

reparó apenas en semejantes restos, que procuró evitar a fin de que sus pies no se manchasen a su contacto...

el abandono, en fin, frente a la tentación, son muestras de esa parquedad, y nos van dejando una creciente inquietud. La prosa se levanta, de pronto, pero no con excesos verbales, ante la estatua de sal, primero:

Sosistrato se aproximó a la estatua... Una humedad tibia cubría su rostro. Aquellos ojos blancos, aquellos labios blancos, estaban completamente inmóviles bajo la invasión de la piedra, en el sueño de sus siglos... El sol la quemaba con tenacidad desde hacía miles de años... Semejante sueño resumía el misterio de los espantos bíblicos. La cólera de Jehová había pasado sobre aquel ser, espantosa amalgama de carne y de peñasco...

y vuelve a alzarse luego ante la mujer de Lot:

...cuando el agua sacramental cayó sobre la estatua, la sal

se disolvió lentamente, y a los ojos del solitario apareció una mujer, vieja como la eternidad, envuelta en andrajos terribles, de una lividez de ceniza, flaca y temblorosa, llena de siglos... Era el pueblo réprobo lo que se levantaba en ella...

La vaga sugestividad con que Lugones maneja el indirecto libre nos transmite el vacilante recuerdo que se debate en el misterio:

Ya no recordaba nada. Sólo una vaga visión del incendio, una sensación tenebrosa despertada a la vista de aquel mar. Su alma estaba vestida de confusión. Había dormido mucho, un sueño negro como el sepulcro. Sufría sin saber por qué, en aquella sumersión de pesadilla. Ese monje acababa de salvarla. Lo sentía. Era lo único claro en su visión reciente. Y el mar... el incendio... la catástrofe... las ciudades ardidas... todo aquello se desvanecía en una clara visión de muerte. Iba a morir. Estaba salvada, pues. Y era el monje quien la había salvado!

La última oración nos lanza vertiginosamente en el desenlace. La y encadenadora, tan simple en apariencia, despierta la evocación y la curiosidad de Sosistrato, y provoca indirectamente su condenación. Palabra mágica que contrasta con la palabra que el solitario exige, con la que sólo él oirá:

Sosistrato acababa de retroceder en los siglos. Recordaba. Había sido actor en la catástrofe. Y esa mujer... ¡esa mujer le era conocida!

Entonces un ansia espantosa le quemó las carnes. Su lengua habló, dirigiéndose a la espectral resucitada:

—Mujer, respóndeme una sola palabra.

—Habla... pregunta...

—Responderás?

—Sí, habla; me has salvado!

Los ojos del anacoreta brillaron, como si en ellos se concentrase el resplandor que incendiaba las montañas.

—Mujer, dime qué viste cuando tu rostro se volvió para mirar.

Una voz anudada de angustia, le respondió:

—Oh, no... Por Elohim, no quieras saberlo!

—Dime qué viste!

—No... no... Sería el abismo!

—Yo quiero el abismo.

—Es la muerte...

—Dime qué viste!

—No puedo... no quiero!

—Yo te he salvado.

—No... no...

El sol acababa de ponerse.

—Habla!

La mujer se aproximó. Su voz parecía cubierta de polvo; se apagaba, se crepusculizaba, agonizando.

—Por las cenizas de tus padres!...

—Habla!

Entonces aquel espectro aproximó su boca al oído del cenobita, y dijo una palabra. Y Sosistrato, fulminado, anonadado, sin arrojar un grito, cayó muerto. Roguemos a Dios por su alma.

Con esa palabra que el lector no encuentra y que el diálogo largo, cortado y forcejeante le ha hecho ansiar, queda abierto un interrogante angustioso, la mejor expresión de las fuerzas extrañas que nos haya dejado Lugones.

PARA hablar de la poesía pura, no hay más remedio que entrar en antecedentes. La palabra es demasiado vaga y los sentidos que los diferentes poetas le han dado, demasiado contradictorios para que se pueda empezar a hablar de ella sin aclarar un poco en qué sentido se está tomando.

El debate sobre la poesía pura empezó en 1925, en París, cuando el abate Henri Brémont leyó en la Academia un trabajo sobre este tema que provocó una serie de ataques, contraataques y aclaraciones en la revista *Les Nouvelles Littéraires*.

El discurso del abate Brémont era breve y, a decir verdad, un poco vago. La tesis general era que lo que le confiere a un poema su carácter poético no son las palabras, las imágenes, los sentimientos o incluso la musicalidad, sino un "fluido misterioso" al que el abate llama "poesía pura". Decir de esto que es un fluido misterioso, por supuesto, es no decir casi nada. El abate se defiende diciendo que "no se define la poesía pura". Pero de todas formas sus palabras dejan un poco insatisfecho al lector, porque no sólo no la definen, sino que no dicen *casi nada* sobre ella o sólo cosas muy vagas que pueden aplicarse *casi* a cualquier tipo de poesía. La mayor parte de las *Aclaraciones* que siguieron a este discurso están dedicadas a combatir a unos supuestos racionalistas a los que seguramente el abate prestaba ideas que ellos nunca tuvieron, pues resulta, en efecto, un poco difícil creer que alguien defienda algunas de las estupideces que el abate ataca, atribuyéndolas al racionalismo. Después de gastar páginas y páginas en desvanecer en el ánimo del lector ideas que éste no ha tenido nunca, Brémont deja bien poco aclarado el concepto de poesía pura.

Sin embargo, el debate tiene gran importancia. Porque aunque no se nos diga nada claro sobre la naturaleza de este fluido aislable, queda por lo menos la idea

POESIA

PURA Y

ARTE

ABSTRACTO

Por Tomás SEGOVIA



Paul Valéry

de su existencia. Esta idea está un poco confusa en el abate, y a veces reconoce que en realidad la poesía pura no es aislable, que sólo puede encontrarse encarnada en sus impurezas. Pero otras veces parece decir lo contrario, por ejemplo, cuando nos da a entender que, en última instancia, la poesía puede prescindir de todo menos del fluido misterioso; o cuando nos dice que unos girones de palabras incomprensibles, o un poema en una lengua que no comprendemos pueden bastar para transmitirnos el famoso fluido.

En vista de que la "misteriosa realidad" de que habla el abate no queda puesta en claro, pronto el tema de la discusión toma un signo negativo, y entonces el desacuerdo de los bandos deriva, no de lo que cada uno piensa de la "poesía pura" (puesto que de eso nada se sabe), sino de lo que cada uno piensa de las impurezas. ¿Qué son las impurezas poéticas, cuáles son, hasta qué punto se pueden suprimir?, éstas son las preguntas a las cuales cada uno contesta de una manera diferente.

El abate Brémont y sus partidarios consideran impuras muchas cosas. Pero como Brémont, en sus *Aclaraciones* hace a menudo marcha atrás, incluso contra algunos de sus partidarios, estableciendo que probablemente las impurezas no pueden suprimirse, no tenemos más remedio que cortar un poco por lo sano y empezar a interpretar por nuestra cuenta unas ideas que no arriesgan ninguna afirmación decidida y comprometida, unas ideas que no se atreven a cortar su propia retirada.

De las listas de impurezas que Brémont hace en su discurso y en sus aclaraciones, me parece que lo más importante que se desprende es lo siguiente: que a la poesía no le es imprescindible, ni siquiera conveniente ser inteligible.

Por mucho que los puristas suavicen después esta afirmación, la afirmación permanece y sus consecuencias son ya un hecho. Parte de esta suavización se en-

cuentra en las objeciones que Brémont opone a algunas ideas de Paul Valéry. Valéry, aún antes que Brémont, había empleado el término "poesía pura", y sus conclusiones no andaban muy alejadas de las de este último. Pero Valéry era un intelectualista decidido, y Brémont (según él mismo), un místico. Valéry, por lo tanto, no admitía que se hablara de flúidos misteriosos y de radiaciones sobrenaturales. Desde luego, esta actitud me parece más honrada: si vamos a partir los cabellos en cuatro, no es en busca de vaguedades y misterios, sino en busca de realidades enunciabiles, claras, científicas. Pero, además, tal vez Valéry y Brémont no estaban tan alejados como se imaginaban. A Brémont le gustaba mucho la poesía de Valéry, al que llama "poeta a pesar suyo", y esto ya es significativo. Después de todo, pensar que la poesía en estado puro es una cosa misteriosa o es una cosa sutil, no es tal vez una diferencia tan importante, comparada con la diferencia que va de pensar que debe significar algo a pensar que no debe significar nada. Y en este punto, que me parece el central para entender en su conjunto las tendencias puristas y abstraccionistas, Valéry y Brémont estaban de acuerdo. Por otra parte, como veremos más tarde, la postura de Brémont no me parece tan mística como él pretendía.

Desde el momento en que Brémont afirma que el ser comprensible no le es imprescindible a la poesía, me parece que el problema debe quedar planteado así: Admitiendo que la poesía tenga un sentido —y este punto es el supuesto de la posibilidad misma de la discusión— ¿este sentido ¿es sentido dentro de la poesía misma o fuera de ella? Dicho de otra manera: ¿un poema debe significar algo para nosotros o basta con que signifique algo para sí mismo? Tanto Brémont como Valéry optan por la segunda alternativa. Brémont hablándonos de un misterio incomprensible; Valéry en nombre de una construcción rigurosa, intelectual y cerrada del poema.

Pero dejemos por ahora a Brémont, cuya posición tibia crea demasiadas confusiones, y busquemos en Valéry las bases del purismo poético.

Valéry, como buen intelectualista, no cree en inefables misterios. Para él la poesía es un ejercicio del espíritu, y su único sentido es el de servir a este espíritu para crearse una serie de dificultades, de "resistencias", como dice él, con objeto de vencerlas y dar así la medida de su fuerza, de su talla intelectual. Para él la poesía es un juego, o más bien un deporte: como el deportista, el poeta fija sus reglas, una serie de reglas más o menos arbitrarias, cuyo único sentido es hacer más difícil el logro de una finalidad fríamente escogida. Agobiado por estas reglas, poeta y deportista se lanzan a su empresa con el único deseo, deseo absolutamente *desinteresado*, como le gusta decir hoy a la gente que habla de arte, con el único deseo de demostrarse a sí mismo o a los otros cuánto es capaz de hacer, gracias a un cuidadoso adiestramiento y al más completo dominio de sus recursos. Refiriéndose a Leonardo de Vinci, que es su ídolo y ejemplo, habla de la obra que nos ha dejado diciendo: "Abandona los vestigios de quién sabe qué grandes juegos." Un record, como quien dice.

En estas condiciones, la poesía será tanto más pura cuanto más libre esté de todo lo que no es ella misma, sus reglas del juego, su puro ejercicio desinteresado. Así también, el deportista ideal sería aquel que careciera de inteligencia, de sentimientos, de vida privada, de *destino*, en una palabra y quedase reducido exclusivamente a un conjunto abstracto de músculos perfectos. Es natural, por lo tanto, que Valéry afirme categóricamente que el entusiasmo no es un estado de ánimo de poeta. El poeta debe conservarse en frío, dueño de todas sus fuerzas y debe hacer de su lenguaje una cosa resistente, impermeable a los sentimientos, a los deseos y en general al alma. El poema no debe contagiarse de nuestros problemas vitales, existenciales, humanos, del mismo modo que el deportista debe dejar en los vestidores sus preocupaciones familiares o financieras e incluso su deseo de ganar un premio posible.

Así, pues, es absurdo preguntar qué significa o qué dice un poema. Esto equivaldría a preguntar qué significa o qué dice un partido de frontón o de ajedrez. A nadie se le ocurriría preguntar qué quiere decir una partida de ajedrez y los puristas se indignan de que haya, sin embargo, quien piense en preguntar qué quiere decir un poema. Aquí se pueden ver ya algunos de los puntos en que la poesía pura y el arte abstracto se parecen. Pero lo que es interesante señalar no es sólo su parecido, sino también la similitud de su significado.

Quedándonos por ahora en la poesía, creo que puede decirse que el purismo poético, entendido así, tiene un área de influencia mucho mayor de lo que suele creerse. En efecto, la importancia de Valéry y de Mallarmé, hace que generalmente se asocie la idea de poesía pura con la idea de intelectualismo y que se suponga que la poesía de tipo no intelectualista nada tiene que ver con el purismo. Pero si tenemos en cuenta que el abate Brémont que es padre de este purismo con tan justo título como Valéry era, por su parte, un anti-intelectualista decidido, podremos ver que el intelectualismo no es su nota esencial y que puede encontrarse, en formas diferentes, en poetas no intelectualistas. Creo, pues, que el desacuerdo entre Valéry y Brémont provenía del intelectualismo del uno y del anti-intelectualismo del otro, pero no de su "purismo", en el cual eran semejantes. Me parece, por lo tanto, que para entender esta mezcla de acuerdo y desacuerdo hay que admitir dos tipos de poesía pura; pero tanto Valéry como Brémont se negaban a aceptar otro tipo que el que cada uno de ellos preconizaba. Si hay un tipo de poesía pura intelectualista y otro que no lo es, habría que buscar su nota esencial común en otro sitio. Esta nota común me parece ser precisamente la falta de sentido exterior: el poema se agota en sí mismo y fuera de sí mismo no significa nada. El poema no tiene sentido *para*, es decir, no significa nada para la moral, para el sentimiento, para el entusiasmo, para la vida, para el hombre, ni en general para cualquier otra cosa que sea extrapoética: no sale de sí mismo, no apunta a nada, es *gratuito*, es *hermético*.

Creo que desde este punto de vista puede descubrirse un tronco común, un impulso común que corre a través de casi toda la poesía moderna, por diferentes

que sean sus manifestaciones en otros aspectos. No quiero decir, naturalmente, que esto sea lo *único* que se encuentra en la poesía moderna, pero sí que se encuentra *sólo* en la poesía moderna y en mayor o menor grado en toda la poesía moderna o en la mayor parte. Podemos, pues, considerarlo como lo característico de la poesía de la primera mitad de este siglo. Así puede entenderse, creo, la coexistencia, aparentemente contradictoria y absurda, en estos últimos 50 ó 60 años, de una corriente poética rigurosa, intelectual, marcadamente formalista y consciente — y de una corriente irracionalista, desordenada y delirante, oscura e inconsciente. La poesía de Paul Valéry y la poesía superrealista me parecen ser los dos puntos extremos entre los cuales fluctúa toda la poesía moderna. Si logramos colocarnos en un punto de vista desde el cual sea posible abarcar al mismo tiempo estos dos tipos de poesía, creo que podremos tener una visión de conjunto de toda la poesía contemporánea. Veamos cómo puede abordarse también desde esta perspectiva: la poesía superrealista.

Los movimientos de vanguardia que precedieron al superrealismo tenían casi todos en común un deseo de reducir la poesía a sus elementos esenciales: la imagen y la metáfora. Esto es a todas luces purismo poético. El superrealismo, aunque introdujo grandes ideas nuevas, tomó de estas corrientes este concepto de la imagen, la metáfora, la palabra como cosas autosuficientes que no necesitaban fundarse fuera de sí mismas. *Palabras en libertad* podría ser a la vez el lema del vanguardismo y del superrealismo.

Sin embargo, la importancia que en el superrealismo adquiere el subconsciente o el inconsciente, parece indicar que la poesía tiene su fundamento fuera de sí misma. Detengámonos un momento en este punto, que es un poco confuso. Hay que tener en cuenta que el superrealismo no era una escuela poética o literaria, ni siquiera artística, sino que pretendía ser una explicación global de la realidad y negaba precisamente toda idea de literatura y de arte. Consecuentemente, para encontrar su semejanza con las corrientes intelectualistas, tendremos que buscarlas, no en su programa poético —puesto que no lo tenía— sino en su visión de la realidad. Si la poesía de Paul Valéry no era más que un ejercicio del espíritu, esto quiere decir, evidentemente, que el espíritu lo es todo. En efecto, para Valéry el espíritu es soberano, autosuficiente y fundamento de toda realidad. "Nada es tan hermoso como lo que no existe", dice en cierta ocasión; y es claro que llama "lo que no existe" a lo que no existe *fuera* del espíritu, o sea a lo que el espíritu solo crea. También para los superrealistas el espíritu lo es todo; sólo que para ellos el espíritu no es el intelecto, sino más bien una serie de funciones extraintelectuales que a ellos les parecen constituir la verdadera fuerza creadora del hombre. "Sólo lo maravilloso es bello", dice André Breton; y si comparamos esta afirmación con la anteriormente citada de Valéry, veremos que las diferencias entre estos dos grandes jefes de escuela no son tan irreductibles como a ellos mismos les gustaba imaginar. La idea del mundo es muy semejante en uno y en otro: es la idea de que la realidad objetiva se funda en el espíritu y no al revés; de que este espíritu

es lo único creador que existe y, en última instancia, lo único que existe en general; de que el espíritu, finalmente, es absolutamente libre y no tiene más finalidad que la de ejercer esta libertad. La poesía, como fenómeno del espíritu es uno de los ejercicios de esta libertad y, como tal, no tiene más función que poner de manifiesto el funcionamiento de este espíritu, funcionamiento psíquico, se entiende, sea en el sentido en que se dice "el funcionamiento de un mecanismo, de un reloj, etc." Sólo que para Valéry el mecanismo del espíritu era la voluntad y la inteligencia y para Breton era el delirio y el sueño. Comparemos la afirmación de Valéry antes aludida, de que la poesía es un ejercicio para mostrar la calidad de nuestro espíritu con la definición, ya clásica, que hizo Breton del surrealismo: "Automatismo psíquico puro, en ausencia de todo control ejercido por la razón, mediante el cual nos proponemos mostrar el funcionamiento real de pensamiento." ¿No es esto decir lo mismo con diferentes palabras?

Creo, en resumen, que la parte esencial de las doctrinas puristas en este sentido de la palabra: o sea purismo intelectual o anti-intelectual, puede resumirse con dos afirmaciones: 1ª que la poesía no debe apuntar a nada fuera de ella misma; no debe referirse a la realidad exterior, aludir a ella —puesto que esto significaría supeditar al espíritu verdadero a la realidad falsa—, es decir, la poesía no debe *significar* nada, y 2ª que no debe recibir en su seno nada que provenga de otro sitio: de nuestros intereses, de nuestros conflictos ante el mundo, ante el tiempo, etc. —puesto que esto significaría supeditar la absoluta libertad de espíritu a la circunstancia, que es justamente el contrapeso, el límite de la libertad—, es decir, la poesía debe ser *gratuita*, desinteresada en el sentido de no tener relación alguna con los intereses humanos de cualquier especie.

Estos son, a mi parecer, los principios característicos de toda la poesía moderna en cuanto moderna: es decir, éstos son los elementos que en la poesía moderna son exclusivos de nuestra época, aunque de hecho se encuentren siempre más o menos mezclados con elementos heredados de otras épocas. El poema ideal producido sobre la base de estos principios sería pues un poema absolutamente hermético, absolutamente gratuito y absolutamente incomprensible. Pero ¿qué sentido puede tener un poema semejante o qué clase de actitud es la de un poeta que aspira a un poema semejante?, ¿por qué, en una palabra, puede parecernos deseable un poema semejante?

Para intentar dar una respuesta a estas preguntas será necesario hacer una comparación con el arte abstracto.

Cuando una persona no iniciada se encuentra ante un cuadro abstracto, lo primero que se le ocurre es preguntar: ¿qué quiere decir esto? La respuesta adecuada a esta pregunta es: no quiere decir absolutamente nada. Ante el cuadro abstracto, la persona no iniciada siente claramente que no entiende. Pero es un error suponer que no entiende por ignorancia. No entiende, sencillamente, porque allí no hay nada que entender: allí nada representa nada, nada quiere decir nada. Hay una anécdota a propósito del arte abstracto que se ha hecho famosa: Un es-

pectador pregunta a un pintor si le gusta verdaderamente el cuadro abstracto que ha pintado y por qué. El pintor, a su vez, pregunta al espectador: "¿A usted le gustan las ostras?" "Sí", dice el espectador. "Pues bien, replica el pintor, ¿puede explicarme por qué?" Con esta anécdota parecen definitivamente apabullados los enemigos del arte abstracto. Sin embargo, hay un pequeño detalle que suele pasarse por alto: una ostra es un objeto. Un cuadro, en cambio, ¿es realmente un cuadro un verdadero objeto? El espectador que pregunta qué significa un cuadro está afirmando sin saberlo que un cuadro no es un objeto. Si un cuadro no significa nada, entonces sí es un objeto. El pintor de nuestra anécdota ha puesto el dedo en la llaga de la cuestión. Al comparar el cuadro con las ostras quiere que entremos con el cuadro en la misma relación que entramos con las ostras; es decir, quiere que lo consideremos objeto. La decidida resistencia que opone el público en general al arte abstracto se debe, precisamente, a lo difícil que resulta para este público aceptar que las obras de arte sean objetos. En efecto, durante siglos el público ha estado acostumbrado a que el arte le hable de las cosas, le "diga" algo, exprese; y ahora se encuentra, de pronto, ante un arte que no habla, que no dice nada, que no expresa nada.

Creo que se ven ya bien claras las relaciones del arte abstracto con la poesía pura. Uno y otra consisten en el intento de crear un arte que no signifique nada, que no salga de sí mismo, que no se funde en ninguna medida, en cualquier cosa que le sea exterior; un arte cuyo significado no sea para la vida, sino en caso de que tenga alguno, sólo para el arte mismo: un arte en el cual el espíritu ejerza su absoluta soberanía, independencia y libertad, sin ninguna limitación de responsabilidad, representación o dependencia.

El abstraccionismo consiste en considerar a la obra de arte como una *cosa*, como un objeto en el pleno sentido de la palabra, o sea como algo a lo que se mira, en lugar de considerarlo como está implícito en todo el arte anterior, como un lugar desde el cual se mira, como un punto de vista sobre las cosas, o sea, en rigor, como un sujeto. Crear objetos, he aquí la grande y nueva ambición del arte en nuestros días.

Creo que la realidad tal como se nos presenta se puede dividir en tres grandes grupos o categorías: sujetos, objetos y útiles. El sujeto es un punto de vista, interpreta y expresa. No tienen más realidad objetiva que la de expresarse, que la de manifestar su interpretación, su perspectiva de las cosas. El arte sólo podría ser un objeto para otro objeto, pero para un sujeto, o sea para un hombre, el arte es un sujeto, es un punto de vista sobre las cosas: porque no se llama arte a la materia que forma un cuadro —y que, ésa sí es objeto— sino al significado expresado por esta materia; es decir, que hasta ahora se había llamado arte a un *significado*. Eso que en el hombre se llama crear es, pues, creación de sujetos, exteriorización por medio de la expresión de nuestra interioridad o perspectiva, sobre la realidad. Aparte de expresar, el hombre puede también construir, construir útiles, es decir, transformar los objetos ya existentes para servirse de ellos con ciertos fines. La "utilidad" me parece

como una forma rudimentaria del "sentido". Servir para algo es ya apuntar hacia algo que no está contenido en el puro hecho de ser, aunque es apuntar sólo a algo cercano, limitado y mecánico. De cualquier manera, ya se trate de expresiones o de útiles, hasta ahora el hombre había creado cosas sólo relativamente objetivas: cosas que sirven, cosas que significan. Cuando frente al arte de todos estos siglos se pregunta, como todavía hacen algunas personas: ¿para qué sirve esto?, la respuesta es fácil: No sirve, significa. Pero desde que apareció el arte abstracto, a la doble pregunta: ¿para qué sirve o qué significa esto?, sólo cabe responder: no sirve para nada ni significa nada.

Cosas que sirven o cosas que significan, hemos dicho antes. Es decir, todos esos productos humanos que muchas veces llamamos creaciones, no son verdaderas creaciones: construir y expresar no es crear del todo, queda una tercera forma de crear, la más auténtica, que el hombre no había intentado o sólo ocasionalmente y sin propósito verdaderamente consciente (pues en efecto, manifestaciones abstractas del arte se encuentran aquí o allá, aisladas, a lo largo de toda la historia). El hombre inmensamente soberbio del siglo xx ha hecho este descubrimiento sin precedentes: crear, lo que se dice crear, crear en el más alto sentido de la palabra, en el sentido divino, es crear cosas sin utilidad y sin significado. ¿Qué significa, en efecto, o para qué sirve un cielo estrellado? ¿Qué sentido o qué utilidad tiene una puesta de sol, el planeta Marte o la gravitación universal?

Tenía que ser precisamente este siglo sanguinario, soberbio y salvaje, este siglo que es el del totalitarismo el que concibiera semejante idea del arte. Porque el arte abstracto es el totalitarismo del poder del espíritu, del mismo modo que la dictadura con sus campos de concentración y sus fusilamientos es el totalitarismo del poder del Estado.

El arte abstracto consiste, pues, en un intento de crear del todo, crear como crea Dios; un intento de crear algo que no apunte o contenga a la realidad, a *esta* realidad, sino que sea una nueva realidad, una realidad aparte, una creación fuera de la creación. Un cuadro abstracto pretende no estar en el mundo, sino ser él mismo un mundo, *otro* mundo, un nuevo mundo creado por un nuevo Dios.

Por eso me parece natural hasta cierto punto la sensación de horror que este arte produce en muchas gentes, esa sensación de algo monstruoso parecida a la que producen las figuras de cera. Sensaciones semejantes se manifiestan, por ejemplo, cuando descubrimos repentinamente que una persona tiene un ojo de cristal o que en medio de un ramo de flores una de ellas que nos había parecido igual a las otras es de trapo o de papel. Yo recuerdo haber tenido muy vivamente una sensación de este tipo ante las vitrinas de una tienda de máquinas de escribir, en las que se veía, en un florero, un ramo de flores hecho todo de tornillos y de otras piezas de máquinas. Analizando en conjunto todos estos fenómenos, creo que podemos decir que la sensación de lo monstruoso es la sensación de la aparición inesperada de elementos de un orden dentro de otro orden para el que

no estaban previstos. Monstruoso es el incesto, porque es la aparición de elementos de orden sexual en un orden que no es sexual; monstruosa es una dentadura de fiera en un rostro humano; monstruoso es ir a estrechar una mano y encontrar el frío de un pescado.

Pues bien, las figuras de cera son monstruosas porque pretenden ser *reales*. Son dos órdenes diferentes: figura, producto del hombre, arte, construcción: un orden; persona real, producto divino, naturaleza, creación: otro orden. Las figuras de cera son monstruosas, como la flor artificial que nos engañó, porque pretenden hacernos creer que son naturaleza. El hombre no crea naturaleza. El arte abstracto es monstruoso porque también pretende ser naturaleza, sólo que *otra*

naturaleza. La figura de cera, minuciosamente realista y el cuadro abstracto, absolutamente antirrealista, tienen un sentido muy parecido. Es curioso que la objeción que comúnmente se hace a la antigua idea de imitación en el arte, objeción que al hombre moderno no le parece de una evidencia palmaria, sea, sin embargo, más apropiada para el arte abstracto que para el antiguo arte figurativo. ¿Para qué copiar los objetos? —suele decirse—. La copia será siempre inferior al original. Por lo tanto hay que hacer otra cosa. Pero los antiguos artistas, aunque creyeran de buena fe que lo que hacían eran copias, nos han dejado en realidad grandes expresiones, o sea grandes puntos de vista que todavía nos sirven para interpretar,

entender y amar la realidad. El arte abstracto, más soberbio y menos inocente, pero también, a mi juicio, más equivocado, creyó que hacer otra cosa era hacer *otro* objeto, otra *realidad*. No comprendió que la monstruosidad de la idea de imitación no está en que se reproduzca el *mismo* objeto, sino en el hecho de que el producto sea un *objeto*. No comprendió que para escapar de la triste copia de objetos la solución de inventar otros no era la única: había otra que consistía en aceptar que la obra de arte no es un objeto sino un sujeto.

Creo, pues, que la poesía pura y el arte abstracto están estrechamente relacionados; que el sentido de la poesía pura

(Pasa a la pág. 32)

Algunos aspectos de laboratorio de los pintores José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo.

Salvo alguna discrepancia, fácilmente superable, entre varias cédulas y el orden del catálogo, la organización y presentación de la exposición de proyectos, dibujos y grabados de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo, prestigia a la Universidad, y concretamente a los encargados directamente de ello: Jaime García Terrés, Raúl Enríquez y Carlos Hernández Serrano, Director General de Difusión Cultural, Jefe de la Sección de Artes Plásticas y Museógrafo, respectivamente.

No se ha seguido un itinerario basado en datos cronológicos de cada pintor sino sólo en cuanto a su precedencia física en el tiempo. Más bien —se me ocurre— las obras van presentándose al espectador de un modo natural y sujeto, en cierto sentido, a similitudes de factura y, también, a contrastes en la plasmación de cada tema. Donde sí hay un sistema es en el agrupamiento de los dibujos de diversas épocas, en los grabados, y más que nada, en los proyectos y bocetos para la pintura mural o de caballete. Esto permite un mejor examen de cada contingente, hasta llegar a algunas conclusiones o simplemente impresiones, sobre éste o aquél de los expositores.

Todo contacto del artista creador con el público lleva implícito en sí, aparte de la simple emoción que ello produzca, una experiencia de orden moral, un puro goce estético con sus múltiples consecuencias. El poder asomarse al "sancta sanctorum" donde se gesta cada obra de arte, es un privilegio, y además un precioso arbitrio para enriquecer aún más esas vivencias. Pues entonces el espíritu no se limita a derivar de la obra acabada el máximo del efecto estético y ejemplar, sino que lo



Orozco: *La catarsis*

ARTES PLASTICAS

Por Jorge Juan CRESPO DE LA SERNA



Orozco: *Fragmento para un mural*

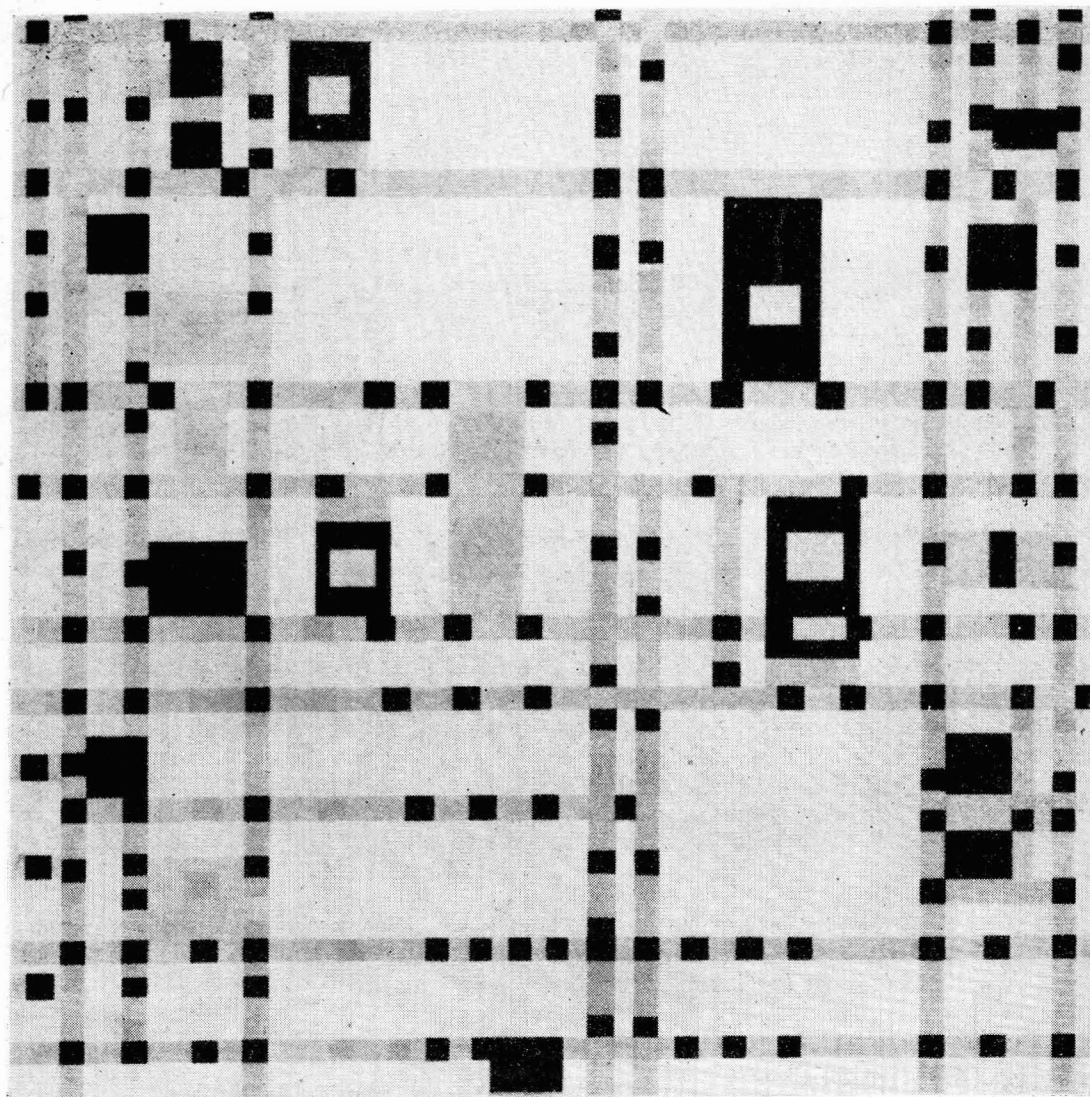
completa con la emoción o conjunto de emociones que suscita contemplar el mecanismo que la ha precedido.

En sorprender este mecanismo, no es únicamente una intelección consciente la que acucia al observador y le da satisfacción mental y sensorial. También concurre a este acto una especie de innata curiosidad, análoga a la que ha tenido siempre el salvaje o el niño, cuando descubre el quid de un fenómeno, la entraña de una máquina o de un sucedido cualquiera.

Por eso, mostrar al público los ejercicios y experimentos que ocupan el precioso tiempo del artista creador —hago esta connotación porque indudablemente existe el artista espectador— es una labor eminentemente educativa, o sea precisamente moral; y ello cae dentro del campo de acción de un centro orientador como la Universidad.

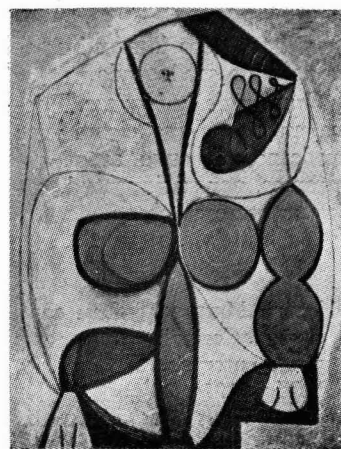
Refiriéndonos a nuestro país, hay que rememorar el hecho de que Carlos Chávez y Fernando Gamboa, como autoridades del Instituto Nacional de Bellas Artes, llevaron a cabo en el sexenio pasado, sendas exposiciones individuales en gran escala de cada uno de los cuatro pintores cuyos trabajos de laboratorio forman el acervo principal de esta exposición. En esta ocasión se ha reducido, naturalmente, el lote correspondiente a cada uno, pero en cambio se tienen estas ventajas, entre otras menos esenciales: 1º, aprehender en una primera ojeada el carácter y estilo de cada uno, y naturalmente los contrastes que les sustentan, dentro de una manifestación geográfica; y 2º, captar en un análisis más detenido, la consistencia o no consistencia de sus respectivas estéticas y el resultado positivo o negativo de sus realizaciones.

Por tal razón es importantísima esta reunión de cuatro grandes pintores de México. Se diferencia de la celebrada

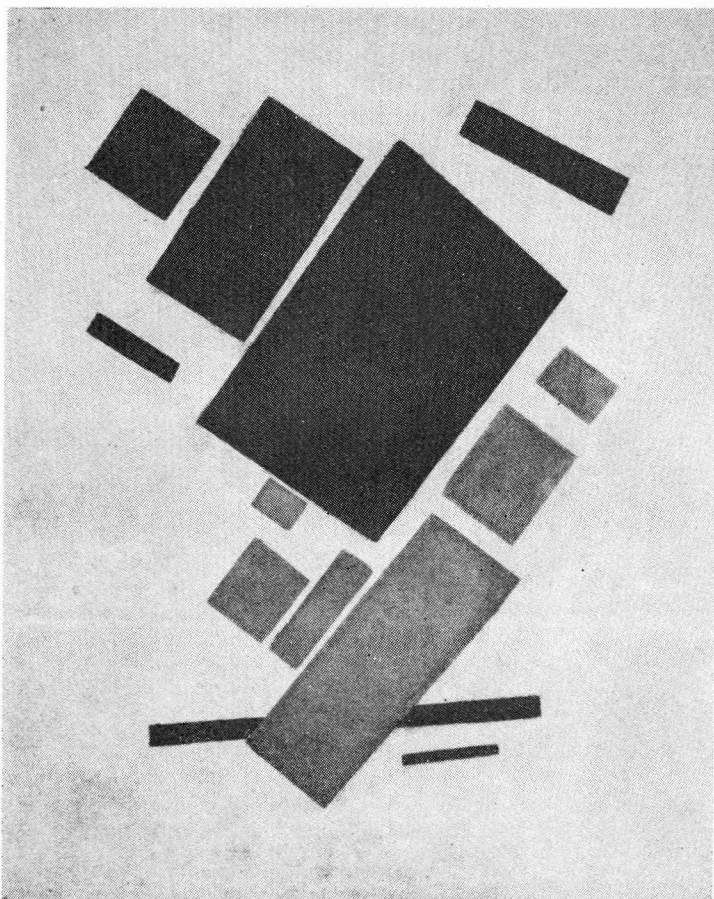


Piet Mondrian: *El Boogie-Woogie de Broadway*

no sólo los cuadros, sino incluso a las personas, pues este absolutismo es absolutismo del sujeto, y para que un sujeto pueda ser absoluto necesita abolir a los demás sujetos; que tiende a tomar por su cuenta todos los atributos que antes solían adscribirse a un Dios en el que nuestro tiempo ya no cree; que tiende, en fin, a la autosuficiencia, autojustificación y autofundamentación; y que en otros terrenos se manifiesta en monstruosidades tales como los Estados totalitarios, por ejemplo. Creo, pues, para concluir, que buscar una salida para el arte en este atolladero



Picasso: *Mujer* (1947)



Kasimir Malevich: *Composición*

(Viene de la pág. 24)

es un sentido abstraccionista y que el sentido de todo lo abstraccionista es, por las buenas, una suplantación de Dios. Creo, además, como dije antes, que tanto la poesía pura como el arte abstracto son manifestaciones de una vasta actitud de nuestro tiempo que tiende a establecer los poderes absolutos del hombre, que tiende a considerar todo como objeto,

del abstraccionismo implica necesariamente tender hacia la superación de esta actitud general del hombre moderno, y que si algunos de estos puntos aunque sólo fuera en un terreno tan poco peligroso como el del arte y la poesía, logaran aclararse satisfactoriamente, todo el terreno ganado sería terreno ganado para una época mejor, no de la poesía, sino del hombre.



Vasily Kandinsky: *Improvisación N° 30*

POESIA PURA Y ARTE ABSTRACTO