

se regocija con placer sádico-masquista, ya que la derrota de los griegos no dejaría de derrotarlo a él mismo. Es el segundo paso en la tragedia. Homero no deja que su héroe abandone su resentimiento a la primera oportunidad. Para hacerlo salir de su obstinación se necesita más que una Briseida, más que un Agamemnon con toda su realeza humillado, más que una posible derrota a sus compañeros de armas, más que el deseo de gloriosas honras militares: sólo Patroclo, el amigo, el amor al que le han matado podrá hacerle cambiar la dirección de su cólera. La tragedia moral se ahonda con este despreciar las satisfacciones que pretende hacer el soberano, con este rechazar las súplicas de los amigos. Parece que Aquiles se apartara de su camino; llega a faltar al respeto debido a los dioses.

Los aqueos obtienen nuevos triunfos. Por un momento parece que los dioses están otra vez con ellos, como queriendo premiar la buena voluntad de Agamemnon en volver a la amistad de Aquiles; como queriendo castigar la insolencia de éste. Pero Zeus está decidido a cumplir su promesa a Tetis: la gloria de su hijo quedará en pie, y su honor quedará sin mancha. Agamemnon es herido de flecha y le traen a las naves. Zeus aparta la vista del campo de batalla para no arrepentirse de su promesa; se distrae en el amor, momento que aprovecha Posidón para venir secretamente a ayudar a los desfavorecidos. El padre de los dioses se duerme, pero al despertar sólo Ajax queda defendiendo las naves de las teas incendiarias de Héctor, y viene a ayudarlo. Patroclo se decide a combatir; Aquiles mismo le ayuda a prepararse al combate, le presta su armadura, exhorta a sus mirmidones a que le acompañen, pero él se queda aferrado a su ira. Los dioses no escuchan la oración por el amigo: Héctor le acribilla y se lleva la armadura de Aquiles como trofeo.

El dolor de la pérdida enfurece a Aquiles, la cólera le vuelve loco y le acicatea a ir a retar a Héctor en combate. La violencia le lleva a una degradación, sólo la venganza le arrastra al combate contra la inocencia: mata a Licón indefenso y le rehúsa sepultura. La conmoción ha revuelto hasta la última profundidad de su espíritu, y saca a relucir nuevos y maravillosos elementos de su carácter: su valor, su confianza en sí mismo, su resolución inquebrantable ante el destino, y sobre todo, su sacrificio ardiente al sentimiento, que le es como una religión. No es esto algo nuevo: es el mismo odio al enemigo y el mismo amor al amigo con una nueva tonalidad apasionada. Aparece hambriento en el combate, casi salvaje: no sabe de compasión. Hace huir a Héctor alrededor de las murallas, le mata, y aún no calma su furia. Permite a las huestes ultrajar el cadáver del troyano, y él mismo, a la vista de la esposa que todo lo contempla desde la muralla, ata el cuerpo a su carro y lo arrastra fustigando despiadadamente a los caballos. Pretenderá echar los despojos a los perros... pero los dioses le previenen.

Aquiles ha vengado al amigo a costa de un alto precio: lo que podría llamar ser su heroica caballerosidad tantas veces demostrada en el combate. Sacrifica a los rehenes como víctimas de sacrificio sobre el ara donde Patroclo va a ser consumido. Pero nadie le ha ayudado a salir de su exasperación, nadie le ha

tendido la mano para volver en sí de su dolor. La tragedia está repleta y no puede estallar: es inmensa porque no puede satisfacer al vengador. Se ha quedado sin amigo, está descontento de todo, y se ha declarado la guerra a sí mismo. Silencioso y férreo dirige las exequias de Patroclo hasta que la ternura le gana la voluntad:

"Regadas de lágrimas quedaron las arenas y las armaduras de todos los guerreros; Aquiles comenzó el funeral lamentando las manos homicidas sobre el pecho del difunto: —¡Alégrate porque te he cumplido todas las venganzas que te prometiera!... Lograron arrastrarlo hasta la tienda de Agamemnon por ver si lograban quitarle las manchas de sangre y polvo, pero él se negó, mientras no pusiera el cadáver en la pira, no levantara el túmulo y no se cortara la cabellera en señal del gran pesar que jamás sentiría en su vida. Y fuese a gemir a orillas del estruendoso mar, donde no tardó en vencerle el sueño: entonces vino el misero Patroclo a reclamarle: —Duermes y me olvidas. Entiérrame cuanto antes para que pueda pasar las puertas del Orco y entrar en el Hades. Nunca más volveremos a charlar de los amigos separadamente. Te encargo que no dejes mandado sepultar tus huesos lejos de los míos... Quiso Aquiles abrazarle, pero Patroclo se alejó dando alaridos: disipóse cual si fuese humo. Como solloza un padre quemando los huesos de su hijo recién casado, así sollozaba Aquiles arrastrándose en torno de la pira, gimiendo sin cesar..."

(R. XXIII. Traducción publicada por la UNAM)

La cólera amaina, opacada por el dolor, desahogada por las lágrimas. Homero

no quiso dejarlo en ese abismo, y así como se sirvió de él para poner la fuerza de una sola pasión de modo que apareciese todo el hombre, así ahora le ayuda a regenerarse.

En el último acto, antes que caiga el telón sobre el Aquiles de la Iliada, éste se vuelve en sí mismo: entrega el cuerpo de Héctor a los troyanos, que ha quedado intacto, preservado por los dioses; concede una tregua para que se le puedan hacer honrosos funerales. Ha vuelto a la integridad de su nobleza. Por una última vez Homero empuja a su hombre a una situación tentadora, su progenitor se le vuelve a Aquiles demonio: lo mueve a matar aun al viejo Priamo cuando viene a recoger el cadáver de su hijo. Pero Aquiles se acrisola: el recuerdo de su anciano padre le defiende contra la insidia de la tentación; pronto se muestra considerado y caballeroso.

El amor a los suyos destruye el odio a los que no lo son. Con esto Aquiles vence a Aquiles, Aquiles es ya otra vez Aquiles. Ha matado la pasión y la ha enterrado sin funerales al permitir a los troyanos las exequias de Héctor. Su cólera ha pasado y sólo se promete ahora el triunfo guerrero sobre Troya. Termina aquí de actuar, con estas notas de paz, casi de purificación, al renacer a sí mismo. Es el Aquiles de la intensa profundidad humana, asociado a la verdad del sentimiento y de la imaginación.

CARTA DE INGLATERRA

Por Irene NICHOLSON

LA LABOR del Consejo de Artes de la Gran Bretaña culminó en el mes de abril con cuatro exposiciones que auspició en Londres. En la sede del propio Consejo se exhiben los dibujos de Ingres y las cerámicas de Picasso; en la Galería Tate se exponen las pinturas del Museo Guggenheim de Nueva York; y en los salones de la calle Suffolk, una colección del Museo de Arte Moderno de París. Parece, pues, el momento oportuno de hacer un balance de lo que a través de la labor del Consejo se ha podido apreciar este año en el campo de las artes plásticas.

El verano pasado se exhibieron *Cinuenta Años del Arte Gráfico* de Picasso. Después los dibujos de Jean François Millet. ¡No podía haberse ofrecido un contraste más grande! En seguida exhibió los cuadros de Gaudier-Brzseka y del pintor romántico inglés Samuel Palmer, y de otros de su círculo, como William Blake.

De Picasso a Picasso se observa la vuelta de un siglo, más o menos, y la primera impresión que uno recibe de estas pinturas es el alto grado de eclecticismo del arte moderno, que tiene en Picasso el ejemplo supremo del espíritu proteico. El período moderno no tiene estilo; participa de todos los estilos. Y esto es el resultado lógico de la facilidad con que actualmente se pueden reproducir y distribuir las obras de arte de todas las épocas. André Malraux ha tratado extensamente este punto, como también el alcance de sus consecuencias. En el dominio del arte, la fácil reproducción de las obras maestras ha dado lugar al mismo

fenómeno que inquieta a los ecólogos. Encuentran éstos que, a causa de las fáciles comunicaciones del mundo moderno, se introducen accidentalmente nuevas especies ahí donde no corresponden, y donde pueden causar grandes estragos. Asimismo, el artista moderno recurre en busca de temas o de estilos a Egipto o a la isla de Pascua, a la Francia medieval o a Italia renacentista, al África o al México prehispánico. En manos de un artista como Picasso, el eclecticismo puede producir una nueva vitalidad, una nueva



—Boston Museum of fine Arts
Millet— "una obra debiera ser entera"



—Southampton Art Gallery
Gaudier—“es el estilo del bosque”

energía; pero puede, también, ser causante de infinita superficialidad. El propio Picasso es un ejemplo de esto, de concentrarse en la técnica con detrimento de lo que el artista quiere expresar. Uno de los factores más importantes que causan esta superficialidad es justamente el haberlos familiarizado tanto con las reproducciones de las obras de arte al extremo que, aun visitando museos de vez en cuando, tenemos los ojos acostumbrados al acabado maquinal de los impresos y las tarjetas postales. El hecho es que sentimos un *shock* al ver lo real, la pintura aplicada rasgo por rasgo, en esa lucha humana que se libra entre la mano y la visión. Comenzamos a *preferir* la reproducción, porque es más “perfecta”, y no nos produce aquel incómodo sentimiento que nos recuerda que un verdadero artista jamás puede “tomar” por el camino más fácil.

Tal vez nunca se haya dado un técnico mayor que Picasso; quizás ni el mismo Leonardo abarcase tanto. Y hay quienes le siguen, comparsas en el virtuosismo: uno de ellos es Diego Rivera. Señal de los tiempos es que un artista llegue a ser un magnífico *doodler*, lo que no implica un menosprecio del arte del *doodling*. Al crear un retrato, Picasso puede advertir que una sombra bajo del ojo no tiene por qué ser únicamente una sombra, sino que puede convertirse en un agradable diseño con existencia propia. Entonces sacará el diseño fuera de su contextura por completo, y lo elaborará en una de esas deliciosas abstracciones. Y así, por el estilo. Picasso ama la línea y consigue que su lápiz le obedezca tierna, audaz, tosca o delicadamente, según sea lo que quiere. Pero produce la impresión de un atleta, de un niño precoz capaz de hacer filigranas con patines de hielo, salvar vallas en una carrera olímpica, bailar, y hasta jugar hábilmente con un yo-yo, pero que no ha comenzado siquiera a tener en cuenta las profundidades a que pueden llegar sus diseños. Si tan sólo tuviese el poder de sentir la creación que es el diseño en sí, como lo sintiera Van Gogh; si tan sólo pudiese penetrar en la vida humana, que es lo que más caracteriza a Rembrandt, ¿qué artista tendríamos!

Siendo el genio que es, Picasso refleja la época en que vive; la claridad con que lo hace se ve en las exposiciones de París y Nueva York. Por ejemplo, la de París contiene todos los estilos posibles, del abstracto al realista, del surrealista al expresionista. Los artistas jóvenes de hoy en día “andan” al garete en busca de un estilo, pero no encuentran nada que les sea propio. Y siempre recurren al mismo grupo de nombres: Picasso, Braque, Rouault, Chagall. La Colección Guggenheim produce la misma impresión de artistas al garete, y los cuadros que sobresalen son uno de Cézanne (retrato de *El relojero*, en el que puede verse toda la vida del hombre), dos de los primeros Seurats que parecen empapados de sol, y un Bonnard de tono sutil. Pero ninguno de los estilos que pintan los artistas más jóvenes y menos conocidos está totalmente en bancarota; sin embargo, ninguno de ellos parece habitar en su época, como lo hizo el romanticismo en el siglo XIX, o el clasicismo en la época anterior. En todas las técnicas que emplea la nueva generación se advierte la influencia de los nuevos materiales, la velocidad, la invención científica; el estilo, sin embargo, es asunto mucho más profundo. Y estilo no hay. Podemos arrellanarnos en un sillón, cruzar las piernas o erguirnos como un faraón, o reclinarnos igual que Madame Recamier...

Entenderemos mejor lo que esto significa si echamos un vistazo hacia atrás, de Picasso a Recamier. Ultimamente la fama de Millet se ha visto perjudicada porque sus cuadros más conocidos son los peores y los más sentimentales: el *Angelus*, *Le Semeur*. El Consejo de Artes nos permite ahora estudiar y apreciar sus dibujos, y ellos revelan a un artista fuerte, y con conciencia de su fuerza. En cambio, el sentido de la forma en sus pinturas está menguado por una actitud sentimental hacia el campesino, y por ciertos trucos vulgares, como una manera especial de inclinar la cabeza, y varios otros con los que quisiera despertar compasión hacia los pobres que retrata. Sus dibujos son más honrados, y están más de acuerdo con su propio credo de lo que debiera ser una obra de arte. Este

credo es lo que le da un estilo, en el más amplio sentido de la palabra, algo que los artistas modernos no tienen. Dice Millet: “Quisiera hacer constar algunas de las cosas en que creo, y que trato de poner en claro en todo lo que hago: que las cosas no parecen haber sido puestas juntas al azar, ni para el momento, sino que entre ellas existe una conexión innata y necesaria. Quiero que la gente que pinto parezca por entero dedicada a la posición que ocupa, que le fuese del todo imposible pensar que pudieran ser otra cosa de lo que son. Una obra debiera ser entera, de una sola pieza, y las gentes y las cosas debieran estar ahí con un fin. Quiero decir lo que es menester decir, y decirlo con sencillez y energía... y confieso los horrores más grandes, superficialidad (por brillante que sea) y rellenos.”

En sus dibujos, que son estudios para *Le Semeur* y *Les Glaneuses*, logra exactamente lo que se propone; y manteniendo su propósito siempre a la vista, alcanza un *estilo* que se reconoce inmediatamente en su trabajo, en cada línea, en cada rasgo.

Los árboles, nubes, campesinos y aldeanos que aparecen en los atestados paisajes de Samuel Palmer, “no parecen haber sido puestos juntos al azar, sino que entre ellos existe una conexión innata y necesaria”. En un principio parecen deliciosas escenas pastorales sin ninguna profundidad. Pero al mirarlas más atentamente se ve que este artista parece haber pintado las moléculas mismas de las hojas, tan concentrada estaba su visión. A primera vista parece muy tranquilo, pero está tan lleno de un ardiente misticismo como su amigo Blake. Sigue la tradición de los paisajistas ingleses únicamente en cuanto a temas. Es más violento que Constable, más vuelto “hacia sí” que Turner y más altamente cargado que Gainsborough en cuanto al humor de sus paisajes.

Lo que le da a Palmer estilo es su concentración; a la vez, su estilo le es inequívocamente propio. Palmer pintó el arbolismo de los árboles, así como Gaudier-Brzka dibujó el animalismo de los animales. Y no es cosa del azar que este Gaudier, francés, de simpatías eslavas,

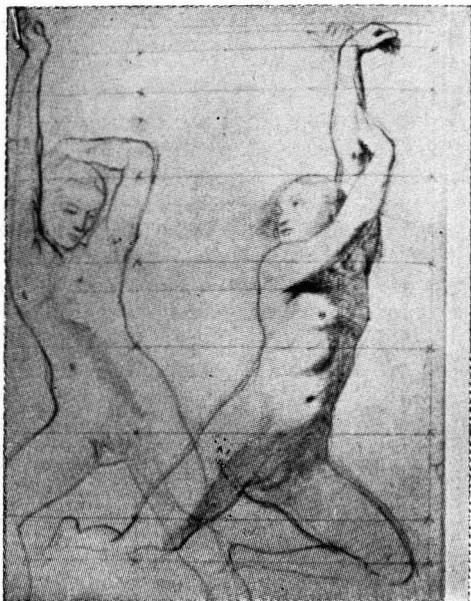


Guggenheim Museum, New York
Picasso—“se concentra en la técnica”

M U S I C A

DISCOS Y PARTITURAS RECIENTES

Por Jesús BAL y GAY



Ingres— "poca imaginación"

fuese adoptado por Inglaterra y que viviera y trabajara en Inglaterra más tranquilamente que en Francia, pues Inglaterra siempre da albergue y nutre a místicos tan ortodoxos y solitarios como los que representan Palmer y Gaudier-Brzka. Por supuesto que otro de estos místicos fue Blake, y el poeta Traherne.

Los venados, las aves y los tigres de Gaudier-Brzka parecen no haber pasado por el tamiz de una mente humana, sino que contienen puramente emociones forestales. Hasta sus retratos de la gente tienen algo de fauno, con orejas que parecen escuchar, no conceptos, sino el susurro de las ramas, y con ojos que escudriñan una serpiente mimetizada. El estilo de Palmer es estilo del campo y del huerto; el de Gaudier-Brzka es el estilo de la vida del bosque.

Ingres es un arista que podría existir nada más que por su estilo; tenía poca visión, poca imaginación, poca inventiva. Pero era un enamorado de la belleza intelectual, del equilibrio, de la armonía. Esta pasión le hacía trabajar concienzudamente, construir sus composiciones con mente fría y pincel dócil, hasta dejarlas impecables y conformes a todas las reglas de la composición. Tanto, que uno a veces quisiera que hubiese violado algunas de estas reglas. Sus dibujos constituyen dos grupos: los estudios matemáticos para sus pinturas, y los que captan esos raros momentos cuando hizo a un lado un par de reglas y se aventuró en alguna exploración propia; un trozo de cortinado, pies y manos, son fragmentos que tienen, por derecho propio, su propio significado como dibujos.

Y así, al volver la mirada hacia los modernos, podemos preguntar: ¿Qué rumbo tomará el arte después de Picasso, Braque y Manet? ¿Surgirá algún estilo que no sea mero eclecticismo, sino una genuina expresión de los tiempos modernos? Debe tenerse siempre presente que jamás se crea un estilo moviéndose o yendo de la superficie hacia adentro, ni estudiando nuevas formas y nuevos medios en la esperanza que esto conduzca al artista a un credo o a una filosofía. No. Únicamente cuando el artista primero establece en sí mismo una convicción y un credo al que valga la pena entregarle el trabajo de toda la vida, es cuando las nuevas formas y los nuevos medios son sus instrumentos y no sus amos.

Por medio de dos discos, patrocinados por la UNESCO,¹ que acaban de llegar a México, entramos en contacto con la realidad sonora de la "música concreta", un nuevo experimento que deja chiquitos a los de aquellos compositores que hace ya bastantes años se dedicaron a explorar un mundo sonoro en el que los ruidos aspiraban a la condición musical que hasta entonces sólo a los sonidos se les había reconocido.

En realidad, las pretensiones de la "música concreta" parecen ser, a veces, de signo contrario a aquellos experimentos. Porque se diría que es el sonido el que aspira a convertirse en ruido. Por ejemplo, hay una pieza en el primero de estos discos que está constituida con una melodía tocada en una flauta indígena mexicana de seis agujeros. Pero son de tal especie las manipulaciones a que se la somete, tales las vicisitudes por que atraviesa, que llega un momento en que los sonidos originales pierden su ser para convertirse en lo que estamos tentados a denominar una música onírica. Lo mismo sucede con el piano en otra de las piezas del mismo disco. Aquello ya no es un piano, sino un clavicémbalo que no es clavicémbalo, unas campanas que no son campanas y, finalmente, un instrumento de percusión que tan pronto parece un tambor como un *wood-block*. El sonido se ha momificado. Y digo "momificado" a falta de una imagen más precisa, porque en realidad los cuerpos momificados conservan su originaria apariencia, mientras que esos sonidos en nada se parecen a lo que eran en un principio; pero la impresión que producen es, de todos modos la de una carne que se ha endurecido, secado, que ha llegado al borde de la mineralización.

Eso está logrado, como toda la "música concreta", en los aparatos electrónicos con que cuentan las emisoras de radio, las casas grabadoras de discos, los laboratorios de sonido de las compañías cinematográficas y, sobre todo, con el aparato llamado "Phonogène" —"fonógeno", diremos en castellano—. Un sonido o ruido cualquiera, grabado en cinta magnetofónica, es susceptible de ser reproducido en sentido contrario al que tiene en la grabación, o a mayor o menor velocidad, o con más o con menos armónicos, "filtrado", en fin, de mil maneras, que es como dicen los concretistas. Así, por ejemplo, una nota dada por un piano. Esta, como todos sabemos, tiene un principio duro, de percusión, y luego sigue con una sonoridad suave que se va desvaneciendo paulatinamente. Ahora bien, si, una vez grabada, se la reproduce en sentido inverso, lo que oiremos será el *crescendo* de un sonido suave, apenas perceptible al principio, que acaba súbitamente, como cortado a pico, en una percusión seca. La sensación de vacío que ese final nos produce es mil veces más intensa que la del más dramático silencio beethoveniano. Análogamente, con tales aparatos se pueden lograr verdaderas "melodías de timbres" a base de un timbre dado cualquiera. Y lo que hemos visto que se hizo con la flauta o el piano, se puede hacer también con todos los demás instrumentos conocidos. Así, una trompeta corriente podrá convertirse en una "trompeta de percusión", ser musicalmente tan absurdo y fabuloso como lo es; zoológicamente, el unicornio. Y, con una pieza incluida en uno de estos discos, vemos que los vulgares ruidos de una locomotora pueden transfigurarse y resplandecer como sonidos.



"está logrado como toda la música concreta, en los aparatos electrónicos"