

sato, qué corazón altivo puede aceptar sin asco tal imagen de la justicia de Dios? Juzgáis el infierno según las reglas de este mundo. Y el infierno no es de este mundo.

*Diario de un cura de aldea*

¡Ah, no! Los imbéciles cierran los ojos sobre estas cosas. Hay sacerdotes que no se atreven siquiera a pronunciar el nombre del diablo. ¿Qué hacen de la vida interior? Un campo de batalla para los instintos. ¿Y de la moral? Una higiene de los sentidos.

*Bajo el sol de Satán*

Parece que no hay ya para la Acción Católica —como, por otra parte, para todo católico— más que una actitud perfectamente legítima, sin riesgo de excesos: la apología de la autoridad eclesiástica y de sus métodos, la exaltación hasta el delirio de sus mínimos éxitos, el disimulo de sus fracasos aun mintiendo desvergonzadamente.

Me responderéis que esa fe ingenua otorga la paz a las almas simples. Pero ¿hasta cuando? ¿Con qué derecho los deja creer que la Iglesia avanza a golpe de milagros, que no se estanca ni retrocede nunca, para que un día esos desdichados pierdan la fe y se crean engañados por Dios si por desgracia el Vaticano abra sus puertas a algún incapaz o a algún indigno? “Si se obedece, les decís, no hay ningún riesgo”. Y entonces mentís por omisión. Sería preciso decirles: “Obedeciendo, en las cuestiones libres, cuando no se es capaz de formarse una opinión, no hay riesgo”. Además, la fórmula “no hay riesgo” es innoblemente antievangélica.

*Carta a Amoroso Lima*

Chantal: —Por lo menos podríais juzgarme de acuerdo... qué se yo... en fin, de acuerdo con los preceptos, con la moral...

El cura: —No podría juzgaros sino por la gracia. E ignoro e ignoraré siempre cual os ha sido dada.

*Diario de un cura de aldea*

Se fiel a los poetas, se fiel a la infancia. No llegues a ser persona mayor. Existe un complot de las personas mayores contra la infancia; basta leer el Evangelio para darse cuenta de ello. El Buen Dios dijo a los cardenales, a los teólogos, a los ensayistas, a los historiadores, a los novelistas; en fin, a todos: “Asemejaos a los niños”. Y los cardenales, los teólogos, los historiadores, los ensayistas, los novelistas, repiten de siglo en siglo a la infancia traicionada: “Asemejaos a nosotros”.

Valor y suerte. Todos tenemos que sobreponernos a la vida. Pero la única manera de hacerlo es amándola. Todos los pecados capitales juntos condenan a menos hombres que la Avaricia y el Hastío.

*En el álbum de una joven brasileña*

## ARTES PLÁSTICAS

### PRESENTACIÓN DE PEDRO CORONEL<sup>1</sup>

Por Octavio PAZ

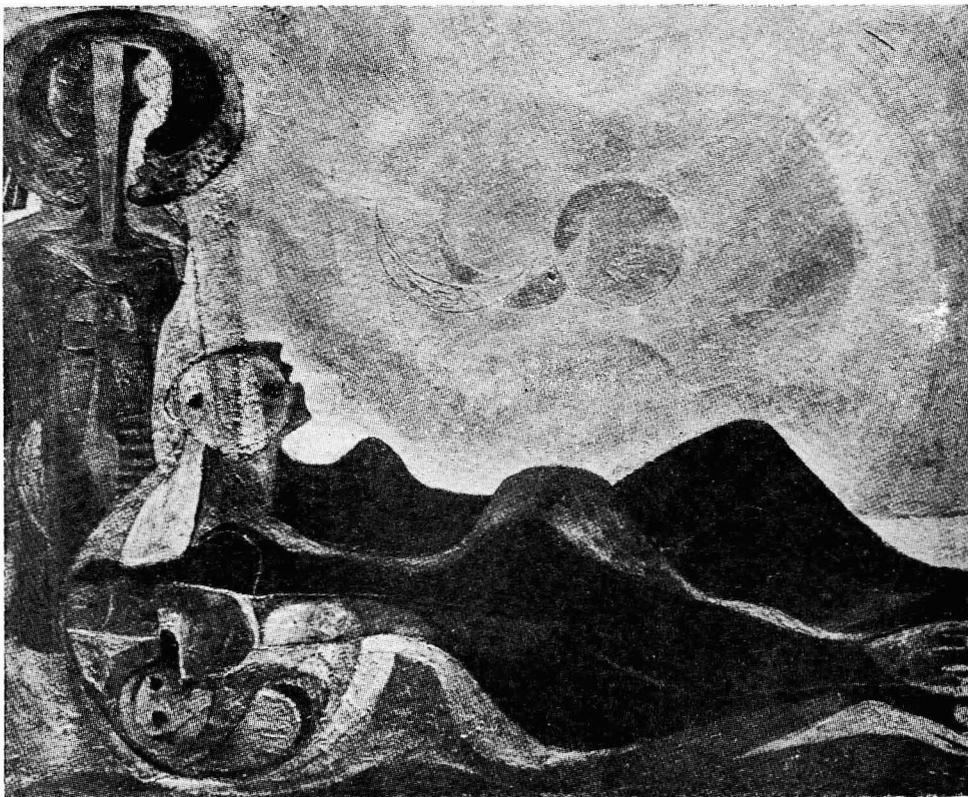
LA UNIFORMIDAD empieza a ser una de las características del arte contemporáneo. El estilo absorbe a la visión personal; la manera congela al estilo; la febricación, en fin, sucede a la manera. Se dirá que la situación no es nueva. Lo es para nuestra época. Durante más de cincuenta años el arte moderno no cesó de asombrar o de irritar; hoy, cuando logra vencer el cansancio del espectador, conquista apenas una tibia aprobación. A medida que disminuye el poder expresivo de las obras, aumenta el frenesí especulativo de la crítica. Todo se puede decir frente a obras que no dicen nada. Pero “decir todo” equivale a “nada decir”: la algarabía intelectual termina por fundirse con el silencio de los objetos. Otro tanto ocurre con las denominaciones. A veces son meros rótulos; otras, como en el caso del “expresionismo abstracto” o del “arte informal”, el primer término niega al segundo: el resultado no es el sin sentido sino el contrasentido. Las significaciones se evaporan porque la realidad misma que se pretende designar se ha desvanecido. Los movimientos que fundaron el arte moderno eran realidades vivientes y por eso tenían nombres (algo muy distinto de las denominaciones): surrealismo, cable conductor de energía espiritual, puente suspendido entre este mundo y los otros; expresionismo, voluntad de estilo de la pasión; arte abstracto, búsqueda de los arquetipos, alquimia y geometría. Tránsito del nombre a la marca: dadaísmo, sin sentido lleno de sentido; “arte otro”, significación insignificante.

En el pasado los objetos de uso (desde las casas hasta las prendas de vestir)

eran durables; las obras de arte (desde los templos y palacios hasta los poemas) postulaban la inmortalidad. Hoy los objetos se consumen apenas se producen. Hannah Arendt señala que la idea de objeto (algo que se usa) desaparece, substituida por la de alimento (algo que se consume).<sup>1</sup> Por el camino de la industria los objetos se han reintegrado al circuito vital, eminentemente animal: producción, consumo, producción. La degradación del objeto ha precipitado la de la obra de arte en artículo de consumo. No sólo la pintura y la escultura forman parte del proceso circular; también el cine y gran parte de la arquitectura, el teatro y la novela obedecen al ritmo biológico-industrial de producir para consumir y consumir para producir. Gracias al mercado, que unifica la variedad de los productos, el consumo se universaliza. La valía, aquello que hace único a cada producto, se transforma en el valor, esto es, en aquello que hace posible el intercambio de objetos diferentes.

Una de las intuiciones más asombrosas de los dadistas, sobre todo frente a la ingenuidad de los futuristas italianos y rusos, consistió en su tentativa por interrumpir el proceso: crear o presentar objetos que negasen la idea de producción y consumo, obras que fuesen ina-

<sup>1</sup> La nueva galería *Le Point Cardinal* inició sus actividades el 1 de junio con dos exposiciones: los recientes grabados de Picasso para una nueva traducción de Píndaro y pinturas y esculturas de Pedro Coronel. Publicamos el original español del texto de Octavio Paz que aparece traducido al francés, en el catálogo de la exposición del artista mexicano.



Pedro Coronel: “Materia trasfigurada por la creación humana”



"Para Coronel la pintura es significación."



Pedro Coronel: "Esos fantasmas son los mismos para todos los hombres."

similables y, literalmente, indigeribles.<sup>2</sup> La rebelión dadaísta no fue tanto un ataque a la producción artística como a la noción de consumo. Por eso fue una embestida contra el espectador, contra el público. Pero el dadaísmo afirmaba aquello mismo que negaba. La negación se operaba frente a un público. Para privar al público del consumo era necesaria la presencia de los consumidores. Todo nihilismo es circular: la negación del público no podía ser sino espectacular. En los últimos años hemos presenciado tentativas aisladas de restauración dadaísta (máquinas de pintar y otras). Ninguna de ellas ataca la idea de consumo. La rebelión se transforma en pasatiempo.

En una entrevista reciente en la televisión de Filadelfia, se preguntó a Marcel Duchamp sobre la actitud que deberían adoptar los artistas ante esta situación. Contestó sin vacilar: desaparecer de la superficie, volver al "underground". La dificultad estriba en que ya no hay "underground". La sociedad moderna ha suprimido el arriba y abajo, el aquí y el allá. No hay espacio. Nadie está solo pero tampoco nadie está acompañado. No hay "underground" porque no hay "ground". La vida privada se ha vuelto la vida anónima, la vida pública por excelencia. Nada está escondido pero nada está presente. La presentación simultánea de todos en un mismo espacio anula la presencia: todo es invisible.

Quizá la respuesta consista en regresar a la obra. Este regreso implica un cambio en la actitud del artista, no sólo ante el mundo y sí mismo sino sobre todo frente a su trabajo. La obra sobrevive al mercado y al museo. También sobrevive al creador: todo poema se cumple a expensas del poeta. Me parece que ya empieza a ser visible este cambio en varios artistas jóvenes, franceses y extranjeros, que trabajan en París.<sup>4</sup> No forman un grupo, no se conocen entre sí, pero todos ellos tienen nostalgia de la obra. No les interesa la producción de cuadros sino la creación de un mundo dueño de su propia coherencia. Entre ellos se encuentra Pedro Coronel.

Este joven artista mexicano pinta porque se propone decir. Para Coronel la pintura es significación, esto es, materia transfigurada por la creación humana. Por otra parte, sabe que la significación, mejor dicho: las significaciones, no consisten en aquello que el artista quiere decir sino en lo que la obra realmente dice. Las significaciones brotan tanto de la voluntad del artista como de la del espectador: ambas se entrecruzan en la obra. Un poema, un cuadro, una escultura son lugares de encuentro, el espacio en donde las miradas se enlazan. No cualquier espacio sino el territorio de elección del hallazgo, el campo de gravitación del re-conocimiento. La obra es ese lugar abierto que hace posible la conjunción de las miradas; pero es un lugar que nunca alcanzamos del todo. Se abre a los ojos y no lo tocamos. Siempre más allá: la distancia constituye a la obra. Entre el artista y su cuadro, entre el cuadro y el espectador hay una barrera invisible que nadie traspasa. La obra tiene vida propia, una vida que no es la del artista ni la del que la mira; por eso es distante y por eso puede ser

contemplada indefinidamente por las sucesivas generaciones de los hombres. Los significados de la obra no se agotan en lo que significa para éste o aquel. La obra se niega al consumo pero se abre a la comprensión.

No me propongo desentrañar lo que dicen las obras de Coronel. Sería presuntuoso. Además, los significados cambian. El sentido de una obra no reside en lo que dice la obra. En realidad ninguna obra *dice*; cada una, cuadro o poema, es un decir en potencia, una inminencia de significados que sólo se despliegan y encarnan ante la mirada ajena. Sin ojos que lo miren no hay cuadro. Y sin cuadro, sin esa potencialidad de significados que duermen en las formas, los ojos no tendría, literalmente, nada que ver. Hacemos las obras pero las obras nos hacen. Coronel concibe la pintura como una constelación de significados, como un lenguaje. Sólo que se trata de un lenguaje que apenas se constituye, apenas se transforma de materia bruta en materia animada, recobra su autonomía y se desprende del creador. Coronel no es un medium pero es un medio. La pintura, la poesía, se sirven de Coronel para manifestarse. La relación de este artista con la pintura es erótica (mejor dicho: amorosa) en el sentido en que reconoce la existencia de la obra como una realidad autónoma. La obra no existe sin Coronel pero sin la obra no existe Coronel. La obra le da (nos da) otra existencia. Si el espectador desea penetrar en la pintura de Coronel debe reproducir esta relación perpetuamente creadora. El secreto de una obra reside tanto en ella como en el que la contempla.

Coronel se inició como escultor. En 1946 vino a París por primera vez. Desde esa época empezó a dedicarse más y más a la pintura. Esa primera visita le reveló el arte moderno. Como en el caso de Tamayo y Lam, el descubrimiento de la pintura universal le dio una comprensión más honda del arte de su pueblo. Coronel se dio cuenta muy pronto de que esta reconquista del pasado precolombino y de sus supervivencias no era sino un primer paso; el otro, el decisivo, consistía en penetrar en sí mismo. Así, el arte antiguo de México —escultura, arquitectura y los restos dispersos y resplandecientes de la pintura— no son el punto de partida de la obra de Coronel. Aunque muchas de sus telas muestran la influencia monumental y a veces abigarrada del arte antiguo de México, su inspiración viene de otra parte: el mundo de imágenes y mitos de la religión y la poesía prehispánicas. Esa fuente, la misma que alimentó a mayas, toltecas, zapotecas y aztecas, no se ha cegado del todo. Está viva en las artes populares, en los trajes, en las costumbres y en las fiestas del pueblo. Recubierta por el cristianismo y las ideologías modernas, fluye como una vena subterránea. Pero los ojos de Coronel no se detienen mucho en las apariencias: buscan la presencia secreta, la fuente escondida. Sus mejores cuadros *no* se parecen al arte antiguo: son una resurrección, una convocación de fantasmas e imágenes análogos, aunque no idénticos, a los que desvelaron a los artistas precolombinos y a sus des-

centientes. Análogos porque brotan del mismo fondo; diferentes porque no son ya imágenes sagradas, revelaciones de poderes implacables, sino irrupciones, apariciones de los fantasmas que nos habitan. Esos fantasmas son los mismos para todos los hombres; y en cada hombre, en cada artista, encarnan de una manera diferente.

La actividad artística tiene una relación indudable con el exorcismo. El artista quiere deshacerse de sus obsesiones; en cuanto lo logra, advierte que se ha convertido en un hacedor de fantasmas. El exorcismo de Coronel no lo libera de sus obsesiones; ahora están en el cuadro y nuestras miradas se cruzan con las suyas. Pero la palabra obsesión no es la que conviene a la pintura de Coronel. Pasión: sensualidad, violencia, alegría solar y trágica, soberanía del rojo y el amarillo. Esa pasión también es melancolía, sentimiento agudo de la soledad y, como una flor inesperada, la presen-

cia delicada de la muerte. La muerte transfigura a la pasión, le quita la venda de los ojos, le da lucidez y conciencia de sí misma. La pasión de Coronel es lúcida: se sabe mortal. Por eso quiere inmortalizarse, durar. No la inmortalidad del artista sino la de su pasión: eso es, a eso tiende, toda obra. Doble metamorfosis: la pasión transfigura a los objetos que desea; el arte, la obra, transfigura a la pasión. Vía de salud: la obra no es un testimonio de la duración del artista sino de la permanencia de los hombres.

París, marzo de 1961.

2 *The Human Condition*, 1958.

3 Los orígenes del dadaísmo son alemanes, franceses y norteamericanos. El futurismo nació en países sin técnica o con una incipiente.

4 Diría que se trata de un cambio *moral* si esta palabra no fuese equívoca. ¿No hay, sin embargo, una moral: la del artista frente a su creación?

