comprobar su ignorancia del latín de la baja época). Sara "se confía al poder de lo absurdo", acepta el misterio con naturalidad y se deja guiar por lo inesperado. Nada menos arbitrario que la muerte del profesor o la maternidad maravillosa de Sara. Pero no se trata de una coherencia lógica sino espiritual.

L'enfantillage *es la experiencia de lo que, para emplear el lenguaje de Mandiargues, podríamos llamar "la visión capital". Un hombre yace con una desconocida; mientras una parte de sí se adelanta hacia el momento de la descarga física, la otra retrocede hasta un recuerdo de infancia, el más remoto: el derrumbe de un carro de campesinos italianos en un despeñadero y la mano sarmentosa de su viaje aya tapándole los ojos. Esta imagen atroz se funde a la absorta contemplación de una perilla dorada de la cama, que el sol meridiano hace brillar en la penumbra caliente. La divagación se transforma en un delirio lúcido; el hombre avanza hacia el abismo llevado por la mano de la vieja (otra vez la Gran Diosa, la muerte y la Muerta) hasta que la esfera dorada y el rostro de la anciana se confunden. Durante un instante en verdad glorioso la visión doble se transforma en una sola evidencia literalmente deslumbrante: "¿Es al fin el Amor? Padre sol..." La materia ha recorrido el camino de la iniciación y ahora brilla como un astro desollado. La perilla de latón es un sol central. "Pureza reconquistada", dice de Mandiargues al referirse a esta revelación. ¿Es la muerte o la vida? La piedra, alternativamente opacidad y transparencia, agua y luz, alcanza al fin la incandescencia, el estado de fusión y desaparición de los contrarios.*

En el prólogo a un libro publicado poco después de la guerra,[5] *de Mandiargues dice que "la hora de la videncia es también la hora de la idiotez, los dos rostros absolutos de eso que a veces se llama misticismo...". Esta frase confirma que los poetas que con mayor abandono se confían al delirio son también los más lúcidos. El profesor de* Les Pierreuses *se pierde porque su saber se reduce a una serie de "conocimientos"; Sara se salva precisamente porque no tiene "conocimientos" sino confianza en la vida. En ambos casos se trata de una visión dual. La "visión capital" evoca ese instante en que el chorro de sangre del ajusticiado salta con maravillosa energía y frescura, como si afirmase simultáneamente la vida y la muerte. Pero* L'enfantillage *no es la visión del triunfo del elemento vital sobre el intelectual o de la coexistencia de los contrarios sino la de su aniquilación en una evidencia llameante. La hora, el instante, de la videncia: reconquista del no-saber.*

NOTAS

1 *Les champignons hallucinogènes du Mexique.*
2 El caso de Michaux parece desmentirlo. Pero se trata de una experiencia en otro nivel espiritual. En cambio, Wasson y otros coinciden con la idea de Huxley.
3 *Le Poëme du Haschisch.*
4 *Feu de braise,* París, 1959.
5 *Le Musée Noir,* 1946.

DOCUMENTOS

¿SE DIRIGE LA U.R.S.S. HACIA UNA CREACIÓN ARTÍSTICA Y LITERARIA?

Por François FEJTO

A PESAR DE LAS SEVERAS tomas de posición doctrinales del último Congreso de escritores (mayo del 59) y las advertencias firmes aunque risueñas de Krushchev, la vida literaria soviética muestra una animación que no siempre respeta las normas caras a los ortodoxos. Es cierto que el mismo Constantino Fedin, que ha reemplazado a la cabeza de la Unión de los escritores soviéticos al malhumorado Surkov, es partidario de dar a la vida literaria este margen de libertad sin el cual se arriesgaría a volver a caer en el sombrío aburrimiento del jdanovismo que nadie quiere ya.

Fedin no es nada menos que un dogmático. Recordemos que comenzó su carrera en las letras bajo la égida de Gorki, como miembro del círculo de los *Hermanos Serapion,* que antes de la revolución había acogido a los escritores y poetas de tendencia "neorromántica". Incluso después de haberse afiliado al partido, conservó una cierta independencia de espíritu y un gusto indiscutible por la búsqueda artística. Sus grandes novelas: *Ciudades y años, Los hermanos, El rapto de Europa,* tratan, en un estilo muy honorable, de la situación y del papel de los intelectuales en la sociedad soviética. Aun ahora, trabaja en el último volumen de una trilogía en que sigue las diferentes etapas de la vida atormentada de un joven intelectual revolucionario entre 1910 y 1939.

ALGUNAS "SENTENCIAS" DE EHRENBURG

"Hemos leído muchas novelas sobre las hazañas de nuestros compatriotas pero muy pocas sobre los hombres que consumaron esas hazañas. Quiero decir hombres *y no* títeres, cuadros, *no* anuncios..."

"Prefiero juzgar la literatura a partir de la literatura y no a partir de la literatura sobre la literatura."

"Tengo horror a las etiquetas. Es difícil decir si los héroes de Tolstoi, de Stendhal o de Chejov son "positivos" o "negativos". ¿Quién ha visto alguna vez a un pintor utilizar blanco puro y negro puro?

"No es pensando, sino viviendo *como se escriben novelas. No basta observar: la experiencia vivida no podría ser reemplazada por ninguna 'palabra de orden creador'."*

¿Réplica matizada del *Doctor Zivago*? Quizás. Observamos la discreción de Fedin durante la campaña lanzada contra Pasternak. La persecución no es su oficio. Si se le escuchase, el *Doctor Zivago* —del que circulan actualmente varios centenares de ejemplares en Moscú y Leningrado— hubiera sido publicado hace ya tiempo. En fin, Fedin nunca ha ocultado su opinión: lo que importa en literatura, son las dotes del escritor, más que sus convicciones ideológicas.

Fedin.—*"nada menos que un dogmático"*

EHRENBURG, CAMPEÓN DEL LIBERALISMO

Ahora bien, esta opinión no es admitida aún por la crítica y la censura. Se encuentra en el centro de las discusiones que se persiguen, siguiendo el testimonio de la prensa, tanto en los círculos literarios como en las salas de redacción y en las universidades. Un poco por todas partes, los liberales[1] han ganado terreno estos últimos tiempos. Lo que tal vez sorprenda al Occidente es que uno de los más resueltos campeones del liberalismo intelectual sea nada menos que Ilya Ehrenburg, el mismo que conocemos fundamentalmente bajo el aspecto de embajador en el extranjero de la cultura oficial soviética. El viejo Ehrenburg parece haber vuelto a la inspiración juvenil y romántica del principio de su carrera. Uno de sus últimos artículos, consagrado a una poetisa muy poco conformista, Marina Zvétaeva, provocó un verdadero escándalo entre los "dogmáticos". Ehrenburg no vaciló en hablar de "la naturaleza mágica del arte", expresión incompatible con el vocabulario del realismo socialista, que está muy lejos de toda magia e irracionalidad.

En el mismo artículo, Ehrenburg hacía el elogio del género de "la confesión" que tan hermosa tradición tiene en la literatura rusa. Analizando la obra de Zvétaeva, proclamó que "un verdadero poeta, por la virtud misma de su inspiración, puede superar la discordancia en que se encuentra en relación con su época; puede vencer el aislamiento y, llevado por el encantamiento de su arte, crear una poesía visionaria".

[1] Somos nosotros quienes les damos ese nombre, ya que ellos —rehusando cualquier clasificación de la que se pudiera concluir la existencia de una organización—, se limitan a reclamar cierta autonomía para la expresión artística y la búsqueda de nuevas formas.

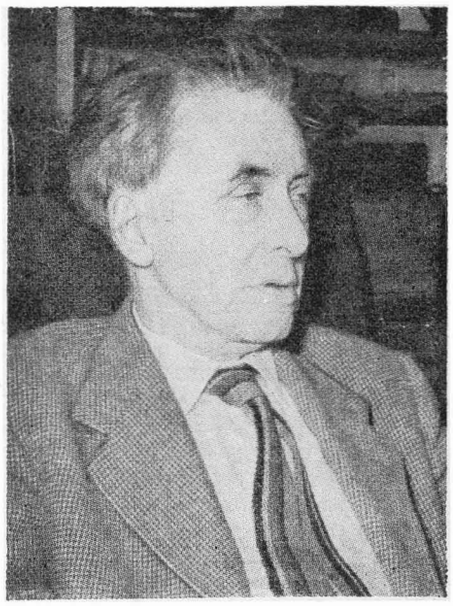
Este homenaje a lo irracional en el arte le valió a Ehrenburg severos reproches del profesor Metchenko que durante una reciente conferencia de universitarios —historiadores, sociólogos, estetas de la literatura— lo comparó, *horribile dictu*, con Pasternak. Metchenko hacía responsable a Ehrenburg del espíritu de rebeldía que alienta en algunos medios estudiantiles. Estimulados por las ideas de Ehrenburg, algunos estudiantes han tenido la audacia de defender la tesis de que "cuanto más se aísla un poeta de las realidades de su época, más oportunidad tiene de apresar y expresar la esencia de esa época". Lo que equivale a decir que Pasternak —a pesar de su aislamiento, o mejor dicho, precisamente por él— es más representativo de la Rusia actual que, digamos, Gladkov o Kotchetov, y constituye la más rotunda negación al compromiso que el partido exige del escritor.

Si bien los "dogmáticos" no cesan de hostigarlo, Ehrenburg no se deja intimidar por estos ataques. Todo sucede como si su ambición fuera competir, en la estima de los jóvenes, con Pasternak, quien no tiene la posibilidad de hacerse entender. Un largo estudio que publicó en la revista *Novi Mir* (núms. 5 y 6, 1959) sobre Chejov echó más leña al fuego y las "Sentencias sobre la literatura" publicadas en la *Literaturnaia Gazeta* del 9 de junio de 1959, son consideradas por los jóvenes como un manifiesto de esta primavera literaria.

Ehrenburg no está solo. Otros escritores (y no los de menor categoría), han tomado posición en favor de la autonomía de la creación literaria y en contra de la dictadura de los censores. Incluso el prudente Simonov ha expresado la idea de que el *realismo socialista* bien comprendido no excluye necesariamente un cierto modernismo de estilo. A Tvardovski que, tras de haber caído en desgracia en 1954, acaba de ocupar nuevamente su puesto de jefe de redacción de la revista *Novi Mir*, se alza colérico contra los que "en nombre del carácter progresista de la literatura favorecen una producción incolora y monótona y conceden más importancia a las opiniones políticas o ideológicas del autor que a la calidad artística de su obra".

NEORRALISMO CONTRA ARTE HEROICO

Paralelamente a la campaña de prensa de los "liberales", se desarrolla una nueva tendencia, que podríamos calificar de *neorralismo*. En efecto, todo un grupo de jóvenes escritores de talento ha decidido romper con el estilo pomposo, retórico, a la *Déroulède*, y afrontar los temas contemporáneos con una actitud anticonvencional que evidentemente se inspira en el neorralismo italiano. Uno de los jefes de la nueva escuela es V. Nekrassov, autor de *En las trincheras de Estalingrado*, novela sobria, desprovista de cualquier adorno ideológico, uno de los *best-sellers* de los últimos años. En un artículo *Palabras sublimes y palabras sencillas*, publicado en *L'art du Cinéma* (núm. 5, 1959), Nekrassov tomó la defensa de un nuevo acercamiento, sencillo, modesto y comprensivo con respecto a *la vida tal como es*. Al mismo tiempo condenó en términos violentos el *falso pathos* del pintor Dovchenko, hasta ahora el



Ehrenburg.—*"Tengo horror a las etiquetas"*

ídolo del academismo soviético y cuyas obras "sublimes" cautivan a los burócratas de los que hace complacientemente "superhombres". Nekrassov reclama también con vehemencia —tras un viaje por Italia que le conmovió mucho— el establecimiento de intercambios culturales más intensos con el Occidente.

Señalemos que el neorralismo ha ganado terreno sobre todo en el campo de la *literatura de guerra* que florece de manera extraordinaria en la Unión Soviética. Una de las novelas escritas con ese espíritu, *Una sola pulgada de tierra*, de G. Baklanov, amigo de Nekrassov, provocó apasionadas discusiones. Unos la acogieron con entusiasmo: "Por fin algo nuevo acerca de la guerra, algo que siente la vida —y el público los siguió—, mientras que otros —los envidiosos— acusaban a Blakanov de ser un discípulo de E. M. Remarque, es decir un naturalista que, en lugar de mostrar a los soldados luchando en las trincheras como encarnación de la entereza soviética, describe sobre todo sus desfallecimientos ante los horrores y crueldades del combate (*Literaturnaia Gazeta*, 23 de julio de 1959).

EL ASUNTO VORONIN

El debate pro o contra la literatura heroica, pro o contra "la poetización de la vida cotidiana" (que según la escritora Trifonova pertenece a la mejor tradición de la literatura rusa) no se había extinguido aún cuando estalló el asunto Voronin. Un joven escritor de Leningrado, Sergio Voronin, acababa de publicar en la revista *Neva* de la que era jefe de redacción (siempre es Leningrado quien está a la vanguardia), un largo escrito titulado *Retorno a la patria*. Para más escándalo de los "dogmáticos" Voronin escogió como héroe de su novela un soldado del ejército de Vlassov, de triste recuerdo. Y representaba la figura de ese desheredado con tanta comprensión, piedad y simpatía que los críticos quedaron estupefactos. Ahí resucitó, de las profundidades del alma rusa, ese espíritu de "perdón universal" caro a Tolstoi. "El hombre es débil, sólo Dios tiene derecho a juzgarlo." "La manera en que Voronin ha tratado el tema —escribe al respecto Smirnov, jefe de redacción de la *Gazeta Literaria*, por lo demás tan liberal— equivale a la rehabilitación moral de la traición... Voronin, tal vez inconscientemente, escogió como blanco uno de los principios más sagrados e inatacables de nuestro partido y de nuestro pueblo: la entereza en la lucha contra el enemigo, la intransigencia absoluta contra cualquier tipo de degradaciones y sobre todo contra la peor de ellas, la traición con respecto a la patria, con respecto a nuestra noble causa, la causa del comunismo. Una mala obra, una obra nociva, eso es lo que ha hecho Voronin, eso es lo que ha publicado en la revista que dirige."

Indudablemente nada estaba tan lejos del espíritu de Voronin como hacer la apología de la alta traición. Su soldado del ejército de Vlassov, es en el fondo un *pobre hombre* que se alistó como tantos otros campesinos, por abulia, por ignorancia, cediendo a las promesas de libertad que se le habían hecho. Millares de vlassovianos de este tipo, apresados por las autoridades acaban de ser amnistiados en la U. R. S. S., después de haber pasado muchos años de trabajos forzados. Indudablemente, puede tratárselos con indulgencia. Pero está prohibido apiadarse públicamente del calvario de estos desgraciados.

KOTCHETOV Y LOS OTROS DOGMÁTICOS

El asunto Voronin marca el límite extremo que puede alcanzar el neorralismo sin provocar a las autoridades. Por el momento, esta escuela —que cuenta con la indiscutible simpatía del público—, no reclama para ella la exclusividad, sus portavoces, por ejemplo L. Lazarev y Tvardovski, se conforman con reivindicar la *legitimidad* de su tendencia en el seno (o al margen) del realismo socialista; proclaman con el crítico georgiano Markvélachvili, el *pluralismo* de las escuelas literarias. Y favorecen el sostenimiento tácito de todos aquellos escritores que parecen haberse prometido no intervenir en las discusiones públicas pero que trabajan en el mismo sentido. Citemos entre ellos a Vera Panova, Aliguer, Ovetchkin, Kazakevitch, Kaverin, Paustovski, V. Grosman, los nacional-populares Youri Kazakov y Nikitin, etc., cuyos nombres han franqueado ya las fronteras de la U. R. S. S.

En cuanto a los dogmáticos, la muerte de Fedor Gladkov, autor de *Cemento*, les privó de su más conocido jefe de filas. Lo ha relevado un joven "ultra", Kotchetov, con la publicación de una novela clave, *Los hermanos Yerchov*, donde denuncia insidiosamente ciertos medios intelectuales de Moscú y los acusa de revisionismo y otros crímenes peores aún.

Seguramente, los "dogmáticos" se encarnizan en mitigar su falta de talento con un tono panfletario de extrema violencia. He aquí, por ejemplo, un ataque lanzado recientemente por Kotchetov contra Nekrassov y su escuela en la revista *Literatura y Vida*: "Hay entre nosotros gente que cree que basta, para restablecer la unidad de nuestra literatura, que los unos confíen en la sinceridad de los otros, mientras que estos últimos atacan sin pudor todo lo bueno que nuestra literatura ha pro-

ducido al servicio del partido y de la causa popular y emplean toda su esperanza y pundonor en degradar la grandeza del pasado y del presente, en desacreditar nuestros héroes, en colocar al pequeño burgués en un pedestal."

NO SABEMOS NADA

Extractado del Diario de Italia *de Nekrassov* (Novi Mir, *verano de 1959*).

"No conocemos en absoluto la literatura y el arte moderno de Italia (ni de los demás países). Seguimos hablando de Dante, de Petrarca, de Boccaccio, de Leonardo de Vinci. Pero que se nos pida nuestra opinión sobre Corrado Alvaro, Pavese, Humberto Salva, Elio Vittorini: ¡pues bien! no sabremos qué decir. No los conocemos. No fue sino hasta hace dos o tres años cuando oímos hablar por primera vez de Moravia, de Carlo Levi, de Pratolini, aun tratándose de escritores de fama internacional, que tienen ya toda una obra tras ellos. Se nos pregunta lo que pensamos de las novelas de Faulkner, de Francoise Sagan, ¡pues bien! no sabemos nada."

Es cierto que entre los escritores conocidos ninguno sostiene la campaña de Kotchetov. Pero éste cuenta aún con numerosos amigos en los periódicos y entre los maestros de Universidad. La táctica de los "conservadores" consiste en presentar a sus adversarios tan sospechosos como sea posible ante los dirigentes del partido.

Los "dogmáticos" no cesan de atacar a Jorge Lukács, cuyas ideas "revisionistas" en estética encontraron un gran público en la U. R. S. S. Sobre todo guardan rencor al viejo filósofo, que vive actualmente en Budapest en el más completo aislamiento, por haber planteado las tesis formuladas por Lenin en 1905 sobre la "literatura del partido". En efecto, según Lukács, las exigencias ideológicas de Lenin no atañen más que a la literatura de propaganda publicada por la prensa del partido y no al conjunto de la vida literaria. Enfoque necesario y completamente justificado, pero que horrorizó a los censores, cuya existencia está basada en la guerra fría contra cualquier clase de originalidad. Señalemos sin embargo, que la tesis de Lukács encontró adeptos hasta entre los colaboradores de la revista *Problemas de Filosofía* de Moscú (Núm. 5, 1956).

EL "CABALLO DE TROYA" POLACO

La rebelión contra la ramplonería alcanzó también a la vida artística. Y si en el campo de la literatura la influencia del húngaro Lukács y del yugoslavo Vidmar contribuyó a la penetración de aire puro en la estética soviética, en el terreno de las bellas artes fueron los polacos quienes asumieron el papel de iniciadores.

En efecto, *La exposición de arte contemporáneo polaco*, organizada dentro de una exposición general de los doce países del bloque soviético, en la primavera pasada, y en la que la mayoría de los cuadros y esculturas de tipo *no figurativo* llevaban claramente el sello de París, dio lugar a una especie de "batalla de Hernani" en la que resultaron vencedores los modernistas. Una gran parte, quizás la mayoría de los artistas jóvenes soviéticos, reconoció en las obras de Cubis, Eibisch y Marczynski, la imagen misma de su sueño: ruptura con el *fotografismo*, audacia en la búsqueda, eficaz avance en el mundo de las formas.

El público se arrebataba el catálogo de la exposición, sobre todo para leer el prefacio escrito por el profesor J. Starzynski, que exponía en tono sereno el punto de vista no conformista que predomina entre los artistas de su país.

Anotemos que fueron fundamentalmente las alusiones de Starzynski al carácter "occidental" del arte polaco las que provocaron la violenta reacción de los artista y críticos dogmáticos. El 26 de marzo de 1959, durante una conferencia pública sobre la exposición de los doce países, los búlgaros Obretenov y Zontchev iniciaron el fuego. Fueron seguidos por los checos, los rumanos, etc. En esa ocasión, los artistas soviéticos Johanson, Serov y Guerassimov, sin duda por no contravenir las reglas de la hospitalidad, fueron moderados; lo que cortésmente reprocharon todos a los polacos, fue "haber caído bruscamente de un exceso a otro". Pero dos meses más tarde, la revista *Izkoustvo* (Arte), condenó 'el camino polaco" como "una desviación peligrosa del arte socialista"... "Dígase lo que se diga del carácter 'polaco' y 'realista' de este arte, no nos hará olvidar que el arte abstracto es esencialmente cosmopolita, es el arte de la decadencia y del imperialismo..."

LOS JÓVENES TURCOS DEL ARTE SOVIÉTICO

Era demasiado tarde. Estimulados por sus colegas polacos, los jóvenes artistas rusos acaban de descubrir con admiración sus propias tradiciones modernistas; contenidos por los estalinistas; ahora se dicen del círculo del *Valet de Pique* (1910-1926) que contaba entre sus miembros con Kontchalovski, Machkov y Kuprin, continuadores de Cézanne y de Matisse; de los "formalistas" del "Mir Izkoustva", grupo que subsistió hasta 1924, de la tradición del gran Malevitch. Y la quinta exposición de los jóvenes artistas soviéticos, inaugurada en agosto pasado, aportaba la prueba irrefutable de la existencia de una fuerte tendencia "modernista", abstracta y surrealista, en el arte soviético. Esta tendencia estaba representada por obras de Malevitch, las de Alimov, de Kupriachin, de Uzbek Bolatov, que aplica los métodos de la pintura de los iconos a temas modernos.

Fue en vano que el presidente de la Escuela de Bellas Artes, Johanson, que controla la sección artística de la revista *Sovietskaia Kultura*, protestase contra "esta intrusión del espíritu cosmopolita y antisoviético". Conocidos escritores como Youri Naguibin, tomaron la defensa de los jóvenes turcos. "El presidente Johanson no tiene derecho a emplear, en esta discusión sobre el arte moderno, un vocabulario inquisitorial y litigante", escribía este último en la *Gaceta Literaria* (8 de octubre, 1959). Fue evidente que los jóvenes artistas revolucionarios contaban con el apoyo de varios académicos, los profesores Motchalski, Sokolov-Skali, etc. La misma revista oficial de la Unión de artistas de Moscú (*Moskovski Khoudochnik*) se mostró benévola con los innovadores; y por último el fracaso de la exposición del escultor Voutchetitch permitió constatar que la mayoría de la élite intelectual se apartaba del arte dulzón, falsamente monumental del tiempo de Stalin.

El "realismo socialista" estaba vencido. Un reportero de la *Gaceta Literaria* (25 de agosto, 1959), apegado al arte difunto, describía con amargura la reacción de los jóvenes —a quienes calificaba de "pachucos"— ante las esculturas del viejo Voutchetitch. He aquí algunos

La pintura soviética.—*"un estricto realismo burgués"*

de los notables comentarios que hizo este reportero en la exposición: "¿No es una lástima que haya sido despilfarrado todo este mármol para este fárrago? ¡Qué hartos estamos de este supuesto arte heroico! Fíjense cómo estamos retardados en relación con Occidente! Allí, los artistas han roto hace mucho con el naturalismo primitivo y el realismo burgués. Se sacudieron el yugo de la imitación servil de la realidad exterior y se abren camino hacia el mundo de la interioridad auténtica. Mientras que nosotros, no progresamos. Una exposición tan lamentable como ésta es inconcebible en Occidente. Es excesivo... Y es que el arte ha entrado en una nueva fase: la disgregación de las formas. Ya no hay necesidad de chimeneas de fábricas, de paisajes, de retratos *fotográficos.*"

Indignado por esos sacrílegos propósitos, por el "nihilismo" de los jóvenes, el reportero lamenta "que no hubiese nadie, ni un artista, ni un militante, que entablase la polémica para defender el realismo socialista..." "Es en esta exposición donde me he dado cuenta —escribía— de la falta que hemos cometido al descuidar la estética. Sobre todo ahora, cuando abrimos las puertas al arte de los países capitalistas. Ciertamente nos alegramos de los cambios que se producen. Pero debemos saber que no siempre compartimos las ideas que se nos aportan. Y debemos enseñar a nuestra juventud a distinguir entre lo que es bueno y lo que es malo."

UN PREFACIO DE MANIFIESTO

"Para el artista, la realidad no es más que un pretexto para revelarse él mismo, no es más que una ocasión, un punto de partida para la composición de colores que él soberanamente escoge."

"El verdadero criterio *del valor de la obra no reside en su semejanza con la realidad, sino únicamente en su calidad pictórica. La posición ideológica del artista no tiene mucho que ver con ésta."*

"Nosotros, los polacos, somos de la opinión de que en el dominio del arte se trata ante todo de expresar el temperamento, la personalidad del artista."

"Fuertemente arraigado en la tradición, el arte actual la continúa; y reflejando el carácter de la vida social y cultural de nuestra época, lleva ya los gérmenes del desarrollo futuro."

"Uno de los factores determinantes del arte polaco del siglo XX *es su estrecha conexión con el arte de Occidente, y fundamentalmente con el arte francés."* (Profesor Starzynski.)

El nuevo jefe de relaciones culturales en el extranjero, Youri Joukov, también expresó recientemente su inquietud por ver introducirse en Rusia, por vías de la coexistencia, "el caballo de Troya" de la cultura occidental. ¿Pero qué harán las autoridades para combatir esta pasión por el arte moderno que caracteriza a estos jóvenes a quienes han ocultado hasta la existencia de los impresionistas y cubistas? No será tarea fácil.

(*Trad. C. Meda Redondo.*)

ARTES PLASTICAS

UN NUEVO LIBRO SOBRE EL CUBISMO [1]

Por Ramón XIRAU

JOHN GOLDING, autor de este libro, ha sido colaborador asiduo del *New Statesman and Nation* y de la B. B. C. No es inútil recordar que Golding es un pintor por derecho propio —dos exposiciones importantes en México— y que nació en México, donde generalmente reside, de padres ingleses.

Cubism, a history and analysis está dividido en cuatro capítulos y acompañado de buen número de reproducciones que ilustran los comentarios del autor.

El primer capítulo está dedicado a la historia y la cronología del cubismo. Primero Picasso y después Bracque han de considerarse como los fundadores del movimiento. Picasso y Bracque, fundadores, no fueron sin embargo miembros del "grupo" cubista que formaron en 1910 Delaunay, Le Fauconier, Metzinger, Lhote y, algo exteriormente, Marie Laurencin, lanzada como tantos pintores por Apollinaire. En 1912 el grupo inicial que, en su aislamiento, seguían presidiendo Picasso y Bracque, aumenta y vienen a formar parte de él Jacques Villon, Marcel Duchamp y Duchamp Villon. Gris, que estaba en París desde 1906, no empezó a pintar seriamente hasta 1911 y su extremado intelectualismo le convirtió rápidamente en el difusor del cubismo entre los demás pintores. Algunos de los cubistas fundaron el movimiento que Apollinaire bautizó con el nombre de Orfismo, movimiento que por su carácter literario estaba más íntimamente ligado a las tendencias de los escritores de aquellos años. Los Suprematistas, los pintores abstractos de *De Stijl* conocieron a fondo el cubismo. Por lo que toca a la relación con los futuristas, estos pintores y los cubistas fue la de los teóricos que tienen pocos fundamentos artísticos y que buscan en el cubismo una manera de expresar sus ideas. El cubismo, por su nuevo sentido de la perspectiva, por su esencialismo, por su forma intelectual, por la tentativa de reproducir en un plano las formas diversas de los volúmenes constituyó, según Golding, "la más completa y radical revolución artística desde el Renacimiento".

El segundo capítulo del libro de Golding estudia la obra de Picasso y Bracque de 1907 a 1912. Me parece que este capítulo es tal vez el más original del libro dentro de la originalidad y la precisión del conjunto. En primer lugar Golding demuestra, con análisis minuciosos, que los inicios del cubismo deben encontrarse en *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso, y algo más tarde, en el *Nu* o *Baigneuses* de Bracque. En este punto Golding hace gala de todo su poder de análisis. Existen antecedentes inmediatos de las *Demoiselles* de Picasso (las *Baigneuses de Dérain*, por ejemplo). Pero mientras éste "se parecía, por así decirlo, a un gran número de pinturas... las Demoiselles no se parecían a nada". ¿Cuáles fueron las fuentes del nuevo estilo de Picasso? Principalmente pueden reducirse a tres: la influencia de Cézanne, la escultura ibérica, y el arte negro, que condujo a Picasso a analizar "la naturaleza de formas simples, sólidas, angulosas...". Ninguna de estas tres influencias determina exclusivamente el cuadro de Picasso. Aunque *Les Demoiselles* no es un cuadro cubista, se encuentran en él los elementos centrales de lo que el cubismo realizará: "la combinación de varios puntos de vista de un sujeto en una sola imagen". Y es precisamente "esta renuncia a un sistema de perspectiva que había condicionado la pintura occidental desde el Renacimiento que señala, más que ningún otro rasgo de las *Demoiselles*, el principio de una nueva era en la historia del arte". En cuanto al *Desnudo* de Bracque, Golding hace notar que, además de la influencia de Cézanne, debe señalarse la influencia de Picasso, cuyas *Demoiselles* empezaron por desorientar al pintor francés.

En el tercer capítulo Golding analiza la obra de Picasso, Bracque y Gris entre 1912 y 1914. Este último, que más que ningún otro representa el esencial intelectualismo del movimiento cubista, empezó a pintar bajo la influencia de sus dos mayores. Su capacidad analítica le distingue de Bracque y de Picasso. Mientras éstos dan la impresión de rodear libremente su objeto, Gris compone el cuadro a partir de puntos analíticos separados unos de otros. Aunque Picasso empleó el collage por vez primera en una naturaleza muerta de 1912, Gris lo empleó con maestría desde muy pronto. El *collage* era el resultado lógico del concepto de los cubistas acerca de su obra como objetos autónomos y construidos. De nuevo el empleo del nuevo medio sirve al autor para señalar el carácter diferencial —matemático, lógico— de Gris.

En el cuarto capítulo se analiza la influencia del cubismo en Francia (1910-1914). Entre los antecesores debe recordarse a Dérain, admirador de Cézanne y del arte negro. El análisis de las obras de Léger, Delaunay, Metzinger, Gleizes, Le Fauconnier, Picabía, los tres hermanos Duchamp, Jacques Villon, completa el panorama de este libro. El autor señala que en 1913 de todos los que empezaron como cubistas sólo los fundadores, Gleizes y Metzinger continuaban empleando a fondo los métodos cubistas.

El año de 1914 señala el final histórico del cubismo. Después de esta fecha existen muchos pintores que emplean el cubismo, pero el movimiento ha dado ya de sí, hecho que se demuestra por su general aceptación. Concluye Golding que, a pesar de su influencia, el cubismo de los nuevos cubistas no llegó a tener el mismo espíritu que el de sus fundadores. Muchos pintores abstractos se consideraron herederos del cubismo. Pero el cubismo nunca fue un arte abstracto. Fue un arte de la realidad que buscaba, en ella, las líneas fundamentales, las verdades plásticas objetivas y elementales. No hay que descuidar un hecho: "En tanto que el cubismo constituyó un nuevo concepto de la forma en el espacio... todavía está

1 John Golding *Cubism a history and analysis 1907-1914*, George Wittenborn, Nueva York, 207 pp. $11.50.