos verdadero.

La vida ejecuta la sentencia de nuestros juicios con las mismas armas de la abstracción: le hurta al hombre una porción de su alegría o una porción de su conciencia, o ambas a la vez.

Lo que no conocemos a pesar de ello lo vivimos. De algún modo nos entendemos con lo desconocido y siempre de alguna manera influye en nosotros.

Penúltima proposición

Lo que rotundamente se afirma es sólo un ensayo de afirmación, porque el pensamiento nunca es definitivo o finito.

Pues si lo fuera habríamos alcanzado el conocimiento absoluto de un objeto o de un sector, aunque infinitesimal, de la realidad, lo que es imposible.

Posible es la posesión de lo absoluto, cosa muy distinta al conocimiento del mismo.

Me reservo, en consecuencia, la libertad de una serie infinita de penúltimas proposiciones... forzosamente contradictorias.

Aldo Pellegrini

La conquista de lo maravilloso

Hay una palabra que circula profusamente en nuestros días y que parece encerrar el secreto de la revolución artística de nuestro tiempo. Se la pronuncia con raro fervor y se le asigna un sinnúmero de significados ignotos; contiene, latente, todo lo inexplicable para el hombre. Esta palabra, lo maravilloso, no es, sin embargo, nueva. En lo antiguo se aplicó para designar un tipo de literatura en la cual, la fantasía, esa manifestación de la libre fuerza creadora de la imaginación, inventaba un mundo de seres y cosas fuera de las leyes naturales. Según esta acepción, lo **sobrenatural** sería la característica más destacada de lo maravilloso, pero lo sobrenatural que resulta de la acción libre del espíritu. Ese tipo de sobrenatural, aunque habitando fuera del mundo considerado como real, encontraba natural aceptación en la imaginación de todos los hombres.

Pero no acaban allí los significados de la palabra maravilloso: el sentir académico ha recogido la idea popular de que maravilloso es todo hecho o cosa **fuera de lo común** que provoca **admiración**. En esta definición, lo maravilloso se presenta como exterior al sujeto, formando parte del mundo objetivo, real. Pero si se la analiza con detención, aparecen claramente en ella dos elementos: en primer lugar, el hecho insólito, exterior, real; en segundo lugar, un sujeto con capacidad de admiración. No basta, por lo tanto, para calificar a un hecho de maravilloso su característica de ser poco común; esta designación no cabe si ante él permanecemos indiferentes; para poderlo clasificar como tal, debe sentir el espectador al contemplarlo un movimiento positivo del ánimo: la admiración. Pero ésta no representa una simple apreciación intelectual, no es una manifestación puramente valorativa; debe consistir en una impresión profunda que abarque la totalidad del espíritu, un suspenso del ánimo, que resulta inundado por lo que contempla, un estado, en fin, de completa exaltación. Esta agitada presencia interior da a lo maravilloso su verdadero carácter; lo meramente pintoresco, lo inesperado,

lo nuevo, cuando no poseen dicha característica, no se incluyen en el dominio de lo maravilloso.

Si analizamos los dos aspectos que presenta el fenómeno en estudio vemos que, tanto en el primero —donde es libre creación de la fantasía— como en el segundo —donde es presencia interior de un objeto del mundo real— siempre el papel fundamental lo desempeña el sujeto; en ambos casos lo maravilloso es una exaltación total de los componentes espirituales del ser, una entrega absoluta sin reservas.

Esta tradicional significación de lo maravilloso se ha enriquecido considerablemente en el mundo moderno; más bien dicho: el conocimiento de ese curioso fenómeno ha avanzado de modo notable en profundidad y en extensión; han aparecido sus detalles, tenemos idea de su estructura, hemos ampliado sus dominios. Desde el terreno del arte ha invadido todas las actividades humanas. Ha abandonado su antigua ubicación en el mundo de lo quimérico, lo irreal, para situarse plenamente en la realidad y hoy sabemos que lo maravilloso es un fenómeno que surge en el momento preciso en el cual el espíritu del hombre abandona su secreta habitación interior para incorporarse concretamente a la realidad.

Anatomía de lo maravilloso

Acabamos de mencionar los dos significados que se asigna a la palabra maravilloso desde épocas remotas. En estos dos significados están también resumidas todas las posibles manifestaciones de lo maravilloso en el presente. Hay casos en que se revela como acción de la fantasía libre, sin aparente conexión con lo externo: se trata de lo maravilloso como creación; en otros, es la totalidad del espíritu la que se enfrenta con un elemento exterior estableciendo con él una conexión exaltada: aquí lo maravilloso aparece como descubrimiento. Estos dos aspectos fundamentales, raramente se muestran en forma pura, más frecuentemente se mezclan o ensamblan de modo tal que bien puede decirse que en todo fenómeno maravilloso participa a la vez el factor de creación y el de descubrimiento.

Lo maravilloso como trascender del individuo

El fenómeno que parece esencial en el proceso de lo maravilloso es el impulso de trascender de los límites individuales, de exteriorizarse: el sujeto quiere proyectar su espíritu hacia el mundo real. En el caso de la fantasía creadora, aparece claramente la intención de exteriorizar el mundo mítico o de convertir en objeto real el producto de la elaboración interior. Cuando en lo maravilloso prevalece el factor descubrimiento, parecería que el motivo exterior desempeña el papel fundamental; pero en realidad constituye sólo un pretexto: el proceso se desarrolla esencialmente en el sujeto; el estado de exaltación, de arrobamiento, el impulso del espíritu hacia el objeto, dan, en este caso, su verdadero sello a lo maravilloso. El objeto representa tan sólo el pretexto utilizado por el sujeto en su necesidad de trascenderse.

La exteriorización del sujeto, es, pues, el acto concreto que conduce a lo maravilloso, sea que utilice para ello un pretexto exterior, y entonces se denomina descubrimiento, sea que resulte de un acto puro del espíritu en el que éste inventa algo hasta entonces no conocido. Esta creación pura se incorpora al mundo como realidad concreta, sea en forma de acto de vida, sea como producto artístico, sea como mito.

El momento en que lo maravilloso se incorpora a la realidad es aquel en que puede ser aprehendido por los otros. Este manifestarse a los otros constituye el sello inconfundible de que lo maravilloso ha completado su ciclo, ha logrado realizarse plenamente.

La necesidad de trascender aparece, pues, como característica fundamental de lo maravilloso; pero se trata de un trascender que arrastra tras sí al individuo, sin abandonarlo jamás. El individuo es marca indeleble que queda en lo maravilloso; después podrá éste pasar a ser patrimonio de todos, pero mientras perdure en su condición de tal, contendrá en sí al espíritu que lo ha engendrado. Si este espíritu lo abandona o se pierde, el objeto deja de ser maravilloso; entonces se petrifica y se confunde con el mundo convencional, adquiere la inmóvil trivialidad que caracteriza a los objetos de este mundo.

Que lo maravilloso contenga al individuo parece una limitación, pero es en realidad su fuerza: contiene aquella parte del indi-

viduo que ansía ser universal, su aspiración máxima, su deseo infinito, y esto sólo puede darse de modo concreto en la unidad, en lo individual.

Lo maravilloso como aspiración hacia un arquetipo

Si analizamos el impulso que obliga al individuo a trascenderse, observamos que es una necesidad que lo lanza sin tregua hacia lo desconocido, lo nuevo. Una vez poseído lo que ansía, el espíritu lo abandona para lanzarse más allá y cuando las puertas de lo desconocido en lo externo aparecen cerradas busca en su interior lo nuevo para proyectarlo en el mundo. Parece que buscara algo inalcanzable con que completarse a sí mismo, algo situado en un camino concreto pero cuya meta fuera infinita. Presa de una avidez sin límites el espíritu parte de sí mismo buscándose a sí mismo. Se busca en la infinitud del espacio y del tiempo; persigue su yo ideal que encuentra confundido con el universo. Marcha hacia su arquetipo que es, en último extremo, sólo un realizarse sin término. En ese trascender del individuo en procura de su modelo ideal, se comprueba que la imagen esencial de tal modelo yace en la propia intimidad del sujeto, pero que no adquiere existencia mientras no se realice en una forma exterior.

El fundamento de lo maravilloso está en esa aspiración hacia un modelo infinito y concreto al mismo tiempo, real y fluente, reconocible ante todo por la intensidad de la exaltación interior. El proceso de lo maravilloso es una marcha sin término, y en ella se resume toda la historia del hombre, su camino específico como ser que existe. Su traducción en la historia podría denominarse progreso, es decir un avance interminable, una sed, que no se apaga, por lograr la posesión de la realidad, que le significa realizarse plenamente en su condición de hombre; por que conquistar la realidad equivale, como ya dijo Espinosa¹, a conquistar la perfección.

La concepción de modelos ideales prospectivos trae al pensamiento inmediatamente, la idea de Dios. Pero la concepción

¹ Espinosa en su *Ética* (Parte II, definición VI) expresa: "Por realidad y por perfección, entiendo la misma cosa".

teísta, al inmovilizar el modelo ideal prospectivo, al petrificarlo, detiene el impulso del hombre hacia él. Dios es para la religión un ser de independencia absoluta, y, estando en sus manos la suma de perfección, nada queda al hombre por alcanzar. Este último aparece, entonces, rodeado de una inmensa nada en la que su infinita pequeñez no tiene salida. El impulso hacia lo maravilloso es destruido por la religión. El hombre queda reducido a su angustiosa soledad sin esperanza y todos los galimatías religiosos no lo podrán curar de esa desconexión con el universo.

Lo maravilloso, en cambio, le enseña la salida de su soledad de individuo, le hace participar en las cosas del mundo, le descubre su unidad con el cosmos. Los modelos ideales prospectivos son alcanzables infinitamente, porque están a la vez dentro y fuera del hombre.

Relaciones entre lo maravilloso y lo real

Guiado por lo maravilloso el espíritu no busca lo desconocido en un mundo vacío sino que lo hace en la misma realidad aparente que lo rodea. La realidad sensible en un velo detrás del cual está lo desconocido. El objeto elegido puede ser cualquiera, lo esencial está en el espectador que lo sacude, que arranca su máscara inmóvil y descubre su camino infinito; entonces el objeto se entrega a la imaginación en un sometimiento que aspira a ser fecundado. Así, de objeto común se convierte en extraordinario y lo cotidiano deja paso a lo insólito. Estas características fueron las que sorprendieron como más llamativas a los primeros investigadores de lo maravilloso; por ello se le confundió con lo sobrenatural; pero lo maravilloso quiere ser lo verdaderamente natural, por oposición a la realidad convencional que es tan sólo lo falsamente natural. La conquista de lo maravilloso se convierte en definitiva en la conquista de la realidad, pero de la realidad absoluta y última. Los llamados positivistas, no admiten más que la realidad convencional, es decir la apariencia perecedera y transitoria; quieren vivir el instante real, que es inasible porque se convierte inmediatamente en pasado; así construyen un sistema de realidades muertas, que, al estar petrificadas, dan la ilusión de la permanente. Adorando ese gran cementerio en descomposición, fabrican esta-

tuas, símbolos de una realidad inmóvil de espaldas a lo futuro, a lo que fluye infinitamente. Si se volvieran repentinamente, descubrirían que toda realidad poseída descubre una nueva realidad por poseer, y así en escala inagotable. La sed de lo maravilloso es, en definitiva, una sed insaciable de realidad¹.

El principio de libertad como condición fundamental de lo maravilloso

El fenómeno del azar

Una aparente indeterminación rige el destino de lo maravilloso. No hay norma exterior que determine su impulso, supeditado siempre a la libre elección. Sólo aquel factor exterior que esté de acuerdo con la esencia íntima del espíritu permitirá la aparición del fenómeno. La libertad es, por lo tanto, condición imprescindible en la conquista de lo maravilloso; libertad en pugna con el mundo de lo determinado, de lo convencional. Ella brota, según el concepto de Schelling, del propio interior del sujeto "conforme a la ley de identidad y siguiendo una necesidad absoluta, que es también la libertad absoluta; pues sólo es libre lo que actúa de acuerdo con su esencia propia sin ninguna otra determinación ni exterior ni interior"².

En relación con el principio de libertad se encuentra el fenómeno del azar, que sitúa al espíritu libre frente a lo aparentemente inesperado. El azar, como dice Emile Borel³ "no es la negación de la ley, sino la revelación de nuestra ignorancia de ciertas leyes". Al valorizar el fenómeno del azar como fuente de lo maravilloso, el espíritu reconoce en él la existencia de leyes más profundas, todavía no accesibles a la razón. El azar nos coloca en el camino de todos los grandes descubrimientos; representa la derrota de lo previsto, de lo convencional y nos conduce de la mano al gran universo de lo desconocido. El azar nos acecha

¹ El análisis del problema de la realidad superaría los límites de este trabajo y será estudiado con más detención en mis próximos "Ensayos sobre lo real".

² Schelling: *La Liberté humaine* (Trad. fr. de Georges Politzer. París, 1926. Rieder).

³ Emile Borel: *El azar* (Trad. española en Ediciones del Tridente. Bs. As. 1945).

a cada paso, pero sólo cuando el espíritu está preparado para reconocerlo, aparece el hecho maravilloso y desde entonces el mundo se transforma. Para reconocerlo, nuestros ojos deben estar cargados de deseo, nuestro espíritu, alerta, en estado de grave expectación, pues ya lo dijo lúcidamente Heráclito: "Si no esperáis lo inesperado no lo encontraréis". En lo maravilloso el azar adquiere una importancia que podría definirse invirtiendo la "ley única del azar", enunciada por Borel, que dice: "Un acontecimiento de probabilidad suficientemente pequeña, debe considerarse prácticamente como que no se producirá jamás". En lo maravilloso la ley sería: "El espíritu debe estar preparado exclusivamente para recibir los casos de probabilidad muy pequeña". Esta ley de lo maravilloso abre las puertas al progreso infinito.

Dialéctica de lo maravilloso. Oposición del mundo convencional al mundo maravilloso

Vivimos en un mundo mágico, pero hemos perdido la capacidad de verlo. Desde temprano se nos enseña a construir una realidad convencional, se nos imparten normas de vida convencionales, detrás de las cuales se oculta lo verdadero que nos rodea. Lo maravilloso habita el mundo circundante, está al alcance de nuestras manos pero no podemos verlo: nos lo impiden el cúmulo de inhibiciones que constituyen el mundo convencional. Se establece así la oposición entre ambos mundos: el convencional y el maravilloso, que se traduce por una lucha enconada en el terreno de la sociedad y del individuo mismo. Lo maravilloso, al orientarnos hacia lo desconocido significa el riesgo, la incertidumbre, la inseguridad. Lo convencional, en cambio, al limitarnos, al trazarnos rumbos, nos da seguridad. Ambos representan, pues, visiones opuestas y en lucha permanente. El mundo convencional ha organizado la realidad para el vivir cotidiano sobre la base de la seguridad, de la eliminación del riesgo, la incertidumbre y lo fortuito: para lograrlo, encierra al hombre en una jaula a cuyos monótonos decorados llama mundo real y designa con el nombre de libertad la posibilidad de moverse dentro de sus estrechos límites. El principio de lo convencional invade todos los terrenos,

incluso el de lo maravilloso, y utiliza para su fines el mecanismo de petrificación. Procede en el dominio del conocimiento petrificando las hipótesis y entonces las transforma en dogmas, y en el dominio de lo maravilloso petrificando los mitos con los que obtiene la religión.

Así el mundo convencional, al intentar dar una seguridad al mayor número de seres, al congelar el fluir inagotable del conocimiento y de la creación del hombre, se convierte en el mayor enemigo de lo maravilloso. Situado en ese mundo convencional transcurre la existencia del hombre, en la cual todo está previsto, salvo la incertidumbre por el propio subsistir. Se traslada lo incierto al plano angustioso de la lucha por la vida y cierran al hombre todas las rutas de la imaginación. La consigna del mundo convencional es subsistir a cualquier precio y así adquiere el derecho a una vida sórdida. Pierre Mabilie¹ ha expresado agudamente la urgencia de fugarse en lo maravilloso: "El hombre quiere ser sustraído a las condiciones sórdidas de la vida cotidiana para ser transportado a un mundo tallado a la medida de sus deseos".

En verdad la idea de fuga de la realidad no es la que expresa exactamente el impulso de lo maravilloso; éste es un movimiento positivo, su mecanismo es natural en el hombre y se lo encuentra en toda su pureza en el niño y el primitivo. La imposición de lo convencional aparece gradualmente y empuña para dominar, la necesidad de subsistir. Se establece entonces la lucha entre la vida sórdida y la vida maravillosa; la inseguridad que significa esta última doblega paulatinamente al hombre, que llega en distintas épocas a una autodestrucción de lo maravilloso. En el artista, el revolucionario, el hombre de ideales, suele observarse este proceso. Giorgio de Chirico, explorador en su juventud, de lo maravilloso, renuncia y abomina de él más tarde. El mismo camino han seguido muchos revolucionarios convertidos en reaccionarios. Otros individuos, ahogados por la sordidez de lo convencional, han seguido el camino opuesto y un día han sacudido su mundo cotidiano para sumergirse en lo maravilloso: es el caso de Gauguin. Lograr la conservación del mecanismo de lo maravilloso desde la niñez hasta la edad madura repre-

¹ Pierre Mabilie: "Le miroir du merveilleux (Sagittaire, París, 1940).

senta una de las luchas más cruentas en la existencia del hombre. El individuo común abandona inmediatamente sin lucha, el hombre de excepción, entre los que resalta el artista, trata de escapar perseguido por toda la sociedad. En esa fuga utiliza todos los subterfugios, cuando en la lucha directa pelagra su existencia. Otras veces lo vence la miseria, la locura, el suicidio, castigos que utiliza la sociedad contra el audaz que persiste en el sueño de todo ser humano hacia su plena realización.

La ocultación de lo maravilloso ha sido el recurso habitual utilizado por el hombre. Así surgieron las doctrinas secretas, las sectas ocultas, la enseñanza hermética. Pero la lucha contra el mundo convencional, ha sido más directa en muchos casos. Generalmente ha tomado la forma del humor, desarrollando entonces su más aguda agresividad. En Swift, en La Fontaine, en Kafka, se encuentran esquematizados estos distintos tipos de humor agrio, revelación de la lucha contra la realidad convencional en la que enarbolan su haz de sueños, sus deseos de un mundo mejor. En el curso de la primera guerra mundial apareció en Zurich el primer movimiento organizado en contra de la realidad convencional, se llamó movimiento Dada y sus consecuencias fueron fecundas, en muchos sentidos, en pro de una liberación del hombre. De él surgió el surrealismo, que además de la posición negadora de lo convencional, tomó una posición positiva de defensa de lo maravilloso. Paralelamente al surrealismo otros grupos de artistas sufrieron fecundamente la influencia Dada.

En filosofía la lucha más violenta contra el mundo convencional fué conducida por Nietzsche.

Lo maravilloso es a la vez individual y universal

La universalidad es característica de lo maravilloso, pero entendida como que todos los hombres poseen específicamente el mismo impulso, el cual es universalmente comunicable. Comunicabilidad significa posibilidad de expresión y no debe confundirse con comunidad del impulso. Lo maravilloso es individual en su esencia y universal en sus resultados.

Lo maravilloso debe entenderse referido siempre a la unidad hombre y lo universal entendido a la suma de unidades hombres

que participan en determinado momento. El proceso de lo maravilloso se realiza específicamente en cada hombre y en los grandes movimientos colectivos orientados hacia ese fin la apariencia de comunidad la da el hecho de que lo maravilloso constituye un proceso extraordinariamente contagioso. Podría compararse a una llama que encendiera al mismo tiempo la porción combustible de todos los individuos. Visto de lejos aparece entonces como una inmensa hoguera, pero al aproximarse resultan una multitud de llamas individuales, con infinidad de matices diversos. Por eso no participo de la opinión de Mabilie que considera a lo maravilloso colectivo como lo fundamental y a lo maravilloso individual sólo como una debilitación o degeneración. Sólo existe lo maravilloso individual que tiene, eso sí, una tendencia irresistible a la comunicabilidad, a la contagiosidad, que alcanza frecuentemente a exaltar con la misma intensidad a todos los miembros de una comunidad, pero en la cual cada uno responde al llamado encendiendo la propia llama en la que arde su auténtico yo. No existe fusión de impulsos sino suma, y en esa verdadera armonía sinfónica, el oído alerta puede reconocer las distintas voces unidas apasionadamente para dar el gran espectáculo del concierto universal. Para contribuir al lenguaje común de lo maravilloso, ha surgido el mito, expresión simbólica de esa aspiración.

Lo maravilloso ha participado así, de modo fundamental, en la creación de los mitos y leyendas. El folklore representa la tendencia popular en ese sentido. En el mito el mundo de lo maravilloso adquiere una organización coherente supeditada al espíritu creador del hombre. En esta forma lo maravilloso adquiere validez universal, se fija en símbolos y se convierte en comunicable.

La aspiración hacia lo maravilloso ha creado su propio mito donde logra su expresión simbólica. Este mito se repite en todas las tradiciones legendarias. El símbolo de la búsqueda de lo maravilloso aparece en la leyenda griega del vellocino de oro y en la germánica del anillo de los Nibelungos. La literatura oriental nos ofrece el símbolo de la lámpara de Aladino y las leyendas cristianas medievales, el Santo Graal. Ejemplos similares se encuentran en todas las tradiciones religiosas, en la obra de los iluminados y los místicos, en los poetas y escritores fantásticos. Los alquimistas simbolizaron lo maravilloso en la piedra filosofal.

Pero el símbolo más perfecto se descubre en la leyenda griega del laberinto, donde todas las condiciones del proceso de lo maravilloso están dadas: el minotauro representa el mundo de convenciones que nos impide alcanzar lo maravilloso, el laberinto es el espectáculo del misterio en el que tenemos que penetrar y que desconcierta a nuestra razón; en el hilo de Ariadna reconocemos la ligadura que al lanzarnos a lo desconocido nos mantiene unidos a nuestra propia individualidad. Icaro es el ejemplo de la búsqueda de lo maravilloso por el falso camino de Dios: el sol-Dios destruye al hombre que se acerca a él.

Hemos visto cómo el carácter universal de lo maravilloso está dado por la suma de momentos simultáneos y por la utilización de un lenguaje común que se ejemplifica en los mitos. En los grandes movimientos colectivos revolucionarios, lo maravilloso se revela como agresión contra la realidad convencional, como el deseo primitivo y desordenado, de espíritus no preparados, de destruir la vida sórdida. Es la gran sed de lo maravilloso oprimida durante siglos, que se despierta tumultuosa y se lanza a destruir a sus opresores; actúa de modo ciego, confundiéndolo todo hasta llegar a destruirse a sí misma y a sus propios símbolos. El acto de lo maravilloso, se cumple, pues, de modo concreto en el individuo, aunque la tendencia a lo maravilloso, siendo específica del hombre tiene un valor universal. La utilización de un lenguaje común, de símbolos de validez general, crea el peligro de la petrificación de estos símbolos, produciéndose entonces el fenómeno religioso. En este momento el símbolo corta su unión con el hombre y se independiza para formar parte del rígido mundo convencional. La religión constituye una desviación de lo maravilloso que tiende a anularlo. La necesidad de trascender del hombre origina en primer término la idea de Dios, que está expresada exactamente en la definición que dió Feuerbach: "Dios es la proyección del hombre en el infinito". Después el símbolo Dios se independiza del hombre y lo somete, aniquilando en él toda posibilidad de trascender, anulando su capacidad creadora, convirtiendo su orgullo en humildad. Le habla de libre albedrío, y al mismo tiempo le impone normas rígidas, amenazándole con horribles castigos si se separa de ellas.

El instrumento de lo maravilloso

La imaginación es el motor de lo maravilloso que impulsa al espíritu, como totalidad, a trascenderse. Mientras la imaginación elabora los materiales interiores que han de producir lo maravilloso y queda reclusa en los límites del individuo se produce el fenómeno del sueño o el ensueño. Hasta ese momento no existe lo maravilloso. Los productos de su elaboración deben trascender para dar lugar al fenómeno. El sueño que no se realiza, no contiene lo maravilloso. Este nace en el momento en que el sueño se incorpora a la realidad, se hace concreto y puede ser aprehendido por otros. Al trascender de los límites del individuo lo maravilloso nace para el mundo. Representa la necesidad de retornar a la sustancia madre de las antiguas cosmogonías¹.

La razón juega un papel pasivo en el proceso de lo maravilloso; carece de la videncia que le permite caminar en la gran oscuridad de lo desconocido; carece de la capacidad de vuelo, de creación. Su misión es ordenar lo conquistado por la imaginación, fiscalizar, a veces, el gran torrente irracional que descubre y crea.

Lo maravilloso es específico del hombre

La exaltación total de las potencias del espíritu, el esfuerzo por trascender del individuo en la dirección de modelos ideales perfectos, la conexión simpática con el resto del universo, que hemos considerado características de lo maravilloso, son atributo exclusivo del hombre; en ellas reside su capacidad de crear y de descubrir, de penetrar la realidad y de fecundarla. Los elementos de la razón se encuentran, aunque en forma redimentaria, en el resto del reino animal; el sentido de lo maravilloso es exclusivo del hombre; por él se individualiza como especie, se eleva a la más alta jerarquía viviente, revela su esencia divina. La conquista de lo maravilloso significa la conquista de su propia calidad humana, en pugna con los elementos contradictorios que tiendan a animalizarlo.

¹ Ver en Hesíodo (Teogonía) y en Ovidio ("Las Metamorfosis". Libro 1º) cómo nacieron las cosas al diferenciarse en el seno de una primera sustancia indiferenciada: el caos.

Diferentes aspectos que se vinculan con lo maravilloso

Lo maravilloso y lo desconocido

Lo maravilloso y lo desconocido no son conceptos equivalentes. Aunque el campo de acción de lo maravilloso está en lo desconocido, éste tiene en nuestro caso una acepción distinta de la corriente. El mundo convencional es complejo y vasto y algunas de sus zonas pueden aparecer oscuras en determinado momento para nuestro espíritu. Ese señor, cuyo tafanario se apoya delicadamente en un banco de la plaza, es desconocido, pero su contemplación no despierta en modo alguno el mecanismo de lo maravilloso. Para que lo desconocido despierte el impulso de lo maravilloso, debe determinar en el sujeto aquella exaltación que constituye su sello inconfundible. Sin embargo, en ocasiones, lo desconocido, por su carácter de novedad, tiene una fuerza de sorpresa que a primera vista puede inducir a confusión. Pero la diferencia surge cuando nos acercamos, pues, cuando no se trata de lo maravilloso, vemos cómo, en un instante, se torna conocido, archisabido, incorporándose de un salto a su mundo, el mundo de lo convencional. La decepción sustituye, entonces, a la sorpresa; la exaltación falta.

Pero lo maravilloso puede dejar de serlo: es el acto por el cual lo desconocido se transforma gradualmente en conocido y se incorpora al mundo convencional; por este hecho se explica la antigua tendencia a conservar secreto el descubrimiento de lo maravilloso (doctrinas y sectas herméticas), para mantenerlo alejado de la contaminación de aquellos enemigos que tienden siempre a petrificarlo, a vaciarlo de contenido. Otra razón es que lo maravilloso tiene tendencia natural a agotarse, de ahí la constante necesidad de renovación, la sed inagotable de novedad que manifiesta.

Lo verdaderamente desconocido nos rodea por todas partes, flota incommensurable detrás de la cortina de lo cotidiano. Cada cosa conocida oculta, detrás de sí, un mundo por conocer donde habita aquel misterio que despierta la estupenda avidez del espíritu. Basta correr la cortina de lo convencional y nos encontramos sumergidos en un mundo maravilloso que no tiene horizontes, un mundo que se confunde con los sueños del hombre, donde

transita libremente la esperanza. Es un mundo que espera el impulso que no se detiene, la aspiración infinita y les ofrece la probabilidad de materializarse. Así, impregnando la realidad que nos rodea, penetrándola y aniquilándola, casi al alcance de nuestros dedos, está lo maravilloso cotidiano.

Relaciones de lo maravilloso con lo enigmático

Lo enigmático es aquello cuyo sentido nos aparece oscuro y difícil. Se dirige solamente a la comprensión, al mecanismo racional. Es el hecho oscuro para el entendimiento, pero que no arrebatara; pone exclusivamente en juego el mecanismo de la razón; la totalidad del ánimo queda, por lo tanto, excluida; el factor de exaltación falta. Lo maravilloso, en cambio, no excluye la razón, pero en el momento en que surge, aquélla queda suspendida, el espíritu se conmueve como totalidad confundiendo en apasionado contacto con el hecho maravilloso. En el lenguaje popular se suele confundir lo enigmático con lo misterioso. Nada más erróneo: lo enigmático nada tiene que hacer con lo misterioso, su esencia es fundamentalmente lúdica, considerando el juego como eutrapelia, como distracción intrascendente o, a lo más, como recurso intelectual del cual se excluye todo asomo de emoción, de fervor.

Relación de lo maravilloso con lo misterioso

Lo misterioso podría, quizá, definirse como la quintaesencia de lo enigmático, su extremo límite. Comprende lo totalmente inaccesible a la razón. Su dominio está por lo tanto en la esfera de lo irracional, fuera de la comprensión consciente. En la religión se llega a él por la fe, pues su comprensión está sólo al alcance de la mente de Dios, es racionalmente inaccesible al hombre. En el universo que nos rodea, aparece el misterio laico totalmente opuesto al misterio religioso: está constituido por el vasto dominio en el que la mente humana todavía no ha penetrado. En ese dominio actúa lo maravilloso. De aquí se deduce que las relaciones entre el misterio y lo maravilloso son estrechas. El misterio es exterior al yo, es el mundo inexplorado y secreto.

En el umbral de ese mundo se detiene la razón, pero la imaginación avanza y penetra. En contacto con el corazón del misterio surge lo maravilloso, unión del espíritu y el universo secreto. Entonces lo oscuro se torna claro.

Los poderes irracionales del espíritu guiados por la imaginación toman contacto con lo misterioso a favor de los nombres más diversos: adivinación, intuición, fe, etc. Sólo en el clima del misterio nace lo maravilloso. Pero sólo en el misterio laico. El misterio religioso es totalmente inaccesible al hombre, el misterio laico es sólo transitoriamente inaccesible a la razón.

Lo maravilloso constituye, pues, la iluminación del misterio. Su claridad es tal que, a quienes lo experimentan ya desde antiguo se les llamó iluminados. El acto de penetrar en el misterio es un acto verdadero de conocimiento.

El misterio ha sido siempre motivo de exaltación y se lo consideró en toda época territorio de pocos elegidos; se pensó que penetrar en él con otras armas que no fueran las de lo maravilloso, era profanación. Los ritos secretos en los que se daba la investidura de iniciación formaron los misterios antiguos entre los cuales se destacó el de Eleusis. La iniciación permitía entrar en el mundo del misterio que era el mundo de la sabiduría. El objeto de estos misterios era "llevar las almas a su principio, al estado primitivo y final"¹.

Relación de lo maravilloso con lo milagroso

El milagro representa una subversión de las leyes naturales, cuyo origen está en Dios, fuerza exterior al hombre. Este último no participa en el milagro, simplemente lo soporta, y al simbolizar el milagro el poder creador, desplaza definitivamente al hombre de tal poder. El milagro altera la ley porque proviene de una voluntad arbitraria, sin ley. Lo maravilloso, en cambio, reconoce una ley y quiere descubrirla. El milagro es sobrenatural, lo maravilloso natural. Esta última afirmación parece paradójica si se tiene en cuenta el carácter de extraordinario, de insólito, que hemos admitido para lo maravilloso. Pero se comprenderá fácil-

¹ Ver Víctor Magnien: "Les Mysteres d'Eleusis" (Payot, París, 1938).

mente si se recuerda que escapa a lo común en cuanto no pertenece al mundo de lo convencional, con el cual la gente se maneja en la vida diaria, pero es natural en cuanto obedece a las grandes leyes de la naturaleza y se mantiene en el plano de la armonía cósmica.

En resumen: en el milagro el hombre queda sometido, el poder creador corresponde a Dios; lo maravilloso devuelve este poder al hombre. Mientras lo milagroso empequeñece al ser humano, lo maravilloso lo agranda.

Relaciones de lo maravilloso con lo fantástico

Lo fantástico abarca las creaciones del espíritu que no tienen realidad. La imaginación totalmente libre, lanzada a la invención de seres y cosas irreales, recibe el nombre de fantasía. Esta actúa directamente contra el mundo convencional, creando un mundo ideal que lo supera; a la sordidez de lo cotidiano opone la elevación de lo fantástico. En esta lucha dialéctica con el mundo convencional está el momento en que la fantasía toca lo real. Cuando el misterio no se presenta espontáneamente, la fantasía lo crea. Pero nunca lo fantástico está totalmente desvinculado de las cosas, siempre sigue las grandes leyes secretas que el espíritu presiente. Las expresa de un modo simbólico. Así surgen las leyendas y los mitos en los que se expresa un conocimiento arcano. Siempre lo fantástico, cuando participa de lo maravilloso aspira a exteriorizarse en el mundo real, a mezclarse con él.

El término fantástico, de uso casi exclusivo en literatura, ha servido últimamente para encubrir y jerarquizar una especie literaria de intención modestamente eutrapélica, cuya manifiesta intrascendencia, nada tiene que hacer con lo maravilloso. Día a día esas características se han acentuado, de modo tal que hoy se designa con el nombre de literatura fantástica una suerte de relato pretencioso y pobre, fabricado con recetas de la baja cocina literaria, que pretende demostrar la nadería de lo maravilloso, al ofrecernos un producto desmañado y sin fervor.

Relaciones de lo maravilloso con el sueño y el ensueño

Desde tiempos remotos se supuso que los sueños están en contacto

con el mundo invisible; de ahí su prestigio vaticinador que las antiguas doctrinas secretas aceptaban.

En el mundo moderno Freud ha efectuado el análisis de los sueños, proclamando su carácter simbólico —ya antes aceptado— y su significado como expresión de los deseos reprimidos. Siendo el deseo en su sentido general el germen donde nace lo maravilloso, el sueño —como la fantasía y el ensueño— expresa la lucha contra la realidad convencional, la búsqueda de nuevas formas de realización.

Diversas expresiones de lo maravilloso

Se encuentra la marca de lo maravilloso en toda actividad humana que revele una búsqueda trascendente, y ésta aparece cada vez que la actividad del hombre se manifiesta en el sentido del conocimiento o la creación.

Cuando la necesidad de trascender toma el sentido del conocimiento, lo maravilloso penetra en el marco de la ciencia. El aparente predominio de lo racional en la ciencia moderna, el menosprecio que ésta manifiesta hacia los factores irracionales de conocimiento sugieren la idea errónea de que lo maravilloso queda excluido de sus dominios. Es un error; ya Pierre Mabille¹ hizo resaltar la combinación de maravilloso e imaginación exaltada que revelan las hipótesis científicas.

En las matemáticas es donde aparece más claro el proceso de lo maravilloso. Basta recordar el pensamiento de los matemáticos para comprobarlo. Dedekind definió a los números como libres creaciones del espíritu humano y para Cantor la esencia de las matemáticas es la libertad. El pensamiento lúcido de Novalis se anticipó a estas revelaciones cuando exclamó: "El álgebra es la poesía".

Las matemáticas modernas, desde Cantor, han demostrado un predominio de la imaginación que parecería alejarlas de la realidad. El paseo de Cantor por el infinito, las teorías de los números irracionales e imaginarios parecen expresar la fuga del mundo concreto; sin embargo, nada ha hecho avanzar con más

¹ Pierre Mabille: *Ibidem*.

velocidad la ciencia que la fantasía de los matemáticos. De instrumento práctico, de medida del mundo convencional, las matemáticas se han convertido en vehículo hacia lo desconocido y en símbolo de lo maravilloso.

Además de la exploración de lo desconocido, las matemáticas han demostrado poseer el secreto de la belleza: la diagramación de las fórmulas algebraicas efectuadas entre otros por Francois Le Lionnais⁽¹⁾ han producido formas de sorprendente belleza que igualan o superan las fantasías abstractas de los artistas modernos.

Cuando la necesidad de trascender toma el camino de la creación surge el arte, donde lo maravilloso ha encontrado siempre refugio seguro, donde se expresa directamente y en su máxima pureza. Ha sido especialmente y desde antiguo la literatura la que más ha utilizado el procedimiento de lo maravilloso. La poesía ofrece las máximas posibilidades de expresión, al encontrar en la imagen un instrumento de riqueza inagotable.

Las artes plásticas han ido liberándose de su encadenamiento al mundo convencional hasta llegar, en la pintura moderna, a demostrar posibilidades de expresión de lo maravilloso equiparables a las de la poesía.

En el pensamiento especulativo se combinan conocimiento y creación; la doctrina filosófica que expresa lo maravilloso es el monismo dialéctico, en el cual aparece a plena luz la corriente filosófica que inspiró el pensamiento hermético de la magia, sintetizado en el concepto de la triunidad (emanación de la unidad en los opuestos y síntesis con retorno a la unidad). El monismo de Espinosa y la dialéctica, que evoluciona desde Heráclito, Platón, pasando por Nicolás de Cusa, Giordano Bruno hasta alcanzar en Hegel su pleno desarrollo, han formado esta corriente moderna de especulación que contiene plenamente lo maravilloso al revelar la unidad del cosmos y el misterio de las transformaciones.

En lo social el impulso de lo maravilloso ha conducido primero a los ensueños de los utopistas: Platón, Tomás Moro, Campanella,

¹ Ver Francois Le Lionnais: "La beauté en mathématiques". Les Grandes Courants de la Pensée Mathématique. Cahiers du Sud. 1948.

Saint-Simon, Fourier. La aplicación del método dialéctico ha revelado a Marx el secreto de la historia y la evolución del hombre como ente social. Hoy el socialismo científico condensa y polariza todos los esfuerzos de lo maravilloso hacia un mundo mejor.

El vivir maravilloso

En la extraña frase de Píndaro, "La vida es sólo el sueño de una sombra", se expresa de modo magnífico, todo lo que la vida promete y no se cumple. La vida resulta así una permanente frustración y no depende esto de su fugacidad, pues el tiempo es fugaz en cuanto ningún tiempo alcanza para que el hombre se realice. Lo maravilloso nos impulsa a que la vida sea un sueño que se concrete.

El margen para lo maravilloso que da el mundo convencional es el amor y éste constituye el centro de acción de lo maravilloso en la vida: he aquí que surge de la gran sombra infinita y avanza la mujer. En sus ojos brilla el misterio condensado; a su paso todo vibra y el espacio sufre la congoja insoportable de la expectación; de pronto, todo lo que vibra se suspende en un instante intemporal y el día se vacía de luz para darle paso. Ahora está al alcance de mi mano y miles de puertas se abren sigilosamente; la expectación deja de ser la dulzura imperiosa y se oye el rumor del gran torrente que avanza sin interrupción para terminar en el supremo derrumbamiento: el derrumbamiento diáfano.

Así se produce la transformación de la amada por obra del trascender maravilloso del amante. Esta es una transcendencia cuya más alta expresión se encuentra en los místicos y nadie la reveló con tanta perfección como Juan de la Cruz, ese gran místico del amor, en su "Noche oscura":

¡Oh noche, que juntaste

Amado con amada,

Amada en el amado transformada!

en donde la combinación de la noche —que obtiene el aniquilamiento del mundo exterior— y la enajenación de los sentidos

(fenómeno que comparten el místico y el amante) logran la fusión del ser trascendido y del objeto amado que cumple la síntesis de lo maravilloso. Este mismo trascender del sujeto en lo real es la razón también del artista.

El vivir maravilloso exige la negación de lo cotidiano convencional, la rebelión ante la sordidez de la vida corriente; lanza al hombre en todas las aventuras, lo impulsa a lo desconocido, a la búsqueda del riesgo y del peligro. Se revela en el revolucionario político, en el heterodoxo religioso, en el disconforme de toda índole. En la literatura, el aspecto negador encuentra sus dos grandes representantes en Lautréamont y Kafka y más recientemente en Henry Miller y Antonin Artaud. A ellos se suman todas las voces negadoras que revelan su agresividad combativa, su ataque directo a la realidad convencional.

El vivir maravilloso exige una sola condición: la libertad de trascender, el respeto por la aspiración hacia sus moldes infinitos, la comprensión de que su esencia es constante renovación. La fuga de la realidad no es sino fuga de los esquemas muertos. La fuga de la vida es tan sólo fuga de la vida horrenda, sórdida, hacia la existencia plena, hacia la realización del destino humano. En el vivir maravilloso se cumplen las tres condiciones de la vida en su triple aspecto ético, estético y fáctico.

(Continuará)

Documentos de arte contemporáneo

La dirección de esta revista ha juzgado necesario crear una sección estable para la difusión de los documentos que, de un modo u otro, directa o indirectamente, hayan contribuido a la fundamentación teórica de las grandes tendencias del arte de nuestros días. En el número pasado fué publicada con este propósito la carta que en 1937 dirigió Moholy Nagy al arquitecto checoslovaco Kalivoda, que constituye una de las piezas más notables del pensamiento estético moderno y una, asimismo, de las que mejor informan sobre el presente y porvenir de la "nueva visión", es decir, del conjunto de las actividades plásticas liberadas de toda ficción representativa. A continuación se publican fragmentos de "Le Neo-Plasticisme" del gran pintor holandés Piet Mondrian, cuya primera y única edición apareció en París en 1920 (Editions de "L'effort moderne"). Si bien es cierto que algunos de las ideas sustentadas en ese libro por su autor han sido en parte modificadas o ampliadas en el curso de su posterior actividad teórica —sólo interrumpida con su muerte, acaecida en 1944— o desechadas por insuficientes por los representantes del actual concretismo, del que Mondrian fué uno de sus más calificados precursores, también es cierto que otras evidencian todavía hoy un asombroso valor de actualidad. Es que Mondrian ha sido uno de los espíritus más prodigiosos de este siglo. Él ha demostrado que el fervor inventivo ejercitado sin desmayos ni claudicaciones, aun dentro de los límites de lo aparentemente más divorciado de la vida, de lo más "absoluto", termina, tarde o temprano, por gravitar sobre ella de un modo perdurable y profundo. En muchísimas de las formas visuales que usa el hombre de nuestro tiempo es posible reconocer la filtración secreta de su estilo. Diseñadores de máquinas y de utensilios, diagramadores de periódicos, arquitectos, ingenieros, cineastas, todos los que hacen algo para el uso de los ojos, sufren sin saberlo, la influencia de su arte. Y, conviene no olvidarlo, sólo el gran arte es capaz de actuar sobre tantas cosas y de tal modo.

Piet Mondrian

El neo-plasticismo y sus fragmentos

El neo plasticismo tiene sus raíces en el cubismo. Puede también denominarse **pintura abstracta real**, porque la abstracción —igual que en las ciencias matemáticas, pero sin alcanzar lo absoluto—, puede ser expresada por una realidad plástica. Esto constituye la característica esencial de la nueva plástica en la pintura. Una composición de planos rectangulares en color expresa la realidad más profunda, que se alcanza por la **expresión plástica de relaciones** y no por el parecido natural. Realiza aquello que todo pintor ha ansiado, pero sin lograrlo sino en forma velada.

Los planos coloreados, tanto por la posición y dimensión, como por la valorización del color, no expresan plásticamente sino **relaciones** y de ninguna manera formas.

La nueva plástica pone sus relaciones en **equilibrio estético** y se expresa por la nueva armonía.

Se trata de una pintura enteramente nueva, en la cual se resuelve toda la pintura, tanto pictórica como decorativa. Asocia el carácter **objetivo** del arte decorativo (si bien en mucho mayor grado que él), al carácter **subjetivo** del arte pictórico (pero con más profundidad).

El neo-plasticismo no consiste únicamente en un problema de "procedimiento". En la nueva plástica, y por ella misma, el procedimiento cambia. La piedra de toque del nuevo espíritu, después de la composición, es justamente aquello que se denomina, a menudo sin propiedad, "procedimiento".

"Es por la **aparición** que se juzga si una obra de arte es realmente la expresión plástica pura de lo universal" (De Stijl, año 1, N. B., pág. 65).

Porque la escultura y la pintura han podido reducir los medios plásticos primitivos a un medio plástico universal, pueden expresarse plástica y efectivamente en la exactitud y en la abstracción. La arquitectura, por su misma naturaleza, dispone ya de un medio plástico liberado de la forma caprichosa de la aparición natural.

En la nueva plástica, la pintura no se expresa más por la corporeidad aparente que confiere la representación natural. Al contrario, se expresa plásticamente por el plano en el plano. Y reduciendo la corporeidad tridimensional a un plano, no hace sino expresar la relación pura.

Hay veces que la Arquitectura, lo mismo que la Escultura, aventajan a la Pintura por sus medios plásticos y por sus posibilidades. Por su medio plástico, la arquitectura es una aparición estética y matemática, por consiguiente es exacta y más o menos abstracta. Siendo la composición de planos opuestos que se neutralizan, constituye la expresión plástica exacta de la relación estética equilibrada en el espacio. La Nueva Plástica no considera a la Arquitectura, así como tampoco a la Pintura, como **morfoplástica**. Tal era el viejo concepto.

Vistas como oposición equilibrada de la expansión y del límite en la composición plana, la expresión arquitectónica (a pesar de su tercera dimensión), deja de existir como corporeidad y como objeto. Su expresión abstracta aparece en forma más directa que en la pintura.

A veces, lo abstracto no se realiza por la esterilización, ni surge solamente por la simplificación y la depuración. Pues lo abstracto permanece como la **expresión plástica en función de lo universal: la más profunda interiorización de lo exterior y la exteriorización más pura de lo interior** (De Stijl, año 1, N. B., Art. 3).

El espíritu nuevo anula lo particular. No es suficiente que la forma se quintaesencie, que la proporción del todo resulte armoniosa: es necesario, además, que toda la obra no sea sino la expresión plástica de relaciones y la desaparición de toda particularidad.

La edificación por masas es preferible a aquella por unidades. En el primer caso, lo particular ya está suprimido por la composición que nace por sí misma. Pero observando bien, la composición es igualmente la primera condición en la construcción unitaria: lo mismo que en la pintura, la composición es el elemento que más interviene para suprimir lo individual.

Poco a poco, la aparición natural adquiere de tal manera su ciudadanía en el arte, que se termina por estimarla indispensable. Inclusive la arquitectura participa de su condición. Generalmente no se la reconoce como "arte" cuando logra expresar la belleza, por la plástica pura de relaciones y oposiciones al inspirarse en la naturaleza o de prestar elementos con que vestir a la escultura o la pintura. Se revela entonces hasta qué grado de impureza ha llegado la concepción estética: no se quiere reconocer como arte sino a una expresión plástica maquillada por la forma delimitada. Así es como muchas veces se ha denominado a la Plástica Nueva en la pintura con el nombre de "decoración", porque en lugar de negar lo individual dentro de la plástica, la ha reducido a planos rectangulares

coloreados. Si de una parte, la vieja concepción continúa siendo un obstáculo al reconocimiento y constituye el mayor enemigo del espíritu nuevo, por otra parte muchos artistas sufren la gran dificultad de no disponer para crear sino de un medio plástico tan simple.

De cualquier modo el espíritu nuevo debe manifestarse sin excepción en todas las artes. El hecho de que entre las artes haya diferencias, no constituye una razón para que una valga más que la otra. Una puede conducir a una aparición distinta, pero no a una aparición opuesta. Desde el momento en que un arte es la expresión plástica de lo abstracto, los otros no pueden ser al mismo tiempo la expresión plástica de lo natural. Estas dos formas no pueden integrarse: en esto reside esa hostilidad mutua. La Nueva Plástica anula esta enemistad al crear la reunión de todas las artes.

La Escultura no puede continuar siendo la sirviente de la Arquitectura, como sucedía bajo la vieja concepción. No es más la representación plástica de ideas o de cosas: ha dejado de existir morfológicamente. Por su medio casi abstracto, puede convertirse en la expresión plástica estética por la oposición equilibrada de la expansión y del límite, y esto sin tener que contar con las exigencias utilitarias o constructivas.

Si la Escultura y la Arquitectura antiguas llenan hasta cierto punto el espacio de otro modo vacío e indefinido, la nueva Escultura (lo mismo que la nueva Arquitectura), lo hace con más efectividad al reducir el capricho de lo natural por la composición equilibrada y llevando toda su atención sobre las relaciones. Cada arte posee su expresión específica, su naturaleza particular. "Mientras que el contenido de todas las artes es lo mismo, difieren, en cambio, en la exteriorización plástica. Estas posibilidades nacen para cada arte sobre su terreno particular y allí quedan circunscriptas. Cada arte posee sus propias formas de expresión. En consecuencia debe encontrar por sí misma las transformaciones necesarias de sus medios plásticos, medios que permanecerán limitados por sus propias fronteras. Una razón más para que las posibilidades técnicas de cada arte no puedan ser juzgadas por las correspondientes a otro arte, sino conformes a ellas mismas y en relación al arte que se encara" (De Stijl, año 1, pag. 3).

El Arte rebasa el pensamiento particular, al igual que lo inconsciente (lo universal), rebasa la conciencia individual. Si durante el momento de la creación estética, lo universal (lo inconsciente) horada la conciencia, alcanzando finalmente la visión completa de las cosas, lo particular deja entonces de contar. Es por esta razón que la vocación artística consiste en la supresión plástica del pensamiento particular.

El pensamiento que se orienta únicamente hacia la verdad, permanece dentro del dominio de la razón pura y no constituye un arte. Sin embargo, el pensamiento creador es plástico. La Filosofía, al igual que el Arte, expresa plásticamente lo universal. La Filosofía se expresa en verdad, el Arte en belleza. Como en el fondo, la verdad y la belleza integran una unidad, no es lógico negar el evidente parentesco de estas dos plásticas. El Arte no es sino la expresión plástica del hombre en su totalidad; nada debe pues faltarle.

Algunos espíritus avanzados desechan enteramente la lógica. ¿Pero en eso consiste la liberación del arte? ¿No es el arte la exteriorización de la lógica?

Resulta claro que los "neo-plásticos" quieren "lo nuevo" en todas las artes y tratan de consagrar en "lo nuevo" todos sus esfuerzos. Pero sin medios financieros, es imposible realizarlo experimentalmente. Si las circunstancias sociales y materiales fuesen favorables, aquello no sería imposible, puesto que en el fondo todas las artes son una. Pero actualmente cada oficio tiene necesidad de todas sus fuerzas. El tiempo de los mecenas ha pasado y el neo-plástico no puede imitar a un da Vinci. Todo lo que puede hacer es utilizar la lógica, exponiendo sus ideas sobre las otras partes.

La obra de Arte nuevo debe ser, en cuanto al contenido, una exteriorización plástica clara, equilibrada y estética de relaciones sonoras y nada más.

Para el hombre nuevo, el teatro es, si no una tortura, al menos una superficialidad. El espíritu nuevo, alcanzado su punto cul-

minante, interioriza el gesto y la mímica: realizará en la vida cotidiana aquello que el teatro exhibe y describe para el exterior.

Las artes decorativas desaparecerán dentro del neo-plasticismo, al igual que las artes aplicadas: el mueble, la alfarería, etc., que vendrán a surgir por la acción simultánea de la arquitectura, escultura y pintura nuevas, rigiéndose automáticamente con arreglo a las leyes de la plástica nueva.

Así, por medio del espíritu nuevo, el hombre ha creado él mismo una belleza nueva, mientras que en el pasado no hacía sino cantar o expresar plásticamente la belleza de la naturaleza. Esta belleza nueva se ha hecho indispensable al hombre nuevo, pues con ella expresa su propia imagen en oposición equivalente. El arte nuevo ha nacido.

Traducción de Bernardo Kordon

Notas y comentarios

Los intelectuales franceses y la paz

Ciclo no puede mostrarse insensible al actual estado de angustia y dolorosa expectativa que la creciente amenaza de una nueva guerra ha dado origen. Revista al servicio del espíritu y del pensamiento modernos, comprende que un nuevo conflicto sería causa no sólo de padecimientos físicos y materiales que la humanidad quizá no podría volver a sufrir sin envilecerse o degradarse, sino también de un anonadamiento sin precedentes de la cultura. Por eso Ciclo, deseando contribuir de algún modo a la gran ofensiva contra la guerra que están llevando a cabo los intelectuales más lúcidos y menos comprometidos del mundo entero, publica a continuación la petición a la U.N. que, refrendada por las firmas de hombres de las más diversas tendencias políticas y de los más variados frentes de creación cultural, es expresión de un fervoroso anhelo pacifista y advertencia sin eufemismos sobre el destino trágico que nos espera si no sobemos encontrar a tiempo el camino de una paz estable y definitiva.

Petición a la UN

Los que suscriben son escritores e intelectuales franceses, que, dentro o fuera de los partidos que dividen hoy el mundo, tienen las posiciones más diversas. A pesar de sus diferencias piensan que una nueva guerra implicaría, para unos, la pérdida de las libertades que ponen por encima de todo, para otros, la ruina durable del mundo socialista que preparan, y que para los hombres de toda opinión, una suma incalculable de mi-

serias estériles, el deshonor de la humanidad.

La misión de los pueblos europeos, desde el Atlántico hasta los Urales, es decirles a los representantes del mundo entero: "Que el rechazo de la guerra como solución a cualquier problema sea vuestra hipótesis previa a cualquier otra hipótesis, vuestra voluntad previa a cualquier otra voluntad. Pues, sea cual fuere el porvenir que queramos, sabemos ya que una guerra atómica lo comprometería por un número incalculable de años". Los pueblos están demasiado abrumados y carecen de los medios para dirigirse a vosotros. Escritores e intelectuales al servicio de los hombres, creemos nos corresponde, sin presunción, hablarlos por ellos y con ellos. Nuestra voz carece de armas. Es la misma voz de Europa, desarmada y arruinada por haber amado demasiado a las armas en el pasado. Que ella os lleve, con el ejemplo de nuestros errores, el llamado de nuestra angustia, y nuestra resolución de combatir hasta el fin la locura que se dispone a destruir la felicidad y las fuerzas del mundo.

Han dado su firma, entre otros:

De la Academia Francesa: G. Duhamel, E. Le Roy, F. Mauriac, J. Romains.

De la Academia de Ciencias: R. Barthélemy, E. Borel, A. Cotton.

Academia de Ciencias Morales y Políticas: E. Bréhier, A. Lalande, D. Parodi.

Academia de Medicina: M. Lignel-Lavastine, M. Polonovski, M. Vincent.

Academia de Farmacia: J. Courtois, P. Fleury.

Academia Goncourt: A. Billy.

Colegio de Francia: J. Baruzi, H. Piéron.

Profesores de la Universidad de París:

G. Cohen, J. M. Carré, M. Curie, M. Janet, P. Lavedan, H. Lévy-Bruhl, C. Lian, P. M. Masson, J. P. Mathieu, J. Perret, y también destacadas personalidades de las Academias de Inscripciones y Bellas Artes, de Bellas Artes, de Cirugía, de la Escuela de Altos Estudios, Museo Nacional de Historia Natural, Escuela de Lenguas Orientales, Directores de grandes escuelas y profesores de universidad.

Escritores: T. Aubray, D. Arban, J. Bouissou, H. Charasson, G. Lucciani, H. Psichari, M. Sibon, M. Soleillant, V. Violis, M. Arland, G. Audisio, F. Ambrière, P. Archambault, J. Baruzi, F. R. Bastide, C. Braibant, M. Beigbeder, J. Beaufret, M. Bernard, P. Barbier, M. Beaufils, A. Berry, G. Burau, E. Buchet, G. Blin, A. Camus, J. Cayrol, H. Celly, H. Calet, J. Cocteau, M. Carrouges, G. Clancier, R. Char, G. Caillet, C. Dravaine, N. Devalux, F. Dumont, P. Descaves, E. Dermenghem, M. Delarue, A. David, L. Estang, J. Follain, S. Fumet, E. Fleg, A. Frenaud, A. Gide, Y. Gandon, P. Guth, J. Guehenno, La. Gachon, L. Guilloux, E. Humeau, J. Isaac, R. Lannes, J. Lemarchand, J. Lescure, J. Lacroix, P. Labracherie, P. Luccin, R. Lalou, L. Lemonnier, H. Membre, M. Merleau-Ponty, C. Marbo, A. Miatlev, L. Masson, M. Nadeau, A. Pierhal, C. Plisnier, H. Pourrat, F. Pouey, G. Pillement, F. Ponge, E. Pcisson, R. Que-neau, J. Rousselot, J. Cl. Renard, J. Rostaing, D. Rops, J. Roy, D. Rousset, P. Seghers, M. Toésca, P. de La Tour du Pin, Vercors, L. de Villefosse, M. Vaussard, C. Vildrac, A. Vialatte, B. Vuyenne, J. Tartel.

Pintores: J. Bazaine, M. Courtaud, E. Goerg, M. Grommaire, H. Matisse, J. Terlès.

Compositores y críticos musicales: A. Coeuroy, J. Francois, Roland-Manuel.

Teatro y Cinematografía: L. Pitoeff, C. Toth, E. Hélisse, M. Achard, A. Barsacq, G. Baty, J. Copeau, J. Dasté, C. Dullin, E. Decroux, R. Ferdinand, J. P. Grenier,

H. Gignoux, J. Hébertot, O. Hussenot, M. Jacquemont, P. Renoir, A. Reyboz, A. Salacrou, Jean Villar, H. Jeanson, R. Leenhardt, A. Cuny.

Directores de revistas y periódicos: A. Beguin, J. Cassou, J. M. Domenach, E. Mounier, A. Patri, J. Paulhan, C. Westphal.

Sens-plastique

por Malcolm de Chazal

N. R. F. 1948

Malcolm de Chazal, perteneciente a una vieja familia de la Isla Mauricio, Ingeniero de profesión, ha publicado recientemente un libro de pensamientos (más exactamente, mensajes) que ha sido recibido en Francia con los términos más elogiosos. André Breton lo considera como el acontecimiento más destacado, en el plano poético¹. Jean Paulhan (prologuista de la obra) cree que merece el nombre de genio: "Ese nombre y ningún otro".

El autor explica, al final del libro, cuál ha sido el "mecanismo cerebral" que lo ha llevado a escribirlo. Con una formación intelectual eminentemente racionalista, inició su carrera literaria tratando de "disecar la materia-hombre" con un criterio analista, sin que sus hallazgos lo sacaran del "plano del pensamiento común a la masa del género humano". Así escribió sus primeros cuatro tomos de pensamiento (ha publicado siete, con tiraje limitado a cien ejemplares). Desde entonces, otro método se impone a su espíritu: objetos aparentemente ajenos al sujeto de la meditación bastaban a veces para desencadenar todo su mecanismo cerebral llevándolo al objetivo en un instante. Pero esos "destellos de pensamiento intuitivo no eran, en esa etapa, sino raros y espaciados".

Aquí comienza otra época de progresos rápidos que lo llevan sucesivamente

a la fotografía interna (un solo clisé) y a la cinematografía interior del espíritu. De la conjugación de esta última con la doble visión por narcisismo a "rebours" surge el procedimiento de observación por medio de la triple visión (con tres etapas diferentes). El avión de su espíritu que antes se desplazaba rápidamente, pero a ras del suelo, ha despegado por fin y puede cobrar altura. El primero, de los numerosos descubrimientos que han de sucederse, es que "todo estaba ligado, aquí abajo, que todo se tocaba y formaba uno": el unismo ha visto la luz.

Finalmente, solucionado ya el problema de la coordinación de las ideas, el autor observa con amargura que el de la expresión sigue en pie. Traducir, comunicar por medio de palabras el torrente de ideas que brotan de su espíritu le parece el límite insuperable a que ha llegado, y piensa si no será éste el momento de pasar la Antorcha a la nueva generación, etc., etc.

Como referencia al proceso evolutivo del autor, este epílogo es sin duda interesante; como receta para un nuevo método de percepción, dudamos de su eficacia.

Malcolm de Chazal es un hombre desconcertante. No es fácil emitir un juicio de primera intención; es tan desigual la calidad de su obra que no sabemos si calificarla por lo bueno, por lo malo, o decidirnos por un criterio estadístico. Hay, evidentemente, una gran disparidad entre la concepción y la realización. Falta, además, el sentido de autovaloración que explica el amontonamiento de ideas cualitativamente tan diversas. Pero hay algo que despierta simpatía: su ingenuidad y su pureza. Sentimos cierta resistencia a rechazar de inmediato su obra por sus aspectos más pobres (pero numerosos) y nace en nosotros, repetidamente, la idea de un posible error en nuestro

juicio. Al leerlo, en días sucesivos, picando en diversos sitios de su abundante mensaje (hay varios miles de pensamientos de extensión muy variada) se nos aparece, por momentos, diferente a lo que creíamos. Pronto advertimos que se trata sólo de un fenómeno superficial, como el de ciertos objetos que parecen cambiar bajo los efectos de luz y sombra: lo maravilloso es demasiado efímero y apenas si soporta la mirada atenta del observador.

Sus sentidos son agudos y es aguda la captación de las cosas; pero sus imágenes se mantienen en el plano sensorial. Dudo si esto puede permitirnos una nueva captación de la realidad.

El cuerpo humano es una escalera de olores. Es cada articulación, un rellano.

El espacio es la más gruesa de todas las bocas.

El relámpago son las caderas de la luz; y el centelleo, los senos.

En la extrema fatiga, la mirada del hombre no avanza hacia el espacio, sino que cualga a ambos lados de la silla de la nariz, como las piernas de un caballero agotado sobre su bestia detenida. ... Nos "buscamos" en el olor de la bien amada, como si hubiésemos perdido nuestra alma en el cuerpo de la amada, en la embriaguez.

El peligro de esta literatura está en el incesante hurgar en los sentidos.

En el plano de las ideas, la claridad se muestra a veces sacrificando la belleza de la expresión, como si el filósofo agotara al poeta.

... El ensueño es necesario como resorte de la realidad, pues somos medio-espirituales y medio-carnales, y quien rehúsa poetizar la vida cae en las alucinaciones de la carne, y el Amor que rehúsa un terreno al alma se crea hechizos carnales más delirantes que los peores sueños del opio...

Su unismo es una especie de concepción panteísta de la naturaleza, pero que no camina sin la ayuda de Dios: algo así como la unidad de uno + uno:

...no debemos conducir que el Universo visible terminará también por estallar un día...? Teóricamente, estamos quizás en la cierto, y tal podría ser, en efecto, la suerte final del Mundo visible— si no fuese la fuerza de cohesión de Dios que todo lo liga y es infinita.

Pero Dios es, también, el término de la plenitud del hombre:

...Todos los grandes trastornos de la carne, tales como el éxtasis, son festines solitarios. Todos los placeres, cualesquiera que sean, terminan por una masturbación espiritual. Gozarse, es el fin de todos los placeres. Todas las felicidades entre dos terminan sobre dos picos separados. El nirvana no existe jamás entre dos. Más allá de cierta forma de expresión de gozo, no tenemos sino a Dios por compañero. La soledad es, para el Gozo supremo, su condición y su rescate... El egoísta tiene el Gozo solitario; los santos son los solitarios del Gozo.

Pero el camino de los sentidos parece ser el más breve:

El color es una prédica; la luz, una misa. El color nos enseña la luz; la luz nos enseña a Dios.

No busquemos en Malcolm de Chazal de lo que él puede darnos. Sus impulsos de comunicación están justificados muchas veces. Gustemos esos momentos sin asignarle una trascendencia que no tiene.

D. J. S.

Sophie Taeuber-Arp

Editado por George Schmidt

Les éditions Holbein-Bale

Suiza 1948

Esta publicación destinada a exaltar la obra y la personalidad de Sophie Taeuber-Arp, constituye un aporte valiosísimo para la historiografía del arte no-figurativo.

Editada en colaboración con Hans Arp y Hugo Weber, proporciona una visión sumamente completa de la labor realizada por uno de los artistas más originales de nuestro tiempo.

La diagramación de este libro, que es expresión de una alta jerarquía gráfica, ha sido realizada por Max Bill.

La existencia de Sophie Taeuber ha estado entrañablemente ligada a la historia y el desarrollo del arte no-figurativo. En 1915, época de su encuentro con Hans Arp, estaba ya vinculada a las tendencias constructivas del arte moderno; todo su desarrollo ulterior hasta el fin de su vida en 1943, no es más que una permanente y sistemática exploración en el sentido de la no-figuración y el arte concreto.

En 1916 ingresa al movimiento Dadá; paralelamente a su labor de creación pura, realiza obras de pintura mural y "vitraux" donde aplica los principios de su arte. Trabaja en colaboración con Hans Arp y Theo Van Doesburg en decoración de interiores (Estrasburgo). De 1931 a 1936, participa en el movimiento Abstracción-Creación. Es miembro del grupo Allianz (asociación de artistas modernos de Zurich); funda y dirige la revista "Plastique". La invasión nazi la sorprende en París, buscando refugio en Grasse donde reside hasta su vuelta a Suiza en 1943. El 13 de enero de ese mismo año deja de existir en Zurich.

Cuando para otros creadores el arte no-figurativo implica, en el mejor de los casos, una ruptura y una conquista, en Sophie Taeuber era condición natural. "Su adhesión al grupo «Constructivismo» no es una conversión, dice Gabrielle Buffet-Picabia. El arte llamado abstracto, la pintura abstracta, sujeto de las controversias apasionadas de esa época y que trasciende el problema puramente estético, es su clima familiar, su verdadero elemento".

Esta adhesión espontánea y total, esta fluidez y naturalidad en el mantenimiento de una posición que se supone sumamente controvertida y polémica, constituye uno de los rasgos más distintivos en la personalidad de Sophie Taeuber. Podemos buscar los antecedentes de esta actitud en la esmerada educación técnica recibida en la Escuela de Artes y Oficios de Saint Gall y más tarde de Hamburgo; en su experiencia como profesora de la escuela de artes y oficios de Zurich, pero debemos buscarlos también en la disposición de sus energías espirituales.

"Toda su manera de pensar y de actuar, dice George Schmidt, eran afirmación y serenidad, amor y fe en las fuerzas constructivas de la vida".

Las exigencias creadoras de Sophie Taeuber expresadas en los principios constructivos del nuevo arte se identificaban plenamente con las más profundas motivaciones éticas de su personalidad. En ella, la producción de la belleza no quedaba encerrada dentro de los límites del laboratorio, por una circunstancia feliz cuyas proyecciones están reservadas para el futuro, había conseguido impregnar su vida y la de quienes la rodeaban, de

un sentimiento de belleza y serenidad. Podría atribuírsele de acuerdo con el testimonio emocionado de Hans Arp y Gabrielle Picabia, una dosis excepcional de bondad e ingenuidad, pero teniendo cuidado en no extraer de ello un diagnóstico demasiado simple.

El vasto conjunto de su obra, más de 600 telas, acuarelas, dibujos y relieves, revela una trayectoria de austeridad artística, severamente conducida por una voluntad sistemática de experimentación aliada a un sentido estético infalible. Su evolución no contiene saltos ni fluctúa solicitada por exigencias ajenas a las estrictamente constructivas.

De sus primeras producciones abstractas realizadas sobre la base de divisiones verticales y horizontales de la tela, hasta sus producciones más características: la serie de círculos-cuadrados-rectángulos, así como en sus relieves y esculturas, se advierte siempre una continuidad y una coherencia rigurosas en el planteamiento de los problemas, una marcha incesante hacia la conquista de nuevas realidades sensibles.

Un estudio detenido de la obra de Sophie Taeuber y de sus aportaciones al arte no-figurativo sería de sumo interés por cierto, pero su extensión superaría con mucho los límites de este comentario. Resta por decir tan sólo que esta publicación llena cumplidamente el objetivo propuesto por su editor en la nota que sirve de introducción: "un pensamiento me ha preocupado profunda y particularmente: el de oponer al sin sentido de su muerte el sentido de sus obras".

A. H.

CeDInCl

\$ 4.-