

**UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA**

INCORPORADA A LA U. N. A. M.

**ESCUELA DE HISTORIA DEL ARTE**

**WOLFGANG PAALEN, INTRODUCTOR  
DEL SURREALISMO EN MEXICO**

**TESIS PARA OPTAR POR  
EL GRADO DE MAESTRA  
EN HISTORIA DE LAS  
ARTES PLASTICAS**

**LEONOR MORALES GARCIA**

**MEXICO, D. F.**

**1965**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mis Padres*

**36546**

*A mi esposo*

*A mis hijas*

*A mis Maestros*

# INDICE

	Pág.
PROLOGO .....	15
INTRODUCCION .....	17
CAPITULO I .....	19
El Surrealismo programático y sus fuentes: Dadá (Zurich, Berlín, Nueva York). Congreso Dadá en París. Breton. Los Manifiestos.	
CAPITULO II .....	29
Tendencias surrealistas en el arte moderno de México antes de llegar el Surrealismo programático: Julio Ruelas, Posada, Montenegro, Antonio M. Ruiz y Frida Kahlo.	
CAPITULO III .....	39
La llegada de Wolfgang Paalen a México. Biografía.	
CAPITULO IV .....	49
La obra pictórica y las ideas de Wolfgang Paalen. Exposición Internacional del Surrealismo. Análisis de su pintura. Influencias de su arte.	
CAPITULO V .....	79
Conclusiones.	
BIBLIOGRAFIA .....	83
CATALOGO DE LAS OBRAS DE WOLFGANG PAALEN (1932-1959) ..	87
ARTICULOS ESCRITOS POR WOLFGANG PAALEN .....	93
REPRODUCCIONES DE ALGUNAS OBRAS DE PAALEN .....	I a XII

## PROLOGO

*En repetidas ocasiones se ha dicho que el arte de México es un "arte surrealista por excelencia". Quienes así han opinado lo han hecho frente a las expresiones plásticas nacidas en tierras mexicanas, ya sea procedentes del arte precortesiano, del de la época colonial o del arte moderno.*

*Sin embargo, el calificativo ha sido utilizado erróneamente. Sobre todo para los exponentes de la vida artística precortesiana y colonial. La palabra y el concepto SURREALISMO son recientes; surgen en 1924, cuando se publica el PRIMER MANIFIESTO SURREALISTA, escrito por André Breton, quien en unión de Philippe Soupault —ambos literatos franceses— los adoptaron para denominar a un nuevo movimiento artístico.*

*Aunque en las obras mexicanas de antaño pudieran encontrarse ciertos elementos para creerlos surrealistas, con propiedad se les podría calificar mejor de FANTÁSTICOS, IRREALES, INTANGIBLES, IRRACIONALES, pero no de SURREALISTAS. Porque tendrán ciertas características pero sus obras no fueron realizadas con la intención que el SURREALISMO pregonaba: la liberación del hombre por medio del inconsciente.*

*Durante años me ha intrigado este problema. Al enfrentarme a la selección de un tema que me sirviera para realizar mi tesis profesional y obtener la maestría en Historia de las Artes Plásticas, decidí emprender un somero estudio sobre el introductor del SURREALISMO en México, el pintor austriaco Wolfgang Paalen, abarcando sus perfiles biográficos desde el punto de vista artístico, la importancia de su obra y su repercusión dentro de nuestro país.*

*Para lograrlo creí pertinente dividir el estudio en cinco capítulos: el primero, serviría para ubicar dentro del tiempo y del arte mundial al SURREALISMO; el segundo, para delinear las características de algunos artistas mexicanos que podría pensarse que fueron surrealistas; el tercero, estaría dedicado a presentar a Paalen como introductor de esta corriente artística en México; en el cuarto, se analizaría no sólo la obra sino también el pensamiento filosófico expresado por Paalen en sus escritos, y por último, en el quinto capítulo, daría mis conclusiones y puntos de vista que sinteticen todo lo expresado.*

*En definitiva así fue como se estructuró este trabajo. Sólo añadí tres*

*apéndices: 1) el catálogo de sus obras, lo más completo posible, ya que Paalen era sumamente despreocupado por sus trabajos concluídos; 2) la reproducción de algunos de sus artículos publicados, por primera vez en español, ya que fueron escritos en lengua francesa e inglesa y hasta ahora no habían sido traducidos, ya que contienen una concepción filosófica digna de ser estudiada; y 3) algunas fotografías de diversos cuadros de Paalen. Estos apéndices tienen la intención de que se conviertan en un pequeño homenaje hacia este hombre que tanta trascendencia tuvo dentro de la pintura mexicana contemporánea y que prácticamente ha sido olvidado.*

*Aunque comprendo, sin falsas modestias, que este trabajo no es tan completo como yo hubiera deseado, sí estoy obligada a dar públicamente mi agradecimiento a quienes tuve que molestar para realizarlo. Por ello, expreso mi gratitud a todos mis maestros, especialmente a la doctora Ida Rodríguez Prampolini y a la maestra Beatriz Ramírez Moreno de De la Fuente, de quienes recibí su valiosa ayuda y su constante estímulo para llevar a cabo este estudio. También la dirijo a las señoras Isabel Marín de Paalen y Eva Sulzer, quienes tan gentilmente me proporcionaron datos valiosísimos para trazar los aspectos biográficos y artísticos del gran pintor que fue Wolfgang Paalen; al doctor Justino Fernández, cuyos libros me crearon la inquietud de estudiar este tema; al doctor Felipe Pardinas, quien despertó en mí una serie de inquietudes dentro del campo de la Historia del Arte; a la señora Inés Amor, directora de la Galería de Arte Mexicano, al señor Antonio Souza, director de la Galería del mismo nombre y al doctor Alvar Carrillo Gil y a muchas otras personas que consciente e inconscientemente me ayudaron en esta tarea.*

## INTRODUCCION

*Wolfgang Paalen llegó a México en 1939. Su arribo y su permanencia en nuestro país significó, de un modo especial, el principio de una nueva época de evolución dentro del campo de la pintura mexicana contemporánea. Fue él quien trajo el SURREALISMO PROGRAMÁTICO de André Breton y fue también él quien provocó entre los pintores más renombrados de aquellos años, una verdadera revolución al organizar la famosa Exposición Internacional Surrealista en enero de 1940, pocos meses después de haber pisado territorio mexicano. Desde luego que Paalen no fue el primero ni el único que en México pintó de un "modo surrealista". Ya otros lo habían hecho: Ruelas, Posada, Frida Kahlo, Montenegro, Antonio M. Ruiz y otros. Pero habían obrado de una manera espontánea, innata en ellos, sin seguir un método propiamente surrealista que les era total o parcialmente desconocido.*

*Por desgracia no se ha llegado a valorar en su justa medida el trabajo de Paalen. Su obra es sumamente compleja y abarca etapas muy variadas: desde lo geométrico transitando por lo surrealista hasta desembocar en una total abstracción. No sólo fue un pintor, también fue un escritor fecundo, en cuyos escritos dejó conceptos de gran valía para comprender no sólo su obra sino todo el movimiento pictórico mundial.*

*Pese a que Paalen no hizo una escuela propiamente dicha, sí se debe subrayar el hecho de que también fue un pionero del arte abstracto en nuestro país.*

*Además le debemos que México haya entrado a formar parte del concierto internacional europeo —iniciado en la Exposición de 1940— así como el haber abonado el terreno para que surgiera la evolución del arte contemporáneo.*

## CAPITULO I

### EL SURREALISMO PROGRAMATICO Y SUS FUENTES

#### EL DADAISMO: DELICIOSA ENFERMEDAD

El cambio más radical de los conceptos estéticos, o sea, la mutación fundamental del arte del siglo veinte, ocurre durante la primera Guerra Mundial, contienda que tuvo hondas repercusiones en toda la vida humana. Especialmente, en el propio escenario: Europa. Las manifestaciones artístico-filosóficas se vieron influenciadas por este grave y complejo problema social: la guerra dispersó a los grupos de artistas reunidos en París, Munich, Milán y en el resto de Europa; vino el desorden, la desorganización, el caos; en los campos de batalla y en las ciudades, la muerte había alcanzado a más de veinte millones de seres humanos; los intelectuales que sobrevivieron o huyeron de la confusión sintieron estar perdidos y quedaron con la conciencia y el deseo de formar una rebelión total en contra de la "salvaje" civilización que había sido la causante de esa total destrucción. Como una reacción en contra de todo lo que significaba la contienda bélica, surgió la manifestación artística, conocida con el nombre de *Dadá*. Los jóvenes *dadaístas* percibieron con claridad el fraude de su época y contra él desencadenaron su violencia.

Todavía cuando la guerra estaba en su apogeo, un grupo de intelectuales se congregó en Suiza. En sus reuniones, se rebelaban contra todo lo existente hasta ese momento. El 5 de febrero de 1916, Hugo Ball y su esposa Emmy Hennings inauguraron en Zurich el Cabaret Voltaire. Su intención era reunir a los diferentes intelectuales que llegaban ahí, organizar exposiciones y veladas artísticas y convertir, de esa manera, el *Cabaret* en un centro internacional de cultura. La idea de Ball recibió la amplia colaboración de muchos artistas, especialmente de los literatos Richard Huelsenbech, Tristán Tzara y Marcel Janco. El primero alemán y los dos últimos rumanos. Las veladas artísticas del *Cabaret* provocaban una verdadera conmoción en los espectadores: una orquesta de Balalaika tocaba música rusa; por allá se entonaban canciones danesas y francesas; había recitales poéticos; alguien ejecutaba música negra. También el *Voltaire* se convertía en galería de arte. Todas las actividades del

*Cabaret* se realizaban dentro de un ambiente de franco desorden: mientras se recitaban versos de Hans Arp, el alemán Huelsenbeck a todo pulmón daba a conocer sus poemas y Tzara procuraba producir toda clase de ruidos infernales.

---

No se sabe a ciencia cierta quién fue el autor de la palabra *Dadá*, con la que bautizaron a su movimiento. Willy Verkauf afirma que es un sonido infantil encontrado en el diccionario, o bien que significa *Cheval* (caballo) en el lenguaje de los niños, según el *Nouveau Petite Larousse* (2). Georges Hughnet y Matthew Josephson respaldan esto y aseguran que tristán Tzara fue quien le dió nombre a “esta deliciosa enfermedad” y “a quien nadie tiene derecho de ignorar” (3). Sin embargo, yo prefiero atenerme a lo que anota Hugo Ball en su diario *Die Flucht aus der Zeit*. En la parte correspondiente al 18 de Abril de 1916 se lee: “Tzara, aboga por la revista. Mi proposición por llamarla *Dadá* fue aceptada. *Dadá* significa en rumano, sí, sí. En francés significa Hobby en alemán es un signo de una cursi ingenuidad relacionada con la cuna de un bebé (4).

Pero no se crea que hay unanimidad para decir que Zurich fue la cuna del *dadaísmo*. Hay divergencia de opiniones. Entre otros, Hughnet sostiene que el *Dadá* surgió en Nueva York en el mismo año de 1916. Por su parte Josephson afirma que “parte de la inspiración del “antiarte” *Dadá* procedía de Duchamp. Picabia y Man Ray y derivaba de los Estados Unidos”.(1) Romero Brest, en cambio, a este le denomina *Predadá*.

Sea como fuere, el hecho es que en Nueva York aparecen estos tres artistas de diferentes nacionalidades: Marcel Duchamp, francés; Francis Picabia, español; y Man Ray, estadounidense. El más importante de los tres posiblemente era Duchamp, quien juntaba toda clase de artefactos raros, maniqués, andrajos y pedazos de basura, encontrados en los Estados Unidos. A estas cosas extrañas las llamaba *ready-mades* y los exhibía firmados, como obras de arte creadas por él.

“Ya no hay arte, no es artístico” son expresiones muy usuales en nuestro tiempo. Pero también se usaron con abundancia para calificar al *dadaísmo*, que cambió el concepto de belleza que hasta entonces se había tenido. Desde un principio, el *Dadá* fue un “ismo” conscientemente internacional, sin ningún antecedentes ni relación con otros movimientos o escuelas anteriores. Estuvo aislado, amó lo absurdo, y en el campo de la pintura, se burló del  *cubismo*, el  *futurismo*, y el  *expresionismo*, pero al mismo tiempo se dejó influir por éstos. No obedeció ninguna regla y acabó con todo lo que, hasta entonces, se había creado dentro del campo de la estética. Worringer dice: “Los dadaístas hicieron de la risa desesperada por el engaño algo así como una teoría, casi una religión; se mofan de sí mismos y del arte y, desgraciadamente, saben muy bien cómo y por qué. Denuestan el arte para abrir los ojos, por fin, a los

burgueses, para que se den cuenta de que el arte ya no existe y que están rindiendo culto a una trampa” (5).

El origen del *dadaísmo* es de carácter literario, y como todo movimiento basado en la literatura, tiene una gran influencia en las demás artes. “Nadie habría llegado a ser lo que es, en los últimos treinta años, sin este precioso antecedente al que no vacilo en destacar como una de las claves para entender el arte contemporáneo”, escribe Jorge Romero Brest (6).

La existencia de este movimiento fue breve: 1916 a 1922, aproximadamente. Durante ese lapso, se nota una inclinación de todos los militantes por la palabra escrita. No sólo los escritores de profesión, sino los pintores, escultores u otros cultivadores del arte recurrían a la literatura —poesía y prosa— para darse a entender con mayor claridad. De este modo, encontramos escritos de Hans Arp, Francis Picabia, de Kurt Schwitters y otros más. Sus escritos se rebelan contra el tiempo y el academismo. En esta época, apareció la poesía a base de letras o palabras sueltas sin ningún significado.

En el campo de la pintura surgió la serie de *Collages* sin ninguna composición en apariencia, pero que son de una gran plasticidad y belleza, como las obras de Schwitters, quien se dedicaba a juntar toda clase de objetos que hallaba en la calle y en su casa: hojas de árboles, pedacitos de tela o papel de envoltura, estampillas y demás. Con ellos daba forma a sus obras que han tenido gran repercusión en el mundo artístico contemporáneo.

A los *dadaístas* el arte en sí, o sea, el tan discutido “arte por el arte” no les satisfacía. Por ello, trataron de llegar nuevamente a la obra de *artes* y no de *arte*: dos conceptos totalmente distintos, puesto que la obra de *artes* es la síntesis o reunión de todas las artes plásticas como la arquitectura en unión con la pintura, la escultura y artes menores —la Acrópolis de Atenas, la catedral gótica, la ciudad prehispánica, etcétera—. Querían los artistas que el arte “aplicado” se manifestara en nuevas formas, en artículos del uso diario, como el “excusado” que presentó Marcel Duchamp como una “escultura” en una exposición neoyorquina. En una palabra, querían que el arte formara parte de la vida común y corriente de todos los días. Se puede afirmar que los *dadaístas* lograron su objetivo, aunque aparentemente su movimiento haya sido negativo y completamente absurdo, sentó las bases de una visión del mundo moderno.

Uno de los aspectos fundamentales del *Dadá* fue el haberse extendido con gran rapidez por varias partes del mundo: de Zurich pasó a Berlín, Colonia y Hannover, en Alemania; en Nueva York, Duchamp, Picabia y Ray lo alentaron. Posteriormente, París formó su grupo *dadaísta*. En Marzo de 1919, en la capital francesa, los poetas André Breton y Philippe Soupault fun-

daron la revista "Litterature" que informaba a los intelectuales y al público en general de los acontecimientos *dadaístas* más sobresalientes. Esta difusión "por lo pronto, le da cierto aspecto de universalidad; como expresión de lo irracional", según afirma atinadamente el doctor Justino Fernández (7). Al no encajar estas ideas con el carácter intelectual francés, el movimiento empezó a decaer hasta llegar a la más completa desorganización. En el grupo parisino, empezaron las divisiones: el espíritu inquieto de Breton se enfrentó a Tristán Tzara. El 17 de febrero de 1922 se llevó a cabo el Congreso Dadá. Era en realidad, un juicio contra Breton por los ataques que había lanzado a Tzara. El resultado fue negativo tanto para el acusado como para el "Congreso" mismo y aquí empezó el final del grupo *dadaísta* de París. Aislado de sus antiguos camaradas, André Breton inició nuevamente la publicación de "Litterature". De fervoroso colaborador se convirtió en acérrimo enemigo del *dadaísmo*. Josephson, quien lo conoció personalmente, dice de él que era "una combinación de idealismo fanático y de crueldad" (8). Atacaba a sus íntimos amigos y acabó por "excomulgar" a la gran mayoría de ellos.

#### SURREALISMO: AUTOMATISMO EN EL ARTE

Con la colaboración de Luis Aragón, Philippe Soupault y Paul Eluard, Breton inicia un nuevo movimiento: el *Surrealismo*. El propio creador explica que el nombre fue impuesto "en honor a Guillermo Apollinaire, que acababa de morir y que, varias veces, nos parecía haber obedecido a un entrenamiento de este género sin haber sacrificado ahí mediocres medios literarios. Soupault y yo designamos bajo el nombre de SURREALISME (surrealismo) el nuevo modo de expresión pura que teníamos a nuestra disposición estando impacientes por hacer copartícipes del mismo a nuestros amigos". Agrega más adelante: "con más justicia aun, sin duda habríamos podido ampararnos en la palabra SUPERNATURALISMO empleado por Gérard de Nerval en la dedicatoria del *Filles de Feu*. Parece, en efecto, que Nerval poseyó de maravilla el *ingenio* que reclamamos para nosotros mismos, mientras que Apollinaire no poseyó más que la *palabra*, aun imperfecta, del surrealismo y se mostró impotente para dar de él un resumen teórico que nos retenga..." (9).

He aquí la definición que el propio Breton da de su movimiento: "SURREALISMO, nombre masculino. Automatismo psíquico puro por el cual se propone expresar, sea verbalmente, sea por escrito, sea de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral..."

ENCYCL-Philos— "El surrealismo descansa sobre la creencia de la realidad superior de ciertas formas de asociaciones descuidadas hasta él, en la omnipotencia del suelo, en el juego desinteresado del pensamiento. Tiende a

animar definitivamente todos los otros mecanismos psíquicos y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida. Se han adherido al SURREALISMO ABSOLUTO, Aragón, Baron, Boifford, Breton, Canive, Crevele, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbourd Malkine, Monise, Novelle. Nol, Péret, Picon, Soupault, Vitrae..." (10).

Entre los aspectos más sobresalientes del *Surrealismo* podemos mencionar: 1) la escritura *automática* que consistía en una prosa desordenada incoherente sin ningún tema y que los autores aseguraban haber escrito "automáticamente"; 2) la teoría del sueño, proporcionada por Freud y enfocada hacia el inconsciente y 3) el "humour noir" cuyo efecto es provocar en el espíritu un estado de hostilidad radical respecto al mundo exterior". (11) A Breton se le despertó un gran interés por la psiquiatría, quizá debido a que en su juventud había sido estudiante de medicina y a que durante la guerra había tenido oportunidad de tratar con soldados dementes. En su primer manifiesto expresa: "es por el más grande azar, en apariencia, que ha sido recientemente vuelta a la luz una parte del mundo intelectual y a mi sentir, con mucho, la más importante, de la cual se simulaba no interesarse más. Es necesario agradecerlo a los descubrimientos de Freud..." (12) Más adelante, en el mismo manifiesto nos habla de la importancia del sueño; "es que el hombre, cuando cesa de dormir, es ante todo el juguete de su memoria, y que en el estado normal, ésta se complace en exponerle débilmente las circunstancias del sueño, en privar a este último de toda consecuencia actual y en hacer partir el único determinante del punto donde él cree, algunas horas antes haberlo dejado: esta esperanza firme, esta preocupación". Posteriormente se pregunta: "¿El sueño no puede ser aplicado también a la resolución de las preguntas fundamentales de la vida?" (13). Después viene esta afirmación categórica: "creo en la resolución futura de estos dos estados, en apariencia tan contradictoria, que son el sueño y la realidad absoluta, de superrealidad, si se puede decirlo" (14).

El *Surrealismo* es un movimiento predominante literario cuyos antecedentes hay que encontrarlos principalmente en los poetas románticos europeos del siglo XIX, como el mismo Breton lo indica. Ellos son, entre otros, Jonathan Swift, el Marqués de Sade, Novalis, Gérard de Nerval, Edgar Allan Poe, Lewis Carroll, El Conde de Lautréamont, Arthur Rimbaud, Víctor Hugo, Baudelaire, Mallarmé, Jarry así como Vaché y otros más.

En resumen, el *Surrealismo* nació directamente del Dadá, aunque con otro espíritu totalmente distinto. Su fundador, André Breton, trató de organizarlo libre de todo, incluso de su antecedente Dadá y con principios totalmente distintos. Va en busca de la "verdadera vida", como dice Octavio Paz, para quien el Surrealismo es una actitud del espíritu humano que se proclama

como “una actividad destructora que quiere hacer tabla rasa con los valores de la civilización racionalista y cristiana” (15). Paz explica que este movimiento tiene un marcado anticristianismo, ya que rehusa a ver al mundo como un conjunto de cosas buenas y malas; un anticapitalismo, sobre todo porque se niega a ver la realidad como un conjunto de cosas útiles. Por lo que las ideas de moral y utilidad le son extrañas. Además el Surrealismo, según cree Paz, tampoco considera al mundo como lo hace el hombre de ciencia, como un objeto o grupo de objetos sin ningún valor e intencionalidad, desligados del espectador.

Los conceptos anteriores nos dan una idea del ambiente que Breton deseaba crear a su alrededor. El veía en el *Surrealismo*, la total liberación del hombre al través del inconsciente, ya que en éste están todas las respuestas de la vida y sólo en el inconsciente el hombre puede encontrar su verdadera libertad. Para provocar este estado y lograr su fin, sin importarles los medios, los surrealistas hicieron uso inclusive de las drogas, del espiritismo, la videncia, el magnetismo, la mediumvidad, la telepatía, la hipnosis. Más tarde abandonaron todos los “fenómenos preternaturales”, especialmente el espiritismo. Por último, Breton nos dice en su *Primer Manifiesto* que no es fácil para los que se dedican a este movimiento dejarlo cuando les plazca, pues “todo lleva a creer que obra sobre el espíritu como los estupefacientes; como ellos crea un cierto estado de necesidades y puede inclinar a un hombre a terribles sublevaciones”. Más adelante continúa: “Por muchos lados, el surrealismo se presenta como un *vicio nuevo* que no parece deber ser el patrimonio de algunos hombres; tiene como el *haschish* de qué satisfacer a todos los delicados” (16).

En 1929, Breton publicó su *Segundo Manifiesto*, en él “exhortaba a los surrealistas a hacer causa común con los partidos de izquierda” (17), con lo cual el Surrealismo adquirió matices político-sociales. Un año más tarde, Breton se une definitivamente al Partido Comunista, aunque siempre se mostró celoso por conservar la autonomía de su movimiento. Posteriormente, sintiendo repugnancia hacia el “stalinismo”, no ocultó su simpatía hacia las ideas de Trotsky. En 1933, el Surrealismo es expulsado del Partido Comunista. Breton deja Europa y viaja al Nuevo Continente. Llega en 1938 a México; visita a Leon Trotsky y redacta con él un nuevo manifiesto que llevó el título de “*Por un arte revolucionario e independiente*” —este texto circuló en todo el mundo con las firmas de André Breton y Diego Rivera— (18).

Desde el punto de vista estético, el *Surrealismo* también abrió nuevos horizontes, especialmente a la pintura. Aunque estos caminos no hayan sido una innovación, pues se encuentran en otros artistas de tiempos atrás. Al menos para nosotros sí son “nuevos” debido al enfoque dado por Breton. Es muy interesante el concepto que éste tiene sobre lo que es belleza; “Mediemos: lo

maravilloso es siempre bello... no hay belleza sin lo maravilloso" (19). Más adelante, el mismo Breton señala que el concepto de lo maravilloso no es el mismo en todas las épocas, pues está muy ligado a la cultura de ellas. Y este mismo pensamiento de lo maravilloso-bello lo expuso en su célebre novela Nadja —llamada así porque en ruso es el principio de la palabra esperanza y precisamente porque es sólo el principio—: "la belleza será convulsiva o no será" (20). O sea, para que una obra artística sea bella, según la concepción del creador del surrealismo, debe estremecer al espectador, alterar la sensibilidad humana.

En la Historia de la Pintura están registrados ciertos rasgos pictóricos que escapan de la realidad objetiva y que, actualmente, se conocen bajo el calificativo de *surrealistas*.

Es pertinente hacer en este momento una diferencia entre lo que se entiende por *surrealista* antes y después del Primer Manifiesto de Breton. Antes de 1924, habían aparecido en la pintura ciertas búsquedas hacia ese mundo de la fantasía que en cada pintor adquiría distintas representaciones. Así, a partir del Renacimiento para no ir más lejos aparece la obra pictórica de Bosch, la de Arcimboldo, la de Goya, la de Blake y otros más. A principios de siglo, apareció el "art nouveau". También existen algunos ejemplos en la pintura mexicana, que son sumamente característicos de esa fuga de la realidad. De éstos se hablará más adelante.

Las representaciones de carácter fantástico han existido a lo largo del pasado. Los pintores tienen en sus cuadros ese refugio en la inconsciencia, esa búsqueda de lo irreal, esa huida hacia un mundo mágico. Sin embargo no se les puede incluir —como quiere Breton— dentro del *Surrealismo*, puesto que antes de que apareciera este movimiento, no existía en el arte esa *nueva conciencia*, esa *voluntad de creación* expresada mediante formas artísticas novedosas que dio origen a la *pintura surrealista*.

## CITAS AL CAPITULO I

- (1) Josephson, Matthew. *Mi vida entre los surrealistas*, P. 112. Editorial Joaquín Mortiz. México, 1963.
- (2) Verkauf, Willy. *Dadá. Monograph of a Mouvemente*, P. 8. Arthur Niggli Ltd. Teufen (A R) Switzerland, 1957.
- (3) Hughnet, Georges. *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. The Museum of Modern Art. New York. Third Edition. 1946.
- (4) Ball, Hugo. *Die Flucht aus der Zeit*. 18/IV/1916. P. 88. Verlag Josef Stocker Luzern. MCMXLVI.
- (5) Worringer, Wilhelm. *El arte y sus interrogantes*. Edit. Nueva Visión. Buenos Aires. 1959.
- (6) Romero Brest, Jorge. *La pintura europea contemporánea. (1900-1950)*. Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires. 1952.
- (7) Fernández, Justino. *Prometeo. Ensayo sobre Pintura*, P. 33. Editorial Porrúa. México, 1945.
- (8) Josephson, Matthew. *Mi vida entre los surrealistas*. P. 119. Editorial Joaquín Mortiz. México, 1963.
- (9) Breton, André. *Primer manifiesto del Surrealismo (1924)* Ps. 38 y 39.
- (10) *Ibidem* P. 38.
- (11) Roger, Juan. *El surrealismo francés*. P. 132. Editorial Escelicer. Madrid, 1956.
- (12) Breton, André. *Primer manifiesto del Surrealismo (1924)* Ps. 22 y 23.
- (13) *Ibidem* P. 25.
- (14) *Ibidem* P. 27.
- (15) Paz, Octavio. *El surrealismo*. Revista Universidad de México. Vol. X. Núm. 10. Junio de 1956.
- (16) Breton, André. *Primer manifiesto del Surrealismo. (1924)*. P. 48.
- (17) Josephson Matthew. *Mi vida entre los surrealistas*. P. 330. Editorial Joaquín Mortiz. México. 1963.
- (18) Paz Octavio. *Opus cit.*
- (19) Breton, André. *Primer manifiesto del Surrealismo. (1924)*. P. 27.
- (20) Breton, André. *Nadja*. P. 46. Editorial Joaquín Mortiz. México. 1963.

## CAPITULO II .

### TENDENCIAS SURREALISTAS EN EL ARTE MODERNO DE MEXICO

En las manifestaciones plásticas que forman el arte mexicano ha existido una constante evasión al mundo de la super-realidad. En las diferentes épocas en las que se divide la historia del Arte en México, hay una fuente de inspiración en la fantasía, en el mito, en la imaginación, en la fuerza brutal del pensamiento desligado de la razón-lógica. Cada caso obedece a razones místicas, psicológicas, religiosas muy diversas pero siempre presentes. Desde luego, mucho antes que Wolfgang Paalen trajera a nuestro país la *pintura surrealista* existían manifestaciones irracionales, estas fantasías son meramente un modo de ver la vida.

Quisiera dejar a un lado todas aquellas inspiraciones de carácter metafísico y simbólico-mágico que desde luego, dominan la imaginación del artista precortesiano y colonial, ya que nada tienen que ver con el *Surrealismo*. Sin embargo, también en el arte moderno mexicano existen manifestaciones plásticas de carácter francamente imaginativo, sobre todo en la pintura. He elegido a algunos pintores y artistas que pertenecen a esta corriente que son totalmente diferentes el uno del otro, pero en cuya obra encontré los ejemplos más variados —y al mismo tiempo— más convincentes de las tendencias fantásticas en el arte moderno de nuestro país: Julio Ruelas, José Guadalupe Posada, Roberto Montenegro, Antonio M. Ruiz, (*el Corzo*) y Frida Kahlo.

#### **RUELAS: MACABRO Y ROMÁNTICO (1870-1907)**

Este pintor se formó en Alemania y, a su regreso a México, tomó parte en las publicaciones de la Revista Moderna de 1898. En su obra concentró lo macabro y lo romántico. Sobresalió por su magistral d'bujo tan característico de su época y fue, a la vez, un excelente grabador. Dentro de esta técnica produjo sus obras maestras. Sus retratos son estupendos y, aunque murió muy joven, Ruelas dejó una vasta producción. El doctor Justino Fer-

nández señala que en algunos de sus retratos entra un gusto romántico por las indumentarias, “aunque este intencional romanticismo no es sino un símbolo, una alusión a otros mundos” (1).

Ruelas pintó una serie de cuadros, muy de acuerdo con los cánones del *Art Nouveau*; en varios de ellos es palpable que el tema, la construcción de la obra y el dibujo son manifestaciones del infinito y lo desconocido. En algunas de sus obras aparece la muerte, representada de muy diversas maneras; en otras hay toda clase de símbolos y seres extraños, como en “*La Crítica*”, donde un bicho raro y repugnante taladra la frente del propio pintor, o “*El suplicio de la reina mora*”, en el cual una mujer está colocada en la palma de una mano gigantesca y espeluznante que sale del fondo del mar. Los ejemplos son muchos, por lo que basta para nuestros fines con los que ya fueron expuestos. A Ruelas, el dolor y la mujer lo intrigarón sobremanera. A ésta la dibujó de mil modos distintos: coqueta, perversa, cínica, viciosa, mártir y otras. En todas sus obras, es perceptible la angustia que debe haber poseído a Ruelas, así como la representación del misterio, tan característico de él y que lo debe haber perseguido como un fantasma durante toda su vida.

#### POSADA: EL DIBUJANTE DEL PUEBLO (1852-1913).

Otro artista que llama notablemente la atención y que encaja dentro de esta línea irracional es el genial grabador José Guadalupe Posada. Se le ha catalogado como artista “popular”; porque su obra tiene un sello muy particular: el de llegar al pueblo mismo del cual el artista formaba parte, cuyos pensamientos y sentimientos compartía, no como un simple espectador, sino como un miembro de él. Era un “dibujante del pueblo” como acertadamente lo llamó Paul Westheim.

Su vida transcurrió primero en la provincia —Aguascalientes y León, Guanajuato— y después en la capital. Desde niño tuvo una manifiesta facilidad para el dibujo. Cuando joven, a los veinte años, hizo ilustraciones para el periódico dominical de Aguascalientes, llamado *El Jicote*. Trinidad Pedroza le había enseñado a realizar caricaturas políticas. Una vez en la ciudad de México, trabajó en el taller de imprenta de Antonio Venegas Arroyo y ahí produjo sus grabados más famosos.

La mayor parte de su vida se desarrolló en la época porfiriana. Su rebeldía contra este régimen se manifiesta en muchos de sus trabajos caricaturescos y en los periódicos *El Ahuizote*, *El Hijo del Ahuizote*, *La Patria*, *El Fandango*, *El Argos* y *Fray Gerundio*. Poco antes de su muerte, brotó el movimiento

revolucionario de 1910 y Posada informó al pueblo de los acontecimientos más sobresalientes a través de sus grabados. Los temas no siempre fueron de su inspiración, ya que a menudo ilustraba textos de poetas, periodistas, historiadores o revolucionarios de su época. Sin embargo, la obra de este genial artista de todos los tiempos, tiene una gran fuerza tanto por su contenido como por su magistral dibujo. Ejerció una notable y enorme influencia en la pintura contemporánea de los grandes maestros, la minoría no apreció el valor de su obra; empero la gente del pueblo la comprendía plenamente; era su público. Afortunadamente, en nuestros días la obra de Posada es reconocida plenamente y se le considera como uno de los grandes maestros no sólo de México sino del mundo entero.

Posada tuvo una fecundidad artística que pasma: se calculan entre quince y veinte mil los grabados que realizó. Estos se imprimían en papel de "china" de diferentes colores que se vendían por toda la República: en la calle, en los mercados, en las puertas de las iglesias, en las ferias. Tenían por objeto informar al pueblo de los acontecimientos más sobresalientes. En aquellos años, el analfabetismo era más grande que el actual, en proporción al número de habitantes; pocos sabían leer, por ello el dibujo que aparecía en esas hojitas era más interesante que el mismo texto. El público, ansioso de noticias, iba en busca de la producción de Posada que consistía en la ilustración de crímenes, corridos, milagros, oraciones y sus famosas "calaveras" para el "día de muertos".

Posada abandonó la copia académica del modelo muy usual en la pintura del siglo XIX y transformó la realidad llevándola por medio de la imaginación a un mundo "sobrenatural", como en el caso de *Flora y Gil perseguidos por su contrario Luzbel*. En ese grabado, aparece la pareja de enamorados frente al trono de Lucifer, colocado en el interior de las enormes fauces de un monstruo, del cual salen llamaradas; sobre éstas hay una tumba del lado izquierdo y una mujer al lado contrario. En la parte superior flota, en una de las esquinas, una especie de fantasma y, en la otra, una mano sostiene de los cabellos a un personaje que da la espalda al espectador.

Esta y otras —*Hija que mata a sus padres, Se comió a su propio hijo, Un patito con Teresa, La noche venturosa*— así como sus originales *calaveras* encajan perfectamente dentro del campo del *Surrealismo*, movimiento que aparecería un cuarto de siglo después. El mismo André Breton, en su *Anthologie de L'Humour Noir*, cita a Posada como el *primer artista mexicano* que hace resaltar de un modo muy particular el tan discutido "houmour noir" (3). José Guadalupe Posada murió en la miseria y su cadáver fue inhumado en el Panteón de Dolores, de donde fue trasladado años después a la fosa común. Así, Posada volvió a su querido pueblo, al que había dedicado toda su vida.

## MONTENEGRO: "SUBRRREALISTA" Y NO SURREALISTA

—Yo siempre he sido "subrrrealista" y siempre he pintado "subrrrealista", pero lo dejé y ahora estoy volviendo al natural— me dijo Roberto Montenegro a finales del año de 1964, cuando lo visité en su estudio. Como varios de los pintores de su época, Montenegro obtuvo una beca, —junto con Diego Rivera—, para estudiar en Europa. Cuando contaba veintiún años, en 1908, se radicó en París, posteriormente cuna del *Surrealismo*. Sin embargo, no es la teoría de Breton la que lo inclinó hacia esta corriente, pues como él dice siempre ha sido "subrrrealista". En Europa conoció a los grandes pintores y literatos, como Juan Gris, Jean Cocteau —de quien hizo un retrato—. Entre 1907 a 1910, ejecuta una serie de dibujos relacionados con el *Art Nouveau* que tiene un encanto muy especial. Algunos de ellos representan figuras femeninas desnudas colocadas en unos jardines extraños y otro es una muerte elegantemente ataviada con un traje real y corona, que recuerda un poco el arte de Ruelas. También se destacan unas ruinas que hacen que el dibujo sea más macabro.

A su regreso a nuestro país continuó su obra pictórica que tuvo una gran acogida entre el público, precisamente por ese toque de fantasía. Montenegro también realizó murales, cuyo renacimiento en México se había realizado en aquellos años; en dos o tres ocasiones fue escenógrafo. Pero, tal vez una de las fases más trascendentes de este artista sea el gran interés que ha manifestado por el arte popular mexicano. Ha efectuado exposiciones y organizado museos. Gracias a él, junto con Diego Rivera entre otros, apreciamos este tipo de arte tan nuestro.

Dentro de la pintura de caballete de Montenegro, destaca el gran número de retratos, entre los que sobresalen principalmente sus fantásticos autorretratos. Fantásticos sí, por la idea de pintarlos dentro de una esfera, que recuerda al *Parmigianino* y al *Manierismo* por un lado y las esferas de tipo popular, por otro, lo cual le da un ambiente muy particular al cuadro, sobre todo al brazo y a la gran mano en "escorzo" y que constituyen una serie de sus obras maestras, que posteriormente Montenegro repetirá varias veces. De las obras que se pueden considerar de tendencia francamente surrealista son: *L'Épicerie du bon Poète* (1939), *El hijo pródigo*, *Así es la Vida*, *Escultura*, *Sin remedio*, todas ellas colocadas en unos escenarios llenos de fantasía y rodeados de objetos extraños. *Tacto*, pintada en 1939, fue la obra que presentó en la Exposición Internacional del Surrealismo.

*L'Épicerie du bon Poète* fue pintado por Montenegro en París. Recuerda un poco la pintura de De Chirico. Se trata de la fachada de una casa que se alquila en donde dos novios —representados por dos bustos colocados sobre pedestales, están separados: ella adentro, él afuera—; una mujer se asoma

desde un balcón del segundo piso y a lo lejos un hombre se suicida. Todo el ambiente del cuadro es sumamente extraño y sugiere la muerte. *Así es la vida* es una original representación tanto de la vida como de la muerte; una figura femenina que es mitad mujer y mitad esqueleto, rodeada de elementos arquitectónicos que se fugan hacia un horizonte vacío y que bien pudiera ser una imagen sacada del mundo fantástico de los sueños, recurso tan utilizado por los pintores surrealistas.

#### EL CORZO: GRANDIOSO EN LA MINIATURA

Un pintor que se caracteriza por la sencillez y elegancia de sus cuadros, y que además se le debe mencionar al tratar de las tendencias surrealistas dentro de la pintura mexicana, es el capitalino Antonio M. Ruiz, alias *El Corzo*. Macklin Helm lo considera uno de los mejores pintores de México (4).

Sus cuadros son casi del tamaño de una tarjeta postal, de gran fineza hasta el más mínimo detalle. Es casi un miniaturista. Poco produjo: tres a cuatro obras al año. Y quizá el hecho de que sea poco conocido se deba fundamentalmente a su reducida obra. Actualmente, es casi imposible conseguir alguno de sus óleos.

Varios de sus cuadros están relacionados con el *Surrealismo*. En uno de ellos, pintado en 1939 y titulado *La Malinche*, se ve a una mujer dormida sobre una cama dentro de una habitación. Sobre la manta que cubre a la mujer hay un paisaje de gran delicadeza. El tamaño del cuadro es muy pequeño: mide veintinueve por cuarenta centímetros. Representa la conquista y la colonización hecha por los españoles, simbolizadas en la iglesia de la parte más alta, que será la cadera de la figura; en las haciendas y casitas de la parte baja. La mujer, a su vez, representa al pueblo indígena, que sirve de base a esas construcciones.

*Viaje al infinito*, pintado al temple de huevo sobre madera, es digno de ser destacado. También lo es su *autorretrato*, en el cual aparece el artista con cabeza de guajolote, que se está pintando, pero embellecido, sobre un lienzo; al lado izquierdo hay un espejo donde se mira el ave, convertida —por su vanidad— en un pavo real. Es decir, hay tres realidades; la del verdadero ser del guajolote; la de sus posibilidades artísticas y la de sus deseos.

*El líder orador* es un hombrecillo, que subido en una gran silla se dirige al público, representado por una gran cantidad de calabazas colocadas en el piso de una habitación; esta obra, Ruiz la presentó en la Exposición Internacional del Surrealismo de 1940. A estos ejemplos, se podrían añadir: *Bailarina flamenca*, *En pleno ataque* y *La sorpresa*, todas ellas con ese sello tan típico

de Ruiz: el ambiente popular que, en algunos casos, tiene también un cierto aspecto cómico y alegre.

#### FRIDA KAHLO: FRANCA EXPRESIÓN DE SÍ MISMA

Por último; Frida Kahlo. “Realmente no sé si mis pinturas son o no surrealistas, pero sí sé que son la más franca expresión de mí misma, sin tomar jamás en consideración ni juicios ni prejuicios de nadie” (5), decía Frida (1910-1954).

El creador del *Surrealismo*, André Breton quedó maravillado cuando conoció la pintura de esta artista. En su libro *Le Surréalisme et la Peinture*, Breton afirma: “cuál no sería mi sorpresa y mi alegría al descubrir a mi llegada a México, su obra, concebida en total ignorancia de las razones que han podido determinarnos a mis amigos y a mí a admirar deslumbrados sus últimas telas surrealistas”. Claro está que Frida Kahlo pintaba en “total ignorancia de las razones”, los motivos, el origen y la finalidad del *Surrealismo*. A pesar del entusiasmo de Breton, a esta pintora no se le puede calificar como surrealista propiamente dicha, su relación con este movimiento fue probablemente una mera coincidencia, un brote espontáneo e inconsciente que se ha querido identificar con la pintura surrealista europea. De los pintores modernos, al que Frida más admiraba era a Henri Rousseau y hay cierta influencia de él en algunas de sus telas, como en el detalle de plantas, árboles y flores que en algunos cuadros sirven como fondo.

Una de las pinturas de Frida que más se aproxima al *Surrealismo* es la que se titula *Lo que el agua me ha dado*. En ella se ven una gran variedad de imágenes tomadas del sueño y del inconsciente. Breton dice con respecto a ese cuadro: “ilustra a su modo la frase que he recogido precisamente de la boca de Nadja: soy el pensamiento que flota en el baño en el cuarto sin espejos”. El autor francés termina su artículo afirmando que “el arte de Frida Kahlo es un listón alrededor de una bomba”, (6).

En Frida se hace patente la obsesión por el autorretrato; se debe primordialmente al sufrimiento que la persiguió por toda su vida: desde muy joven —a los dieciseis años— a causa de un accidente quedó casi parálitica y tuvo que someterse a un gran número de operaciones de la columna vertebral y, finalmente, a la amputación de una pierna. Toda esta angustia quedó reflejada en sus cuadros que son de una riqueza inmensa de colorido y poseen un ambiente muy mexicano; bien pueden tener relación con los *ex-votos*, sin querer decir con esto que su pintura sea de tipo popular como lo son éstos.

La obra de Frida está llena de sentimiento y emoción que transmite alegría

y dolor. A pesar de ser un arte tan personal ha alcanzado un valor universal. Al compararlo con el *Surrealismo*, Flores Guerrero dice: “el de Frida parte de una abstracción personal también pero sentimental y, en ocasiones, sensual de la naturaleza. Es un arte dirigido a los sentidos y sólo a través de ellos, después de ellos, como lo hacen todas las artes plásticas al espíritu, a la mente” (7).

Uno de sus más conocidos autorretratos, el de *Las dos Fridas*, pintado en 1939 fue expuesto en la tan discutida Exposición Surrealista Internacional de 1940, de la Galería de Arte Mexicano, organizada, por Wolfgang Paalen, con la colaboración de César Moro y André Breton.

En marzo de 1938, Breton había exhibido en París una colección de arte mexicano que incluía piezas arqueológicas, objetos de los siglos XVIII y XIX —entre los que había retablos de las colecciones del mismo Breton y de los Rivera—, fotografías de Alvarez Bravo y algunos cuadros y pinturas sobre metal de Frida.

Es curioso hacer notar que André Breton sí consideraba el arte de Frida Kahlo como *surrealista*; así lo manifestó. Mientras que Flores Guerrero se opone rotundamente.

No creo que se pueda afirmar qué tipo de pintura fue la de Frida, ya que ni ella misma supone a ciencia cierta si era o no *surrealista*. Sin embargo, puede tener una relación con esas vivencias fantásticas de tipo *surrealista*; pero no tiene nada que ver con el *Surrealismo Programático* de Breton. Se trata de una manifestación que surgió espontáneamente en la imaginación de la artista, sin ningún método preconcebido, si no es que en “total ignorancia de las razones”, como escribió Breton. En muchos de los cuadros de Frida son notorias las características de tipo *surrealista*: *Mi vida prenatal* (1936), *Tehuana, autorretrato* (1943), *Pensando en la muerte, autorretrato* (1943), *El venado herido* (1946), *Arbol de la Esperanza* (1944), *La columna rota* (1944), *Mi nana y yo* (1937), *Luther Burbank* (1931) y otros más.

Se podrían incluir en esta lista a otros pintores mexicanos que sobresalieron porque consciente o inconscientemente realizaron obras de arte fantástico. Pero los elegidos, en mi concepto, son los más sobresalientes y los más típicamente mexicanos por sus temas y colorido.

Como se ve, el terreno era fértil desde luego. Pero con un sabor distinto, a pesar del internacionalismo de pintores como Ruelas o Montenegro; del carácter popular de la obra de Posada, del mensaje post-revolucionario de Ruiz o bien del arte tan introvertido como el de Frida Kahlo, que es en realidad el que más se acerca al *Surrealismo*. Existe en algunos de ellos un sabor a

“exvoto” —sabor directo nuestro, primitivo, popular, romántico y pueril—, mientras que la mayoría de los artistas mexicanos estaba dedicado a la pintura de la revolución, la cual tenía un carácter totalmente distinto a la de espíritu europeo.

Entonces, si hay tantas vivencias irreales en nuestro arte, nos preguntamos: ¿cuál es la tendencia novedosa que el *Surrealismo* de Breton, traído a México por el gran pintor austriaco —Wolfgang Paalen— nos ha dado? Para poder explicar y entender la respuesta a esta interrogación presentaré biográficamente a Wolfgang Paalen

## CITAS AL CAPITULO II

- (1) Fernández, Justino. *Arte Moderno y Contemporáneo de México*. P. 202. Prólogo de Manuel Toussaint. México. Imprenta Universitaria. 1952.
- (2) José Guadalupe Posada. *50 Aniversario de su muerte*. Textos de Paul Westheim, Justino Fernández, José Julio Rodríguez. Prólogo y Edición Horacio Flores Sánchez. 2a. Edición. I.N.B.A. (Museo Nacional de Arte Moderno). 1963.
- (3) Cardoza y Aragón, Luis. *José Guadalupe Posada*. Colección de Arte 15. U.N.A.M. Dirección General de Publicaciones. México. 1964.
- (4) Mackinley, Helm. *Modern Mexican Painters*. Harper & Brothers Publishers. New York and London. Second Edition. 1941.
- (5) *45 autorretratos de Pintores Mexicanos. Siglos XVII al XX*. P. 100. I.N.B.A. México. 1947. II Exposición del Museo Nacional de Artes Plásticas.
- (6) Breton André. *Le Surréalisme et la Peinture. Suiivi de Genese et Perspective Artistiques du Surréalisme et de Fragments Inédits*. Brentano's Inc. New York, N. Y. 1945.
- (7) Flores Guerrero, Raúl. *5 Pintores Mexicanos*. P. 17 U.N.A.M. Dirección General de Publicaciones. 1957.

## CAPITULO III

### LA LLEGADA DE WOLFGANG PAALEN A MEXICO

Wolfgang Paalen se integra a la cultura mexicana en 1939. Hasta su muerte, el 24 de septiembre de 1959, su personalidad está relacionada con los principales acontecimientos artísticos de México.

¿Quién fue esta persona, conocida ampliamente en Europa y en los Estados Unidos, pero prácticamente desconocida en nuestro país?

#### *WOLFGANG PAALEN: UNA BÚSQUEDA INCOMPLETA*

Volvamos los ojos al Imperio Austro-húngaro, en las postrimerías del siglo XIX. El 30 de enero de 1889, en Mayerling, el Archiduque Rodolfo, hijo único de Francisco José y heredero del trono se suicida. Francisco Fernando se convierte en su sucesor; pero el 28 de junio de 1914 es asesinado y estalla la Primera Guerra Mundial. Cuatro años más tarde, abdica el Emperador Carlos y, para 1919 —un año de confusión, marcado particularmente por desórdenes comunistas— se derrumba el Imperio y surge la República de Austria; se elige al primer ministro de la misma. Durante esta época de confusión nace el niño Wolfgang von Paalen: en 1905. Era el primogénito de una familia noble de Viena. Una niñez triste y solitaria —a pesar de tres hermanos más— fue la de Wolfgang a causa del carácter del padre. Su juventud se desarrolló en la época de “entre dos guerras” y en diferentes sitios, por la manía del padre de comprar propiedades en lugares poco accesibles y luego venderlas para adquirir otras más, aunque perdiera dinero. A la madre esta obsesión del esposo la afectó psicológicamente ya que por largas temporadas era presa de un miedo cerval que le impedía salir a la calle.

Mientras los Paalen vivieron en Viena, un joven estudiante fue el maestro de Wolfgang en Matemáticas, Griego y Latín. Hacia 1920, siguió a sus padres a Italia, después de una corta estancia en París. En Tívoli tuvo por maestro a Leo Von Koenig quien persuadió a Wolfgang para que fuera a Berlín a estudiar arte. En la capital alemana conoció las obras de Renoir y de Cézanne y tomó parte, por primera vez, en una exposición, la de la *Sucesión*

*Berlinesa* de 1925. Le llamaban mucho la atención los cuadros de Kokoshka, Paul Klee y de Van Gogh. Al no soportar más la situación hogareña ni la tiranía paternal, se escapó a París. Exhibió de vez en cuando en las galerías Figuet. De la ciudad Luz marchó a Munich; estudió en la Escuela de Hans Hofmann, pintor ampliamente conocido por aquel entonces. Paalen se dedicó a la pintura de paisajes. En 1928, regresó nuevamente a Francia; en Cassis, cerca de Marsella, conoció a Jean Varda, quien mucho le ayudó en su búsqueda dentro del campo de la pintura.

Desgraciadamente, no ha quedado nada de su obra de esta época, en la que predominó la influencia de Braque. “Pocos artistas de nuestro tiempo son tan indiferentes hacia la obra terminada como Paalen —dice con razón Gustavo Regler—. La pintura acababa para él, es una experiencia terminada y no le preocupa más” (1).

El pintor Serge Brignoni mostró a Paalen el arte primitivo de América y de Oceanía. El austriaco quedó impresionado tan profundamente que decidió venir a la América en busca de objetos de arte para su colección iniciada en Europa. Ya que para esta fecha había expuesto obras en el *Salón de los Surindependientes*, de París y en la *Galería Flechtheim*, de Berlín. En Alemania conoció a Kandinsky y a Klee personalmente. Para 1932 volvió a presentar su obra en París en la *Galería Bonjeau*. Al año siguiente tuvo oportunidad de ir a las Cuevas de Altamira, en España: “son cuevas tan fascinantes como el laberinto del pensamiento”, escribe comentando su segunda visita a esa “galería” del arte prístino. Más adelante agrega: “grutas que eran los cuartos oscuros de la imaginación, donde le revelaban las primeras efigies al hombre” (2).

En 1934, llevó a cabo su primera exposición individual, en la *Galería Vignon* de París. Es importante resaltar que una de las pocas piezas escultóricas realizadas por Paalen data de 1935 y se caracteriza por la total abstracción y simplicidad de la cabeza hecha en mármol y que bien pudiera ser atribuida a Giacometti, a Arp o a Gillioli. En ese mismo año expuso con el grupo *Abstracción-Creación*, en París y en el Museo de Lucerna, en Suiza.

Al año siguiente, el nombre de Wolfgang Paalen empezó a ser ampliamente conocido en Europa, gracias a una exposición que tuvo en la *Galería Pierre* en la capital francesa. Los grandes pintores —la mayoría surrealistas— como Max Ernst, Tanguy, Miró, Hans Arp, Man Ray, así como Kandinsky y Picasso, y los literatos Eluard y Breton, entre otros, estuvieron presentes en esa exposición. El creador del *Surrealismo* invitó a Paalen a participar en las exposiciones surrealistas de Londres y París, realizadas dos años después. El austriaco se convirtió en uno de los más entusiastas organizadores de la *Gran*

*Exposición Surrealista*, celebrada en París. Paalen participó con una pequeña pistola hecha con huesos de pollo. Poco después se dedicó a viajar por el Viejo Continente. Fue a Grecia; el arte de ese país le fascinó y, aunque de momento lo confundió, le ayudó a entender el "sentido de belleza", según lo dice posteriormente. Al año siguiente, 1937, marchó a Checoslovaquia. En ese año surge la creación de lo que denominó "fumage", una de las *técnicas automáticas* que los surrealistas utilizaron para lograr la evasión hacia el inconsciente. Paalen habla de estas técnicas surrealistas en su artículo "*La nueva imagen*", publicado en la Revista *Dyn*, número 1. En él afirma que el movimiento artístico más complejo de "los últimos quince años" se interesó particularmente en hacer una tentativa de dar una nueva base colectiva para la creación artística por medio de la liberación del inconsciente. Esta tentativa llevó a la invención de varias técnicas pertenecientes a un modo de expresión llamada "*automatismo*". A pesar de la válida definición de André Breton y Max Ernst hay todavía desafortunadamente alguna confusión sobre la naturaleza de la verdadera expresión *automática*. "Es necesario distinguir entre la *interpretación subjetiva* del automatismo; interpretar algo o construir imágenes virtuales tomadas de representaciones anecdóticas, no se puede llamar invención automática. Ciertamente que soñar (en el más amplio sentido de la palabra) es una actividad automática, pero relatar un sueño en un estilo académico no es, con igual certeza, una actividad automática..." (3).

---

Entre las técnicas del *surrealismo* hay que considerar: el *frottage* que consiste en frotar una hoja de papel con un lápiz. Bajo el papel se ha colocado un objeto, que puede ser un tejido, una hoja con nervaduras, un pedazo de madera o cualquiera otro, con lo que se logra una imagen. El *collage* también es muy usado por estos artistas. Pero tal vez una de las técnicas *automáticas* más importantes para los pintores surrealistas sea el *fumage*, descubierta por Paalen, lo cual, según me dijo Gordon Onslow-Ford en enero de 1965, cuando tuve el gusto de conocerlo, es la creación más importante de Paalen. El *fumage* consiste en pasar el humo de una vela sobre una superficie recientemente pintada y luego interpretar por medio del pincel el nuevo diseño sugerido por el humo. En esta técnica se le da un gran valor a las "leyes del azar"; mediante ellas se logra crear una obra de arte, como en el caso de este pintor.

Un año después, una exposición de Paalen se llevó a cabo en la *Galería Renou et Colle* de París. Breton escribió el prefacio del catálogo. En ese mismo año, circuló en la capital francesa una edición de los "*Cantos de Maldoror*" del conde de Lautrémont, ilustrada por Paalen. La última exposición de éste

en Europa fue en Londres en 1939 en la galería de Peggy Guggenheim. En ese mismo año, en compañía de su esposa Alice Rahon y Eva Sulzer, amiga de ambos, Paalen visitó Canadá, Alaska y los Estados Unidos.

---

En 1931, Alice —de nacionalidad francesa— y Wolfgang habían contraído matrimonio. Alice se había iniciado en la pintura desde muy joven, pero al casarse con Paalen la abandonó y se dedicó a escribir versos, publicando dos libros de poemas surrealistas en París. Una vez en México, volvió a pintar con un estilo muy propio sin encajar propiamente dentro del *surrealismo*, aunque con una ligera influencia de su esposo sobre todo por la técnica empleada. Por su parte, la suiza Eva Sulzer se había dedicado casualmente a la fotografía y precisamente en este viaje fue donde tuvo la oportunidad de mostrar su capacidad fotográfica.

Wolfgang y Alice conocieron a Frida Kahlo, durante una breve visita que ésta les hizo en París en el año de 1937; los esposos fueron invitados con insistencia por la pintora mexicana para que visitaran México. Al año siguiente, Breton estuvo con los esposos Rivera y a su regreso llevó un mensaje para los Paalen; se insistía en la invitación hecha por Frida.

Los Paalen y su amiga desembarcaron en Nueva York. De ahí se trasladaron a Canadá; viajando por la costa occidental de la Columbia Británica llegaron al sur de Alaska. A Paalen le interesaba conocer el arte de esos pueblos y enriquecer su recién iniciada colección de piezas arqueológicas. Fructífera fue la gira, sobre todo porque Paalen pudo hacer valiosas observaciones sobre el arte. El pintor austríaco llamó *arte totémico* al arte de la Columbia Británica en el Canadá y al del sureste de Alaska, donde están unas columnas conmemorativas llamadas "Totems" y, aunque este elemento totémico, dice él, se manifiesta en casi todo el arte de los pueblos primitivos en esas regiones constituye una característica predominante y no se debe confundir con el arte del esquimal, ya que es enteramente distinto.

Paalen se interesó a tal grado en este tipo de arte que dedicó —algunos años después— un número doble de su revista *Dyn* al arte *amerindio* como lo llamaba. Lo relacionaba con distintas manifestaciones plásticas del mundo antiguo. Asimismo relataba la historia de esos pueblos y de los primeros "totems" de que se tiene noticia. Hablaba de la aparición de los utensilios de hierro para tallar los "totems"; estas herramientas datan del siglo XVII, aunque usaban también implementos de piedra y hueso en la talla de sus esculturas, como lo hacían los pueblos de la Polinesia, o los habitantes de la América precortesiana, desde México hasta la América del Sur.

Asimismo, Paalen comparaba el arte *totémico* con el romántico y el gótico, anotando que cualquiera que haya estudiado las culturas antiguas, sabe per-

fectamente con qué lentitud se desarrollaron los estilos hieráticos a través de los siglos. Señalaba que esta evolución fue más lenta a medida de que más primitivas fueran las sociedades. Subraya, de un modo especial, que generalmente se tiende a mostrar demasiada timidez, si no es que inconformidad, en la valoración de esta edad de antigüedades indígenas. Menciona además que existen muchos datos —entre los más exactos están los trabajos mayas que sobreviven— para suponer desarrollos culturales anteriores a la era cristiana. Los descubrimientos que se hicieron en “La Venta”, en el Valle de México deben ser suficientes para aclarar las ideas convencionales acerca de la edad de las épocas llamadas “arcaicas”. Afirmaba que el arte *totémico* de la costa noroeste del Canadá florecía al mismo tiempo que la ciudad azteca era una ciudad resplandeciente.

Más adelante, Paalen comparaba en una forma muy general las antiguas culturas entre sí; ningún arte *totémico* recuerda tanto a *los demonios* de la China de labios volteados como los del *Perro Fo* o el estilo arcaico de “La Venta” en México. Nada se asemeja tanto a los dragones alados chinos como algunas representaciones de la serpiente emplumada y sólo el trazo ondulante de los gestos hieráticos de los Malayos recuerda el éxtasis ofideo de los Mayas. Sin embargo, se sabe que las grandes civilizaciones precolombinas siguieron un desarrollo autóctono en América y que sus rasgos asiáticos sólo se pueden derivar de un origen distinto al de las civilizaciones de Asia.

Paalen afirmaba que si algunas columnas esculpidas de Nueva Zelandia, Nuevas Hébridas y Nuevo Mecklenburgo recordaban los postes *totémicos*, el penacho de los sacerdotes mayas de Palenque también los evoca; además, en Chile, Perú y en varios países africanos existen verdaderas columnas *totémicas*. Lo que quiere decir —concluía el pintor— que las concepciones mitológicas que se parecen entre sí, pueden reunir más bien expresiones plásticas similares sin la intervención de ninguna influencia directa.

De Canadá y Alaska, los viajeros pasaron a San Francisco, California, en donde se celebraba una exposición mundial, que incluía una pequeña selección del arte de los indios de Nuevo México. En la ciudad californiana, los sorprendió el inicio de la Segunda Guerra Mundial, el 10. de septiembre. Inmediatamente resolvieron trasladarse a México. Llegaron a la capital de la República el 7 de septiembre de 1939. Diego Rivera, Frida Kahlo y Juan O’Gorman los recibieron cordialmente en el aeropuerto. En seguida, los esposos Paalen se establecieron en una casita de la calle de Cedros, en San Angel Inn, aunque Wolfgang realizó algunos viajes a Nueva York con objeto de exponer sus obras.

Es indudable, como se verá más adelante, que septiembre de 1939,

con la llegada de Wolfgang Paalen, marca el comienzo de una nueva corriente que lenta pero continua fue abriéndose paso en el arte mexicano. Era Paalen de una actividad extraordinaria. Le bastaron algunos meses para organizar, con la colaboración de César Moro y André Breton, la gran Exposición Internacional del Surrealismo, en la Galería de Arte Mexicano. En 1940, también se llevó a cabo su primera exposición individual en tierras americanas; celebrada en la galería Julien Levy, de Nueva York.

Con la llegada de André Breton al Nuevo Continente, Paalen tenía grandes esperanzas de llegar con aquél a un acuerdo respecto al arte mexicano y poder incluirlo dentro del campo del *Surrealismo*, ya que Breton era considerado el "Papa" de este movimiento y, por lo tanto, Paalen tenía sumo interés en que fuera el francés el que declarara la integración del arte "amerindio" al *Surrealismo*, ya que para el pintor austriaco pertenecía a esta corriente artística cualquier manifestación plástica que se hubiera destacado en cualquier cultura de cualquier parte del mundo, con tal que reuniera las condiciones de fantasía y superrealidad, como lo afirmaba en diferentes artículos de la revista *Dyn*. Pero Breton no estuvo de acuerdo. Entonces, Paalen rompió con el movimiento surrealista: en abril de 1942, publicó —en el primero de los seis números de *Dyn* su artículo "Adiós al Surrealismo".

Algunos años después, Paalen instaló su taller en la calle de Aureliano Rivera número 4, en San Angel. Poco más tarde, se divorció de Alice Rahon. Entre 1949 a 1951, expuso en los Estados Unidos y en el último año mencionado, junto con Lee Mullican —quien recibió fuerte influencia del pintor austriaco— y Gordon Onslow-Ford, Paalen presentó sus obras en San Francisco. De San Francisco, Paalen volvió a nuestro país por una breve temporada. Inicia su segunda revista, llamada *Dynaton*, que nada más tuvo un número. Regresó a París, por diferentes conflictos y problemas que se le presentaron en tierras mexicanas. Estuvo ausente hasta 1954. En ese año regresó y poco tiempo después contrajo matrimonio con la mexicana Isabel Marín estableciéndose definitivamente hasta el día de su muerte.

En los años que vivió en México, Paalen tuvo tres exposiciones individuales. Las dos primeras, en la Galería de Inés Amor; una en febrero de 1945 y la otra en enero de 1956. La tercera se celebró en la Galería de Antonio Souza, en 1958. En los dos últimos años de su vida, Wolfgang visitó varias veces la península de Yucatán, quedó tan impresionado de la belleza del lugar que compró la mitad de una hacienda, en las cercanías de Mérida. También el paisaje influyó, como es de suponer, desde el punto de vista de la inspiración: sus últimos cuadros son la plasmación de la fauna y la flora yucateca.

## LA PERSONALIDAD DE PAALEN

Después de haber hablado sobre la vida de Wolfgang Paalen, creo necesario mencionar el carácter para comprender su compleja personalidad. Además de haber sido pintor, era un poeta y un filósofo. Nunca le dió tregua a su espíritu. No tuvo un solo momento de "vida fácil". Siempre se aislaba y se exigía mucho de sí mismo: nunca estaba satisfecho, ni nunca permaneció en un determinado estilo, siempre buscaba algo nuevo, una nueva expresión. Por ello, su obra es tan variada. Para Paalen, el *Surrealismo* fue un paso más dentro de la búsqueda constante que lo empujaba siempre hacia "algo más". Decía que esta inquietud del interior era lo que lo hacía pintar. Desde joven se interesó en los nuevos movimientos (artísticos y científicos), sin inclinarse nunca hacia la política. Quizá sea ésta una de las razones que lo movieron a dejar el *Surrealismo*, cuando éste tomó un cariz francamente político, aunque su retirada del movimiento no significó que perdiera su amistad con Breton; cuando regresó a París, Paalen buscó y saludó con grandes muestras de cariño al iniciar del *Surrealismo*.

Era Paalen un hombre sumamente inquieto, de gran inteligencia y una delicada sensibilidad, siempre preocupado por nuevos problemas y en busca de nuevas ideas, enormemente interesado en la Física y las Matemáticas; gustaba mucho de leer y era una persona sumamente culta y refinada. Era un esteta, en todo el sentido de la palabra. Los artículos publicados en *Dyn* y *Dynaton*, dan una clara idea de su pensamiento.

El pintor era amable y de una personalidad seductora. Físicamente, era un hombre muy atractivo, con gran sentido del humor y a ratos muy alegre, por lo que despertaba un gran interés en las mujeres, a las que admiraba mucho. Sin embargo, era una persona atormentada por grandes conflictos interiores, sumamente compleja y complicada. Interesado en grado máximo en las leyes del cosmos y la relación de todas las cosas. En este sentido, puede decirse que era casi un místico que pasaba por grandes depresiones. Probablemente, por esto sintió al final de su vida, que no podía seguir más adelante y acosado por las contradicciones de su carácter y la inquietud de su mente de la idea de la muerte, a la que se refirió en varias ocasiones, decidió dar un paso final: el suicidio. Y el 24 de septiembre de 1959 se quitó la vida, a la entrada de una finca de recreo en las cercanías de Taxco.

Así, exactamente después de 20 años de su llegada por primera vez, dejó de existir quien fuera el pionero del *Surrealismo* en México.

Leer, escribir y pintar eran para Wolfgang lo más importante de su vida.

### CITAS AL CAPITULO III

- (1) Regler, Gustav. *Wolfgang Paalen* Nierendorf Editions. New York City. 1946.
- (2) Paalen, Wolfgang, *Surprise et Inspiration*. Revista Dyn. Número 2. Julio-Agosto. México. 1942.
- (3) Paalen Wolfgang. *The New Image*. Revista Dyn. Número 1. Abril-Mayo. México. 1942.

## CAPITULO IV

### LA OBRA PICTORICA DE WOLFGANG PAALEN

Gustavo Regler, autor de la más importante monografía sobre Wolfgang Paalen distingue tres estilos en su obra: el *cicládico*, que va de 1933 a 1936, el *totémico*, de 1936 a 1940 y el *cósmico* de 1941 a 1946 (1). El crítico ya no continúa más, porque en ese año publicó su libro. A partir de la última fecha Paalen siguió adelante en su búsqueda hasta llegar a la completa abstracción y que a mi modo de ver, es su mejor época.

La evolución es interesantísima, ya que abarca varios períodos y movimientos del desarrollo de la pintura moderna contemporánea. Yo calificaría su primera etapa como de *geométrica-abstracta*, relacionada con la pintura de los famosos escultores de origen ruso, Antonio Pevsner y su hermano Naum Gabo (este había adoptado en 1915 el apellido Gabo para distinguirse de su hermano) y que fueron los iniciadores del movimiento "*abstracción-creación*" con su Manifiesto publicado en 1920.

A las obras de Paalen, durante este período, se les puede llamar "pinturas-esculturas". Es decir, que a pesar de no estar realizadas en relieve sino totalmente pintadas, por su colorido y composición, tienen una clara influencia del concepto arquitectónico reducido a las dos dimensiones de la pintura. Los colores están organizados como en relieve y la concepción del espacio en el cuadro, está claramente influenciada por la concepción del espacio escultórico.

De esta época son las pinturas realizadas durante 1932 en Cassis, Francia, tales como *Paisaje*, *Composición* e *Improvisación*: de las cuales sólo quedan fotografías, ya que probablemente se perdieron o destruyeron. Se pueden incluir otros cuadros como los más característicos de estos años: *La ofrenda* (1933), *Los habitantes de la Isla* (1934), *Rostros Planetarios* (1934), *El hombre y su máscara* (1935), *Personajes*, un "objeto" hecho con troncos viejos, como los que se encuentran en las playas.

Durante ese mismo año, en mármol pintó *La rueda de la tempestad*; un

año después *Encuentro en la playa*, *La mujer y La cigarra*, que era una escultura en madera de aproximadamente un metro de altura. En 1945, la exhibió en México.

El segundo estilo de Paalen que Regler llama *totémico*, sería su época *surrealista*, que abarca los años de 1936 a 1940. En este período, tenemos la impresión de que Paalen estaba harto de perfección estética, le brotaba la inquietud propia del romanticismo germano-austríaco y se inicia dentro de la *pintura surrealista*, que busca fuentes de inspiración en la literatura romántica del siglo XIX, tratando de encontrar dentro de esta visión una respuesta a sus ininterrumpidas preguntas. Pero como decía el mismo Breton: “el pensamiento de Paalen no sabría descubrir ningún antecedente en el surrealismo” (2). Esta corriente es simplemente un puente por el que pasa la obra de Paalen para seguir adelante y experimentar nuevas técnicas —el *fumage*—, descrito por Breton como un “efecto que hace perder de vista a la mujer amada” (3); para intensificar su búsqueda de “algo más” dentro de la pintura y su pensamiento.

Sobre el Paalen de esta época, Breton dice: “los dibujos son sorprendentemente alertas e incisivos, concebidos en un espíritu mucho más conciliador, arrastrando por otra parte con sus obras rigurosas una constante dualidad, una contradicción rica de movimiento . Ellos revelan un extraño apetito de aventura...” (4). En Paalen este *extraño apetito de aventura* se convirtió en una fuerza magnética, su espíritu fetichista no soportó más la pintura geométrica-abstracta ya que trataba de encontrar en el arte, la solución a los misterios de la vida y el destino del hombre. Pese a que los cuadros de esta etapa tienen una clara y definida influencia *surrealista*, siempre hay en ellos “*algo más*” que sugiere en cierta forma la búsqueda de una solución, que no pudo encontrar jamás y por lo que se atormentó toda su vida, hasta quitarse la vida. Esta inquietud se “siente” latente en las pinturas de este estilo, que empezó a formarse todavía en Europa, llegó a su clímax en Canadá y Alaska y que, posteriormente, decayó al encontrarse el pintor ya en México, país que le abrió nuevos horizontes.

Entre las obras de este lapso, sobresalen: *Los restos inmortales*, *Fata Alaska*, *La Nave del espacio*, *Paisaje totémico de mi infancia* (I y II), todas ellas producidas en 1937. También deben incluirse *Plumajes*, *Fumage*, *Tormentas magnéticas*, *Combate de príncipes saturnianos* (I y II) y *País estupefaciente* en los que está plasmado todo el inconsciente de Paalen. Todos ellos son como horribles espantapájaros que se desintegran, colocados en un paisaje desierto, de cielo vacío. Quizá las obras más dramáticas de esta época *surrealista* sean el *Combate*, en sus versiones, el *País* y las *Tormentas*. Son jirones que llevan máscaras macabras y que sostienen una tremenda lucha,

que produce en el espectador un impacto fascinante de fuerza y de horror. Se percibe una alusión a la guerra que estaba próxima a desencadenarse y a una de sus consecuencias, los campos de concentración. Estos cuadros son escenas de terror y de agonía creados por la mente angustiada del pintor. Sin embargo, esta pintura está llena de espiritualismo plasmado en elementos surrealistas esteticistas, que destacan como ritos fetichistas, que se manifiestan claramente en *Los restos inmortales* y *Fata Alaska*. Este cuadro junto con *Toisón de oro* (1937) actualmente forma parte de la colección de la señora Isabel Marín de Paalen.

*Fata Alaska*, horizontalmente, está dividido en dos; en la parte superior, destacan tres torres —que bien podrían pertenecer a una catedral gótica— entre un cielo limpio, de un tono azul muy especial. En el pináculo de la primera torre está colocado un torso femenino; en la parte inferior, aparece un mundo que está sumergido bajo un gran velo esfumado. Este mundo raro está formado por un bosque de plantas extrañas llenas de espinas, que dan la sensación de ser el laberinto de la mente humana; y que irradia al mismo tiempo una cierta atmósfera cargada de misticismo. La otra pintura *Toisón de oro* es totalmente distinta a las anteriores y encaja mejor dentro del surrealismo pogramático de Breton. Todo el cuadro tiene un fondo en un azul muy parecido al de *Fata Alaska*, pero no se trata esta vez de un paisaje. Aquí se ve un brazo que sostiene una gasa muy fina, colocado en la parte inferior del cuadro y un poco más arriba sobre un pedestal aparece un rostro femenino del que se distingue el cuello, la barba y la boca, el resto de la cara es una gran mariposa de tonos cafés cuyas manchas negras y amarillas forman los ojos de la mujer. El tema, probablemente, es una alusión onírica, tan apreciada dentro de los métodos empleados por el *Surrealismo*.

## EXPOSICION INTERNACIONAL DEL SURREALISMO

La Nueva Galería de Arte Mexicano, dirigida por Inés Amor, se inauguró la noche del 17 de Enero de 1940, con una Exposición Internacional Surrealista. Esta exposición —excepto la contribución de los pintores mexicanos— se había presentado en las ciudades de Londres y París. Después de haber estado en México se trasladó a San Francisco y Nueva York.

Paalen hizo la selección de las obras mexicanas.

En México, la exposición fue un gran acontecimiento tanto artístico como social. Muchos consideraron que nuestro país empezaba a formar parte por primera vez del gran núcleo artístico universal. Para el acto, se mandaron unas invitaciones sumamente originales que consistían en unas tarjetas quemadas en todo el derredor.

LA GALERIA DE ARTE MEXICANO tiene el gusto de invitar  
a  
a la inauguración de la

EXPOSICION INTERNACIONAL  
DEL  
SURREALISMO

que tendrá lugar el 17 de enero de 1940, a las  
22 horas, en su nuevo local de la calle de Milán No. 18  
APARICION DE LA GRAN ESFINGE DE LA NOCHE  
a las 23 horas en punto.

México, D. F., enero de 1940

Se suplica presentar esta invitación a la entrada

Traje de etiqueta

A la cita concurren destacados personajes de la política, de la banca, de la "alta sociedad" y de los medios artísticos. La velada se prolongó hasta muy noche, o mejor dicho, muy de mañana. Don Eduardo Villaseñor, subsecretario de Hacienda, pronunció un discurso "surrealista", del que nadie entendió nada. La prensa se encargó de dar todos los detalles de la reunión: la lista de los asistentes, que incluía a casi todo México intelectual; los trajes que lucían las damas, etc. También se habló de los organizadores y los pintores que tomaron parte, tanto mexicanos como extranjeros y de la "Gran esfinge de la noche", que fue Isabel Marín —quien más tarde se casaría con Paalen—. Isabel apareció cubierta con una túnica blanca de pies a cabeza y una gran mariposa, colocada sobre la túnica, en lugar de la cabeza.

---

"Esta esfinge de la noche recuerda el cuadro de Paalen llamado "Toisón de Oro", en la idea de emplear una Mariposa para formar parte de la cara de la figura femenina".

La crítica, en general, elogió a Wolfgang. Lo señaló como uno de los pintores europeos cuya obra era la sorpresa de los últimos años. Además le daba amplio crédito al hablar de la organización de la exposición. Luis G. Basurto, al comentar sobre el *fumage*, lo mencionaba como una creación que produce "figuras crepitantes, alucinantes, mediante procedimientos originales". El mismo Basurto, cuando se refirió a Breton lo alabó, por haber ido en busca de nuevos discípulos que "son los que dan carácter orgánico a su

grupo” y, entre los cuales, se distinguía Paalen, quien era uno de los pintores más “sobresalientes” y más jóvenes, pero el más distinguido y a punto de madurar. Se explicaba por qué Wolfgang había venido a nuestro país “guiado por esa curiosidad que nuestra pintura y nuestra vida social despierta en el espíritu europeo”. También se reprodujeron estas palabras de Paalen: “Creo que México es el único país de América que tiene una pintura original, la más autóctona y madura... De los pintores mexicanos, me interesa Frida Kahlo de Rivera” (5). Sin embargo, hubo quien atacara la Exposición de 1940. Algunos de los críticos opinaron que la exposición era interesante, pero nada más. Para ellos no era buena ni mala. Se aprovechó la ocasión para que se dijera que el *Surrealismo* como escuela y como movimiento había muerto.

“La lucha había acabado y había vencido, porque conquistó para el arte cosas que ya no ha de perder posiblemente nunca, y nos quedará sin tonarlo un surrealismo esencial, profundo, sin espectacularidad ni gritos, muy por dentro” (6). Los comentarios que aparecieron en la revista *Estampa*, tampoco fueron favorables para ese acontecimiento artístico, ni para las obras de los mexicanos.

En síntesis, la Exposición Surrealista en pro o contra llamó la atención de diarios y revistas. Todos publicaron en sus páginas crónicas, comentarios y artículos ilustrados, por lo general, con fotografías ya sea de las personas que asistieron a la inauguración o de las obras presentadas. Si nos atenemos al número de fotografías reproducidas en los diversos medios de información es de suponer que las obras que más llamaron la atención fueron: “*La mesa herida*, de Frida Kahlo, *El arte de leer el porvenir*, un collage de César Moro, hecho con cerillos apagados, un poco de plomo, manchas de pintura y “chinchas” o tachuelas; *Momento Sublime*, de Salvador Dalí; *El Sillón Luis XVI*, de André Masson; *Noche fronterera* de Mata Echaurren y, desde luego, *Combate de Príncipes Saturnianos*, de Wolfgang Paalen.

El catálogo publicado para la exposición incluía un prólogo de César Moro, poeta y pintor peruano, y otro de Paalen. La portada era de Manuel Alvarez Bravo, a quien el pintor austríaco consideraba “posiblemente el mejor fotógrafo del mundo”; en la primera página aparecía la famosa frase de André Breton: *la belleza será convulsiva o no será*.

Moro compartía con Paalen la opinión de incluir dentro del *Surrealismo* el arte prehispánico, tanto de México como de Perú, así lo expresa en su prólogo: “millares de puntos luminosos que deben sumarse bien pronto a la línea de fuego del surrealismo internacional” (7). Asimismo, acentúa el papel que desempeña la poesía dentro de este movimiento: “dejaron (los pintores)

la sangre preciosa del 'arte' para lanzarse a la conquista de la poesía, en la que el hombre ha de encontrar su clima ideal" (8).

---

Por considerarlo de interés reproduzco íntegramente lo que Paalen escribió en el catálogo del evento surrealista de 1940:

"Las dificultades de transporte debidas a la situación actual, nos impiden, por desgracia representar dignamente a los escultores surrealistas Hans Arp, Alberto Giacometti Henry Moore y nos privan de las esculturas de Picasso y de Max Ernst.

"Igualmente, y muy a pesar nuestro, nos hemos visto obligados a renunciar a presentar en la profusión deseable esas construcciones "extraplásticas", esas máquinas infernales de la conciencia que, desde años ya, producen la estupefacción de los aduaneros, el despecho de los coleccionistas y la rabia de los críticos.

Me refiero a los *objetos surrealistas* considerados de importancia capital en su conquista.

"Sabemos el rol definitivo desempeñado por los *ready-made* de Marcel Duchamp, por los *poemas-objeto* de Andrés Breton. En 1924, Breton reclamaba la construcción de algunos de esos objetos a los que no nos acercamos sino en sueños y que parecen tan poco susceptibles de defenderse desde el ángulo de la utilidad, como desde el punto de vista de lo agradable.

"Después Alberto Giacometti, Man Ray, Max Ernst, Ives Tanguy, Hans Arp, Salvador Dalí, Joan Miro, Oscar Domínguez y otros más, han puesto en circulación objetos-seres o seres-objetos dotados de una gran aptitud para desaclimatar la sensación, tanto, que ninguna otra arma del surrealismo se ha revelado más eficaz sobre este punto. Wolfgang Paalen".

Fueron tantos los artistas que tomaron parte en esa exposición, por lo que únicamente mencionaré a los que vivían en México en aquel entonces: Manuel Álvarez Bravo (fotógrafo), Frida Kahlo, César Moro, Alice y Wolfgang Paalen, Remedios Varo, Diego Rivera, Eva Sulzer (dedicada a la fotografía casual), Agustín Lazo, Manuel Rodríguez Lozano, Carlos Mérida, Guillermo Meza, Moreno Villa, Xavier Villaurrutia, Roberto Montenegro y Antonio M. Ruiz. Las técnicas utilizadas eran *collages*, *frottages*, *rayogrames*, *decalcomanies*, *fumages* y *engraves*. Además de las obras de los artistas tanto mexicanos como extranjeros, se incluyeron *objetos surrealistas*, dibujos hechos por alienados, piezas arqueológicas, máscaras de danzantes de diferentes regiones del país proporcionadas por la colección de Diego Rivera y representaciones del "arte salvaje" que comprendían máscaras y objetos pertenecientes a Wolfgang Paalen. Entre las obras de los pintores europeos más conocidos estaban: *Momento Sublime*, de Dalí (1938); *Trituradora de chocolate*, de Duchamp (1912); *La Tempestad*, de René Magritte (1934); *El Sillón Luis XVI*, de Masson (1938); *Dos mujeres*, de Joan Miró (1935); *Dos otros caminos*, de Ives Tanguy (sin fecha); *Dos Cabezas*, de Henry Moore (1938); *Recuerdos de la Walkiria*, de Remedios Varo (1938); *Proposiciones diurnas*, de Paul Delvaux (1937) y otras muchas más.

La mayoría de los pintores mexicanos manifestó un especial interés por la Exposición. Tanto Diego Rivera como Frida estuvieron entusiasmados, a tal grado que los dos pintaron cuadros para ser expuestos en la galería de Inés Amor. Anteriormente se mencionó que Frida pintó su famoso autorretrato "Las dos Fridas", así como la *Mesa Herida*. Por su parte, Diego expuso un cuadro al que denominó "*Majandrógora Aracnilectrosfera en sonrisa*" y que no era otra cosa que el retrato de la señora Macaria Pérez, de la "mejor sociedad de Monterrey" o de cualquier otra parte.

En el cuadro de Rivera no hay nada de *Surrealismo*: una mujer joven sentada, con las manos juntas sobre el regazo, en el que está colocada la máscara de una "muerte", lleva en la cabeza una gran mantilla que le cae sobre los hombros y le llega hasta la falda. En el fondo del cuadro, hay una telaraña en el lado izquierdo y un arbolito sin hojas que parece más bien un esbozo. Es indudable que Diego Rivera no comprendió el *Surrealismo* y aunque desde joven admiró la obra de Posada, ni su carácter ni sus manifestaciones plásticas muestran esa tendencia hacia lo "fantástico", como sí lo hacen las de Frida o algún otro artista, de los mencionados con anterioridad. La estética de Rivera parte del supuesto de que el arte debe ser "la expresión de un contenido ideológico determinado por las condiciones sociales del momento en que vive el artista" (9) y, precisamente, en la realidad indígena es donde Diego encuentra los elementos más valiosos para integrar su estilo de pintor. Quizá por esto el gran pintor guanajuatense no pudo comprender la esencia del *Surrealismo* que se basaba en la teoría del sueño enfocada hacia el inconsciente, en las técnicas *automáticas*; en el *humour noir* y que no tenían ninguna relación con su ideología artística.

En cambio, las obras de Frida, tanto la de su doble autorretrato como en la de la "mesa", por los detalles colocados dentro del escenario del cuadro y por el ambiente general del mismo, sí pertenecen a esa tendencia de carácter surrealista.

Lo que acontece con Diego, pasó con la mayoría de los pintores mexicanos; exhiben obras que no encajan precisamente dentro de la *pintura surrealista*, aunque algunos de ellos, como *El orador*, de Antonio M. Ruiz tienen algo de ese mundo de la fantasía que se mencionó en el segundo capítulo de este trabajo. Sin embargo, el que se haya incluido a esos artistas mexicanos es lo que tiene más valor para el estudio del arte mexicano contemporáneo.

Por lo que respecta a Paalen, éste además de proporcionar su colección de *arte salvaje*, como se le llamó en la Exposición, exhibió dos óleos; *La Balanza* (1937) y *Combate de los príncipes saturnianos* (no se sabe si presentó una o las dos versiones); un dibujo "*Viejo Océano*" y un objeto *El genio de la especie*

(1938). De lo presentado por Paalen, sólo he podido localizar dos de sus obras; *El genio de la especie*, el revólver hecho con huesitos de pollo y que mencioné anteriormente y *El Combate de los Príncipes Saturnianos*, en sus dos versiones, que son la más clara manifestación de su etapa *surrealista*. En ellas sale a flote el místico que era Paalen, lleno de esas figuras que son como fantasmas o espantapájaros hechos de jirones que se deshacen. Tal vez sea una especie de visión terrible de los campos de concentración. Sus cuadros de esta época son una mezcla de elementos surrealistas y espiritistas, que se pueden relacionar más bien con ritos fetichistas, sin abandonar nunca la estética de la composición.

Encuentro en las pinturas de Wolfgang Paalen, entre los años de 1939 a 41 y algunas de 1946, una cierta relación con la obra de Gustav Klimt (1862-1918), pintor austríaco que vivió en Viena casi toda su vida y aunque Paalen era un niño de tres años cuando murió Klimt, durante su juventud debe haber conocido ampliamente su obra.

La pintura de Klimt recuerda la riqueza de la antigüedad y la delicadeza del Oriente, en especial China y Japón, así como el arte del Islam; la ornamentación de los mosaicos bizantinos y el dibujo de los Iconos también son evocados en la pintura de Klimt.

En estos últimos años se ha manifestado como pintor, aquí en México, el Arq. Antonio Peyrí (de origen español) y a quien se puede relacionar también con Gustav Klimt, padre espiritual de Paalen.

*Descubrimiento del infra-espacio* (dibujo, 1940), y *Espacio sin límites* (1941) —actualmente en el museo de Arte Moderno de Nueva York— es donde veo ésta influencia de Klimt, sobre todo en las “Espirales” tan características de la decoración con la que componía aquél, como en los detalles del friso para el comedor de la casa Stoclet, en Bruselas. Se podría mencionar la construcción a base de manchitas de color visible en las pinturas siguientes de Paalen: *Madre de ágata*, *Rostro planetario*, *Mensajero de los tres polos*, en los que noto cierta relación con los mosaicos bizantinos y que tiene cierta liga con el estilo que Klimt tenía al emplear el color en las telas a base de pequeñas formas geométricas de un gran colorido, como en el *Beso* (óleo con oro, pintado en 1911), en el cual se aprecia esta riqueza en el color, realzado por el fondo dorado y en el que la perspectiva no existe, al igual que en la mayoría de las obras de Paalen.

Al último estilo que Regler distingue en nuestro pintor le llama *cósmico* y abarca la producción que Paalen realizó entre 1941 y 1946. Yo lo calificaría como *expresionismo abstracto*. Y constituye un mérito para Wolfgang el que se haya adelantado, en cierto sentido, a la *Pintura-acción* de los Estados Unidos

alrededor de los años cincuentas (10). En esta época, se ven de un modo muy claro las búsquedas metafísicas de Paalen dentro de la pintura. Primero, llega a México y organiza una gran exposición dando a conocer lo más granado de este movimiento y dos años más tarde, lo abandona totalmente en un artículo que intitula "Adiós al surrealismo" y que apareció en el primer número de la Revista *Dyn*, publicada en México en el año de 1942.

Considero pertinente y de gran utilidad incluir el texto íntegro:

#### "ADIÓS AL SURREALISMO"

"En el momento en que mi camino se separa del de mis admirables amigos surrealistas, estoy más consciente que nunca de su deber, más de lo que yo pudiera decir. En la colaboración con ellos, durante largos años descubrí en mí la mejor manera de actuar. Y me acuerdo siempre del encanto de los primeros encuentros. Habiendo invernado en el Polo Norte del Arte, quiero decir, habiendo pasado varias estaciones en experimentos demasiado, rigurosamente limitados a la expresión plástica y encontrando más y más insoportable la limitación sectaria, el vegetariano intelectual, el formalismo, académico del medio "abstracto", al contacto con los surrealistas me pareció dejar un ambiente de sordomudos, para encontrarme al fin con hombres completos. Solamente en el surrealismo he encontrado la experiencia completamente vivida, el ensayo heroico de una síntesis integral que no admitía ya, la separación arbitraria entre la expresión plástica y la poesía, entre la poesía y la vida. Ahí se jugaba el gran juego sin reservas. Ahí solamente el arte volvía a tomar color de vida y la vida cotidiana llegaba a ser el Arte Supremo. Y es por lo que yo tenía por superfluo el insistir más pronto sobre algunos desacuerdos en el pensamiento especialmente sobre mis objeciones contra el pensamiento hegeliano y todo lo que se deriva de él. Me parecía que no había por qué hacer un reproche a un movimiento ligado a la más difícil y *audax* experiencia, que ni sobre el plan del conflicto social ni en el dominio filosófico sabía ofrecer ya un punto de vista suficientemente nuevo; que se adhería un poco sumariamente a ciertas concepciones demasiado simples de Hegel y Marx. En tanto que el surrealismo ofrece la única hipótesis de trabajo para una acción colectiva destinada a liberar las máspreciadas y descuidadas facultades humanas, tenía por inútil el análisis crítico de su base filosófica. Pero en 1942, después de todos los sangrientos fracasos del Materialismo Dialéctico y la disgregación progresiva de todos los "ismos", me parece que se impone la más rigurosa verificación de toda teoría que pretende determinar el lugar del hombre en el universo, el lugar del artista en nuestro mundo. En breve, mucho más importante que insistir sobre no importa cuál descubrimiento, aunque fuese el más brillante, me parece el encontrar un nuevo punto de observación. Estoy convencido de que los grandes poetas y los pintores surrealistas continuarán creando obras esenciales, más ya no creo que el surrealismo sea el que determine la posición del Artista dentro del mundo actual, de formular *objetivamente* la razón de ser del Arte. La razón de ser del arte la función vital del artista ahora por primera vez puede ser comprendida con pleno conocimiento de causa. Y ya no pertenecerá más a los especialistas, ni al psicólogo, ni al sociólogo, ni siquiera al filósofo, pero sí pertenecerá al artista mismo, quien comprenderá y

hará comprender mejor el valor objetivo de su mensaje. Al artista que haya vencido el dualismo entre la inspiración y la razón, al que sea capaz de obrar simultáneamente por la calidad de su obra y por la objetividad de su pensamiento. Suficientemente familiarizado con las conquistas y los métodos de la ciencia, fuera de todo "ismo" preconcebido, en tanto que sea teórico será capaz de pensar, fuera de las imágenes demasiado individualistas de su deseo. Para él ya no existirá la falsa alternativa de sacrificar el elemento mágico de su obra por la comprensión, o de renunciar al pensamiento adulto en nombre de una fe pueril. En el momento en que, a pesar de todo, la creación artística está más cerca que nunca de tomar su verdadero lugar en la vida, es importante, es urgente que del interior y proyectándola a la luz objetiva del mundo exterior, sea comprendida la función vital del arte en su aportación esencial con la más preciada facultad humana: la imaginación".

Wolfgang Paalen

En este artículo, Paalen manifiesta su disgusto por el arte geométrico abstracto que encuentra sumamente limitado y académico; lo compara con un mundo de "sordomudos" y califica de "hombres completos" a los *surrealistas*, sin tener nada que reprochar a un "movimiento ligado a la más difícil y audaz experiencia", pero cuyas bases filosóficas no ofrecían nada nuevo puesto que se apoyaban en los principios "demasiado simples" de Marx y Hegel. Le critica al *Surrealismo* el no darle importancia al análisis de sus bases filosóficas, por lo cual Paalen abandona la fe que tenía en que el *Surrealismo* pudiera definir "la posición del artista dentro del mundo actual" y de determinar la "razón de ser del arte". En seguida, Paalen expone su propio criterio acerca del papel primordial que debe cubrir el artista, afirmando que es éste el indicado para hacer comprender "el valor objetivo de su mensaje" sin valerse de ningún movimiento ya existente —este será el ideal de Wolfgang a lo largo de toda su vida artística y filosófica—. Termina su artículo diciendo que para él, lo más urgente e importante es que se comprenda la "función vital del arte" y su principal aportación basada en la facultad principal del hombre: "la imaginación" y a la cual le da gran importancia en la producción de sus obras.

Creo que es pertinente mencionar aquí que algunos artistas norteamericanos, pertenecientes al grupo "pintura acción", también han pasado y absorbido el surrealismo. Tal es el caso de Arshile Gorky y Jackson Pollock.

Paalen, quien era un visionario del arte del futuro, se adelantó en el transcurso de su vida a la pintura que estaba por surgir. Sus cuadros en esta época son sumamente variados: en 1941, pinta dos partes del tríptico *Las primeras espaciales* que termina en 1945 y que son de una gran expresión tanto por su composición como por la fuerza del colorido y, a mi juicio, podrían tener una relación con las *Mujeres* de De Kooning —pintor de origen holandés, radicado en los Estados Unidos, desde 1920—. Esta relación que yo encuentro

es tal vez la deformación que ambos artistas hacen de la figura humana, maltratando de un modo violento la realidad por medio de fuertes brochazos de color.

Esas mismas composiciones, Paalen las sigue puliendo en estos años y hace, siguiendo las mismas líneas, dibujos en papel amate y en lienzo de formas irregulares; cada vez simplifica más y más la línea, a tal grado que en algunas de sus obras —que presenta en 1945 durante su primer exposición individual aquí en México, celebrada en la Galería de Inés Amor— como *La rueda nuclear* y *Solarización* (pintadas en 1942), esta realización se ha transformado prácticamente en puntitos de color de una delicadeza extraordinaria. En estos cuadros, aparece nuevamente el Paalen refinado, sutil, aunque de un gran dinamismo, con un movimiento constante.

Continúa la evolución. Y, en 1943, pinta *Gira* que sigue el concepto de un nuevo elemento: la parábola, sugerida apenas en sus cuadros anteriores. También aparecen contrastes marcados de luces y sombras íntimamente relacionados. Y prosigue este avance permanente, sin detenerse nunca, y ya en la representación del signo *Dyn* de 1944, estas líneas de color tienden a difundirse, se expanden en el cuadro como si fueran infinidad de constelaciones girando dentro de sus órbitas alrededor de distintos núcleos. Realmente es clara esa preocupación de Paalen hacia las leyes cósmicas; los mismos títulos de sus cuadros, así lo manifiestan.

Para 1945, pinta *Los cosmogones* y *Madre de Agata*, el primero sigue la misma idea de la parábola que el artista había venido desarrollando. Estas parábolas que a veces forman los ojos de los *Cosmogones* son de un gran dinamismo, dan la sensación de un movimiento constante que no termina nunca. Las pinturas *Madre de Agata* y *Rostro planetario* a su vez irradian luz, debido a la construcción del cuadro que parece formado por pequeños mosaicos de color —recuerda en la parte la técnica del arte bizantino—. Por otra parte, es notoria la ausencia de perspectiva en la obra.

Cinco años después de la Exposición Internacional del Surrealismo aparece nuevamente el nombre de Wolfgang Paalen. Durante ese lapso se había dedicado a pintar, pero sobre todo a escribir. Ya había iniciado la publicación de la revista *Dyn*. Y es curioso saber que para algunos era conocido únicamente como escritor y editor. Por lo que les resultó una sorpresa el enterarse de que Paalen era además un innovador práctico de la pintura y que había creado obras de artes, activa e interesante en su estudio de San Angel. Según los comentarios de los periódicos de aquella época, la revista *Dyn* era considerada en América e Inglaterra como la mejor publicación de arte.

Del 22 de febrero al 3 de marzo de 1945, se llevó a cabo la primera

exposición individual de Wolfgang Paalen. La lista de las obras expuestas era la siguiente:

OLEOS:	AÑOS EN QUE SE PRODUJO
1.—Las primeras espaciales (Les premières spatiales)	1941-44
2.—Las primeras espaciales.	
3.—Las primeras espaciales.	
4.—Isla Focal (Focus Island).	1941
5.—Solarización (Solarization).	1942
6.—Primera aparición del Signo DYN (Première apparition du signe DYN).	1941
7.—Gyra	1943
8.—Tellurin.	1943
9.—Eroun.	1944
10.—Rostros Planetarios (Visages Planetaires).	1944
11.—Cuadro Rubio (Tableau blonde).	1944
12.—El Signo DYN (Le signe DYN).	1944
13.—Aerogyl prismático (Aerogyl prismatique).	1944
14.—Aerogyl Azul (Aerogyl bleu).	1944
15.—Los Cosmogones (Les Cosmogones).	1944-45
16.—Los Cosmogones (estudio).	1943
17.—Los Cosmogones.	1944
18.—Los Cosmogones.	1944
19.—Los Cosmogones.	1944
Gouaches, acuarelas, dibujos a pincel.	1939-45
Entre Materia y Luz, páginas del cuaderno de bitá- cora del pintor, Kom y otros.	
Dibujos.	
Dibujos	1941-45
Descubrimiento del infra-espacio y otros. Fumages	1944-45

El catálogo incluía una pequeña biografía del artista; indicaba en qué lugares del mundo había realizado exposiciones individuales, así como los museos en donde se encontraban obras suyas como el "Museum of Living Art", en la Universidad de Nueva York, y en el "Museum of Modern Art". Mencionaba además los movimientos con los que había colaborado en Europa y el hecho de haber organizado junto con Breton y Moro, la Exposición Internacional del Surrealismo. Hablaba también de la separación del grupo surrealista y de la fundación de la revista *Dyn*. Además incluía el catálogo los comentarios de los críticos y escritores de arte:

“Paalen trata de ir lo más lejos posible, creemos que llegará”. Christian Zervos, Cahiers D'Art, París, 1935.

“Paalen no pinta sus sueños: vuelve a encontrarlos en sus aventuras y en sus investigaciones”. Georges Hugnet, London Bulletin, Londres 1936.

Cada gran artista inventa un mundo nuevo... Los cuadros de Wolfgang Paalen son primordiales”. Herbert Read, Minotaure, París 1939.

Al reverso de ese catálogo se publicó un trozo de los escritos de Paalen publicados en Dyn.

“El hombre empieza donde empieza el arte. El arte creado, los dioses y los prototipos humanos; pero, terminado el humanismo, no ha podido ya definir bien su propósito. En su desenvolvimiento histórico, después de los períodos totémicos, mitológicos, humanistas, realistas, el arte ha llegado al período experimental que llamamos arte moderno. Históricamente, todos estos períodos son de valor igual y cada uno de ellos ha producido grandes obras; el último (el experimental) en particular, ha enriquecido prodigiosamente el lenguaje plástico. Sin embargo, corre parejas con la crisis del tema”.

“El análisis plástico del tema (cubismo) que nos llevó a la deformación arbitraria en la degeneración del cubismo; la revelación poética del tema por medio de yuxtaposiciones insólitas (surrealismo) que nos llevó al academismo literario; el abandono del tema (arte abstracto) que nos condujo a simples juegos de equilibrio óptico, he aquí los principales aspectos de la crisis del tema. Esta crisis demuestra que no se trata ya de experimentar sobre cómo pintar sino, más bien, de encontrar qué pintar. No se trata pues de inventar nuevas técnicas sino de encontrar nuevos temas”.

“Estos temas no pueden ser ya ni mitologías postizas ni interpretaciones de cosas determinadas. Para las cosas determinadas (entre “las cosas determinadas” comprendo igualmente los conflictos sociales enfrentados) las interpretaciones por medio de las nuevas técnicas se han manifestado mucho más satisfactorias. Ningún cuadro realista o semirrealista vale lo que un film documental”.

“¿Cuáles pues podrían ser los nuevos objetos o temas del Arte?”.

“Las nuevas direcciones de la física lo mismo que las nuevas direcciones del arte, me han llevado a un concepto potencial de la realidad, opuesto a cualquier concepto determinista de finalidad. Todo concepto de finalidad, poco importa que se llame idealista o materialista, conduce forzosamente a una forma de pensamiento totalitaria. El concepto potencial que denomino pensamiento dinámico (de la palabra griega Dynaton: lo posible), o la Filosofía de lo posible excluye todo misticismo (tanto idealista como materialista) toda metafísica, al asimilar la idéntica necesidad del arte y de la ciencia.”

“La ciencia y el arte se enraizan, ambos, en la imaginación; forma y sentido no pueden separarse, puesto que todo concepto mental no puede manifestarse sino bajo una forma. Pero es igualmente falso querer poetizar la ciencia como querer hacer arte científico tan a menudo, propuesto por gentes que no han comprendido ni lo uno ni lo otro”.

“Es necesario comprender que arte y ciencia son complementarios indispensables; que solamente de su actividad recíproca podrá resultar una nueva ética capaz de reemplazar los oscurantismos metafísicos y religiosos en curso”.

“Ahora bien, la ciencia, ecuación lógica del mundo en términos de cantidades, debe ser complementada por la ecuación rítmica del mundo que realiza el arte. Esta ecuación rítmica crea los términos de calidades necesarios para que el conocimiento acumulado científicamente pueda ser valorizado en términos de valores humanos”.

“Dicho de otra manera sólo a través del arte podremos encontrar el empleo de la ciencia, una nueva visión de un mundo en el cual la ciencia no servirá —como hoy día— sobre todo a la destrucción”.

El arte, en la medida en que realizaba propósitos mayores, se consagró siempre a simbolizar e interpretar las fuerzas de la naturaleza (humana o extrahumana). Pero interpretación y simbolización por el arte han caducado ahora. El nuevo tema será una verdadera “Cosmogonía Plástica”, es decir, ni una simbolización ni una interpretación; más bien una visualización directa, por los medios del arte, de las fuerzas que nos mueven y que nos emocionan. Ni simbólica ni metafísica, esta cosmogonía no trata de antropomorfizar el universo sino de universalizar el hombre, haciéndolo participar emotivamente en las grandes polaridades cósmicas”. “Así, ya no es tarea del arte responder a preguntas ingenuas; ahora el cuadro mira al espectador y lo interroga: ¿qué queréis decir?”.

Wolfgang Paalen.

La crítica en general fue muy favorable para Paalen: elogió mucho su trabajo de pintor. Algunos como Walter Reuter, consideraron que su estilo representa la “revolución más importante” en la pintura que se ha visto desde el cubismo afirmando que el cuadro *Los Cosmogones*, algún día va a ser clasificado entre las obras maestras de este siglo. (10) Crespo de la Serna lo admiró mucho y, según escribió, al ver sus pinturas, el alma se siente transportada a “otras regiones planetarias”, siempre de nuestro cosmos habitual, pero un poco en la estratósfera; o mejor dicho, a una época en que la idea humana comienza apenas a hacer acto de presencia... (12). Habló de Paalen como de un artista muy conocido desde hacía mucho tiempo, que perteneció a los grupos más avanzados de París; le alabó su sinceridad, entusiasmo y sinceridad, cualidades que se transparentan en su obra.

César Moro, comparó el arte de Wolfgang Paalen con la erupción de un volcán, agregando que nunca se debe tratar de explicar un cuadro; lo que se ha de exigir en la pintura, así como en la literatura —a la cual da mucha importancia ya que él era poeta— es que sea exaltante, como lo son las pinturas de Paalen. Subrayó el hecho de que haya abandonado la manera de pintar con lo que ya había adquirido fama, para seguir trabajando y lograr la “exaltación continua”. (13) El concepto *exaltación* usado por Moro es en definitiva el

valor *convulsivo* que pide Breton para la belleza, no en vano eran los dos poetas surrealistas.

Las obras de Paalen causaron una fuerte y buena impresión entre los críticos y el público en general; diarios y revistas publicaron artículos referentes a la exposición y le reconocieron su calidad de gran artista.

Se publicó en la revista *Nosotros* una gran fotografía de Paalen en su estudio, y otras más de la exposición en las que aparecen Wolfgang y Alice su esposa, en aquel entonces, en compañía del señor Maurice Garreau Dombasle, representante de Francia en México.

Cabe aquí anotar que la señora de Garreau Dombasle fue una gran admiradora y amiga de Paalen y a su regreso a Francia, continuó esta amistad por carta.

En otra de las fotografías, publicadas en la misma revista, aparece José Clemente Orozco en compañía de Edmundo O'Gorman, con lo cual se puede afirmar que aún los grandes personajes de nuestra pintura se interesaron, incluso admiraron la obra de Paalen. En la misma edición aparecen fotografías de Eva Sulzer e Isabel Marín, quien sería su última esposa. También ocuparon páginas enteras cada una de las siguientes obras de Paalen: *Los Cosmogones*, tan discutida por la crítica; dos esculturas en madera, un óleo y un *collage*, dibujo en papel amate —que era lo que usaba Paalen para sus dibujos— adosado a una tabla.

Los colores que Paalen utiliza en estos cuadros son colores puros, violentos, aplicados a golpe de espátula; existe en ellos la evocación del hombre, diluída, esbozada, pero con luz propia. A veces se distingue claramente el óvalo de algún rostro de cuyos ojos salen unos cometas de fuego. El pintor utiliza las órbitas elipsoidales del sistema solar que, al chocar, emanan rayos y chispas de un gran colorido; emplea para esto, verdes, amarillos, azules, sepia, negros ocre y grises, casi mezclados entre sí. En sus dibujos y *gouaches* generalmente usa el papel amate, empleado por los indios en sus códices y recuerdan a veces las pinturas de las cuevas o pinturas africanas; en otras ocasiones tienen algún parecido con formas de aves, como plumas o alas y la mayoría de sus cuadros, son óleos sobre tela. Las esculturas de Paalen, aunque pocas, son de una gran calidad artística. En la exposición de 1945 presentó dos de ellas, talladas en madera, una de las cuales podría representar un rostro de gran expresividad sin perder de vista la abstracción; da la idea de una cara, cuya imagen estuviera tomada de un espejo convexo, participando de ese tema *cosmogónico* que se manifiesta en sus obras de este período. La otra pieza era una combinación de escultura y pintura compuesta por una tabla elipsoidal sobre la que iba adherido un *collage* cuyo dibujo seguía la línea característica de su producción durante esta etapa: la parábola.

En el mismo 1945, Paalen pinta dos cuadros que intitula "*Paisaje de Estrellas*" en los que la línea se desvanece y comienzan a surgir manchitas de color sobre las que trabajará en los próximos años hasta llegar a la total abstracción. A mi juicio, estos dos cuadros se adelantan a la pintura de Marc Tobey (pintor estadounidense nacido en 1890) y a quien no se le puede catalogar como un expresionista abstracto, ya que su arte no brota espontáneamente de una "necesidad interior", como la llama Herbert Read, sino por lo general se inspira en algún motivo del exterior. *Tropicalismo*, pintado por Tobey en 1948, tiene algo de esos dos cuadros que pintó Paalen antes que él.

En sus dibujos del siguiente año: Paalen simplificará la composición.

*Aerogil*, pintado sobre papel amate consta de unos cuantos rasgos: líneas y manchitas de color sobre fondo claro, sin perder de vista la parábola, ese elemento que había empleado en sus cuadros anteriores. El período que va de 1947 a 1954 señala una etapa muy interesante en el arte de Wolfgang Paalen: es un lapso duro. En 1947 se divorcia de Alice Rahon y produce *El grano de arena*, *Trilogía Hanmur*, *Antepasados por llegar* y *Rostro Planetario*. Dos años después realizó un viaje a San Francisco, pintando *Mensajeros de los tres polos* y *La Villa posible*, así como *California*. . . .

Durante la estancia de nuestro pintor en San Francisco, apareció un artículo en el *Independent Journal* del 3 de junio de 1950, en donde le llaman "artista arqueológico" y menciona sus planes de iniciar una nueva revista de arte moderno, que más tarde sería publicada con el nombre de *Dynaton*. En esta ocasión, se publicaron pequeños trozos de lo que Paalen había escrito y una fotografía suya con su pintura *California* y una estatua de *Kwakiutl* (tribu de los indios de la costa noroeste del Canadá) perteneciente a su colección de la Columbia Británica. Paalen dice: "al arte puede reconciliarnos con nuestro pasado prehistórico y solamente ciertas imágenes talladas o pintadas nos permiten captar las memorias de edades impenetrables".

"Así también en la dirección del futuro —ya que sólo es a través de la imaginación que el pensamiento puede encontrar su finalidad es muy frecuente que el arte prefigure lo que será. Naturalmente sólo un arte creativo y no una fútil virtuosidad en repetidos aspectos de cosas existentes".

"Si uno entiende el arte no simplemente como un espejo de órdenes o desórdenes sociales, sino más bien como una fuerza original creativa, uno ve fácilmente que el concepto de belleza (igual que aquél de moralidad) está ligado a un molde social ya dado. . . ."

"La ciencia puede decirnos cómo hacer las cosas, pero el arte puede sugerir

por qué vale la pena hacerlas. . . En una época cuando tanta gente está ocupada desintegrando toda clase de cosas, cualquier esfuerzo para integrar partes de nuestro mundo mental incongruente, vale la pena”.

En el prólogo del catálogo de una de sus exposiciones, dice Judy Stone que Paalen escribió lo siguiente: “Quiero pintar cuadros que suenen como un gong, cuyo eco resuena en todos nuestros niveles de conciencia y así ligar nuestros conscientes secretos del pasado con nuestra oculta memoria del futuro”. El arte actualmente, declaró Paalen, no tiene ya que inventar nuevas técnicas, sino encontrar nuevos temas, la mera simbolización e interpretación es anticuada”. y sostiene que el tema será una “cosmogonía plástica” que quiere decir “una directa visualización de las fuerzas que mueven nuestra mente y nuestro cuerpo”.

En esta exposición tomaron parte Lee Mullican, Gordon Onslow-Ford y Wolfgang Paalen, este último vivía entonces en Mill Valley con Mullican, y a su vez Ford en un lanchón llamado “Vallejo”, en Waldo Point.

En el *Marin Magazine* del *Independent Journal* apareció un artículo el sábado 20 de enero de 1951, tres días antes de que se inaugurara la Exposición y en el que se decía que los expositores habían encontrado un nuevo concepto en el arte llamado “*Metaplástica*”. Dentro de una nueva teoría del espacio quieren, según Paalen, que sus pinturas sean “objetos para esa meditación activa que no es un desprendimiento del propósito humano sino un estado consciente de la propia trascendencia; que no es un escape de la realidad porque es una participación intuitiva en las potencialidades de la formativa realidad”.

La revista *Dynaton* es un comentario a la exposición en donde Paalen elabora la teoría de los tres artistas y que incluyo al final de este trabajo. “Para nosotros —decían ellos— la pintura es bella, cuando se hace que el espectador tome parte emocionalmente en los grandes ritmos estructurales de las marejadas de forma y caos, de ser y de llegar a ser que van más allá de los accidentes del destino. Nuestras imágenes no tienen el propósito de escandalizar ni de mitigar; no son objetos para una mera satisfacción estética ni para experimentación visual”.

Llamaron los expositores *Metaplástica* a su concepto de pintar, según dicen, “a pesar de que nuestros medios consisten en una directa expresión plástica, nuestros propósitos no son soluciones de problemas formales, pero sí un nuevo significado. El significado es el de ser los creadores de imágenes de una libertad cósmica que hace a la conciencia humana encontrar su verdadero lugar como la clave del balance entre lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño”.

La Exposición se llamó *Dynación* o sea la “Filosofía de la Potencial”; la

palabra se deriva del griego to-dynaton, lo posible la “filosofía difícil de explicar en unas cuantas palabras”, decía el *Independent Journal*, llevaría a cabo un nuevo sentido de libertad como resultado de una completa conciencia de las restricciones humanas y la libertad de elección; y es expresada en su pintura como una sensación de espacio. Onslow-Ford agregaba: “Estamos trabajando ahora con un mundo de color, nunca visto en sueños, pero de índole de embrujamiento. Es posible que éste sea otro nivel de conciencia que no ha sido nombrado. Es absolutamente un nuevo territorio para explorar”.

Durante su época *surrealista* Paalen, quien puede ser llamado el teórico del grupo, conoció a Onslow-Ford aquí en México cuando éste junto con su esposa Jacqueline Johnson (quien ayudó a Paalen en la publicación de la revista *Dyn*) vivieron en nuestro país. En dicha revista apareció el nuevo concepto de la “filosofía de lo posible” que, como dice Paalen, provee una respuesta positiva a la pregunta *crucial*: “¿puede el arte, que una vez desempeñó un gran papel en la civilización, reanudar un papel mayor, como creador de imagen, en un mundo dominado por la abstracción científica y la práctica tecnológica?” Al decir del pintor austriaco “Considerando que ahora el *ser humano* ha sido reducido arbitrariamente a una partícula de estadísticas... es ya tiempo de comprender que a pesar de que el hombre no es la medida de todas las cosas, todas las medidas tienen algún significado únicamente en relación al hombre”. Concluye su pensamiento al afirmar: “No nos convertiremos en prisioneros de ningún concepto, ni siquiera de los nuestros. Si la idea metaplástica llegara a degenerar en un *ismo*, seríamos los primeros *anti-metaplásticos*”.

Seguiremos con la producción de Paalen de esta época: en 1950, termina *Instrumentos de percusión* y el Tríptico de *Angela Sigilla*. También de este año son sus cuadros: *Caballero errante*, *Retrato L. T.* y *Fuente de Abismos*, dibujos sobre papel amate con la misma técnica usada en *Madre de Agata*, que seguramente fueron las obras que se presentaron en la Exposición de San Francisco. Regresa a México por unos cuantos meses y en este mismo año se va a París donde permaneció durante tres años; ahí pintó bastante. En 1953 tiene una exposición en la Galería Pierre, donde expuso entre otros cuadros *La mesa del pensador*, pintado en 1952 y actualmente en la colección del doctor Paul Wescher, de París. Y para 1954 realizó una exposición en la Galería Galanis Hentshel, del 11 de marzo al 5 de junio. En esa ocasión, mostró veintisiete cuadros que en su mayoría tenían un tamaño aproximado de sesenta y cinco centímetros por cincuenta, aunque había algunos del doble de estas medidas y uno mayor: dos metros, cinco centímetros por ochenta centímetros. La lista de los cuadros era la siguiente:

- 1.—¿Vosotros aquí? (Vous ici?).
- 2.—Linternas sordas (Lanternes Sourdes).

- 3.—La Casa del Poeta (La Maison du Poète).
- 4.—El demonio de Tarot (Le démon du Tarot).
- 5.—Bajo el rayo (Sous la Foudre).
- 6.—El escarabajo de oro (Le scarabée d'or).
- 7.—Beatriz perdida (Béatrice perdue).
- 8.—Pasaje del zorro (Passage du renard).
- 9.—El Fin del Mundo (La Fin du Monde).
- 10.—Juegos fatuos (Feux follets).
- 11.—La Tierra se eleva (La terre se lève).
- 12.—Las Máscaras blancas (Les masques blancs).
- 13.—La mujer telúrica (La femme tellurique).
- 14.—Luz fósil (Lumière fossile).
- 15.—Mujer Estrellada (Femme étoilée).
- 16.—Oficina de Longitudes (Beureau des Longitudes).
- 17.—Nebulosa Adultera (Nebuleuse Adultère).
- 18.—Rubí sobre la uña (Rubis sur l'ongle).
- 19.—El Manantial (La Source).
- 20.—Rubírosa y Rosarubí (Rubirose et Roserubi).
- 21.—El "jockey" del zinc (Le jockey du zinc).
- 22.—Fuego y flamas (Feu et flammes).
- 23.—El pequeño Condulmer a la mesa (Le petit Condulmer à table).
- 24.—Tocata de caza esmeralda (Hallali émeraude).
- 25.—Angus.
- 26.—Lo rosa de mayo (La rosée de mai).
- 27.—Entre perro y lobo (Ente chien et loup).

Estas obras tienen una característica: el uso de la línea negra. Se podría decir que es una etapa de transición en la pintura de Paalen. Se manifiesta ya la abstracción, sin llegar todavía a convertirse solamente en color, como acontece en sus últimos cuadros. De ésta época —aunque no fueron presentadas en la exposición de París— son las obras pertenecientes a la colección de la señora Eva Sulzer, dos de las cuales no tienen título, aunque la señora Sulzer las ha denominado como *Dos personajes y Tres personajes*. La primera estuvo expuesta en enero de este año en el museo de Arte Moderno de esta ciudad.

Otro de los cuadros de la señora Sulzer, pintado por Paalen también en esta época e incluido en la exposición de 1954, es el que lleva por título *El Demonio de Tarot*. Los dos son un aspecto más de la obra tan variada de Paalen, en ellos vuelve a emplear la figura aunque sumamente simplificada y los colores son más bien tristes: ocre, negro, grises con algunos toques de azul o mostaza; probablemente sean la manifestación de su estado de ánimo

y el reflejo de ese mundo de problemas que tenía en la mente y cuya solución sigue buscando toda su vida.

A partir de su regreso a México, en 1954, se inicia en la producción de Paalen su última y más grande manifestación pictórica: la abstracción. Es como un "renacimiento" el que se observa en sus cuadros. Al siguiente año pasó largas temporadas en Tepoztlán, gozando del paisaje mexicano y plasmándolo en sus lienzos. En 1956 volvió a presentar una exposición individual, nuevamente en la Galería de Inés Amor, en donde presentó las siguientes obras:

Tepoztlán (4 versiones).  
El Valle  
Las Aguas.  
Flor de Plátano (I y II).  
La Llorona.  
Femme Paysage (Mujer Paisaje).  
The Goddess (La Diosa).  
El Ranchero.  
Sal si puedes.  
Los Dos.  
La Novia.  
Don Fulgencio  
Retrato de A. E.  
Retrato de L. P.  
Monsieur Teste (Señor Teste).

En esta ocasión, la prensa no le dedica tantas líneas como en años anteriores. Ceferino Palencia lo llamó "un auténtico artista" que se lanza a la producción abstracta con pleno conocimiento de causa pero considera que la pintura de Paalen no está al alcance de todos "los juicios y todos los modos" de sentir del arte pictórico, pues los "secretos y honduras" del artista son muchos para que los comprenda el "profano" en arte. Más adelante, confiesa el mismo Palencia que a él tampoco le atrae el excesivo "abstraccionismo" del pintor (14). Margarita Nelken, por su parte, nombra a Paalen "el cedazo mexicano" que ha venido purificando y realizando hacia el exterior las proyecciones del subconsciente, convirtiéndolas en imágenes pictóricas; califica su obra como "una majestuosa ascensión de un proceso creativo" entre los artistas más destacados de la pintura contemporánea (15).

En esta ocasión se publicaron únicamente dos reproducciones de las obras de Paalen en los periódicos: una de las versiones de "*Flor de Plátano*", pintada en 1955, que Ceferino Palencia incluye con su artículo y que posee un colorido sumamente rico, hecho a base de manchas de pincel y *La Llorona*

del mismo año, que es un cuadro de líneas oscuras sobre un fondo claro de una total abstracción y que Margarita Nelken publicó junto con su comentario sobre la obra de Paalen.

En general, los lienzos presentados en la exposición del año 56, se caracterizan por ese abandono del mundo objetivo que encontramos todavía en obras anteriores; el artista continúa con su búsqueda de la emoción que brota del mundo interior para expresarlo plásticamente por medio de formas y colores, sin embargo entró en el proceso de abandonar las "formas" para concretarse únicamente al color como lo hará en sus últimas pinturas. Es pertinente anotar aquí que Paalen incluyó en esta exhibición tres retratos, entre los que se contó el de Einstein, a quien se había referido en múltiples ocasiones en sus artículos publicados en *Dyn*.

Alrededor de 1957 casó Paalen con Isabel Marín, la conoció en la comentada Exposición Internacional del Surrealismo, donde había aparecido como "*La esfinge de la noche*". En esta última etapa de su vida, el pintor llega —a mi juicio— a la cúspide de su obra, logrando una total abstracción a base de color y resolviendo de una manera extraordinaria los problemas cromáticos que pudieran surgir.

Ya casi al final de su existencia, en el año de 1958, Wolfgang exhibió por última vez. El evento se realizó en la galería de Antonio Souza y las obras presentadas forman, actualmente, las colecciones del doctor Alvar Carrillo Gil y de la señora Paalen. La lista de los cuadros es la siguiente:

- 1.—Isla Mujeres.
- 2.—Tempestad Florida.
- 3.—El Cielo.
- 4.—La Encantada.
- 5.—Así es la vida.
- 6.—Nacimiento de una rosa.
- 7.—Desnudo vestido.
- 8.—Flores.
- 9.—El camino.
- 10.—El Arbol.
- 11.—La Colina.
- 12.—Homenaje a Isabel.
- 13.—Paisaje.
- 14.—Torso.
- 15.—Amanecer.

De estas obras, las más importantes son quizás *Amanecer*, *Así es la vida*, *Isla Mujeres* y *Homenaje a Isabel* —las dos primeras pertenecen al doctor

Carrillo Gil y las otras a la señora Paalen—. Todas estas pinturas se caracterizan por la total abstracción y el rico colorido aplicado por medio de la espátula, de tal manera que el cuadro es casi un relieve, dándole de esta manera mayores contrastes de luces y sombras. En este mismo año pintó *Bailarinas*, *Verano* y algunos cuadros sin título. *Isla Mujeres* apareció reproducido en la portada de la revista *Artes de México*, del mes de febrero de 1961.

*Homenaje a Isabel* es un óleo de aproximadamente un metro veinte centímetros por ochenta centímetros, en el cual existe algo de línea de color; desapareció ya la línea negra tan característica en los cuadros anteriores de Paalen. Todo el cuadro irradia luz color y alegría. Los colores predominantes son azules, morados, lilas y bugambilias, con algunos toques de amarillo, blanco y verde. Da la sensación, como la mayor parte de sus obras en esta época, de la alegría de vivir que poseía el pintor. Esa alegría, este nuevo "renacimiento" por el que atraviesa su pintura se prolongará en forma latente hasta su muerte, fin trágico de Paalen que no se ha podido comprender, pues su pintura manifiesta lo contrario. Para 1958 y 1959 se hace patente en su obra un nuevo y último brote de vida relacionado muy especialmente con la naturaleza, que admiraba muchísimo y a la que en varias ocasiones se había referido en el primer número de la revista *Dyn* en el año de 1942 y que transcribo a continuación:

"La naturaleza nunca ha enseñado a nadie ni a pintar ni a escribir; la naturaleza no es de ninguna ayuda para aprender *cómo enseñar*, pero es únicamente en la naturaleza que podemos *ver* qué enseñar".

"La pintura sirve sobre todo para enseñarnos aquello que no podemos ver en la naturaleza".

"Cuando no hay ya ningún trato en aquello que deba ser enseñado, el artista, a cualquier precio, debe tratar de ver: *ser visto, hacerse visto*".

"No pintar según la naturaleza, pero trabajar de acuerdo con sus grandes ritmos; no seguir sus aspectos fortuitos, pero captar sus procedimientos universales".

Entre las obras no presentadas en esta última exposición, llama notablemente la atención su Autorretrato, el único del que se tiene noticia y que es en sí una obra maestra. La figura está apenas sugerida a base de manchitas de color, de una gran calidad y refinamiento en el uso del mismo. Fue pintado durante la última parte de su vida, cuando sus cuadros eran solamente algunas líneas y diferentes tonos de color, por lo que llama más la atención aun, pues en este cuadro se ve algo de la realidad que va a desaparecer por completo en el último año de su pintura, llegando a esa total abstracción que he subrayado tan especialmente. Los retratos de Wolfgang Paalen son poquísimos, en total cinco: el de Einstein, el del señor Teste y el de A. E. (personajes imaginarios) —presentados en la exposición de 1956—,

el retrato de Don Fulgencio (también imaginario), pintado en 1955 y su autorretrato.

En estos últimos años, Paalen encuentra tema para sus cuadros en la naturaleza de Yucatán, estado que visitó en varias ocasiones. Ahí admiró la floración de los flamboyanes y la migración que millares de mariposas realizan como un verdadero desfile desde abril en que caen las primeras lluvias. El doctor Carrillo Gil posee un enorme lienzo que se titula *Mariposas* y en él que se representa este fenómeno de la naturaleza. También el doctor Carrillo posee otro cuadro sobre este mismo tema; se llama *Migración de Yucatán* y aunque de menor tamaño es una obra soberbia. Los dos lienzos son de un gran refinamiento; Paalen llegó a convertir en ellos la expresión pictórica casi en una "nada" lograda a base de colores desvaídos algunas veces, pero de una gran sensualidad que demuestran la extraordinaria sensibilidad del artista.

Uno de los cuadros de este último brote de vida artística de Paalen está en el Museo de Arte Moderno. Se titula *El juego de las ondinias* y pertenece a la señora Paalen. Esta total abstracción lograda a base de color únicamente es, a mi modo de ver, la más grande creación del pintor que analizo.

En estos últimos cuadros de Paalen los colores varían: en algunos de ellos son tenues, casi desvaídos, aplicada la pintura de una manera suave; en cambio en otros, los colores son brillantes, aplicados por medio de la espátula, dando como resultado una pintura de mucha fuerza y carácter, como acontece en el tríptico, sin nombre, que fue lo último que realizó antes de retirarse a Taxco, en donde murió.

Era tal la visión que tenía Paalen para las cosas futuras que una vez que decidió quitarse la vida, dejó todo perfectamente planeado. Por medio de una carta sellada hizo sus últimas indicaciones: dónde se hallaría su cuerpo, qué se debería hacer con él; dejó dinero en efectivo con una exactitud increíble para los trámites a seguir en el juzgado y hasta la comida y propinas pagadas en la finca de recreo en donde estaba hospedado para aquellas personas que él mismo había indicado que se hicieran cargo de recuperar su cadáver. Esto es una muestra del carácter y de esa visión que Paalen tenía de las cosas relacionadas con el "más allá"; su acto final cuidadosamente preparado fue la última interrogante que seguramente se planteó para desentrañar el misterio del "cosmos". Sin duda, la gran preocupación de su vida fue lo que lo empujó a traer por su propia mano la muerte.

Así como le he llamado a este artista "pionero" de la *pintura surrealista*

en México, así también lo llamaría un “pionero” del arte abstracto en nuestro país. Vuelvo a repetir que es una verdadera pena que casi no se conozca a Wolfgang Paalen en México y ojalá muy pronto se aprecie su obra en todo lo que vale y se le haga un homenaje como realmente lo merece, ya que en otros países que le deben menos que el nuestro se lo han rendido.

## BASES FILOSOFICAS E INFLUENCIAS

En sus diferentes y variados artículos, Wolfgang Paalen daba gran trascendencia a las distintas culturas del mundo en todas las épocas; para él valían tanto el arte de la antigua Grecia como el de los indios de Canadá y Alaska o el del México prehispánico. Trató de *universalizar* el arte de todos los tiempos y de crear un tipo de arte que llegara a *emocionar* a todos los hombres, un arte *libre* y *universal*. Por medio de la publicación de sus revistas *Dyn* y *Dynaton*, quiso —aunque nunca lo logró—, dar a conocer las diferentes manifestaciones artísticas y el valor de las mismas, libre de todo juicio preconcebido de belleza o de fealdad y de mayor o menor grado de civilización.

Constantemente comparaba Paalen las manifestaciones culturales y artísticas de unos y otros pueblos dándoles un mismo nivel dentro del campo de la estética, de tal manera que no se les debía considerar nunca, bajo ningún concepto, inferiores unas de otras. En la antigua Grecia, las matemáticas se derivaban completamente, dice Paalen, de números naturales, pues los griegos no disasociaron “formas” y “números” y no lograron inventar el gran símbolo del “cero”, que es la gran clave del álgebra; en cambio sí lo descubrieron tanto los habitantes de la antigua India como los mayas. Desde el punto de vista artístico, encuentra Paalen relaciones también en elementos arquitectónicos como lo son las columnas dóricas. Nuevamente equiparaba dos culturas: la de los griegos y la de los indios de Canadá y Alaska (tan distantes entre sí en el tiempo y en el espacio). Veía en ellas una gran similitud de materiales, utensilios y técnicas que lógicamente produjeron patrones muy semejantes de estrías en las columnas. Los templos griegos más antiguos estaban contruídos en madera tales como los de Creta arcaica, y de la zona Maya, los cuales posteriormente fueron repetidos en piedra; claro está, como dice Paalen, “la verdadera arquitectura, como todo el arte, empieza precisamente ahí donde la forma no deriva ya exclusivamente del material empleado” (15).

Según el autor, se pueden relacionar también las figuras esquimales de la región de Norton Sound en Alaska, talladas en marfil fosilizado, con las esculturas griegas en mármol del año 3000 al 2000 A. C., procedentes de las Islas de Naxos y Paros.

Desde luego, el verdadero valor de la "imagen" como afirma Paalen, que une la actividad artística con el desarrollo humano, consiste en su "capacidad de *proyectar* una nueva realización que *no* tiene que referirse por su significado hacia un objeto ya existente".

Para Paalen, el artista, especialmente el de nuestro tiempo, sólo puede ser *auténtico* cuando sea *original*, o sea cuando crea nuevos modos de ver la vida. La *imaginación* del artista es una parte más sutil que la *imitación*, puesto que representa cosas vistas; en cambio, la *imaginación* representa cosas *nunca vistas*.

Para Paalen el arte no tiene por qué inventar "*nuevas técnicas*" sino encontrar *nuevos temas* y éstos han de constituir una *cosmogonía plástica* (o sea una captación por medio del arte de esas fuerzas que rigen nuestro cuerpo y nuestra mente). Esta *cosmogonía plástica* no debería ser ni *simbólica* ni *metafísica*, sino *universal* de modo que todos los hombres pudieran participar *emotivamente* en las grandes polaridades del *cosmos*.

Paalen pretendía resolver el problema del arte mediante una nueva teoría del espacio, cuya pintura debía ser *una fuente de meditación activa*, a la que llamó *Metaplástica*. El arte, según Paalen, es el más indicado para proporcionarnos un equivalente de esta *meditación* —tan usual en el Oriente— y que no hay nada que necesite más urgentemente nuestra cultura. Las teorías de Paalen quedaron comprendidas en su revista *Dynaton* —palabra que en griego significa lo posible— o sea la Filosofía de lo Posible; de la cual formaba parte la *Metaplástica* y que tenía por objeto darle al arte un nuevo sentido de libertad y universalidad.

También creo interesante hacer un pequeño análisis de las influencias dejadas por Paalen en nuestros artistas, a los que había iniciado con este nuevo problema estético dentro de la historia de nuestro arte contemporáneo. Como lo señalé anteriormente, hubo varios artistas que conocieron y admiraron la obra de Wolfgang Paalen, entre ellos, están Mathías Goeritz (también europeo), Carlos Mérida, Raúl Anguiano, Manuel Felguérez, Gunter Gerzs y Luis Guerrero, siendo este último el que absorbió de una manera definitiva su estética y al que se podría considerar como discípulo suyo, aunque Paalen —realmente— no haya formado ni dejado ninguna escuela. Tal vez, se podría hacer una comparación entre estos dos artistas con Mathías Goeritz y uno de nuestros pintores que lo ha seguido muy de cerca: Manuel Felguérez. Encuentro la misma relación entre unos y otros; tanto Felguérez como García Guerrero, tienen una fuerte influencia de los que podríamos llamar sus maestros, o sea que de un modo definitivo han continuado la línea artística que Goeritz y Paalen habían trazado, la han absorbido y la han plasmado en nuestro arte contemporáneo.

Las obras de Luis García Guerrero (1922) son las que tienen más relación con la última época de Paalen de total abstracción, sobre todo: *Sueño otoñal*, *Luz de Luna* y *Nocturno de San Angel* —los tres son óleos sobre tela—. El último, tal vez el más interesante, fue pintado en 1960 y, a primera vista, se podría afirmar que se trata de una pintura de Wolfgang Paalen, tanto por la forma de emplear la línea en la composición del cuadro, como por la sutileza del colorido.

Otra pintura que a mi juicio guarda alguna relación con Paalen, es la de Antonio Peyrí. Y aunque la influencia no es definitiva, sí hay algo que recuerda la obra de Paalen, principalmente por el colorido empleado: rosas, azules, morados, lilas, combinados entre sí, dando como resultado obras de una gran calidad artística. Sin embargo, quizá es en la ideología en donde se les puede relacionar con más acierto; ya que para Peyrí —según me lo expuso en marzo de 1965— “hay un deseo de participación del hombre en el arte y existen en el mundo una serie de personas que están regresando a esta percepción del hombre”. Estas ideas concuerdan con el ideal de Paalen: el que todos los hombres participen emotivamente en una sola cosmogonía plástica”.

Es una verdadera injusticia que a Wolfgang Paalen no se le vuelva a mencionar casi nunca, después de su muerte. Margarita Nelken escribió un pequeño artículo a los pocos días del trágico suceso: hablaba del artista y daba una brevísimas historia de su vida, de su llegada a México y de la evolución de su obra. Después de esto: el completo olvido; nadie se ha vuelto a acordar de Paalen. Cardoza y Aragón lo cita al referirse a Gunter Gerzso, en su último libro “*México: Pintura de hoy*”, sin explicar quién era el que escribió el prólogo de aquella exposición de Gerzso de 1950.

En el mes de febrero de 1961, la revista *Artes de México* le dedicó la portada reproduciendo *Isla Mujeres* e incluyó las reproducciones de otras dos de sus obras: *El Valle* (1955) y *Pintura* (1958), junto con la publicación de un artículo sobre los *Nuevos aspectos de la plástica mexicana*, escrito por Margarita Nelken, en el que la autora menciona nuevamente a este artista: “Wolfgang von Paalen, que a la vez que le pedía a la tierra de México asilo eterno para la que hubo de ser su presencia física entre nosotros nos legaba, en el refinamiento de unos delicadísimos acordes cromáticos, ya por entero desligados de la imposición del contorno, la más alta enseñanza que dar pudiérase de un arte cuyas abstracciones, lejos de ser resultado de cómodo soslayamiento de problemas son culminación de un proceso de altísima categoría...”

*Culminación, sí, de un proceso de altísima categoría, que espero que*

algún día se le reconozca y se le dé el lugar que merece entre nuestros más renombrados artistas, ya que a pesar de no haber nacido en México, Paalen dedicó veinte años de su vida a trabajar aquí, pintando y escribiendo, tratando así de darle al arte y al artista el lugar que merece actualmente en el mundo.

“La razón de ser del arte, la función vital del artista ahora por primera vez (después del *Surrealismo*) puede ser comprendida con pleno *conocimiento de causa*. Y ya no pertenecerá más a los especialistas, ni al psicólogo, ni al sociólogo ni siquiera al filósofo, pero sí pertenecerá al artista mismo, quien comprenderá y hará comprender mejor el valor objetivo del mensaje... Wolfgang Paalen”.



#### CITAS AL CAPITULO IV

- (1) Reglar Gustáv. *Opus Cit.* Pág. 9.
- (2) Breton André. *Le Surréalisme et la Peinture. Suivi de Genese et Perspective Artistiques du Surréalisme et de Fragments inédits.* Bretano's Inc. 586 Fifth Ave. New York, N. Y. 1945. Pág. 136.
- (3) *Ibidem.* Pág. 137.
- (4) *Ibidem.* Pág. 136.
- (5) *Crítica de Arte del periódico "Excélsior"* de la Ciudad de México publicada el martes 23 de Enero de 1940.
- (6) *Ibidem.*
- (7) Moro César. *Catálogo de la Exposición Internacional del Surrealismo.* Enero-Febrero 1940. Galería de Arte Mexicano. México. (Este prólogo lleva la fecha de Noviembre de 1939).
- (8) *Ibidem.*
- (9) Ramos, Samuel. *Diego Rivera.* P. 28. U.N.A.M. Dirección General de Publicaciones. 1950.
- (10) Ver el libro de Ida Rodríguez Prampolini. *El Arte Contemporáneo "Esplendor y Agonía."* Pág. 132-142. Editorial Formaca. S. A. de C. V. México, 1964.
- (11) Reuter, Walter. *La pintura de Wolfgang Paalen.* Revista Nosotros, Marzo 10-1945. México.
- (12) Crespo de la Serna, Jorge J. *El Mundo Fantástico de Wolfgang Paalen.* Artes Plásticas. Excélsior, Domingo 11 de marzo de 1945.
- (13) Moro, César. *Wolfgang Paalen.* Revista Letras de México Marzo de 1945. México.
- (14) Palencia, Ceferino.—*La exposición de Wolfgang Paalen.* Excélsior, Domingo 12 de Febrero de 1956. México.
- (15) Nelken, Margarita. *Paalen o el cedazo mexicano.* Excélsior, domingo 5 de Febrero de 1956.
- (16) Paalen, Wolfgang. *About the origins of the Doric Column and the Guitar-Woman.* Revista Dyn 2 Julio-Agosto 1942. México, D. F.



## CAPITULO V

### CONCLUSIONES

La vida, la obra y el pensamiento de Wolfgang Paalen señalan la profunda diferencia que había entre las manifestaciones artísticas europeas y las de nuestro país. Mientras que en Europa no existía ningún tópico en el tema de las obras, en México nuestros pintores seguían una línea totalmente nacionalista.

El primer contacto verdaderamente internacional de la pintura mexicana, en este siglo, fue con el *Surrealismo Programático*, traído por Breton y Paalen a través de la Primera Exposición Surrealista, de 1940, celebrada en la galería de Arte Mexicano. Esta afirmación la hago, debido a que nuestro arte pictórico no participaba en eventos internacionales, a pesar de que las obras de "los grandes" de la pintura mexicana: Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo eran ampliamente conocidos. Por lo anterior se podría pensar que Paalen no es el único introductor del *Surrealismo Programático* en nuestro país, ya que se menciona a Breton. Aclaremos este punto: Breton en 1938 visitó México; conversó con Diego Rivera y otros pintores mexicanos y les explicó su concepción, podríamos decir, les suministró los aspectos teóricos de esta corriente. Al año siguiente, llegó Paalen. Entonces él, aprovechando la estancia de Breton, dio a conocer en México lo que era la expresión plástica del *Surrealismo*. En otras palabras, Breton fue el teórico y el pintor austriaco fue el práctico. Incluso, Paalen fue quien seleccionó las obras de los pintores mexicanos que participaron en esa exposición. Por otra parte, Breton estaba más preocupado en justificar el *Surrealismo* e incluso parece ser que uno de los motivos principales por los que él vino fue para entrevistarse con Trotsky, quien estaba asilado aquí. Venía, propiamente, a buscar un apoyo político, ya que anteriormente el Partido Comunista lo había expulsado junto con su movimiento. Con Paalen no sucedió lo mismo: antes de llegar a México recorrió la Columbia Británica y el sureste de Alaska para conocer el arte "amerindio", como él lo calificó. Además vino a nuestro país, aparte de la invitación hecha por Frida Kahlo, a dar a conocer su obra y con la intención de integrar el arte prehispánico al *Surrealismo*. Esto último fue una de las

razones por las que se estableció en la capital de la República, aunque años más tarde, al existir una divergencia total sobre este punto con el pensamiento de Breton y al no encontrar la solución que él buscaba para llegar a elaborar un *arte libre y universal*, abandonó la corriente del *Surrealismo*.

Otra objeción que pudiera presentarse es el afirmar que antes de Paalen ya existía *pintura surrealista* en México; incluso se podrían esgrimir los nombres de Ruelas, Posada, Ruiz, Montenegro y, sobre todo, el de Frida Kahlo para sostener esta tesis. Sin embargo, como lo esboqué en el capítulo segundo las expresiones artísticas de estos pintores, pueden calificarse como “tendencias surrealistas” pero no como expresiones pictóricas nacidas en un *Surrealismo Programático* como era el de Breton. En esas obras es indudable que existe una evasión hacia la fantasía, pero no fue hecha a través de los caminos y técnicas que implantó el movimiento de Breton y del cual Paalen, dentro de la pintura, fue uno de sus más sobresalientes expositores.

El “dulce veneno” del *Surrealismo*, por su sexualismo, fantasía y morbosidad —características que también tiene el arte mexicano— fue capaz de alucinar momentáneamente a los grandes pintores —con excepción de José Clemente Orozco—, convirtiéndose en un antecedente de la “revolución artística” que ocurriría en los años “cincuenta” con Felguérez, Rojo, Carrillo, Echevarría y otros. Es decir, con la presencia de Paalen empezó a temblar el edificio nacionalista de la pintura, y México entró con su arte en los ámbitos internacionales.

Sin embargo, la tragedia de Paalen consistió en haberse convertido en un “predicador en el desierto”, pues el entusiasmo fue momentáneo y posteriormente se le prestó poca atención a su concepción filosófica. Quedó en un total aislamiento, que se puede explicar por los siguientes hechos: Paalen hablaba un lenguaje totalmente distinto, su obra era sumamente esteticista; además era una persona “irreal”, demasiado espiritual y sus ideas filosóficas que aparecieron en sus revistas, estaban escritas en inglés y francés, con lo cual creaba otra barrera. Y por esto no provocó una polémica, como lo haría más tarde Mathías Goertiz —otro artista europeo— con su museo experimental, “El Eco”. Paalen, un hombre aristócrata, demasiado refinado e internacional en sus conceptos, a pesar de que amó a México, durante los veinte años que vivió aquí, nunca se llegó a integrar a nuestra cultura de una manera definitiva. Pocas personas lo trataron y más reducido fue el número de quienes lo comprendieron. Y si en vida fue tan poco conocido, después de su muerte, su nombre ha caído en el completo olvido.

No obstante esta gran tragedia —que Paalen no supo resolver durante su vida— sin que él hubiera caído en cuenta, se convirtió en un gran antecedente, un pionero de nuestra cultura, tanto en lo que respecta al *arte surrealista*

como en el abstracto. Ya que en México, antes de Paalen no existían: primero la conciencia de crear *pintura surrealista*, según el concepto programático de Breton; y después tampoco había aparecido una corriente abstraccionista propiamente dicha. Si Paalen no fue el primero en pintar aquí en México en forma abstracta, sin lugar a dudas puede afirmarse que fue uno de los primeros, ya que en el año de 1958 realizó una serie de obras netamente abstractas, aunque con anterioridad en su estilo eran visibles algunas características que a la postre se afinaron.

Como lo expuse en el capítulo cuarto, a Paalen le preocupó siempre el problema de la plástica: el haber caído en el *arte por el arte*. Esta triste fórmula se inició desde el siglo pasado al no haber una expresión artística colectiva como en épocas anteriores y al manifestarse una civilización burguesa que no podía crear sino un "pseudo arte", como lo llamaba Paalen. El problema lo dio a conocer precisamente el movimiento *Dadá* —abordado en el primer capítulo—. Los dadaístas se burlaron de la estética existente e intentaron integrar el arte a la vida misma del hombre; por ello, su movimiento es de gran trascendencia para comprender el arte contemporáneo. Después surgió el *Surrealismo*, en el que Paalen creyó encontrar la solución a sus problemas estéticos y filosóficos, pero al percatarse de que no la hallaría, lo abandonó para seguir en la búsqueda metafísica, siempre desde un punto de vista estético.

Paalen creyó que en México podría resolver su inquietud, ya que la pintura de aquí le daba una gran importancia al "tema"; pero se encontró con que este "tema" no era de carácter "universal", como él pretendía, sino que era un "mensaje social" como lo afirmaba el mismo Diego Rivera: "...lo que necesitamos es un arte con la revolución como tema" (1). Y ésta es otra de las razones por las cuales, quizá, Paalen no pudo encajar dentro del ambiente artístico de ese tiempo: sus ideas filosóficas, sumamente avanzadas para la época y con otro modo de ver la vida, no fueron comprendidas por los artistas mexicanos.

Ahora bien, dentro del *Surrealismo Programático* tuvo un destacado papel, gracias a que creó una nueva técnica, el "*fumage*", que como se vió en el capítulo tercero, consiste en seguir por medio del pincel la línea sugerida por el humo de una vela, aplicado al lienzo. Además su *pintura surrealista* fue muy especial porque era la creación de un mundo mágico-fetichista.

Por lo que respecta a sus teorías sobre el arte, destaca su *Filosofía de lo posible* cuyo objetivo era darle un sentido de libertad y universalidad a través de lo que él llamaba "*Metaplástica*", que era un nuevo concepto de la pintura que consistía en ser creadores de "imágenes" de una *libertad*

*cósmica*, de modo que el espectador participe emocionalmente de la obra. Por lo cual, según Paalen, la finalidad del arte era lograr una *meditación activa en el hombre*.

Creo sinceramente que el arte debe ser *libre y universal*, como pretendía Wolfgang Paalen, para que pueda integrarse nuevamente a nuestra cultura, ya sea por medio de la "*Metaplástica*" o de algún otro recurso. Quiero hacer resaltar nuevamente la importancia, tanto de las ideas como de la obra de Paalen, para que algún día se llegue a apreciar a este gran artista y filósofo en todo lo que vale y se le dé el lugar que merece dentro de la historia del arte contemporáneo.

(1) Rivera, Diego.—The revolution in painting. *Creative Art*, 4. Ist. January. (1929).

## BIBLIOGRAFIA

### LIBROS

- Béguin Albert. *El Alma Romántica y el Sueño*. Ensayo sobre el romanticismo y la poesía francesa. Traducción de Mario Monteforte Toledo. Revisada por Antonio y Margrit Alatorre. Fondo de Cultura Económica: México, Buenos Aires. 1954.
- Breton, André. *Le Surréalisme et La Peinture. Suivi et Perspective Artistiques du Surréalisme et de Fragments Inédits*. Brentano's Ins. New York, N. Y. 1945.
- Breton, André. *Manifestes Du Surréalisme. Manifeste Du Surréalisme (1924). Second Manifeste Du Surréalisme (1930)*. Jean-Jacques Pauvert éditeur. Paris. 1962.
- Breton, André. *Nadja*. Traducción Directa de Agusi Bartra. Primera Edición en español. Editorial Joaquín Mortiz. México. 1963.
- Cardoza y Aragón, Luis. *José Guadalupe Posada*. U.N.A.M. Dirección General de Publicaciones. 1963.
- Cardoza y Aragón, Luis. *México: Pintura Activa*. Colección Imágenes. Ediciones Era, S. A. México, D. F. 1961.
- Cardoza y Aragón, Luis. *México: Pintura de Hoy*. Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires. 1964.
- Fernández, Justino. *Arte Moderno y Contemporáneo de México*. U.N.A.M. Instituto de Investigaciones Estéticas. Prólogo de Manuel Toussaint. México. Imprenta Universitaria. 1952.
- Fernández, Justino. *Prometeo*. Ensayo sobre pintura contemporánea. Editorial Porrúa. México, D. F. 1945.
- Fernández Justino. *Roberto Montenegro*. U.N.A.M. Dirección General de Publicaciones. 1962.
- Flores Guerrero, Raúl. *5 Pintores Mexicanos*. Frida Kahlo. Guillermo Meza. Juan O'Gorman. Julio Castellanos. Jesús Reyes Ferreira. U.N.A.M. Dirección General de Publicaciones. 1957.
- Hughnet, Georges. *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. Edited By Alfred Jarr. The Museum of New York. Third Edition. 1947.
- Josephson, Matthew. *Mi vida entre los surrealistas*. Un libro de Recuerdos. Traducción Directa de Agustí Bartra. Editorial Joaquín Mortiz. México, D. F. 1963.
- Mackinley, Helm. *Modern Mexican Painters*. Harper & Brothers Publishers. New York & London. 1941.

- Ramos Samuel. *Diego Rivera*. U.N.A.M. Dirección General de Publicaciones. 1952.
- Raymond, Marcel. *De Baudelaire al Surrealismo*. Traducción de Juan José Domenchina. Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires. 1960.
- Read, Herbert. *A concise History Of Modern Painting*. Thames & Hudson. London. Fourth Impresión. 1961.
- Regler, Gustav. *Wolfgang Paalen*. Nierendorf Editions. New York City. 1946.
- Rodríguez Prampolini, Ida. *El Arte Contemporáneo. Esplendor y Agonía*. Editorial Pormaca. México, D. F. 1964.
- Roger, Juan. *El Surrealismo Francés*. Editorial Excelicer, S. A. Madrid. 1956.
- Romero Brest, Jorge. *La Pintura Europea Contemporánea. (1900-1950)*. Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires. 1952.
- Ruiz M. Antonio. Su obra Plástica con un Prólogo de Diego Rivera y los juicios de Rodríguez Lozano, Usigli y Bergamín. Seminario de Cultura Mexicana. México. 1963.
- Skira, Alberto. *The History Of Modern Painting. From Picasso to Surrealism*. Geneva. 1950.
- Tibol, Raquel. *Historia General del Arte Mexicano. Epoca Moderna y Contemporánea*. Editorial Hermes, S. A. México-Buenos Aires. 1964.
- Tzara, Tristan. *El Surrealismo de hoy*. Versión y nota preliminar de Raúl Gustavo Aguirre. Buenos Aires. 1955.
- Verkauf, Willy. *Dada. Monograph Of A Movement*. Arthur Niggli Ltd. Teufen (A. R.) Switerland. 1957.
- Worringer, Wilhelm. *El Arte y Sus Interrogantes*. Traducción de Elsa Tabering. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires. 1959.
- Zúñiga, Olivia. *Mathias Goeritz*. Editorial Intercontinental. México, D. F. 1963.

#### CATALOGOS, PERIODICOS Y REVISTAS

- Baeretto G. Luis. *Crítica de Arte*. Excelsior. Martes 23 de enero de 1940. México, D. F.
- Catálogo de la Exposición Internacional del Surrealismo*. Galería de Arte Mexicano. Milán 18, Enero de 1940. México, D. F.
- Catálogo de la Exposición de Wolfgang Paalen*. Galería de Arte Mexicano. Milán 18, D. F. del 22 de Febrero al 3 de Marzo de 1945.
- Catálogo de la Exposición de Wolfgang Paalen*. Galería de Arte Mexicano. Milán 18, D. F. Enero de 1956.
- Catálogo de la Exposición de Paalen*. Galería Galanis-Hentschel. 12 Rue la Boétie. París. Del 11 de Mayo al 5 de Junio de 1954.
- Catálogo de la Exposición de las pinturas de Paalen*. Galería de Arte Mexicano. Milán 18. México, D. F. Enero de 1956.

- Cardoza y Aragón, Luis. *Galería de Arte Mexicano. Exposición Surrealista*. El Nacional. Enero 28, 1940. México, D. F.
- Crespo de la Serna, Jorge. *El Mundo Fantástico de Wolfgang Paalen*. Artes Plásticas. Excélsior. Domingo 11 de Marzo de 1945.
- Dandy. *Diálogos con Suzette*. Excélsior, Viernes 19 de Enero de 1940. México, D. F.
- El Uso de la Palabra. Lima-Perú. Diciembre de 1939.
- Estampa. Año 1. Núm. 33. 23 de Enero, 1940. Director José Díaz Morales. México, D. F.
- Excélsior. Miércoles 3 de Enero de 1940. México, D. F.
- García Ruiz y F. B. Sandoval. *Paalen*. Esto. 5 de Marzo de 1945. México, D. F.
- Gaya, Ramón. *Divagación en torno al Surrealismo*. Arte. Romance. Revista Popular Hispanoamericana. México, D. F. 15 de Febrero de 1940.
- Independent Journal. Marin Magazine. Saturday. January, 20, 1951. San Francisco, California.
- La Gaceta. Publicación del Fondo de Cultura Económica. Año 11. Núm. 66. México, D. F.
- Le Musée Vivant. *Dernière Visite a Paalen*. Paris. 1960.
- Letras de México. Gaceta Literaria y Artística Mensual. Enero de 1945. México, D. F.
- Nelken, Margarita. Exposiciones. *Adiós a Paalen*. Excélsior. 30 de Septiembre de 1959. México, D. F.
- Nelken Margarita *Nuevos Aspectos de la Plástica Mexicana*. Artes de México. Núm. 33. Año 1. 1961. México D. F.
- Nelken Margarita. *Paalen o el Cedazo Mexicano*. Excélsior. Domingo 5 de Febrero de 1956. México, D. F.
- Noticias Gráficas. Revista Semanaria. *Una Gran Manifestación Artística en México*. México, D. F. Lunes 5 de Febrero de 1940.
- Palencia, Ceferino. *La Exposición de Wolfgang Paalen*. Excélsior. Domingo 12 de Febrero de 1956. México, D. F.
- Paz, Octavio. *El Surrealismo*. Revista Universidad de México. Vol. X. Núm. 10. Junio de 1956. Publicada por la U.N.A.M. México, D. F.
- Quiñones, Horacio Redactor de HOY. *Surrealismo es sensación*. Sábado 3 de Febrero de 1940. México, D. F.
- Reuter, Walter. *La Pintura de Wolfgang Paalen*. Revista Nosotros. Marzo 10. 1945. México, D. F.
- Stone, Judy. *Archeological Artist plans New Magazine on Modern Art*. Independent Journal. Saturday. June 3, 1950. San Francisc, Calif.
- Voz Nacional. Arte y Letras. *La Exposición Internacional del Surrealismo*. 3 de Febrero de 1940. México, D. F.

## ARTICULOS ESCRITOS POR WOLFGANG PAALEN

Revista DYN Núm. 1. Publicada y Editada por W. Paalen. Director Auxiliar,

*La Nueva Imagen.* Edward Renouf Abril-Mayo, 1942. Ediciones Quetzal, S. A. Pasaje Iturbide-18, México, D. F.

*Ojeada a una moral Objetiva.*

*Viendo y Enseñando.*

*Adiós al Surrealismo.*

*Paisaje Totémico.*

Revista DYN Núm. 2. Publicada y Editada por W. Paalen. Director Auxiliar, Edward Renouf. Julio-Agosto, 1942. Ediciones Quetzal. S. A. Pasaje Iturbide, 18. México, D. F.

*Sorpresa e Inspiración.*

*Sobre los orígenes de la Columna Dórica y la Mujer-Guitarra.*

*El Evangelio Dialéctico.*

*Paisaje Totémico.*

Revista DYN Núm. 3. Publicada y Editada por W. Paalen. Director Auxiliar, Edward Renouf. Otoño de 1942. Ediciones Quetzal, S. A. Pasaje Iturbide 18. México, D. F.

*Arte y Ciencia, o El Gran Error.*

*Críticas de Libros.*

*Paisaje Totémico.*

Revista DYN Núms. 4-5. (Número Amerindio). Publicada y Dirigida por W. Paalen. Director Auxiliar, Edward Renouf. Diciembre de 1943. Ediciones Quetzal, S. A. Pasaje Iturbide 18, México, D. F.

*Arte Totémico.*

*Nacimiento del fuego.*

Revista DYN Núm. 6. Publicada y Dirigida por W. Paalen. Director Literario, Jacqueline Johnson. Noviembre de 1944. Ediciones Quetzal, S. A. Pasaje Iturbide, 18. México, D. F.

*Sobre el Significado del Cubismo hoy en día.*

*Encuentro Totémico.*

Revista DYNATON. Jacqueline Johnson, Lee Mullican, Gordon Onslow-Ford y Wolfgang Paalen. The San Francisco Museum Of Art. 1951.

*Metaplástica.*

*Relatividad de la Medida.*

*Teoría del DYNATON.*

CATALOGO DE LAS OBRAS DE WOLFGANG PAALEN (1932-1959)

- 1932 Paisaje (Pintura al óleo, 55 x 33 cm.).
- " Composición.
- " Improvisación.
- 1933 L'Avertissement (La Advertencia) Oleo 39 x 23 cm.
- " In The Cave (En la Cueva) Oleo sobre tela, 51 x 38 pulgadas.
- " Personajes.
- " Plastic Wood.
- " Potential Men (Hombres Potenciales) Oleo sobre tela, 51 x 23 y media pulgadas.
- " La Ofrenda. Oleo sobre tela, 75 x 41 pulgadas.
- " Colección Particular.
- 1933-34 Le Sol de la Fôret (El Suelo del Bosque) Colección Roland Penrose. Relieve sobre corcho pintado, 39 x 18 pulgadas. Londres.
- 1934 Hommes Possibles (Hombres Posibles) Colección Joe Bousquet, Villeneuve, Francia.
- " Les Navigateurs (Los Navegantes) 40 x 20 cm.
- " L'Arrivée Des Aviateurs (La Llegada de los Aviadores)
- " Les Habitants De L'île (Los habitantes de la Isla) Oleo sobre tela, 51 x 23 y media pulgadas. (Destruída).
- " Visages Planétaires (Rostros Planetarios) Museum of Living Art. New York University. Oleo sobre tela, 16 x 18 y media pulgadas.
- 1934-35 L'Avertissement (La Advertencia).
- " Escultura en Mármol. Colección particular.
- " Deux Têtes (Dos Cabezas) Oleo 1.30 x 0.97 m.
- " Objeto hecho con troncos viejos.
- " Moon Dial (Cuadrante Lunar).
- " L'Homme et son Masc (El Hombre y su Máscara). Oleo sobre tela. Colección Penrose, Londres. 50 x 34 y media pulgadas.
- " La Femme Blonde (La Dama Rubia) Colección Particular.
- " Visages Ailées (Rootros) Proyectos para escultura.
- " Tête (Cabeza) Escultura en mármol, altura con pedestal, 50 cm. Colección particular.
- " La Roue de L'Orage (La Rueda de la Tempestad) Oleo sobre tela 79 x 53 y media pulgadas. Anteriormente en la Col. de Eva Sulzer.
- 1936 Encounter on a Seashore (Encuentro en la Playa) Oleo sobre tela 79 x 53 y media pulgadas. Col. Particular.
- 1936 La Cigale (La Cigarra) Escultura en Madera 1.07 m.
- " Ma Silésie.
- 1936 Personnages (Personajes) Diseño al pastel, colección André Breton. París. 74 x 67 cm.
- " Aux Bons Soins Du Navigateur (Al Cuidado del Navegante) Objeto exhibido en la Exposición Surrealista de objetos de Charles Ratton, París.
- " Pays Interdit (País Prohibido).
- " La Femme (La Mujer) Oleo sobre tela, 77 x 51 y media pulgadas.

- „ La Grande Tête Sur La Colline (La Gran Cabeza sobre la Colina).  
 „ La Femme Qui Parle (La Mujer que Habla).  
 1937 Paysage Totémique de Mon Enfance (Paisaje Totémico de mi Infancia) Oleo sobre tela, 51 x 25 y media pulgadas. Colección Peggy Guggenheim. New York.  
 „ Paisaje Totémico de mi Infancia II. Oleo sobre tela, 17-1/2 x 14 pulgadas. Revista Art Of This Century.  
 „ Fata Alaska. Oleo sobre tela. 36 x 23-1/2 pulgadas. Col. Isabel M. de Paalen.  
 „ La Toisson d'or (Toisón de Oro). Colección Isabel Marin de Paalen. (Oleo sobre tela).  
 „ La Dépouille Immortelle (El Despojo Inmortal) Colección Charles de Woailles. Oleo sobre tela, 10 x 51 pulgadas.  
 „ Le Réve Interpréte de la Route Gothique. (El Sueño, intérprete del Camino Gótico) Julián Levy Gallery, New York.  
 „ Le Debarcadére (El Desembarcadero) Colección John Davenport, Londres.  
 „ The Space-Ship (La Nave Espacial) Oleo sobre tela, 38 x 28-1/2 pulgadas.  
 1938 Pays Medusé (Pais Estupefacto) Oleo sobre tela, 51 x 35 pulgadas.  
 „ Plumages (Plumajes) Julián Levy Gallery, New York. Oleo sobre tela, 36 x 28-1/2 pulgadas.  
 „ Combat de Princes Saturnienes (Combate de Príncipes Saturnianos) Oleo sobre tela. 39-1/2 x 28-1/2 pulgadas; Colección Particular.  
 „ Combate de Príncipes Saturnianos II. Oleo sobre tela. 57 x 45 pulgadas.  
 „ Fumage (Pintura y humo sobre tela) 18-1/2 x 15 pulgadas. Col. Particular.  
 „ Orphée (Orfeo).  
 „ Ciel de Pieuvre (Cielo de Pulpo).  
 1938 Tâches solaires (Manchas solares).  
 „ Le pténodactyle (El ptenodáctilo).  
 „ Nuage Articulé (Nube Articulada) objeto (paraguas recubierto con una pasta).  
 „ Mangeurs de Tërres. (Devoradores de Tierras).  
 1938-39 La Chute d'Icare (La Caída de Icaro).  
 Ilustración para G. Ch. Lichtenberg. (Tinta 30 x 22 pulgadas). Apareció en la Revista Minotaure.  
 1939 Fontaine d'or (Fuente de Oro) Col. Part.  
 1940 Polaridades Cromáticos Oleo sobre tela, 39-1/2 x 28-1/2 pulgadas. Nierendorf Galery, New York.  
 1940 Figure Pandynamique (Figura Pandinámica).  
 „ Somewhere in me (En alguna parte de mi ser) Oleo sobre tela 18 x 15 pulgadas.  
 1940 Descubrimiento del Infra-Espacio, Dibujo al Crayón, Museo of Modern Art. New York.  
 1940 Major Polarities (Polaridades Mayores) Oleo sobre tela, 61 x 48 pulgadas.  
 1941-45 Les Premièrès Spatiales (Las Primeras Espaciales) Tríptico, Oleo sobre tela.  
 1941 Space Unbound (Espacio sin Limite) Oleo sobre tela 45 x 57 pulgadas. Colección Gordon Onslow-Ford, San Francisco.  
 „ The Messenger (El Mensajero) Oleo 79 x 30 pulgadas. Col. G. Onslow-Ford.  
 „ Le Coquillage (La Concha) Oleo sobre Tela. Col. Isabel M. de Paalen.  
 „ Focus Island (Isla Focal) Apareció en la Revista "Art Of This Century." Dibujo al crayón 31 x 23 pulgadas.

- 1942 Solarization (Solarización) Oleo sobre tela 33 x 14 pulgadas. Colección Particular.  
 „ Gyra. Gouache sobre papel mexicano (Amate), 10 x 5-1/2 pulgadas.  
 „ Nuclear Wheel (Rueda Nuclear), Oleo sobre tela. Apareció en la revista "Art. of This Century", New York.
- 1943 Gyra. Oleo sobre tela 36 x 23-1/2 pulgadas.  
 „ Improvización. Oleo sobre tela 25-1/2 x 25-1/2 pulgadas. Col. Karl Nierendorf. New York.
- 1943-44 Estudio para los Cosmogones. Oleo sobre Tela, 25-1/2 x 25-1/2 pulgadas.  
 1944 Estudio para los Cosmogones. Tinta, 31 x 23 pulgadas. Col. particular.  
 1944 Páginas del cuaderno de Bitácora del autor (seis dibujos en tinta y pastel).  
 1944-45 The Cosmogones (Los Cosmogones) Oleo sobre tela 96-1/2 x 93-1/2 pulgadas. Colección Particular.
- 1944 El Signo Dyn. Oleo sobre tela 39 x 30 pulgadas.  
 „ El Navegante, tinta sobre papel amate. Art. Of This Century, New York.  
 „ Blue Aerogyl (Aerogyl Azul) Oleo sobre tela 47 x 13-1/2 pulgadas. Apareció en la Revista "Art. Of This Century", Nueva York.  
 „ Tripolarity (Tripolaridad) Oleo sobre tela 39 x 12-1/2 pulgadas.  
 „ Eroun. Oleo sobre tela 16 x 13 pulgadas.
- 1945 The Tempest (La Tempestad) Oleo sobre tela 39 x 12-1/2 pulgadas. Nierendorf Gallery, Nueva York.  
 „ Fumage.  
 „ Dibujo en tinta.  
 „ Ardah. Oleo sobre tela. 47 x 13-1/2 pulgadas. Colección Particular.  
 „ Aerogyl. Oleo sobre papel mexicano (Amate) 24-1/2 x 16 pulgadas.  
 „ Beginnings (Principios). Oleo sobre tela, 59 x 55 pulgadas.  
 „ Starscape (Cielo Estrellado). Oleo sobre tela I y II.
- 1946 Council interpretation. (Interpretación Conciliar).  
 „ Les Silencieux (Los Silenciosos). Oleo sobre tela I y II.  
 „ Integration Cosmique (Integración Cósmica).  
 „ Nuit Blanche (Noche Blanca).  
 „ Planetary Face (Rostro Planetario). Oleo sobre papel mexicano (amate) 24-1/2 x 16 pulgadas.  
 „ Face (Rostro) Oleo sobre papel mexicano (amate) 24-1/2 x 16 pulgadas.  
 „ Face (Rostro). Oleo sobre tela, 16 x 13 pulgadas.  
 „ Mother of Agate (Madre de Agata). Oleo sobre tela, 51 x 23-1/2 pulgadas.
- 1947 The Grain of Sand. (El Grano de Arena). Oleo sobre tela, 3 x 0.90 m.  
 „ Ancêtres a venir (Antepasado por Llegar) 78 x 50 pulgadas.
- 1947 Hanmur Trilogy (Trilogía Hanmur). Oleo sobre tela, 70-1/2 x 58-1/2 x 55 pulgadas.  
 „ Planetary Face (Rostro Planetario). Oleo sobre tela 58-1/2 x 55 pulgadas.
- 1949 La Ville Possible (La Ciudad Posible).  
 „ Messengers From The Three Poles (Mensajero de los tres polos). Oleo sobre tela, 89-1/2 x 81-1/2 pulgadas. Col. G. Onslow-Ford. San Francisco.
- 1950 Angela Sigilla. Cera con color sobre papel amate (tres dibujos).  
 „ Percussion Instruments (Instrumentos de Percusión).
- 1951 Fontaine Des Abîmes. (Fuente de Abismos). Oleo sobre tela, 36 x 26 cm.  
 „ Monsieur Teste. (Sr. Teste). Oleo sobre tela.  
 „ Portrait L.P. (Retrato de L.P., Personaje Imaginario). Oleo sobre tela 55 x 33 cm. Colección John Nelson.

- „ Chevalier Errant. (Caballero Errante).
- „ Retrato de A.E. (Alberto Einstein). Oleo sobre tela.
- 1952 L'éventail des Saisons (Abanico de Estaciones). Oleo sobre tela 55 x 56 cm. París.
- „ Les Fantômes de la Pyramide. (Los Fantasmas de la Pirámide), 36 x 28-1/2 x 23-1/2 pulgadas. Pintado en París y exhibido en la Gallery Pierre, París. 1953. Colección Dr. Paul Wescher y Sra.
- „ Vous Ici? (¿Vosotros Aquí?) Oleo sobre tela 81 x 60 cm.
- „ La Maison Du Poète. (La Mansión del Poeta), 92 x 60 cm.
- „ Le Démon Du Tarot. (El Demonio de Tarot). Oleo sobre tela. Colección Eva Sulzer.
- „ Lanternes Sourdes. (Linternas Sordas). Oleo sobre tela, 65 x 50 cm.
- „ Sous La Foudre. (Bajo el Rayo). Oleo sobre tela 92 x 73 cm.
- „ La Femme Tellurique. (La Mujer Telúrica). Oleo sobre tela 1.30 x 0.89 m.
- „ Nebuleuse Adultère. (Nebulosa Adúltera). Oleo sobre tela 61 x 38cm.
- „ La Terre se Lève. (La Tierra se Levanta). Oleo sobre tela, 1.30 x 0.81 cm.
- 1954 Entre chien et Loup. (Entre Perro y Lobo). Oleo sobre tela 61 x 38 cm.
- „ Pays Spontané. (País Espontáneo). Oleo sobre tela, Salón de Mayo 1954, París.
- „ Rubiose Et Roserubi. (Rubi Rosa y Rosa Rubi). Oleo sobre tela, 65 x 50 cm.
- „ Les Masques Blancs. (Las Máscaras Blancas). Oleo sobre tela, 65 x 46 cm.
- „ Dos personajes. (Oleo sobre tela). Col. Eva Sulzer.
- „ Angus. Oleo sobre tela, 65 x 50 cm.
- „ Le Scarabée d'or (El Escarabajo de Oro). Oleo sobre tela, 81 x 60 cm.
- „ Tres personajes. (Oleo sobre tela). Col. Eva Sulzer.
- „ Feu Et Flammes. (Fuego y Flamas). Oleo sobre tela. 92 x 65 cm.
- „ Bureau Des Longitudes. (Oficina de Longitudes). Oleo sobre tela, 1.98 x 0.55 cm.
- „ Béatrice perdue. (Beatriz Perdida). Oleo sobre tela, 81 x 60 cm.
- „ Passage Du Renard. (Pasaje del Zorro). Oleo sobre tela, 65 x 60 cm.
- „ La Fin Du Monde. (El Fin del Mundo). Oleo sobre tela, 41 x 33 cm.
- „ Feux Follets. (Fuegos Fatuos). Oleo sobre tela, 65 x 54 cm.
- „ Lummière Fosile. (Luz Fósil). Oleo sobre tela 1.62 x 1.30 m.
- „ Femme Etoilée. (Mujer Estrellada). Oleo sobre tela, 47 x 43 cm.
- „ Rubis Sur Longle. (Rubi sobre la uña). Oleo sobre tela, 65 x 50 cm.
- „ La Source. (El Manantial). Oleo sobre tela, 65 x 46 cm.
- „ Le Jockey Du Zinc. (El "Jockey" del Zinc), Oleo sobre tela, 41 x 33 cm.
- „ Le Petit Condulmer á Table. (El pequeño Condulmer a la mesa). Oleo sobre tela. 55 x 33 cm.
- „ La Rosée de Mai. (La rosa de Mayo). Oleo sobre tela 65 x 46 cm.
- 1955 Las Aguas. Oleo sobre tela.
- „ La Llorona. Oleo sobre tela.
- „ Sal si Puedes. Oleo sobre tela.
- „ Los Dos. Oleo sobre tela.
- 1955 Tepoztlán I, II, III y IV. Oleo sobre tela.
- „ El Valle. Oleo sobre tela, Colección Frank Fernández. México, D. F.
- „ El Ranchero. Oleo sobre tela.
- „ Flor de Plátano I y II (uno de los cuales está en la Colección de Isabel Marian de Paalen. Oleo sobre tela.
- „ Don Fulgencio. (Personaje Imaginario). Oleo sobre tela.
- „ Le Visiteur. (El Visitante). Oleo sobre tela.
- „ The Goddess. (La Diosa). Oleo sobre tela. Colección Isabel Marín de Paalen.
- „ Femme Paysage. (Mujer Paisaje). Oleo sobre tela.

- „ La Novia. Oleo sobre tela. Colección Isabel Marín de Paalen.
- „ Naissance D'un Rose. (Nacimiento de una rosa). Oleo sobre tela vendido al Sr. Huston.
- „ Paisaje. Oleo sobre tela. Vendido al Sr. Atteas.
- „ Hommage a Ysabel. (Homenaje a Isabel). Oleo sobre tela. Colección Isabel Marín de Paalen.
- „ Indian Summer. (Verano Indio). Oleo sobre tela. Vendido al Sr. Huston. 1.45 x 1.30 m.
- 1956 Nova. Oleo sobre tela, 31-1/4 x 25-1/2 pulgadas. Colección Fernando Fernández, México.
- 1958 Amanecer. Oleo sobre tela, 45-1/2 x 35 pulgadas. Colección Dr. Carrillo Gil.
- „ Así es la vida. Oleo sobre tela 57 x 51 pulgadas. Colección Dr. Carrillo Gil.
- „ Verano. Oleo sobre tela, 25-1/2 x 32 pulgadas. Colección Isabel Marín de Paalen.
- „ Danseuses. (Bailarinas), 36 x 25-1/2 pulgadas. Colección Isabel Marín de Paalen. Oleo sobre tela.
- 1958 Sin Título. Oleo sobre tela. Colección Isabel Marín de Paalen.
- „ Autorretrato. Oleo sobre tela. Colección Isabel Marín de Paalen.
- „ Verano. Oleo sobre tela. Colección Isabel Marín de Paalen.
- „ Isla Mujeres. Oleo sobre tela. Colección Isabel Marín de Paalen.
- 1959 Baigneuses. (Bañistas). Oleo sobre tela, 90 x 80 pulgadas.
- „ Agosto. Oleo sobre tela. Col. Dr. Carrillo Gil.
- „ I Love You. (Te Amo). Oleo sobre tela. Colección Isabel Marín de Paalen.
- 1959 Sin Título. Oleo sobre tela. Colección Isabel Marín de Paalen.
- „ Sin Título. Oleo sobre tela. Colección Isabel Marín de Paalen.
- „ Sin Título. Oleo sobre tela. Colección Isabel Marín de Paalen.
- „ Sin Título. Oleo sobre tela. Colección Isabel Marín de Paalen.
- „ Composición. Oleo sobre tela. Colección Dr. Carrillo Gil.
- „ Au Dr. Carrillo Gil. Trés Amica/Hommage de Wolfgang Paalen. Oleo sobre tela. Colección Dr. Carrillo Gil.
- „ Migración de Yucatán. Oleo sobre tela, 1.10 x 1.20 m. Colección. Dr. Carrillo Gil.
- „ Las Mariposas. Oleo sobre tela 2.85 x 2.02 m. Colección Dr. Carrillo Gil.
- „ Tríptico, sin título. Oleo sobre tela. (Aproximadamente 65 x 50 cm. cada cuadro). Colección Isabel Marín de Paalen. Últimas obras de Wolfgang Paalen.

## ARTICULOS ESCRITOS POR WOLFGANG PAALEN

### SORPRESA E INSPIRACION

Si las disputas de los escolásticos no pudieron decidir en qué idioma expresó sus insinuaciones la serpiente en el Paraíso, por lo menos no cabrá duda al historiador de que en el Génesis del arte moderno la inspiración se expresó de preferencia en francés, pues fue Rimbaud quien enunció el “ábrete sésamo” de la expresión moderna cuando dijo que el artista debe convertirse en vidente (“être voyant, se faire voyant”).

Antes de que aparecieran las grandes brechas en la civilización occidental, el arte en general se conformaba con perfeccionar y enriquecer sus procedimientos para *mostrar*. Así la pintura, como la literatura, encontraron medios cada vez más sutiles y exclusivos para mostrar lo que se juzgaba digno de ser visto. Mientras la teología se hizo cargo de precisar la localización del hombre en el universo, al artista le quedaba poca cosa de qué ocuparse; fuera de mostrar lo que se estimaba digno de ser revelado una vez por todas. No obstante, aún a la sombra de la Iglesia, hubo siempre algunos —extraños visionarios, hombres inspirados— que con frecuencia dieron pruebas de admirable valentía al explorar esa peligrosa tierra de nadie que se hallaba situada entre la hoguera y un halo de santidad. Entre ellos, los poetas significativos de nuestros días reconocen con justicia a sus antecesores. Pues hoy en día, los artistas auténticos, deben esforzarse sobre todo por *ver*. Ellos son proscritos a una escala de valores estrictamente utilitaria, en que ya no se les pide que *muestran* más que por su propio deseo de comunión con el género humano. Ya no refinar hasta el infinito sus medios para mostrar siempre temas generalmente admitidos, para presentar una y otra vez fingidas mitologías, sino dentro de las necesidades precisas de sus propias aptitudes ver, descubrir, nuevos horizontes universales.

Se ha asumido por largo tiempo dentro del campo de la creación artística, que cierta disposición llamada inspiración es la que da acceso, por encima de cualquier otra, a la fuente de *visión*. No han faltado las apreciaciones sutiles acerca del funcionamiento de la inspiración. Pero nunca se ha dado una definición de lo que es realmente esta inspiración, que hasta

nuestros días ha sido considerada como una especie de estado de gracia. Quizá se debiera comenzar por preguntarse qué es lo que desencadena este estado inusitado que, en medio de una aparente calma, repentinamente levanta una misteriosa brisa que impulsa el ínfimo barquichuelo del ego, quiéralo o no, hasta el amplio horizonte de la visión. En otras palabras, ¿qué son los estímulos, tanto exteriores como interiores, que producen este fenómeno, esta interrupción de la conducta consciente —este fenómeno tan difícil de asir, pero tan consecuente en sus manifestaciones que durante dos mil años no se le ha encontrado otro nombre más que el de inspiración?

La repentina aparición de la inspiración ha sido ingeniosamente comparada con un corto circuito. Y quizá haya sido un auténtico corto circuito el que me permitió vislumbrar una nueva manera de plantear la cuestión. Quizá fuera accidente afortunado del sistema de alumbrado eléctrico aquél que obligó al guía que me precedía en la Gruta de Altamira a recurrir a una lámpara excesivamente primitiva. Esto sucedió hace unos ocho años, en ocasión de mi segunda visita a estas cavernas, cavernas tan fascinantes como los laberintos del pensamiento y esta vez la iluminación insuficiente causada por una disposición poco atinada de los focos eléctricos no pudo ya ocultarme su secreto. Ahora, el brillo de una antorcha, la luz rodeada por las tinieblas ancestrales, se prendía de las proyecciones rocallosas más ínfimas, perpleja se quebrantaba en las aristas, hacía destacar las vetas de las arborescencias, y modelaba extrañas protuberancias en el techo de escasa altura. Fue así como, extendido sobre un costado en el cuarto de techo bajo de esa inmensa cueva, llamada la “sala de las pinturas”, ví lo que el primer hombre había visto mientras yacía sobre la roca plana. Sus ojos, prisioneros de la larga noche glacial, exploran hora tras hora el cielo de roca. Hoy como siempre sus ojos buscan no sabe qué —pero hoy su espíritu está ausente. Más tarde no sabrá cómo sucedió: pero de pronto su mirada perdida en la cúpula, es irresistiblemente atraída por una forma que nunca antes ha visto en ese lugar. La forma le sorprende y pronto se convierte en espejismo: la proyección con la joroba redonda se articula. En lo sucesivo, será inútil cerrar los ojos y abrirlos de nuevo— se verá compelido a contemplar con fijeza y cada vez más apasionadamente esa cosa con la que creía estar familiarizado, esa cosa que en otras noches semejantes habría creído ser una *pedra como cualquier otra*. Se maravilla. El sobresalto de la sorpresa ha roto el dique de su memoria, descubre, y se asombra de descubrir, la gran bestia que de entre todos los animales es de vida o muerte para él. En toda su majestad inocente, testarudo y poderoso, la proeza artística de siglos fue necesaria para refinar una pincelada tan refulgente de genio como ésta: una pincelada que inscribió en la bóveda de Altamira la constelación mayor de la fauna magdalénica.

Los indicios de las primeras grutas sobrepasan probablemente la época de las cavernas aurignacianas, van más allá de la época en que las tinieblas eran traspasadas por los trompeteos de los mamuts —grutas que eran las cámaras oscuras de la imaginación, donde ésta reveló sus primeras efigies al hombre.

Pero este gran lapso no ha disminuído en ningún sentido el papel creado que desempeña este *provocateur optique* para originar la sorpresa, que con frecuencia crea la imagen inicial. La imaginación siempre precede al pensamiento. En su notable estudio sobre la prehistoria, R. R. Schmidt no titubea en afirmar que fue el arte el que abrió el camino para la inteligencia humana. Sería arbitrario asegurar que precisamente un estímulo óptico así, y nada más, era necesario para inspirar los inicios prehistóricos de la pintura. Querer asignar un único y específico origen para esta o aquella antiquísima y tenaz actividad humana, tendría a substituir el Génesis por una nueva historia de Adán y Eva. Las teorías psicológicas más ingeniosas padecen esta falla —basta citar a Freud en su quimérico “refrigerio totémico” de una muy problemática “hora primñordial”. No obstante, me parece que difícilmente se puede sobre estimar el papel del *provocateur optique* en la liberación de la visión.

Viajando por la parte de Canadá donde el arte indígena alcanzó sus mayores éxitos (Columbia Británica), fuí una vez víctima de una decepción singular. En estas regiones sólo hay que dejar los poblados unos kilómetros atrás para encontrarse en la selva virgen. Abriéndome paso al través de una espesa maleza cerca de Kispayax, llegué a un claro devastado por el fuego y no fue poco mi asombro al ver un grupo de totems en el centro. Apresuré el paso, sumamente intrigado por el descubrimiento de monumentos cuya presencia en este lugar no pude haber previsto. Cuál no habría sido mi desilusión que al aproximarme comprendí que un grupo de los restos carbonizados de grandes cedros y abetos curiosamente tajados por el fuego habían sugerido la maraña de perfiles de los totems. En este momento sucedió algo que me hizo detenerme en seco: en la punta de uno de los troncos macilentos posaba un gran cuervo que habiendo sacudido las alas, ahora se encontraba inmóvil. ¡Cuervo venerable! Fácilmente te reconocí como Yelx, el cuervo prometido del mito indígena, el cuervo que robó el fuego, lucifer alado que me traía la clave de un enigma fascinante. De hecho, yo no había cesado de meditar sobre el origen de esta extraña sobreposición totémica que en lugar de abrirse como una especie de árbol genealógico, se funde en una vertical pura, como siempre, incomparable sucesión caprichosa de seres. Yo no pretendo dar una explicación directa de la idea subyacente en estos monumentos admirables. Pero me parece que posiblemente la forma de la primera de estas columnas heráldicas fue sugerida por la vista de un árbol

así configurado por los elementos naturales para sugerir una sucesión de figuras legendarias. Evidentemente la concepción totémica del mundo fue necesaria a fin de determinar su elección de formas. Estos postes están siempre coronados por una efigie —a veces hasta carecen de otra talla que la figura de una persona o un animal en la cima, de preferencia un ave investida de carácter mítico. Y este árbol evocativo y esta ave mensajera, podrían haberse unido para dar origen a una configuración semejante. Claro está que estas no son observaciones concluyentes, pero en un terreno tan virgen, es inevitable que aun las premisas de la observación carezcan de precisión.

El recuerdo de un *click* que hizo saltar la primera chispa, ha asociado frecuentemente la inspiración con el fuego. “Lo único que podemos hacer es preparar la pila de leña y secarla bien; luego prende fuego a su debido tiempo, y nosotros mismos nos sorprendemos” dijo Goethe. “Ser encendido por una idea o una escena es estar inspirado” declaró John Dewey. Me parece que en lugar de tratar de circunscribir el fuego, sería preferible tratar de explicar el funcionamiento de la inspiración como actividad tomando en cuenta el factor sorpresa. Freud, en su estudio del ingenio (“Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten”) habla del papel que desempeña la sorpresa. “Nuestra atención fue tomada por sorpresa” dice, y habla después de una “desviación de la atención”. Pero queda por saber qué es lo que provoca esta desviación de la atención— qué es el imán que atrae la aguja magnética de la mente de tal manera que pierde la dirección de su estado de consciencia. En una palabra ¿qué es en este caso la sorpresa? Comúnmente se dice que aturde, que lo deja a uno pegado al piso; pues es obvio que provoca una reacción de pararse en seco, una suspensión de la actividad consciente de nuestra inteligencia, que tiene el efecto de un sacudimiento. Pero a fin de que se sienta como un repentino pararse en seco, como un choque, esta suspensión tuvo que ser precedida por un fenómeno de rapidez. Así, la palabra alemana que indica sorpresa es significativa. “Ueberraschung” viene de las palabras “ueber” y “rasch”, de las cuales la primera significa “sobre” y la segunda “rápidamente”. La traducción exacta del término sería “sobrellevado por la rapidez” (significado que confirma la etimología de la palabra). En francés, igualmente, más bien que “pris” que significa “cogido”, la palabra es “surpris” que es “sobre-cogido”. Claro está que hablo solamente del fenómeno de percepción y no del suceso inesperado que modifica nuestra conducta por su simple impacto físico.

Ciertas interrupciones en el curso de nuestras asociaciones habituales asumen el carácter de enigma por su carencia de aparente racionalidad. Así también, en el análisis de los sueños, a veces nos vemos parados en seco por las palabras enigmáticas. Es bien sabido que la calidad de absurdo de los

sueños proviene de que organiza sus materiales no de acuerdo con la objetividad de los hechos ni con las posibilidades admitidas por la razón, sino de acuerdo con el valor afectivo que poseen para el soñador. “La primera peculiaridad del sueño es su proceso de *condensación*. . . hay condensaciones de lugares: uno está en París y al mismo tiempo camina por las calles de Londres; condensaciones de palabras: un invento que es “originale y loufoque” (significando alocado) en el sueño se volvió “originouloque”, etc. Se debe pensar en este proceso de condensación cada vez que estamos en presencia de una palabra incomprendible”. Ello nos permite suponer que mucho de lo que aparece entre las innumerables sensaciones de nuestra vida como inquietamente enigmático es una condensación de este tipo: una condensación que nos inquieta al través del valor afectivo que nos oculta. Así la esfinge, formula sus preguntas no como una voz abstracta, sino como una temible condensación de bestia y mujer. En resumen: el carácter enigmático de un suceso que nos sorprende nos parece enigmático precisamente por su contenido de elementos condensados de un valor afectivo que nos pasa inadvertido. Así, lo que nos impresiona sin saber por qué es un descubrimiento inconsciente. Digo inconsciente, porque podemos reaccionar emocionalmente a una situación sin haber tomado conscientemente conocimiento de ella: descubrir no es necesariamente identificar aquello que nos sorprende particularmente en la apariencia de cualquier objeto, manchón, palabra, o lo que sea —cosas que razonablemente consideradas no parecerían más extrañas que cualquier otra— aquello que les confiere facciones de esfinge en el cruce de nuestro pensamiento ¿qué es sino el maravillarse ante la sugestión de algo que corresponde secretamente a una preocupación que no podemos aún hacer consciente? ¿Qué es sino el inconsciente e involuntario descubrimiento de un valor afectivo? Entendido así el impacto de la sorpresa deberá ser el eco de un descubrimiento que secretamente llama a la puerta de la conciencia. Y la rapidez que nos había sorprendido, *ueber-rasch*, es la rapidez de rayo de la asociación.

El dualismo arbitrario entre lo psíquico y lo físico condujo a una esquematización demasiado mecanicista de la mente como un sistema de compuertas que separan los diversos estados de conciencia. Así, el pensar y el imaginar han sido confundidos siempre. Hablar del “pensamiento inconsciente” es epistemológicamente inconveniente. Pero la presunta actividad de este pensamiento inconsciente (la parte de la actividad mental que tiene lugar fuera de los puntos focales de la conciencia) resulta perfectamente comprensible cuando se hace la distinción entre el pensamiento y la imaginación.

Así, la increíble rapidez de asociación en sueños (y en ciertas asociaciones del estado de vigilia) pueden ser explicados por el hecho de que se trata puramente de una asociación de imágenes que, por decirlo así, vuela donde

el pensamiento lógico tiene que escalar uno por uno los peldaños causales de la razón. Y el descubrimiento inconsciente que causa sorpresa actúa con la misma rapidez que en el sueño. Es por ello que de un solo salto alcanza los estratos más profundos del inconsciente y abre sus compuertas. Así es como la inspiración da un salto; así se ilumina el espejo que ya no refleja el *ego* narcisista, sino la riqueza de formas que pertenece a todos. Porque el don poético no es lo que un virtuosismo vano quisiera que fuese, un descubrimiento deliberado de la persona, sino la capacidad de perderse a sí mismo, audacia para romper con la reflexión vana, para sumergirse de lleno en el pozo del egocentrismo.

*La inspiración es la liberación del torrente de la asociación imaginativa del impacto de la sorpresa.*

Claro está que ciertos cerebros de alta frecuencia necesitan impulsos mínimos para actuar, como los sismógrafos. Lo que vagamente llamamos genio probablemente no sea sino una capacidad superior de respuesta. Pero sea como fuere, la inspiración, desgraciadamente, no preside en la práctica nuestra vida diaria y las condiciones sociales no permiten a la mayoría el ejercicio de la inspiración excepto en sus sueños. Según Kant “el soñar es un arte poético involuntario”. Pero el sueño, egoístamente preocupado en satisfacer el deseo individual, generalmente permanece sin importancia colectiva, aún cuando emplee símbolos universales —mientras que la creación artística, usando los símbolos en forma personal, alcanza importancia colectiva cuando logra formular lo que la inspiración revela en lo más profundo del *ego*— allí donde “Yo es otro” (Je est un autre). Este artículo no tiene mayor pretensión que sugerir una hipótesis: en un terreno tan inexplorado no se avanzaría si se tratase de inmediato de alcanzar un alto grado de precisión. Consideraría superfluo mencionar que los pensamientos precedentes fueron anotados bajo el mismo título en septiembre de 1938, si estas líneas no me pareciesen estar íntimamente relacionadas con un suceso cuya significación no comprendí en aquel tiempo. Mientras caminaba cerca de una hermosa población en las costas de Normandía, donde pasé algunas semanas, descubrí un sitio de peculiar encanto: una maleza en medio de un paisaje demasiado ordenado. Todavía no había llegado hasta la maleza, cuando me impresionó ver un objeto fijado de manera extraña en el tronco de una haya. Profundamente enclavado en el tronco musculoso del árbol, estaba un cuchillo de granjero. Aunque examinándolo de cerca se veía completamente oxidado, había penetrado en el árbol en un ángulo tan agudo que preservaba algo de la apariencia vibrante de una acción reciente, de haber sido vigorosamente arrojado. Y en verdad debe haber sido lanzado con fuerza extraordinaria, para fijarse tan sólidamente en el árbol a semejante altura. En lo sucesivo descubrí que

aunque este pequeño enigma ameritaba que reflexionase sobre él, me preocupó desmesuradamente. Ciertamente no era el evidente simbolismo sexual el que me inquietaba, ni la reflexión sobre el posible aliciente que se hubiera tenido para realizar semejante acción. En todo caso mis notas de esa época demuestran que durante varios días estuve obsesionado por un llamado a la puerta del olvido —pero fue inútil, no podía hallar la contraseña— tuve que dejar este mensaje entre lo desconocido, como tantos otros. No fue sino tres años más tarde al revisar las notas, que de pronto se me ocurrió la explicación de la turbación desproporcionada que me causó el suceso. No obstante, pude haber comprendido de inmediato lo que significaba para mí el *cuchillo en el árbol*, pues conocía la “Historia de los Hermanos”, uno de los cuentos de hadas de Grimm, cuentos que constituyeron el terror y el encanto de mi infancia. En este cuento, dos niños abandonados en el bosque, son salvados por un cazador que los cría, y que antes de mandarlos a probar fortuna “en el ancho mundo” les da un reluciente cuchillo. “Cuando llegue el momento de separaros, clavad este cuchillo en un árbol en la encrucijada de los caminos. En el cuchillo, quien regrese, sabrá la suerte de su hermano ausente, pues el lado de éste, colocado en la dirección en que partió, se oxidará cuando muera, pero mientras viva permanecerá reluciente”. No cabe citar aquí la ingeniosa interpretación de Rank, que rastreó la “Historia de los Hermanos” al través de la mitología del mundo entero. Baste indicar que por mi parte entendí la buena o más bien, la triste razón, aún al ocultarme el recuerdo del papel que desempeñó el cuchillo en el cuento de los hermanos, subrayó el significado escondido tras mi descubrimiento del cuchillo en el árbol. La verdad es que mis relaciones ambivalentes con mis hermanos menores (con quienes había perdido contacto por completo en esa época) no carecían de su fardo de pesadumbre, un sentimiento de culpa de mi parte. Pero en recuerdo de esos días de septiembre de 1938 —esos fueron días que doblaron el toque de muerte para todo lo que desde la última guerra pudo anhelarse para la hermandad entre los hombres— este suceso está cargado para mí con una significación que sobrepasa las circunstancias de mi vida personal. Y estoy seguro de que fue este suceso lo que inspiró mi esfuerzo por entender y hacer comprensible el valor colectivo a la inspiración —inspiración que es capaz de irrumpir al través de los confines del ego a fin de revelar dentro de lo que parece fortuito la más profunda verdad de nuestro futuro común.

(Revista DYN No. 2. Julio-Agosto 1942)

## NUMERO AMERINDIO

### I N T R O D U C C I O N

*El hombre empieza en donde empieza el arte, con la facultad de mantener la vida en suspenso, ahora para reflejar, ahora para proyectar al mundo; pues la imagen pintada precede la escritura así como la imaginación precede el pensamiento, o más bien: la imaginación envuelve el pensamiento, en todo el sentido, siendo el pensamiento solamente el punto de enfoque del estado consciente presente. Por eso es que, inherente en la misma estructura de toda actividad humana, el arte nos puede reunir con nuestro pasado prehistórico, así pues, sólo ciertas esculturas e imágenes pintadas nos permiten alcanzar las memorias de épocas impenetrables. Así también, en dirección al futuro pues es solamente por medio de la imaginación que el pensamiento encuentra su fin en el arte quien frecuentemente se pre-imagina lo que pudiera ser. Naturalmente, sólo el arte creativo y no la virtuosidad inútil de repetir aspectos de cosas existentes.*

*Podremos sobrevivir lo que venga hasta el grado que podamos integrar en nuestro ser todas aquellas posibilidades insinuadas en todas las edades, tantas veces abandonadas, nuevamente halladas, y vueltas a perder. Hasta hoy las olas de cambios culturales han encontrado su orientación sólo por medio de la intuición; así pues, el arte occidental pasó por períodos de una cierta ósmosis con Asia, Africa y Oceanía. Actualmente nos es posible comprender porqué una ósmosis universal es necesaria, porque éste es el momento de integrar el enorme tesoro de formas Amerindias a la conciencia del Arte Moderno. Esta integración sería la negación de todo lo exótico. Pues se presupone un entendimiento que anula las fronteras que desgraciadamente aún son buscadas enérgicamente para lo regional pictorescamente local y conservadas por el intelecto provinciano. Este esfuerzo por integrar, se imagina nada menos que una visión que actualmente sólo los más audaces pueden comprender. Anular las fronteras que separan al hombre de sus mejores facultades, anular las fronteras interiores sin las que ninguna frontera exterior puede ser anulada. Para una ciencia ya universal pero por definición incapaz de justificar nuestras necesidades emocionales, agregaremos como complemento, un Arte Universal estos dos contribuirán a moldear lo nuevo, la conciencia universal indispensable.*

*Nada puede ser tan importante para una revista de arte como su contribución, aún pequeña como ésta, hacia esa conciencia. Y es por esta razón que DYN espera, en este número, abrir el camino hacia un mejor entendimiento del Arte Amerindio.*

*Gracias a la generosa colaboración de famosos letrados mexicanos, norteamericanos y canadienses mundialmente reconocidos, a quienes DYN toma esta oportunidad para expresarles su más profunda gratitud, podemos publicar en este número datos muy impresionantes de recientes e importantes descubrimientos arqueológicos los cuales jamás se han logrado entre las pastas de ninguna revista. El material habla por sí mismo, pero agregaremos que la suerte ha estado de nuestra parte, logrando publicar al mismo tiempo descubrimientos tan importantes como es el gran códice de la cultura arcaica de Tlaltilco, en el Valle de México, hasta ahora ignorada y de una maravillosa máscara maya; además de presentar al público un arte casi desconocido, el de la Costa del Noroeste, el cual es inigualable en su fuerza expresiva.*

DYN 4-5 - N<sup>o</sup> Amerindio

## NACIMIENTO DEL FUEGO

### *Hipótesis mitológica de la aparición de un volcán nuevo*

El nacimiento de un volcán ya no es la causa de un nuevo mito. Para alejar los peligros del nuevo volcán los nativos del pueblo de Paricutín conjuran a sus dioses bailando frente al fetiche cristiano "Crucifijo Milagroso", tan fuera de ritmo como sus creencias. Una confusa revoltura de paganismo decapitado y de catolicismo degenerado. La imagen creativa ya no brota en donde la concepción mágica ha degenerado a simple superstición; es sólo en los restos del gran pasado de estos indígenas que encontramos los vestigios de una de las visiones más grandiosas que el hombre haya concebido.

El parecido de la silueta de un joven volcán al de una pirámide ha impresionado a muchos observadores. Lo que es más, en México abundan las montañas y los cerros de origen volcánico que sugieren la forma piramidal y sin duda los ancestros de los mexicanos de hoy presenciaron nacimientos de volcanes, espectáculo suficiente para ser el motivo del origen de mitos.

Quiautonatiuh, la Tercera Epoca (se distinguen en el México antiguo así como en la mitología griega cuatro "Epocas") terminaba en una lluvia de fuego: "Las cenizas volcánicas se esparcían, la lava burbujeante subía y las rocas candentes se adherían a la tierra". En el cataclismo el Sol se perdió y puesto que toda la creación fue sumergida en oscuridad los dioses se unieron en Teotihuacán para volver a crear al Sol. El mito tolteca citado por Miguel Angel Fernández nos relata cómo prosiguieron. En esencia el mito revela el nuevo nacimiento del Sol por medio de la inmolación de un dios en el fuego renovado en la cima de una montaña. En seguida, para poder moverse, para poder vivir, el Sol renacido por medio del sacrificio de Nanahuatzin tuvo que alimentarse de sangre. Nanahuatzin, el "dios pustuloso", está identificado por Seler como el símbolo de la Cuarta Epoca, el "Sol de los Temblores". Me parece que un dios que es identificado con temblores y que desaparece en una gran fogata en la cumbre de una montaña llamada "Horno de los Dioses" es claramente caracterizada como una divinidad volcánica. ¿Pero, en qué forma

se relaciona este sacrificio al culto solar? ¿Por qué razón ha de vivir nuevamente el fuego divino por medio del fuego de la tierra y del sacrificio sangriento?

Los grandes símbolos cósmicos, durante todas las épocas de la raza humana se encuentran asombrosamente parecidos. Podría ser que una nueva interpretación de la leyenda Prometeo nos demuestre, por analogía, el significado de la leyenda mexicana.

En la gran lucha que formó el panteón griego, los Titanes manifiestan su naturaleza volcánica por medio de luchas de cataclismos, fuegos y temblores; vencidos, son lanzados y encadenados "al fondo del abismo de la tierra". Más tarde, Prometeo, hijo del Titán Japet, también fue encadenado a una montaña. Frazer cita un gran número de mitos primitivos (especialmente de América) en donde se busca el primer fuego volcánico. Este origen volcánico de las brazas es con frecuencia simbólicamente expresado por el hecho de que es una mujer la que conserva el fuego; una mujer más o menos caracterizada por la madre-tierra y quien conserva el fuego en un sitio subterráneo, en una caverna, en una caja, si es que no bajo su falda o simplemente entre las piernas. Es inútil insistir en el hecho de que antes de que el hombre supiera cómo hacer fuego, solamente podía tomarlo en donde lo encontrara, como quien dice en su forma natural en incendios en los bosques y en volcanes. Pero sólo los volcanes podían guardarle al hombre el fuego; procurarle brazas. Así pues, es natural que hayan asociado el fuego con la madre-tierra a quien se imaginaban como un elemento femenino, concibiéndolo principalmente por su cualidad de calor. (1) Sin embargo, para arrebatarse este fuego volcánico, material así como psicológicamente, tuvieron que sobreponerse a creencias prohibitivas, y tuvieron que existir los hechos heroicos que la leyenda conmemora en las hazañas de héroes semi-divinos. Si no enredamos con demasiadas interpretaciones complicadas e inútiles, la mitología griega dice muy claramente que Prometeo robó el fuego de un volcán: la fragua de Hephaestus. En la mayor parte de otras leyendas el fuego es robado o entregado por un ave, que con frecuencia toma un significado claramente fálico. A esta ave que roba el fuego, se le identifica frecuentemente con el mismo fuego, así como con el Sol. Yelx, el cuervo prometeano de la leyenda de los indios de la costa Noroeste, también roba el fuego mientras el Sol se pone en el firmamento. ¿Pero, por qué? ¿Cómo es que Hephaestus, el dios de los volcanes, es el que forja el barco dorado en el cual Helios, el Sol, desaparece al anochecer? ¿Por qué es él quien hace las flechas de Apolo, dios del Sol? ¿Por qué es que la Tierra así entrega sus flechas al Sol? ¿Por qué, en analogía, en México se devuelve la luz solar por medio del sacrificio del dios de los volcanes Nanahuatzin? ¿Y, por último, por qué en la última versión de

su leyenda Prometeo ya no roba el fuego de un volcán sino que enciende su antorcha en el Sol?

Creo que estas leyendas expresan lo siguiente: Mientras el hombre estaba limitado a usar fuego solamente mientras lo encontrara casualmente, sólo conocía, ideológicamente, cómo asociarlo con calor; es solamente hasta que fue capaz de encenderlo, de hacer saltar la llama en la noche, que llegó al concepto de éste como fuente de luz, la primera antorcha que dio luz a una caverna, debe haberles parecido tan brillante como el propio Sol. Los mitos citados nos demuestran la evolución del concepto del "fuego-calor" a "fuego-luz". Sociológicamente (por lo menos en Grecia) esta evolución corresponde al paso del matriarcado al patriarcado. Así comprendido el encadenamiento de Prometeo significa que en la estratificación cósmica de la leyenda, como un hijo de Titán, está relacionada con el volcán; históricamente el viejo concepto matriarcal se desvanece y es "castigado" al través de él por un Zeus patriarcal. Pero su liberación final por Hércules (personificando una antigua deidad solar) indica que de las brazas, Prometeo (2) mitológicamente evoluciona hacia la antorcha encendida.

Su largo cautiverio entonces simboliza el largo período intermedio entre la concepción del "fuego-calor" hacia el "fuego-luz".

Durante esta época, el águila de Zeus sobre la montaña se alimenta diariamente con el hígado de Prometeo, así como el águila de México, bajo el sol de medio día y sobre la parte más alta de la pirámide-templo devora los corazones desgarrados. Quahxicalli, el tazón del águila, piedra de sacrificios sobre la parte central más alta del edificio es el cráter del volcán simbólico que es la pirámide, su "fuego de sangre humana" unido por medio de la magia al fuego de la tierra al fuego del sol. Quetzalcoatl quien voluntariamente se sacrifica en la pira es el hermano gemelo de Xolotl-Nanahuatzin; en un mayor sentido es igualmente hermano del fénix y del pájaro del rayo; el es, el "Prometeo Mexicano", (3) quien logra la perfección del fuego a luz.

Así pues el culto al Sol, de la pirámide-volcán sería (además de otros significados) la interpretación mitológica de la evolución del concepto "fuego-calor" a "fuego-luz". Y la hipótesis de que la pirámide mexicana pudiera ser la representación mitológica del volcán está quizá confirmada por el hecho de que la leyenda sitúa el sacrificio del dios del volcán y el renacimiento del Sol precisamente en Teotihuacán, el lugar en donde se encuentran dos de las pirámides más antiguas y monumentales de América.

DYN 4-5  
Número Amerindio  
Diciembre de 1943

- 
- (1) De este modo en la Grecia arcaica y matriarcal, Hephaestus se identifica con Dionisio.
  - (2) En la mitología cristiana, el motivo de la caída de los Titanes, aparece como la caída de los ángeles rebeldes y Prometeo se convierte en Lucifer, *el portador de la luz*, así como en el diablo en el centro del fuego subterráneo.
  - (3) Alfonso Caso. *La Religión de los Aztecas*.

## SOBRE EL SIGNIFICADO DEL CUBISMO HOY EN DIA

"En los primeros días del cubismo, Pablo Picasso y yo nos enfrascamos en lo que sentíamos que era una búsqueda de la personalidad anónima".

**Georges Braque**

Un amigo le preguntó a Picasso en una ocasión, quien acababa de pintar las primeras caras cubistas, qué opinaría él si sus padres lo fueran a recibir a la estación de Barcelona con esas cabezas sobre los hombros. La anécdota tendría mucho más significado si le hubieran preguntado al pintor qué preferiría, si acostarse con una mujer modelada como sus damas cubistas o con una como la Venus de Milo. El pintor podría haber contestado que uno no se acuesta con pinturas o grabados de mujeres. ¿Pero es esto cierto? ¿No es la historia de Pigmalión la misma historia del arte? Quiero decir que la eterna fascinación al arte griego viene del hecho que era una especie de matemáticas sexuales que revelaron al Occidente su prototipo humano. Y por eso es que sus herederos legítimos no son las academias seniles, sino en Hollywood, los geómetras de carne viva.

Difícilmente puede ser hoy el trabajo de pintar y esculpir, el hacer el molde de la perfección masculina y femenina, para eso la fotografía posee medios mucho más adecuados. No obstante, el arte no se satisfizo con crear los prototipos físicos, sino que consideró por mucho tiempo como su labor suprema ser el retrato de los equilibrios y armonías que resolverían las aleaciones entre las interpretaciones éticas y estéticas del mundo.

El predominio de las tendencias naturalistas y realistas que principia el siglo pasado se va con el fracaso del humanismo. El arte, ya no ofrece un "ideal", o mejor orden; busca orientarse de nuevo con la observación del mundo externo. De este modo, después de la crisis de belleza, (1) viene la crisis del sujeto; ya que al fracaso del humanismo lo sigue el del realismo que rebajando al arte al papel de intérprete no sabe cómo incluir los valores emocionales.

Al mismo tiempo el dominio de la naturaleza es completo, los antagonismos sociales y nacionales alcanzan lo irreductible, el hombre, desde que se

convierte en el mayor enemigo del hombre, encuentra detestable la vista de su propia cara. Y aquí, a principios del siglo están los pierrots y arlequines trágicos, seguidos por los maniqués metafísicos de Chirico, las máscaras cubistas y los "camouflages", los robots de Léger, las máquinas filosóficas de Duchamp, los autómatas de Max Ernst. Las escenas fotográficas de pequeños pedacitos poblados de seres anormales dotados de fuerzas sobrehumanas. Ya no hay duda, pintar a su manera expresa lo que se podría llamar el complejo Golem de nuestra civilización. (2)

En la anarquía de los valores emocionales al final del siglo pasado, los hombres que se afianzaban al arte como a la última tabla de salvación, llegaron a sentir que la visión y la naturaleza interior eran tan importantes como la naturaleza exterior. De esta suerte Seurat, Cézanne, Van Gogh y Gauguin inician la nueva era en la pintura: Seurat lo logró con su preocupación por la unidad estructural con un método objetivo: Van Gogh por su colorido que ya no era descriptivo sino sugestivo: Gauguin con su valor al destrozar las convenciones estéticas del occidente, y se logró sobre todo por la preocupación de Cezanne con el espacio. Más este Moisés (3) de la pintura moderna no quería unas tierras completamente nuevas para sus meditaciones del cilindro, la esfera, el cubo, todavía tiene que encontrar una justificación en la naturaleza a cualquier costo, aún al costo de deformar las apariencias contra su voluntad. Por consiguiente, es tanto al través de sus dudas como al través de su obstinación heroica que aparecen en sus pinturas por primera vez aquellas extrañas *líneas espaciales* que más tarde se convertirían en la red organizadora de las composiciones cubistas. Con Cézanne todavía no son más que las hachas y ángulos de los difíciles e inciertos prismas con los que trata de unir su mirada y su visión, el paso decisivo se toma únicamente cuando Picasso se apodera del latente poder rítmico de estas líneas espaciales. Una vez libres, en la pintura cubista, no sirven únicamente para sostener el tejido pictórico, como la trama gráfica, sino llegan a ser un elemento de expresión directa.

Mientras la pintura continuó siendo un medio más de orientación que de expresión, era más bien una pictografía; el escenario intermedio entre la pictografía y la pintura plástica se puede ver en la pintura oriental. Los cuadros chinos no tienen perspectiva central, quiere decir la unión de la acción alrededor de un perno dramático adquirido con el invento de la perspectiva. En la pintura china las líneas que el pintor *sabe* que son paralelas así las pinta; en cambio en la pintura de perspectiva europea se supone que el espectador no debe captar el cuadro en la primera mirada, sino al contrario, seguir uno tras otro los pasos cuya adición sucesiva desarrolla la acción. En esta forma los cuadros sin perspectiva que, como piezas de música, tienen un

principio y un fin, conservan el verdadero elemento del tiempo (el tiempo necesario para ir al través de los pasos sucesivos), mientras la pintura con perspectiva sacrifica el tiempo por una mayor ilusión del espacio. Pero si por un lado ésto le da a la pintura occidental su concentración dramática, por el otro el uso de los medios ilusionistas favorecieron todas las tendencias, al grado de que hasta el significado de la pintura se perdió en inútil virtuosismo para engañar la vista, y por el abandono del elemento del tiempo la cualidad rítmica fue perdida; por la restricción estática innata al punto de vista único de la perspectiva central, el cuadro no mostraba ya nada más que movimientos congelados en lugar de expresar rítmicamente la sensación del *movimiento*. Habiendo desaparecido casi junto con las tendencias jerárquicas, la cualidad rítmica volvió a tomar toda su importancia solamente una vez, en la jerarquía de su origen bizantino y la flexibilidad de los métodos venecianos, creando aquellos deslumbrantes ritmos helicoides que son la mayor aventura de la pintura en el espacio entre el invento de la perspectiva y el cubismo. Es la ruptura de las reglas mecánicas de la perspectiva cuando el cubismo reconquista del origen de la pintura una grandeza arquitectónica desconocida desde los mosaicos bizantinos. Una grandeza confirmada por el reproche de Valéry de que (en la primera década) a veces era imposible distinguir el trabajo de un pintor al de otro; viniendo a mostrar que en ese momento el cubismo alcanzó un sentido realmente colectivo o sea la personalidad anónima. Entonces dándole a los ritmos gráficos la libertad de seguir sus propias necesidades, la pintura viene a encontrarse con la geometría, hermana de la música.

No creo yo que sea casualidad el que en una composición de Braque del más puro estilo cubista se encuentre la inscripción BACH.

Es tal vez porque el oído ha tenido más tiempo desocupado que la vista (siendo el oído un órgano infinitamente más limitado que la vista para la interpretación del mundo) que la pintura ha conquistado únicamente hasta nuestros tiempos una autonomía que la música logró en el siglo de Bach. Demasiadas líneas paralelas, arbitrarias entre la pintura y la música no distinguieron entre sus medios específicos creando confusión. Aquí sería suficiente recalcar que mientras la pintura (al materializar entidades de dos dimensiones) contiene un elemento directamente espacial y el tiempo sólo entra como factor indirecto, por lo contrario, la música se extiende en el tiempo como en su propio elemento, y sólo sugiere espacio. Uno puede decir, sin desear impulsar la analogía demasiado lejos, que al invento de la perspectiva corresponde el invento del contrapunto. Además de las sensaciones de *profundidad* creados por el uso de la perspectiva y del contrapunto, la pintura

oriental y la música parecen de dos dimensiones, en superficies planas pero contra eso, tienen una fuerza rítmica, una capacidad de encantamiento muy poco conocida en el Occidente. Es solamente con la Fuga que la evolución del contrapunto logra una complejidad de *espacio auditivo* en el cual el ritmo y la profundidad están balanceados —así como únicamente es el espacio pictórico del cubismo el que vuelve a introducir las cualidades rítmicas en la pintura. Ya que descentralizando la acción plástica, obliga a la mirada del espectador a seguir las vueltas infinitamente entrelazadas y así vuelve a introducir el elemento del tiempo que había sido desatendido por el circuito cerrado de la barrera de perspectiva (en comparación con la pintura pre-perspectiva y perspectiva sería posible hablar de la *multiespectiva* cubista).

La fuga se define como: *Una clase de composición donde el tema expuesto sucesivamente por cada una de las partes vocales o instrumentales arrostra cambios previstos y es la oportunidad para múltiples adelantos.* Sería imposible describir mejor lo que sucede en una composición (como la que Braque reprodujo aquí). *El tema de la presentación de la fuga se llama el Sujeto.* En el mismo sentido el sujeto, guitarra, cuerpo, cabeza, en la pintura cubista se desarrolla alternando la repetición. En estos cuadros el sujeto, expuesto con la mínima referencia a los objetos familiares, recibe sus *respuestas* en cristalizaciones meramente pictóricas. Ahí responden al *lanzamiento dado*, las escalas de colores terrestres, las cadencias martilladas en pinceladas cuadradas en el oro de los ocres, las sutiles aberturas surcadas en las aguas de los grises; y la luz, por primera vez libre de buscar aventuras en la tela de araña cristalina de las hachas espaciales, desaparece y regresa, va y viene como una gota de agua inmortalizada en un pedazo de cuarzo. Aquí está una unidad de cristal estructural, haciéndole a uno creer en esa constancia de ángulos interfaciales que son la ley fundamental de la cristalografía (4). Pero no fue Bach en quien pensé antes que en nadie ante los escalafones luminoso que Picasso y Braque construyeron entre 1909 y 1912; en primer lugar me abrumó el poder casi ritual del encantamiento, por el ritmo sincopado que irresistiblemente evocaba al *jazz*. Análogamente con el desvanecimiento de la música del negro, en lugar de alejarse más de la perspectiva, en estos cuadros, en abanicos e innumerables facetas de paráfrasis plástica se adelanta *hacia* el espectador una especie de *contraespacio*. Es innecesario insistir en la relación entre la fuga y la libre improvisación de los instrumentistas del *jazz* en un tema melódico. Los ritmos no son arbitrarios. El *jazz* tiene sus raíces en el tom-tom africano. En una ocasión me imaginé oír un tom-tom en una sala de conferencias donde se mostraba una película sobre los rayos equis. Lo que confundí con el golpeo del tambor sin duda fue en realidad el sonido proporcionalmente amplificado de un corazón humano enormemente

aumentado. Y la pulsación del tambor-corazón se encuentra otra vez en la cadencia plástica de los golpes del hacha que libertaron los poderosos cubos de la escultura de los negros que a su vez inspiraron la pulsación del espacio cubista. Contra la intelectualidad contemporánea, dada su pretensión de ser el contador del universo, fue el golpeo de la sublevación de un nuevo sentido cósmico.

Hablar de la pulsación del espacio debe parecer ofensivamente arbitrario a aquellos para quienes el espacio es solamente un vacío estático en el cual se colocan seres y cosas. No obstante, lo físico ha dejado de concebir el espacio como estático. El trastorno simultáneo de las nociones fundamentales en la pintura y en la física dio lugar a comparaciones que fueron algo vagas pero algunas veces intuitivamente ciertas. En 1913 ya Apollinaire habló de la geometría non-euclidiana y de una cuarta dimensión a propósito del cubismo. Hablando libremente, se podría decir que la analogía entre la nueva pintura y la nueva física consiste en que los elementos antes tomados por cognoscitivos o referentes a una idea general a-priori entran como factores esenciales en la verdadera estructura de los edificios del arte y de la ciencia. Desde el Renacimiento hasta el principio de este siglo la escena del cuadro estaba iluminada como un escenario, *el cuadro* era una especie de espectáculo en el cual la luz y la sombra delineaban las formas convenidas a las cuales habían de sugerir volumen. No obstante, los impresionistas estaban más interesados en los efectos de la luz que en los volúmenes, y sin embargo Seurat hizo el análisis espectral de la pintura; también para ellos, la luz continuó siendo el medio de circunscribir el mundo convenido. Ahora, la gran novedad de la pintura cubista consiste en el hecho de que la luz se transforma en elemento esencial de la textura pictórica, que entra como factor dinámico en la estructura del cuadro. Así como en la física de Einstein, la luz se transforma en "la forma original de la traslación de la acción" —y por añadidura una medida para el tiempo y el espacio. Es decir, el cubismo logró crear una nueva continuidad de luz-espacio en la cual la luz y la sombra no son ya medios ilusos sino que están integrados en la materia plástica como la polaridad de ritmos gráficos y de colores; la apariencia de los objetos no siendo ya un fin sino únicamente un punto de partida. E integrando el elemento del tiempo por la descentralización de la acción plástica, la pintura cubista alcanzó una continuidad de tiempo-espacio desconocido hasta entonces en la pintura. Tales analogías no indican de manera alguna que el cubismo ha sido alguna vez un arte científico (mientras Apollinaire se anticipó al error del carácter científico del arte abstracto, Picasso siempre se ha defendido de él vigorosamente), más únicamente los grandes pensamientos en el mismo período siguen a menudo senderos paralelos sin que sus autores se den cuenta.

La diferencia habitual entre el cubismo analítico y el sintético no me parece muy afortunada, porque, a pesar de las obras maestras de la segunda década, es en el período llamado “analítico” cuando el cubismo alcanzó su más grande síntesis: esta continuidad de espacio-luz.

Una síntesis que abandonó más tarde por éxitos más limitados y espectaculares.

El cortador de diamantes, con la ayuda de modelos geométricos, descubre la veta del cristal. Con el riesgo de destruir la piedra, tiene que determinar perfectamente la línea de la hendidura, y con un sólo golpe del mazo decide su destino. Seguirá siendo la gloria sin igual de Picasso el haber sabido cuál era el golpe necesario para liberar la pintura. A él, quien fue primero y más lejos se le permite la nostalgia; él, quien sintió cuanto tenía que abandonar para encontrar tanto, no vaciló ante la tentación de hacer, en tremenda recopilación, el inventario plástico de siglos anteriores. Incapaz de hacerse al ánimo de permitir que Venus se fuera o renunciar a su libertad como creador, Picasso empezó a crear a los seres híbridos. Ciertamente es una cosa fundir dos cabezas en una —y otra el hacer un becerro de dos cabezas (un mal chiste mejor dejado a Dios), más el miedo, madre de monstruos, es demasiado poderoso en estos tiempos para no coger a veces en su trampa el espíritu que no puede renunciar a la ilusión de ser perfectamente libre. Aquel que se crea ser amo absoluto de la paradoja en otra ocasión se convierte en su víctima.

Todavía oigo a Picasso diciendo en el tono burlón con el que pone a un lado los problemas ajenos: “¡Toda esa gente que quiere que le expliques! Un cuadro no se explica. Cuando hago lo que hace alguien que pone un anuncio en el periódico para encontrar un perro perdido”.

Esta irresponsable espontaneidad de Picasso era lo que se necesitaba para iniciar la gran revolución de la pintura. Continuarla ahora victoriosamente requiere una mayor severidad.

“Cuántas veces”, dice Braque (5) “hemos discutido, Picasso y yo acerca de la supresión del sujeto”. Y continúa, diciendo que habían “deducido rápidamente, que la total indiferencia hacia el sujeto hubiera guiado inmediatamente a una forma incompleta del arte”. ¿Tal vez demasiado aprisa? Ya que Kandisky ha probado claramente que un cuadro puede moverse sin referencias directas a las apariencias externas. En realidad, en 1911 Kandinsky, deliberadamente ha abandonado el sujeto, en sus “Composiciones” e “Improvisaciones”, de una pincelada fue mucho más allá del cubismo. Similarmente a la física de Einstein que aún mientras iniciaba la gran revolución permanece en sí misma sobre todo la obra de coronación de la física clásica, en la pintura

la revolución fundamental iniciada por el cubismo sólo empieza con el abandono deliberado del sujeto. (El término "sujeto" debe tomarse en el sentido de imágenes identificables con entidades pre-existentes al cuadro; entidades que no pertenecen necesariamente al mundo exterior, los personajes mitológicos y del sueño son igualmente sujetos). Al comprender que era el arte "no-figurativo" el que hizo la ruptura decisiva, es de cualquier manera necesario decir que su secado progresivo dispone a uno a meditar seriamente en la observación de Braque sobre la necesidad del sujeto.

Mientras el futurismo, al confundir lo dinámico y lo cinético ha conducido la pintura a un atolladero, la necesidad de la liberación del ritmo nunca ha sido mejor comprendida que por Mondrian. Mas él se contentó con una solución que era demasiado resumida creyendo que era posible contestar todas las preguntas como hacia el fin, hipostatizando los medios; lo que redujo la pintura al simple ejercicio del equilibrio óptico. Aún la gran pintura de Kandinsky ha tenido la tendencia de encogerse dentro de una pintura de la cual uno hablaría como adjetivo (como los títulos de sus pinturas lo demuestran). Es ciertamente, una definición irreprochable de la pintura el decir que consiste en lo que uno solamente puede expresar por medio de líneas y colores, que sigue sus propias leyes estructurales, después de todo, esto es sólo una definición de lo que no es la pintura, una limitación por negación. Continuará siendo el mérito del surrealismo haber abierto otra vez la discusión sobre la importancia del sujeto, pero sabiendo cómo distinguir entre sus tendencias progresivas y retrógradas, el surrealismo nunca supo realmente cómo hacer la pregunta correctamente. Mientras su tendencia progresiva, la exploración sistemática de las posibilidades del *automatismo* contribuyeron grandemente a la liberación del ritmo pictórico, la tendencia retrógrada, que sólo supo cómo hacer que los objetos familiares parecieran extraños, e incapaz de hacer nuevas asociaciones plásticas, pretendió hacer pinturas con asociaciones literarias, volvió a abrir la puerta al realismo. De la continuidad de la luz-espacio el cuadro se convierte otra vez en un espectáculo al que se ve a través de un agujero.

La crisis de la casualidad en la ciencia me parece que corresponde a la crisis del sujeto en el arte, y el abandono del sujeto en la pintura va junto con la decadencia de la novela y del teatro. Todo el arte dramático ha consistido esencialmente en mostrar la función del origen; la severidad de su determinación, su capacidad para darnos la impresión de poder mostrar hasta el más secreto eslabón de la evolución de un destino, fue su criterio del éxito. Una mirada a los trabajos importantes de la literatura contemporánea muestra que se ha convertido más y más en irresolución. En el escenario pictórico (aunque sólo mostrara una naturaleza muerta o un paisaje) el drama tomaba

lugar entre la luz y la sombra casualmente ligados a la apariencia de las cosas convenidas. La Física Cuantitativa, al percibir que el concepto casual se vuelve inaplicable en el dominio microcósmico —y la pintura, al abandonar el desarrollo casual de las relaciones plásticas— es la misma revolución. Es empujar al máximo límite posible el abandono de los conceptos antropomórficos. Mas aquí está el punto donde la integración filosófica de esta revolución todavía falta, aún no se ha comprendido que abandonar los conceptos antropomórficos no significa que uno deba convertirse en inhumano. Así como el casual principal continúa válido para el macrocosmo y el poder imaginarse estos descubrimientos microcósmicos, la física está obligada a encontrar analogías macrocósmicas, el arte sólo existe en tanto pueda expresar sensaciones cósmicas en términos de emociones humanas. El objeto entonces no es la pura y simple conservación o abandono del sujeto; nos interesamos en articular con los elementos no-antropomórficos un mensaje humano. No más modelos, internos o externos; el cuadro, cuando se acaba un sujeto, y también se termina el cuadro-objeto, es el sub-producto de la arquitectura. No más pintura con un sujeto, pero tampoco cuadro sin un *tema*. Pinturas que son rayos de luz bien equilibrados en balanzas cuyos platillos son el microcosmo y el macrocosmo, son *cuadros-seres*.

El impulso hacia lo que será, es destructivo si no se ilumina con la belleza de lo que existe. Aquello que en el pasado era llamado el eterno valor del arte, ¿Qué es sino la transición de un instante único?

Nunca será nada más conmovedor que la conversación íntima entre el hombre y el animal en el amanecer totémico, más grande que la solarización teocrática de Egipto, más fascinante que la escultura orquídea de los mayas, más etérea que Oceanía, más hechicera que Africa, más audaz que el arte griego que se atrevió a abandonar la imagen de Dios por la imagen del hombre más ardiente que el fuego glacial de los mosaicos bizantinos, más terrible que las mariposas apocalípticas de Bosch, más mordaces que las santas mujeres de Grünewald, más tiernas que ciertos paseos impresionistas, de inmediato más monumentales y más graciosas que las estatuas espectrales de Seurat. Y las puras constelaciones cubistas brillarán siempre para aquellos que dejan lugar para una extensión, cuyos mapas todavía no se han hecho, cuyas profundidades aún no se han sondeado: el nuevo espacio.

DYN N° 6

Noviembre de 1944

- (1) La belleza de Stendahl era todavía “una promesa de felicidad”.  
Ya Baudelaire no puede pensar en “un tipo de belleza que no incluya la desgracia”.  
Para Rilke la belleza se convierte en el principio de lo “horroroso” y para Breton no puede ser más que “convulsiva”.
- (2) El equivalente popular está en las innumerables versiones del tema de Frankenstein, el *homunculi* científico.
- (3) Alcanzó a ver la tierra prometida. ¿Seré como el gran jefe hebreo o lograré entrar a ella? (Carta de Cézanne a Vollard, 1903).
- (4) La sílaba STAL en la pintura de Braque reproducida aquí, es probablemente la segunda sílaba de CRISTAL.
- (5) Cahiers d'Art, 1935.

## METAPLASTICA

### EL HOMBRE EMPIEZA DONDE EL ARTE EMPIEZA

Primero vino la imagen, después el glifo y al último la letra, la imagen grabada o pintada siempre antes que la escritura, así como la imaginación precede al pensamiento racional. Una era tecnológica tiende a poner un énfasis unilateral en "el hombre, el que hace instrumentos". Los primeros instrumentos fueron piedras y palos, como los simios sólo pueden coger y aventar, la facultad humana de la imaginación podía transformar los materiales brutos en instrumentos para una acción de proposición (o propuesta). Pero aún el desmenuzamiento y el grabado de los más crudos implementos presuponía una imagen mental de la forma deseada; así aparece la actividad distintivamente humana con el hombre, el que hace imágenes. Esta primordial potencia figurativa, la imaginación, siempre ha estado presente en todas las actividades formativas que hicieron dioses, animales domésticos y a la misma naturaleza. Antes de volverse especializada dentro del arte, la imaginación participó en la mera realización de la realidad.

Esta relación es apta de levantarse en las armas de todos los defensores de un concepto estático de la realidad, los cuales sostienen que no es la realidad misma, sino sólo nuestros medios de tratar con ella son los que siempre están cambiando. Pero desde que la ciencia ha mostrado que aún la realidad física puede ser entendida sólo dinámicamente, el realismo ha llegado a ser una mera palabra fetiche. Las palabras tienen una tendencia a encarnar. El matadero del dogma está lleno de palabras que se volvieron carne; por otro lado un vegetarianismo semántico demasiado estricto guía hacia una impotencia conceptual. Tomando los términos por su valor facial, se podría decir que la pintura siempre ha sido abstracta, en el sentido de que cualquier representación de los objetos tri-dimensionales en una superficie bidimensional es una abstracción visual.

Estando acostumbrado a reconocer volúmenes dentro de representaciones planas, muchas personas no son conscientes de que no sólo para hacer una imagen bidimensional sino aun para ver el significado de tal imagen, presupone experiencia y hábito. Niños pequeños y gente primitiva, al igual que personas nacidas ciegas que recuperan la vista, muchas veces tienen grandes

dificultades en reconocer un objeto aún en una fotografía. El entendimiento de los diferentes niveles de la abstracción es una materia de grados; existen miembros de tribus primitivas que no pueden reconocer su propia semejanza en una fotografía, y existen miembros de la Real Academia que no pueden distinguir la esencia pictórica de un árbol en una pintura moderna.

Pero aún la definición de lo que es “abstracto” o “representativo” está sujeto a grandes variaciones. Aristóteles consideraba a la música como la más representativa de todas las artes; su música contemporánea probablemente era una más directa representación de las emociones, que la escultura contemporánea, la cual estaba principalmente preocupada con las idealizadas abstracciones del cuerpo humano. La música se volvió independiente de la materia subjetiva externa hace algunos siglos, la pintura sólo lo ha sido en nuestro siglo. Por el otro lado existe una gran confusión entre la abstracción significativa y la geometrización arbitraria. Una equilibración óptica de las elementarias figuras geométricas presenta no un más alto nivel, sino un nivel más bajo de abstracción que una composición del Greco. Sin embargo, toda ilusoria representación de volúmenes se ha vuelto anticuada desde que el lenguaje pictórico llegó a ser él mismo.

El arte jugaba gran papel en la civilización mientras que las ideas respecto al universo sólo podían ser expresadas por imágenes concretas; por medio de la visualización de las ideologías religiosas y humanísticas, los artistas eran los artífices de imágenes del cosmos antropomórfico. Aún cuando la imagen grabada y pintada cesó de ser indispensable, los conceptos escolásticos y humanísticos fueron mostrados en alegorías, antes de que las matemáticas proveyesen el único modelo del universo físico.

Dios arriba, el diablo abajo y el hombre firmemente plantado en el centro: todo mundo sabe cómo la ciencia ha pulverizado aquel icono antropomórfico, hasta que se llegó a considerar a la vida como un accidente biológico, un producto de ocasión y un mero padecimiento del cutis de un minúsculo planeta, difícilmente distinguible del polvo astronómico, si no fuera para la gloria del pensamiento científico. Fantasiosas imagerías de lo invisible, y vulgarizaciones de los sueños científicos se han convertido en los iconos para el público hambriento de imágenes, mientras que la ciencia ha sustituido todas las imágenes concretas por símbolos matemáticos.

La cuestión crucial es: ¿puede el arte resumir un mayor papel como creador de imágenes en un mundo dominado por la abstracción científica y las prácticas tecnológicas? ¿Puede la significación en términos de cualidades ser integrada dentro de una civilización basada en una ultimada fe en las cantidades? Para contestar estas preguntas es necesario destacar algunos as-

pectos significativos de la evolución conceptual en el arte, la ciencia y la filosofía.

La filosofía idealista me hace pensar en un atractivo caballero viejo sentado en lo más alto de un enorme edificio. La jornada arriba del techo habiendo sido muy larga y laboriosa y el hombre viejo un poco corto de memoria, no puede comprender cómo se puede encontrar a sí mismo allá arriba.

Siendo un filósofo y no muy interesado en tan irrelevantes artículos como edificios hechos por el hombre, el cree que la mejor manera de relacionarse con la situación es empezar a meditar desde donde está sentado arriba de él y pregunta: “¿por qué está este techo conectado con la tierra”?

El no molestaría demasiado si meramente estuviera por inventar una rama contemporánea del existencialismo; en este caso simplemente concluiría que los techos sencillos surgen de un principio general de “techez” en el universo. Y por medio de transformar los nombres sustantivos en verbos (o viceversa), podría ser consecuentemente establecido que los “techos” sin techos “techean”; y el estar sentado es lo propio-de-sí-mismo de la sensatez, lo propio de lo sentado y la techez —y así sucesivamente.

Por eso sólo existe un paso hacia la fórmula luminosa de que “el ser es lo que es”: lo cual, aunque menos sofisticado, ha sido llevado adelante no menos convincentemente por Popeye, la canción del marinero: Yo soy lo que soy y eso es todo lo que soy. Hace algún tiempo unos colegas más jóvenes sugirieron a los hombres viejos, que vendría más al caso recordar cómo logró llegar al punto más alto del edificio. En otras palabras, los filósofos modernos han destacado que el techo conceptual en lo más alto del edificio del lenguaje no cayó ya hecho desde el cielo griego, que la idea de “los universales anteriores a las cosas” y tales “finales absolutos” como las matemáticas platónicas, la bondad y la belleza, se desarrollaron históricamente a través de la gradual abstracción de la experiencia sensorial. Por eso la pregunta de nuestro hombre viejo: ¿Por qué alcanza el techo la tierra? —no es más absurda que preguntar: “¿por qué la mente sabe algo del universo físico?” Esto no es más que de mero interés histórico desde que tales absolutos conceptuales han reaparecido recientemente en los conceptos científicos y desde que la sombra de la belleza absoluta aún aparece detrás de las arbitrarias limitaciones de las tendencias puristas en el arte abstracto.

Emergiendo laboriosamente de la mitología antropomórfica, la filosofía equivocó sus primeros instrumentos realistas por la mera esencia de la realidad. Así, en vez de tomar los absolutos universales por conceptos idealizados: de las cosas existentes, ellos eran considerados como las estrellas fijadas de:

una “más alta” realidad metafísica, la cual únicamente la nebulosa atmósfera de la percepción sensorial la hizo centellear fenomenalmente.

El arte griego ha tenido una larga, duradera y fundamental influencia en nuestra civilización debido a que la proporción griega era una especie de geometría sexual que reveló a Occidente su prototipo humano. En nuestros días ya no es la tarea de la pintura o escultura de modelar los moldes (1) de la perfección masculina y femenina, para ésto la fotografía posee medios más efectivos. Y es por eso que los legítimos herederos de la belleza clásica no deben ser encontrados en las seniles academias, sino en los geómetras de Hollywood en carne viva.

Por siglos, artistas y teóricos han visto el ideal clásico de la belleza como si hubiese caído ya hecho del cielo griego. Pero no fue así. Los ejemplos prehistóricos son suficientes para mostrar que el ideal clásico surgió al final de una larga evolución histórica. Es necesario insistir en este hecho obvio, ya que prueba que no sólo el estilo clásico griego, sino el concepto de Platón sobre la belleza es el producto final de un largo desarrollo histórico y no una revelación metafísica. La parte contraria de este absoluto estético, fue un absoluto moral, la idea platónica de la verdad. Así de Platón a Kant, y mucho más allá, la belleza y la bondad eran sinónimos.

En vez de ser entendidos como conceptos históricamente desarrollados de la civilización occidental, la belleza y lo bueno fueron equivocados por absolutos metafísicos preexistentes a cada civilización.

Antes de la antropología, Goethe entendió que “el arte era formativo mucho antes de que se convirtiera en bello”. Lo cual significa que él era capaz de reconocer los valores de la forma aún en obras que no correspondieran a sus *standards* estéticos; pero no podía llamar a tales obras “bellas” ya que, al igual que sus contemporáneos, tomó los tipos estéticos de su época y civilización como absolutos y universales. Los escultores indígenas de América solían referirse a sus obras no como “bellas” o “feas”, sino como “malas” o “buenas” —como en los pueblos primitivos aún en nuestros días, la estatua de un santo puede ser descartada no por razones estéticas sino debido a que no vive en los feligreses por medio de esperados resultados prácticos.

En el estado más antiguo, los objetos actuales fueron transformados directamente en imágenes. La primera imagen de una mano fue probablemente hecha accidentalmente por un hombre que presionó su mano cubierta de sangre de una víctima en contra del muro de piedra de una cueva paleolítica. Resulta innecesario insistir en el significado mágico y en el estímulo artístico nacido de una estampa como esa; pudo haber abierto tal vez el camino para una expresión pictórica, pudo haber guiado a un indicio secreto de signos y

números. Aparte de su conexión directa y simbólica con el falo, la mano, y no el cerebro debe haber sido para el hombre primitivo el órgano principal para su poder creativo. Los expertos han establecido, que las pinturas de las cuevas más antiguas, el arte auriñacense, empieza con imágenes de manos.

Existen ciento cuarenta manos en la cueva del Castillo en España. Varias de ellas están pintadas en ocre rojizo. Las imágenes de manos, hechas ya sea por impresiones directas o usando la mano como estencil, se encuentran en varias cuevas paleolíticas. En la cueva del Castillo fue pintado un bisonte sobre varias siluetas de manos. Aquí, como en cualquier otro lado, las figuras animales se sobreimpusieron a las antiguas imágenes de manos.

Las manos hechas por impresión directa o con estencil también se encuentran en los primitivos santuarios de Africa, Asia, Australia y México. Una transformación similar de objetos actuales en imágenes puede ser observada dentro de la escultura. Esculturas de cabezas humanas, las cuales fueron producidas por medio de la modelación de las caras sobre cráneos reales, han sido encontradas en culturas ampliamente apartadas en espacio y tiempo, mencionamos solo los ya conocidos ejemplos de México, los mares del Sur, Australia y Alaska. Que ellos existieron en Europa también es indicado por varias leyendas concernientes a la transformación de cráneos en copas. Los ejemplos de la mano y el cráneo indican las razones prácticas del por qué, al principio, no había una diferenciación esencial entre la imagen y la realidad. Pero éstas razones prácticas no pueden ser separadas de las razones psicológicas.

Antes de la invención de los registros objetivos, la participación de las actividades artísticas en cuanto a formar ideas de la realidad, era tan importantes, que resulta ser conveniente hablar de ideologías pre-literarias con respecto a las culturas que no elaboraron sistemas de escritura. Esto evita la confusión del término "primitivo", al igual que una arbitraria perspectiva temporal, "preliterario" corresponde a un definitivo nivel de la evolución del pasado y del presente. Más bien que decir que el hombre preliterario, en su estadio más antiguo, cree en la "omnipotencia del espíritu" y "ánima" a todas las cosas con almas, puede ser entendido que sin un concepto limitativo de la naturaleza, no hay nada sobrenatural en nuestro sentido. Los hombres son transformados en animales, demonios encarnados en bestias, los cuerpos caminan con la máxima tranquilidad, "la muerte es un hombre muerto", la causalidad es puramente antropomórfica y su cadena liga sin rompimiento no sólo al sueño y la realidad sino aún la vida y la muerte. La idea del mundo no es de coordinación lógica, sino de identificación mágica. No existe una diferencia facultativa entre el signo y la cosa significada, así el arte resulta ser un "vehículo directo para la acción". La imagen no representa a la realidad, pero se vuelve, aunque sea temporalmente, la dócil encarnación

de las cosas ansiadas o deseadas. Aún en las brujerías populares actuales, la imagen del ser-odiado está apuñalado con agujas debido al mismo propósito que el cazador de la edad de piedra agujereaba la imagen de su intentada presa con flechas. De éste modo la imagen no debía representar la realidad, sino debía encarnar cosas en otro nivel de existencia al igual que en la sublimación de los rituales canibalescos el pan y el vino de la Eucaristía son la carne y la sangre del Redentor.

Por ésto la prohibición monoteísta de hacer imágenes de las divinidades y criaturas, evitan que la fuerza llegue a ser un cómplice de la identificación mágica llamada entonces idolatría. Así, primero Ikhnaton en su revolución monoteísta, después la ley mosaica e islámica, y después el protestantismo iconoclasta prohibieron la imaginería religiosa — como en nuestro tiempo, la iconoclastía funcional trató de abolir el arte por miedo a la idolatría estética.

Pero ésto no significa que el arte en sus principios no era más que una especie de funcionalismo mágico. Los niños gozan las figuras y los colores sin conocer los valores estéticos ni los propósitos funcionales. El jugar con formas y colores y gozar la plenitud de la forma sin motivos ulteriores están inherentes en la naturaleza humana y ningunas actividades complejas pueden rastrear a un origen y propósito singular. Cuando los humanos (en leyendas al través de todo el mundo) estaban eventualmente petrificados, las piedras presentan una semejanza con el hombre y los animales fueron usados para la magia y el juego. Y que sólo las estéticas absolutistas, pero no todos los sentimientos para la belleza fueron originados en Grecia, es absurdo desasociar el goce estético de la práctica mágica. Debido a que sólo es considerada como una revelación única, la verdadera idea de la belleza debería desarrollarse a partir de los esfuerzos formativos de todos los hombres.

Al final del siglo dieciocho, cuando los valores tradicionales empezaban a desmenuzarse, apareció la primera convulsión de una crisis de valores que encontró su culminación en el movimiento romántico. Los románticos fueron seguidos por los realistas los cuales trataron de encontrar un fondo firme por medio de cuidadosas observaciones de la naturaleza. No es una mera coincidencia, que el humanismo y la belleza clásica se hayan hecho pedazos casi simultáneamente con las matemáticas euclidianas; habían estado basadas en los mismos elementos “platónicos”.

Desde entonces los pintores significativos no sólo ya no buscaron sus leyes de perfeccionamiento en un ideal clásico o en la naturaleza, sino dentro de sus propios medios de expresión. En un desarrollo análogo, la filosofía reemplazó la preocupación por definir los metafísicos absolutos de bondad y maldad por interpretaciones psicológicas y funcionalistas de la conducta humana.

Cuando al principio de este siglo el tiempo y espacio absoluto de Newton vino a participar el destino de las matemáticas euclidianas, los cubistas sin conocer aún el cambio en la pintura científica del universo, expresaron intuitivamente lo que podría llamarse la relatividad de las formas y los volúmenes.

Durante la primera mitad de nuestro siglo dos divergentes tendencias se convirtieron en muy influenciadas: Morfología y Funcionalismo. La importancia de los principios morfológicos no ha sido destacada en varios campos; su significado en el arte ha sido muy poco apreciado. Cuando Cézanne empezó a tratar los aspectos accidentales de la naturaleza como meros desplegamientos de figuras geométricas, tales como variaciones del cubo, el cono y el cilindro, rompió la rigidez de las perspectivas aisladas y abrió el camino para la morfología plástica del cubismo. Alejándose sistemáticamente del estático punto de vista de la perspectiva realista, el cubismo fue capaz de transformar las materias subjetivas convencionales en nuevas revelaciones pictóricas. La materia subjetiva externa se volvió irrelevante para los abstractivistas, los cuales en vez de revelar las no conocidas potencialidades plásticas de las cosas dadas, desarrollaron una morfología de afinidades rítmicas. Cuando los surrealistas basaron sus métodos automáticos en los descubrimientos psicoanalíticos la morfología tomó una orientación psicológica en vez de una plástica. La gran ejecución surrealista estaba por traer una "crisis de la conciencia" en el tiempo en que demasiados plasticistas y funcionalistas puros creían que la arbitraria limitación y la perfección de medios contestarían todas las preguntas hacia los finales del arte. Preguntando la validez de cualquier cooperación con una sociedad antagonista fue necesario hacer a los artistas conscientes de la responsabilidad no sólo para el cómo de sus declaraciones sino para lo que pensaban que valiera la pena ser. Tratando de abolir valuaciones arbitrarias entre los diferentes niveles de la conciencia, "trasmutando" el sueño y la realidad en una "superrealidad", el surrealismo se negó a comprometerse con cualquier *status quo* intelectual. La más importante, pero la menos entendida contribución del Surrealismo fue la invención de una especie de llave visual para el subconsciente. Los así llamados "objetos virtuales", deliberadamente no concernidos con el valor estético o práctico, abrió un campo totalmente inexplorado de simbolismo visionario. Pero omitiendo reconciliar el materialismo con el romanticismo, la teoría surrealista se vio envuelta en una propia contradicción sin esperanza. Y desde que las visiones y sueños poéticos sólo pueden ser relatadas descriptivamente en las pinturas, el viejo realismo encontró una nueva puerta para arrastrarse hacia atrás dentro de la pintura.

El instrumentalismo en filosofía y el funcionalismo en el arte están basados en la tecnología. En oposición al "saber porqué" idealista, el funcionalismo pragmático es la filosofía del "saber cómo". Analizando pertinentemente el

error idealístico de las equivocadas condiciones conceptuales para las causas iniciales, el instrumentalismo llevó otra vez la filosofía a la vida, pero descartando cualquier cuestión acerca de un ultimado “por qué” de la vida, de un malamente formado “cómo”; negando la relatividad de la consciencia descubierta por el psicoanálisis, los instrumentalistas cayeron en el error de creer que la sabiduría viene como un subproducto de un conocimiento experimental. Tal como el funcionalismo en el arte sostiene que los valores estéticos son los subproductos de la propia materia usada adecuadamente.

Como Cézanne en la morfología, Seurat puede ser considerado como el precursor del funcionalismo, ya que basó su color en funciones ópticas más que en el realismo o en sugerencias emotivas. Mientras la morfología surrealista trató de hacer un puente entre el arte y la vida diaria basando la expresión pictórica en el subconsciente colectivo y así gravitó hacia la literatura, el funcionalismo gravitó hacia la arquitectura como los medios más comprensivos para la cooperación. Donde el Surrealismo ridiculizó los males de la industrialización, el funcionalismo trató de competir con él haciendo valores estéticos disponibles al través de la producción en masa. Pero al estar limpiando la casa de basura victoriana, los funcionalistas no libraron su mente de una superstición de progreso igualmente victoriano. Como el Surrealismo puso un énfasis unilateral en los fines, el funcionalismo acentuó los medios: Así la historia del arte se vuelve una mera evolución del conocimiento visual, todas las hazañas pasadas con tantos términos anticuados en el nuevo diccionario bravo del lenguaje visual. Pero la poesía no es un sub-producto de los diccionarios y las pinturas no se producen por la experimentación con texturas y artefactos ópticos. Y la subordinación de la pintura a la arquitectura, en nuestro tiempo, no ha sido menos estéril que su dependencia de la literatura, debido a que muchos arquitectos tienden a imponer una falsa jerarquía histórica y funcional, donde la pintura y la escultura sólo entra, si acaso, como un decorativo pensamiento tardío. Sin embargo, la existencia de pinturas no depende de las construcciones, las obras maestras de las cuevas fueron pintadas mucho antes de que hubiera una arquitectura, y ya fuera en cuevas o en chozas, el espacio interior de las pinturas puede expandirse independientemente del espacio mural. Afortunadamente la teoría y la práctica en el arte no están tan unificadas como en la ciencia; a pesar de las teorías defectuosas, las grandes obras han sido producidas en el nombre del Surrealismo al igual que del funcionalismo. En lo peor, el Surrealismo retrocedió a una ilustración anecdótica, mientras el funcionalismo, en lo más malo, guió hacia la glorificación del anuncio como el “camino más allá del arte”.

El resultado no es: la causa del arte por el parte contra el arte como medio para un fin predeterminado.

No hay necesidad de insistir en la necesidad y en los méritos del buen diseño comercial. Pero haciendo una confusión entre los instrumentos de la persuasión y las relaciones de convicción, entre el cartelón de anuncio y la obra de arte, se está haciendo una injusticia para ambos.

Una obra de arte tiene que traer consigo una vigilancia de interés universal. La vigilancia del interés universal humano solo viene por medio de una momentánea suspensión del propósito; cualquier incitación a la acción momentánea previene este nivel de vigilancia ego-trascendental. Esto, y no una infantil moralidad, es el argumento en contra de la provocativa obscenidad en el arte, al igual que en contra de la alegoría comercial o política del cartelón, lo cual no va más allá del arte con solo reemplazar la verbosidad anecdótica por las constantes habladas del vendedor o por los lemas de propaganda. Por ésto el arte no es propaganda. Dejado atrás por la morfología y el funcionalismo, el naturalismo ilusionístico adopta un último refugio en el llamado "realismo social", que representa un esfuerzo estéril de perpetuar equivocaciones anticuadas respecto a la naturaleza y función del arte.

En el siglo pasado, cuando las teorías idealísticas pusieron los problemas estéticos en un vacío metafísico, fue necesario insistir en el hecho de que la producción del arte siempre está económicamente condicionada por la sociedad. Pero condicionada no significa causada. El error de tratar al arte como una superestructura fue comprensible como una equivocación de una era materialista, la cual careció de la información histórica y antropológica que actualmente tenemos. La evidencia irrefutable de la ciencia contemporánea nos muestra que el arte y la religión están inseparablemente entretrejidas con el total desarrollo de la inteligencia humana, y que fue una inteligencia formada con la ayuda del arte, la cual guió hacia el mejoramiento de las condiciones económicas.

Lejos de ser una mera reflexión de los órdenes y desórdenes sociales, el arte muchas veces ha sido una proyección intuitiva de los nuevos órdenes. Mientras Cézanne y Seurat pueden ser considerados como los iniciadores de la revolución plástica, las vidas más que las obras de otros dos maestros del siglo pasado tienen una significación que ha sido obscurizada por biografías melodramáticas y estudiantes pedantes. Van Gogh trató de ser un predicador, pero dejó su iglesia y su congregación; Gauguin, un próspero hombre de negocios, desertó a su familia y carrera. Ambos renunciaron a toda seguridad tranquila y material hacia el límite de inanición y gastaron obstinadamente sus vidas produciendo obras, que no sólo el público, sino sus compañeros

artistas despreciaron. En vez de consentir en una sentimental adoración de héroes, se podría preguntar: siendo ambos hombres de inteligencia no usual y de diversas habilidades, ¿por qué destruyeron sus vidas por pintar? Pintar no es tan importante; si se vuelve una obsesión unilateral, entonces bien, ¿por qué no clasificarla con las otras obsesiones, en vez de hacer todo ese alboroto en nombre del arte?

¿Por qué Van Gogh y Gauguin se dedicaron a la pintura como si fuese su único medio de salvación? —a pesar del hecho que ninguno de los dos, en su obra, estaban preocupados con problemas sociales o morales. ¿Qué es lo que buscaron y encontraron en la pintura y en ninguna otra parte de nuestra civilización?

Hay gente que aún en nuestros días considera normal que el hombre, en cierto punto de su vida, debe abandonar su familia, sus posesiones y carreras para ir detrás de algo igualmente privado de una clara definición y un valor práctico. En la India aún se considera no como un escape de la realidad, sino como un camino hacia la completa realización propia, dejar todo a causa de la meditación.

Si la meditación solo pudiera ser realizada a través de la imitación de los caminos orientales, no podría nunca encontrar un lugar en nuestra civilización.

Van Gogh y Gauguin han sido mencionados aquí debido a que sus vidas ejemplifican más dramáticamente una urgencia intuitiva hacia una forma de meditación adaptada al temperamento occidental. Si por algo el arte pudiera proveer un equivalente para lo que en Oriente es llamado meditación; no hay tal vez nada que necesitemos más urgentemente en un tiempo, cuando una perfección de los medios técnicos sin objeto se ha vuelto autodestructiva.

La inconsciente urgencia de un entendimiento autotrascendente del mundo ha llegado a ser consciente en una visión meta-plástica. La pintura metaplástica es una especie de meditación activa que guía hacia un nuevo concepto de la realidad. Este concepto asume que lo imponderable es tan importante como lo mensurable. Por eso es necesario mostrar la relatividad de la medida.

DYNATON, 1951.

---

(1) O en las palabras de Heidegger: "Das Nichts Nichter". Tales tentativas han sido anticipadas por el ya olvidado Lavater cuando escribió: "Wir existieren am existentesten".

## LA RELATIVIDAD DE LA MEDIDA

“LAS LEYES DEL PENSAMIENTO y especialmente las del número se sostendrán bien en el cielo, ya sea un lugar o un estado de opinión... la tabla de multiplicación se apoyará bien en el cielo”.

Aunque no todos los “Realistas Matemáticos” contemporáneos están tan desarrollados como los cotizados geómetras ingleses, ellos, sin embargo, afirman esencialmente la misma cosa. Decir que “la realidad matemática está fuera de nosotros”, que no inventamos la geometría, sino la observamos y descubrimos, ha sido aptamente analizado como un retorno a Pitágoras y Platón.\* Se debe pensar en el hecho de que la física reemplazó la “verdad eterna” de la geometría de Euclides con un gran beneficio para otros sistemas matemáticos; el mero hecho de que varias geometrías auto-consistentes puedan coexistir como igualmente “verdaderas”, pero incompatibles una con otra, prueba suficientemente que todas las geometrías concebibles se encuentran dentro de la mente humana. Por eso algunos grandes matemáticos aciertan al afirmar que “la esencia de las matemáticas es la libertad”, invención libre y no un mero descubrimiento de un existente absoluto. Pero otras eminentes autoridades contestan que debido a que la invención válida es libre solo dentro de la ley de la lógica, tal ley debe ser preexistente a todas las invenciones y por eso las geometrías auto-consistentes nunca son inventadas, sino solo observadas y descubiertas como los desplegamientos de una absoluta realidad cuantitativa.

Con alguna sobre-simplificación, la pregunta puede ser planteada: ¿Han sido los números descubiertos o inventados? Detrás de estas alternativas decepcionantemente simples, ronda uno de los problemas más fundamentales del conocimiento, que concierne a todo entendimiento de la realidad al igual que sería cualquier pregunta acerca del valor objetivo del arte. (1)

Ya que de acuerdo con los expertos, la controversia no puede ser establecida por puras lógicas, la solución podrá ser encontrada con ayuda de algunas consideraciones históricas y psicológicas. El simple sentido común parece inclinarse fuertemente en favor de la teoría que afirma que los números no tuvieron necesidad de ser inventados, sino que podían ser descubiertos por medio de la observación. Los elementos cuantitativos de la periodicidad pueden fácilmente ser observados en los ciclos de la vida de los animales y plantas y en

los cuerpos celestiales; y aún antes de que tales períodos fueran comprendidos, el recurso de simples patrones cuantitativos en la naturaleza debena haber llamado la atención. Dentro de la memoria del hombre siempre han sido cinco dedos para una mano y nueve lunas para el nacimiento de un niño. Pero curiosamente, todavía existen tribus (no solo los aborígenes australianos), que no pueden contar más allá de tres o cuatro. Lo que el sentido común toma como una evidencia auto-revelativa, más común, se torna a ser la laboriosa proeza del sentido poco común.

¿Qué es lo que significa exactamente el hecho de que algunas personas no sepan contar más allá de cuatro? Significa que no poseen nombres para los números más allá de esa pequeña cantidad. Los pastores antiguos no contaban sus ovejas, sino llamaban a cada cabeza por su nombre, y aún en nuestros días, "llamar por lista" es más conveniente para ciertos propósitos que contar. Adán no estaba ligado a mostrar su sabiduría contando, sino poniendo nombres a sus criaturas. El mero hecho de que hablamos de nombres-números, muestra que los términos numéricos, como otras palabras, se originaron como nombres. El chino todavía usa el mismo nombre para "dos" que para "orejas", los tibetanos lo mismo para "alas", como los indios americanos expresan "cuatro" con la palabra que designa los cuatro dedos de la pata de un pájaro; esta lista se podría extender hasta el infinito. Y ésto consiste en el hecho de que antes de la invención de símbolos específicamente numéricos, las letras eran usadas para escribir números, y aún se encuentran en el alfabeto hebreo.

¿De dónde vinieron los nombres? Existe la historia de que un día, se encontraron con un animal que nunca habían visto antes, y que no se parecía a ningún animal que ellos conocían. No sabían cómo llamarlo; pero el animal (creían ellos) se veía y comportaba como una tortuga, entonces decidieron que no podían más que llamarlo "tortuga". Sólo así (o similarmente) los procedimientos son considerados como una explicación satisfactoria de cómo fueron descubiertos los nombres; debe ser concedido que fueron inventados. Consecuentemente, como los números se originaron en los nombres, no fueron descubiertos sino inventados, no excluye un constante intercambio entre el descubrimiento y la invención.

Cualquier niño puede observar que la madera flota sobre el agua al igual que el viento llenará un paño extendido, pero para juntar la madera y el viento, para acciones propósitas, se necesita tanta invención, que nadie diría que el barco de vela fue descubierto. En el mismo sentido una vez que el contar fue inventado todos los tipos de patrones cuantitativos podían ser observados en la naturaleza, que proveyó contadores ya hechos en los dedos de la mano y en los dedos del pie. De ahí que nuestra palabra "digit" aún se emplea para

“dedo” o “numeral”. Y mientras los dedos de las manos y los pies se convirtieron en la base para varios sistemas numéricos, no existía carencia de contadores más extensivos tales como piedras de río; del latín “calculus” significa “piedra de río”. De este modo, ya que las matemáticas están basadas en números, no fueron descubiertos, sino inventados; y todos los convenientes sistemas geométricos sólo pueden originarse dentro de la mente humana y no tienen significado alguno fuera de los propósitos humanos.

¿Cómo puede, existir entonces una cosa como el misticismo del número? Las razones son psicológicas y deben ser rastreadas hasta el estado mental de la identificación mágica antes mencionada. Ya que el nombre fue originalmente la imagen verbal —o aún vocal de la cosa nombrada, no designó meramente, sino evocó corporalmente la persona o cosa nombrada, así como la imagen no meramente representó sino que encargó su prototipo. Ser capaz de llamar a una cosa por su nombre es el primer paso para juzgarla; la posesión de la fórmula correcta significa para la realización técnica, lo que la posesión de la “verdadera” o la correcta imagen, significa para la evocación mágica. Por eso la palabra (o el nombre) eran considerados como la esencia o alma de la cosa nombrada.

La palabra podría volverse carne. Cuando las mitologías politeístas o monoteístas sublimaron a la antigua magia, mantuvieron aún esa primordial equivalencia del nombre y del alma. La mitología griega identifica a las almas con las sombras, como en la doctrina medieval, el diablo al comprar la sombra de una persona obtiene una hipoteca del alma. Y como la teoría griega también enseña que la pintura fue inventada delineando sombras sobre una pared, la equivalencia primitiva del nombre, alma e imagen resulta ser aparente. Ahora, como los números fueron originalmente nombres, se puede entender por qué para Pítagoras el número era el alma o la esencia del cosmos. Aquí, al igual que en los ejemplos antes mencionados, la súplica por un conocimiento absoluto guió hacia la deificación de los instrumentos del conocimiento. Pítagoras y sus seguidores reemplazaron la magia-nombre por magia-número. En el acontecimiento de que algunos vestigios de la doctrina monoteísta había salvado secretamente la revolución abortiva de Ikhnoton, Pítagoras y Platón la podían haber conocido en Egipto; y una tal doctrina podía haber sido un estímulo para ellos, al encontrar en el nombre una deidad mucho más conveniente para los filósofos que todas las olimpiadas demasiadas humanas. En cualquier caso, gracias al número, el creador al final se vuelve verdaderamente omnisciente como el Gran Numerologista que “tiene el número de todas las cosas” existentes y las que están por llegar a ser. Y así, cuando la Teología se arrastra dentro de las matemáticas, Dios se vuelve el contador general del universo y la tabla de multiplicación va derecho al cielo.

“Párate en la puerta de una iglesia en un domingo, y ordena a dieciséis hombres que se detengan, altos y bajos, a la hora que salen después de terminado el servicio; entonces hazlos que pongan su pie izquierdo uno tras el otro, y la longitud así obtenida será una correcta y legítima vara para medir e inspeccionar la tierra, y, la decimo-sexta parte de ello será un pie correcto y legítimo”.

Esta es la receta para inspeccionamiento dado en un libro medieval y que fue usado hasta el siglo dieciséis. Mientras que alguna explicación fue necesaria para mostrar cómo fue inventado el contar, es lo suficientemente evidente que la medición empezó con la comparación. Pero en los tiempos antiguos sólo algunos segmentos de longitud espacial podían ser comparados uno con otro, así, los antiguos judíos, que ya tenían un elaborado sistema de medida, podían calcular la distancia de una ciudad a otra solamente por los días de viaje.

La importante implicación filosófica es que el *tiempo* y el *espacio* no podían ser concebidos como unidades *estrictamente* separadas antes de que hubiera proyectos específicos para la medición del espacio y el tiempo separadamente. Lo cual prueba que los conceptos de tiempo y espacio, como las matemáticas, son construcciones de la mente humana; un hecho omitido por Platón y sus seguidores, pero confirmado por la física moderna cuando estaba obligada a integrar el separado tiempo y espacio de la física clásica dentro de un continuo espacio-tiempo de cuatro dimensiones.

Pero los científicos, a la larga, parecen ser ajenos a que la relatividad del espacio y tiempo y las matemáticas finalmente prueban nada menos que la relatividad de toda medida.

Los científicos han destacado, que el fenómeno es producido por la escala de la observación, que todas las observaciones humanas son relativas al sistema de referencias que se ha escogido. Pero, otra vez, la completa implicación de esto ha sido descuidada o mal interpretada.

Escogiendo una escala de observación la visión del ojo desnudo, podemos observar un dibujo y ver que representa una espiral. En otras escalas de observación, la espiral, como tal, desaparece. Visto al través de un fuerte vidrio de aumento, el mismo diseño se disolverá en puntos negros; examinando al través de un microscopio, en vez de puntos, solo se verán los granos del papel y variaciones en la sombra. Extendiendo más la escala de observación, el mismo diseño, en la escala química, mostrará átomos, y en la escala sub-atómica, parecerá consistir sólo de electrones en perpetuo movimiento. Por eso los científicos nos dirán que los diferentes aspectos del diseño como lo vemos en las diferentes escalas de observación son en realidad sólo diferentes del único

fenómeno básico, que consiste en el movimiento de los electrones. En otras palabras, la espiral, como tal, es una ilusión de la percepción sensitiva. Por ésto (dice el científico) ni la cualidad estética del diseño, ni su figuración específica son reales. De este modo, para su última realidad no hace actualmente ninguna diferencia, que la espiral sea dibujada por un artista o un científico; que sea un trazo rítmico o que represente una concha o una nebulosa. Parece innecesario añadir que aquello que sostiene la verdad para el diseño espiral sostiene igualmente la verdad no sólo para cualquier otro diseño, sino para cualquier tipo de materia escrita o impresa. Por eso, excepto para una escala de observación, no hay diferencia alguna (excepto para la cantidad de átomos), que la tinta en el papel forme un diseño artístico, un garabato sin sentido o una fórmula científica. El científico, claro está, no es perturbado por el hecho de que las meras cualidades estéticas o "primarias" no tengan lugar alguno en su última realidad.

Pero entonces —¿qué hay acerca de la verdadera fórmula donde nos dice eso— en la cual nos dice que todo consiste últimamente solo de electrones? Es debido, curiosamente, a que también esta misma fórmula, es legible sólo en una cierta escala de observación. En cualquier otra escala, se disuelve en puntos y partículas sin sentido casi tan tristemente como cualquier obra de arte. Así, ¿qué razón existe para creer que los símbolos cuantitativos de los científicos tienen más derecho a ultimar la realidad que las configuraciones cualitativas de los artistas? Yo me atrevo a decir: ninguno. Excepto para algunas escogidas escalas de observación, no hay ninguna diferencia que observemos, ya sea el cerebro de un genio o el cerebro de un gorila. Si se admite que existe una diferencia, se debe admitir que cualquier sentido humanamente significativo se puede originar sólo debido a que las diferentes escalas de observación revelan diferentes sistemas igualmente reales dentro de la realidad. Consecuentemente, la escala sub-atómica no es ningún fin en consideración a la realidad misma, sino sólo (al menos para el tiempo actual) en consideración a nuestra línea de observación. Aquí protestan los científicos: el ejemplo es de dibujos absurdos y los textos no son hechos para ser puestos bajo un microscopio, que provee la escala *errónea* para leer o ver lo que tiene por objeto *encontrar el ojo*. Ciertamente; ¿pero quién dice que el microscopio y el telescopio proveen la única escala *correcta* para descifrar el patrón del universo? El ejemplo absurdo fue escogido para destacar el disparate generalmente aceptado, de que jamás pueda haber una escala final de observación que revelaría una realidad última. El estudio de las partes no necesariamente revela el patrón de la totalidad.

No existe razón alguna para creer que una interpretación cuantitativa de sus partes siempre revelará la estructura del universo total, debido a la razón, de que nosotros y nuestros instrumentos somos partes de partes y nunca cara

a cara, pero siempre *dentro* del universo. Todo fuera de escalas de observación y todos nuestros caminos de coordinación son invenciones y convenciones humanas y tienen sentido sólo en consideración a nosotros. Todo lo que podamos saber respecto al universo y el propósito humano dentro de él, sólo puede ser descubierto si somos conscientes de la misma importancia de todas las posibles escalas de observación. Para apoderarnos de todo lo que podamos del significado, ya sea de un diseño espiral en un papel o de una nebulosa en el espacio exterior, tenemos que completar la coordinación cuantitativa con una interpretación imaginativa de las cualidades. Presuponiendo que la ciencia no está ligada a detenerse en los niveles micro y macrocósmicos de nuestros días, que habrá desintegraciones e integraciones a cada minuto, sin embargo, existe un final a la vista, si no del mundo mismo, al menos de la posible extensión del orden humano de observación. Un límite de conocimiento experimental puede ser previsto en un tiempo cuando los científicos dicen que en la microfísica, ya "no se puede hacer más una clara distinción entre el fenómeno que uno observa o mide y el método de observación y medida (implicado)".

Ya que los sistemas finales de referencia en el transmitente fin de cualquier instrumento, no importa cuán poderoso y sutil, están en el cerebro humano, debe ser alcanzado un punto *material* donde la medida ulterior se hace imposible. Se ha alcanzado el punto psicológico de la no-significación humana, cuando las personas creen que el más pequeño y mensurable denominador común de todas las cosas es el *único* denominador verdadero.

Las doctrinas religiosas buscaron el denominador común más alto y lo encontraron en una deidad tan alta sobre el nivel humano que el hombre no podía confiar en sí mismo; la ciencia ha descubierto el denominador común más pequeño en un nivel sub-humano tan bajo que el hombre ya no se puede encontrar a sí mismo. Los tiempos para el optimismo de auto glorificación se acabaron pero las conquistas intelectuales de nuestra era no deben ser abandonadas por la seguridad de una fe ciega; necesitamos una fe con los ojos abiertos y lo suficientemente fuerte para admitir la duda.

Las llamadas Edades Oscuras se han vuelto tan oscuras por lo común, gracias a la superficial fama romántica y a la igualmente superficial condenación científica. Descartar todo pensamiento escolástico como un disparate estéril no es más que una superstición del progreso. Es verdad, los escolásticos se aferraron a sus conceptos coherentes del universo a costa del conocimiento exacto; por su sólida fe y por sus catedrales, el hombre medieval debía pagar con una mente rígida intelectual y una patética incapacidad de mejorar su condición material.

El Cristianismo como una religión anti-cósmica, aisló a Dios y al hombre

en el universo, haciendo al hombre responsable sólo ante su creador y no ante sus criaturas semejantes. El cristianismo asentó el paso para ese tratamiento colonial de la naturaleza, esa "impiEDAD cósmica" que en la larga corrida se transformó en el instrumental tanto para la ejecución como para las faltas de la era científica. Se puede trazar una línea recta desde el dogma de que los animales no tienen alma, hasta los animales mecánicos de Descartes, y los robots de reflejos condicionados del Conductismo.

Separar a la humanidad de la religión no ha tenido mucho éxito. Hasta ahora un mito, después del mito de la naturaleza de los dieciochos, el mito socialista del diecinueve y después el tecnológico del siglo veinte. Y¿ quién podría decir que los ídolos se han vuelto menos despóticos, o los cultos menos supersticiosos? El salvaje que adoraba a la luna como una diosa no se compara desfavorablemente con el salvaje científico que quiere volarla en pedazos. Y permanece como una ejecución dudosa el hecho de reemplazar la fiera del demonio por la fiera de la bomba. El argumento de que ésto no es la falta de la ciencia, sino del malvado uso hecho por sus descubrimientos, es difícilmente más convincente que decir que las religiones fracasaron en su tarea humanizadora debido a la malvada disposición del hombre.

Cuando el número fue secularizado, el nuevo credo de "entender todas las cosas exclusivamente como cantidades" fue capaz de crear los sistemas de Galileo y Newton al igual que una teneduría de libros con doble entrada. La fanática (y a veces heroica) creencia de que el experimentar y medir "resuelve todo", creó la tremenda acumulación de conocimiento técnico que transforma las condiciones materiales de la vida dentro de generaciones. Pero el arbitrario descartamiento de valores cualitativos, ha deshumanizado la vida al márgen de la auto-destrucción. Es la misma pérdida de escala humana, el decir, que el hombre vale tantos dólares o que el color consiste de nada más que tantas vibraciones. Es la misma creencia supersticiosa en la cantidad como la última realidad, que hace a los totalitarios sacrificar a los individuos para el beneficio del "mayor número"; y lo que hace a los materialistas comerciales negar cualquier distinción entre precio y valor. Ni los arrullos deísticos de los frustrados científicos, ni las protestas sanas en contra de la ciencia realizarán la indispensable integración. Solo los métodos científicos en el pensamiento y en la práctica pueden traer la era geológica del hombre; pero solo una formulación de intentos universales puede hacer a la vida sensible en términos de valores humanos. Ya es tiempo de reevaluar las potencialidades del arte como el gran catalizador de la imaginación.

Las religiones se sepultaron a ellas mismas en su ambición de perfeccionar las imágenes de dioses; Prometeo, el primer humanista, tuvo que pagar caramente por atreverse a hacer una imagen del hombre. Antes, en el universo

antropomórfico, la unidad humana era arbitrariamente tomada por la medida de todas las cosas; ahora, en nuestro universo morfo-mecánico, es arbitrariamente reducida, a una partícula de la estática.

Es tiempo de entender que aunque el hombre no es la medida de todas las cosas, toda medida tiene significado solo en consideración al hombre.

---

DYNATON 1951

(1) Por Eric Temple Bell en 'La Magia de los Números', Whittlesey House, 1946.

## TEORIA DEL DYNATON

Al llegar a este punto, sombras venerables, el amo de las Upanishads y su alumno Schopenhauer, sonreíd e inclinaos: “¿Qué os dijimos? ¿Para qué todo este disturbio sobre calidades y cantidades, cuando son igualmente irreales? ¿No sabéis aún que todos vuestros instrumentos y cálculos no hacen sino extender el engaño inicial que sólo la pura contemplación, la mente, puede atravesar el velo de la Maja para revelar la cosa-en-sí-misma; eterna en su realidad metafísica pero para siempre escondida detrás de la ilusión-sentido?”

Espíritus venerables, os ruego contradeciros. Mis sentidos no me engañan. La mente se ha convertido en mente sólo al través del acto de esta alerta; y lo que la sabiduría puede conocer, solamente puede llegarse a conocer al través del proceso del conocimiento. No existe tal cosa como cosa-en-sí-misma, porque nada puede ser definido excepto por su relación con otras cosas.

Para estar seguros, la conciencia humana no puede (ni podrá nunca) ser explicada solamente bajo niveles mecánicos o biológicos. Así como las molécula de las cuales está hecha la materia del mundo, no están aisladas en espacios atómicos y estelares, y matriz telúrica, sino que están presentes en los sistemas nervioso y sanguíneo. ¿Por qué debe estar aislada la conciencia interior en el hombre sólo a un grado? No podríamos formar tales conceptos como “materia” si el conocimiento interior humano no estuviera estructuralmente armonizado al universo. Pero como en física “velocidad” y “posición” no pueden ser determinadas simultáneamente, la conciencia no puede analizarse a sí misma en *acción*, no más de lo que el termómetro se puede leer a sí mismo. Desgraciadamente, la cosa-en-sí-misma metafísica, se ha deslizado dentro de la ciencia bajo el disfraz de realidad “básica” o “fundamental”. El descartar las cualidades “primarias” y “secundarias” aunque necesarias en el proceso científico, se convierte en una exclusión fundamentalmente cognoscitiva, cuando la existencia de hechos es adjudicada sólo a las relaciones cuantitativas. Una vez que la condición instrumental es tomada por un *ultimatum cognoscitivo*, los físicos tienen que regresar a las metafísicas —como lo demostraron tan enternecedoramente en los apéndices de los libros en donde tratan de coordinar el significado de su tarea dentro del total objeto humano.

Queridos sentidos: cuando en un ejemplo familiar sumerjo una varilla de vidrio en un vaso de agua y la veo doblarse, se supone que es una ilusión, porque cuando la *toco* la varilla está recta, ya no está suave, sino como una áspera cadena de montañas. Así, la primera experiencia óptica se descarta como ilusión sensorial, por una subsecuente experiencia táctil, que a su vez se hace ilusoria por otra experiencia óptica en una mayor escala.

No hay razón para que este intercambio de ilusiones no debiera continuar para siempre, pero por la frontera final de nuestro alcance de observación, y *no* porque hayamos encontrado (o alguna vez encontremos) un límite de hechos de la realidad.

Así, se podría sospechar que las verdaderas ideas de los “principios”, “fines” o “límites” del universo pueden rastrearse hacia atrás hasta una creación-imaginación infantil, que quería fijar un punto de partida demasiado arbitrario en el tiempo. Igualmente, la mayoría de las cosmogonías se leían como si el Padre inicial estuviera reemplazado por una rueda inicial: un día, algo empezó a rotar y a dar vueltas y todo el resto tuvo que caer en el “tono”.

Para las personas que no se satisfacen con los cuentos de hadas, sin imaginación, de universos “extendiéndose” o “limitándose” o “desgastándose” o “proveyéndose” nuevamente de combustible, puede aventurarse una hipótesis heterodoxa para una imagen más coherente; pero no es fácil.

Ya para ahora, las personas que de buena voluntad en general, e interés en el arte en particular, han sido persuadidas a leer esto, pueden perder su paciencia ¿Más de qué se trata todo esto? Lo siento, se trata de todo lo que a nuestro arte interesa. El arte para ser grande, tiene que tratar con algo más grande que el arte y aquel algo más grande, no puede ser menos que una mayor comprensión de la realidad.

Habiendo entendido la relatividad de la medida, es evidente, que no hay nada grande o pequeño en *sí* mismo; decir que un grano de arena es menor que el universo, tiene sentido sólo en lo que a nuestra escala humana respecta. Y siendo que los verdaderos conceptos del tiempo y del espacio (incluyendo el espacio-tiempo de cuatro dimensiones) se basan en medir, se supone que ellos circundan solo tanto de la realidad como la que se puede captar dentro de nuestros sistemas de referencia. Lo cual, por supuesto no invalida la necesidad y provecho de tales conceptos; pero deben de tomarse por lo que son, y no por la posible solución de una “verdadera” historia de misterio cósmica. Y tienen que completarse con la experiencia incompatible de medida, si se trata de hacer un cuadro-mundo coherente.

En vista de que nuestro alcance de color directo y percepción del sonido está confinado entre el *infra* y el *ultra*, uno podría cavilar en porqué no se piensa en limitaciones similares de experiencia óptica. ¿Y acerca de las formas *infra* y *ultra*? Hay, por supuesto, la objeción inmediata con la que la ciencia no trata, algo tan crudo como “formas”, estando la curva matemática muy remota de las ideas populares de “redondez”. Sí. No obstante, la verdadera idea de definir ciertos largos de ondas como *infra* y *ultra*, *colores* o *sonidos*, se basa en las experiencias sensoriales iniciales que correspondan. Sólo estas experiencias directas hicieron posible interpretar las indirectas experiencias de instrumento como *colores* y *sonidos* invisibles. Igualmente, no importa qué tan abstractos se hayan vuelto los conceptos del tiempo y del espacio, se basan originalmente en la experiencia directa de duración y localización. En el mismo sentido, la idea de “recto” y “curvo”, ciertamente vuelve atrás al enderezamiento o curvamiento de los dedos, no importa qué tan abstractamente “rectos” o “curvos” sean ahora.

Pero, la *existencia* de los colores *infra* y *ultra*, ha sido establecida; ¿pueden alguna vez ser probadas las formas *infra* y *ultra*?

Veamos lo que la ciencia tiene que decir acerca de la existencia. A la pregunta: ¿existen los colores en luz blanca antes de que pase a través del prisma destinado a descomponerla?, el físico responde: sí, más sólo en la forma de que exista una *posibilidad* antes que el *evento* que nos dirá si de *hecho* ha sido realizado (1).

El concepto de la “existencia” ha sido uno de los más grandes tropezones en el pensamiento desde el “cognito ergo sum”, hasta las acrobacias verbales de los existencialistas. En el pasaje citado, De Broglie ha señalado aptamente que la existencia sólo puede ser definida en términos de realización de hechos precisos; de otra manera continúa siendo una abstracción hipostática.

Del mismo modo, podría ser, que el *realizar* el evento de sombras *infra* y *ultra* no ha sucedido todavía —porque la posibilidad de tal evento no se ha imaginado aún. Porque, no solamente ser *hecho*, sino también las entidades para ser descubiertas, deben imaginarse primero; sean átomos (los cuales fueron imaginados por los griegos que no pudieron descubrirlos), gravitación, energía, o cualquier sistema de interactividad.

En la etapa presente, la observación experimental no quiso recurrir a la hipótesis de sombras *infra* y *ultra*, porque tales “sombras” no podrían ser medidas dentro del *continuum* de espacio-tiempo. Desde que los acontecimientos se califican como reales sólo cuando pueden ser medidos, y ya que la facilidad para medir depende del *continuum* de espacio-tiempo, es necesario imaginar las sombras *infra* y *ultra* dentro de un *continuum* más amplio (pero

“más amplio” usado únicamente metafóricamente). Este *continuum* más amplio tiene que ser *transdimensional*, que significa, que las dimensiones (mensurables) serían solamente sus ejemplos *observables*.

Yo lo llamo el *continuum* *dynámico*, *dynámico* (no idéntico con, sino derivado del griego “tó dynatón”: lo posible). En mi definición el Dynatón es un *continuum* sin límite, en el cual todas las formas de la realidad son potencialmente implícitas. Así es que no podría haber un *último continuum* de espacio-tiempo: siendo las manifestaciones espacio-temporales solamente las condiciones funcionales de la *realización* del Dynatón. Esto significa, las manifestaciones a través de las cuales lo potencial llega al alcance humano. Así, en lugar de decir: “las posibilidades son parte de la naturaleza”, esta filosofía de lo Potencial dice: la naturaleza es lo que podemos saber de las posibilidades realizadas. Y a la pregunta: “¿hay algún límite a la extensión del espacio?” La respuesta sería: espacio es el límite de lo que podemos observar.. Para calificar algo como *real*, entonces, significa sólo lo que puede ser captado dentro de nuestro armazón de referencias espacio-temporales; “la existencia”, por lo tanto no es nada absoluto, sino un ejemplo espacio-temporal de concretización. El *continuum* potencial, el Dynatón en sí mismo, no “contiene” ni es contenido ni “localizado”, porque los verdaderos conceptos de contener y localizar se aplican solo a los sucesos dentro del *continuum* de espacio-tiempo. Más esto no significa que el Dynatón es una “tierra de nadie” metafísica, en la cual las cosas tienen que ser “pre-personificadas” en alguna forma imposible de imaginar.

Como una ayuda a la visualización (pero no como una analogía) podríamos pensar en una película cinematográfica.

Con toda probabilidad un rollo contiene la película a que se refiere su título. Pero si realmente lo contiene o no, será cierto sólo cuando se examine la película. En otras palabras la película tiene que ser sometida a su examen de existencia por un desplegamiento en el segmento adecuado de espacio y de tiempo. Ahora, así como podemos suponer que el rollo contiene la película, podemos suponer (bajo las circunstancias debidas) que una bellota llegará a ser un encino. No estamos, seguros, por supuesto, si crecerá en realidad; pero si crece, estamos seguros que la bellota no llegará a ser un pino, como que la película de “vaqueros” no se convertirá en una película de Shakespeare mientras la revelan. Pero *no* podemos decir que la semilla *contiene* el árbol, porque distinto de cualquier producto hecho por el hombre (como la película) no podríamos de manera alguna abrir la bellota para ver el encino. No obstante, no sería posible ninguna agricultura, si las especies determinadas no estuvieran definitivamente implícitas en sus semillas. Lo que pone en claro que una cosa puede estar *implícitamente* en algo sin estar

*contenida* dentro de ese algo. Mientras “contenido” tiene significado sólo en conexión con el orden espacio-temporal, lo “*implícito*” presupone un orden en el cual no es posible la observación espacio-temporal. Consecuentemente, la existencia potencial, lo *implícito*, no pueden ser ni comprendidos en el *continuum* del espacio-tiempo, ni negados por su incompatibilidad con las verificaciones espacio-temporales, que es toda la prueba que necesitamos para suponer que el “Dynaton” es una hipótesis válida de trabajo.

Por supuesto, lo que nosotros *creemos* que es implícito en algo, viene de experiencias previas de implícitos realizados; lo que restringe la elección de las potencialidades para propósitos humanos. Más ésto no restringe la potencia de lo implícito como en que la bellota crecería de igual manera si la gente que la plantó supiera o no acerca de encinos.

El destino humano está hecho de sembrar semillas para cosechas que son la libertad (y en términos humanos), tragedia de su potencialidad. El drama viene con el hombre; no nuestro poder para determinar sucesos futuros, sino nuestra potencialidad para escoger, nos hace responsables. Para nuestros propósitos humanos específicos, la potencialidad se limita a la elección responsable de lo que, bajo las bases de experiencias previas, podemos sincera e inteligentemente suponer que sea implícito en las semillas de los eventos. En este sentido, la *imaginación es la mayor responsabilidad*. Porque no todo lo imaginable tiene que ser implícito; una construcción que trata de combinar estructuras incongruentes nunca producirá la realización deseada; así como se necesitan dos cuerpos fértiles para realizar la posibilidad de procrear, se necesita una hipótesis adecuada para coordinar los sucesos. Más esto no niega que *todas las islas de la concretización* que llamamos fenómeno, no son sino ejemplos focales de una potencialidad sin límite.

No sabiendo cómo las “tomas” pueden ser “condensadas” en una película, un niño, después de haber visto (en un documental) germinar las semillas, crecer el pasto, y estallar los botones en flores —comentó, que no sabía que las plantas crecieran tan rápidamente. Bueno —sabemos o no, que crecen así de *despacio*, porque coordinamos la única “toma” (de película) que vemos del universo en órdenes comprensibles para nosotros. “En la naturaleza”, dijo Mach, “no hay ley de refracción, solamente diferentes casos de refracción. La ley de refracción es una regla concisa y compendiada, dividida por nosotros”.

El empezar la historia con el huevo o la gallina, es únicamente una cuestión de gusto; pero empezar en un punto arbitrario en el tiempo, del cual el tiempo no es sino una dimensión, es tontería antropomorfa —y es por eso que el niño que cree ver crecer el pasto, no es más ingenuo que el

científico que pretende calcular la edad del universo. Criticar a los científicos no es ser anti-científico. La filosofía de lo Potencial (2) empieza en donde la ciencia, por definición, tiene que parar; para llegar a este punto, sigue al razonamiento científico; pero se separa en cuanto los científicos dejan de ser científicos.

Hasta aquí, sólo el breve desenvolvimiento de la semilla al árbol ha sido considerado; pero no sólo el árbol —sino también las cenizas de su madera quemada están implícitas en la semilla. Ya que no hay punto inicial ni final en el *continuum* potencial, no hay tampoco razón para decir, que la semilla, en cambio, no está implícita en las cenizas.

Así, aún la vida y la muerte son sólo la vida y la muerte que conocemos —pero nada final en el Dynaton; y eso puede abrir una vista más adulta a la inmortalidad, que los cuentos de niños de la mitología.

La libertad viene de la comprensión de la necesidad. Al entender los límites de lo que podemos saber, dejamos de adscribir límites arbitrarios en lo que podemos convertirnos. Por una vigilancia más plena de las restricciones humanas y la libertad humana de poder escoger, alcanzamos un sentido de libertad cósmica. Esta libertad llega a manifestarse en la pintura como un nuevo sentido del espacio.

El espacio ha sido descubierto por los pintores. Al transfigurar sensaciones del tacto y ubicaciones tri-dimensionales en imágenes bi-dimensionales, se formó el verdadero concepto del *espacio*. Muchos miles de años antes de la geometría, patrones geométricos pintados, señalaron dimensiones de forma y pensamiento. En su primera etapa, las figuras pintadas tenían la intención de encarnar la realidad y por lo tanto no fueron concebidas para ubicarse dentro de tres dimensiones; sus relaciones espaciales se expresan como una situación dramática.

La línea-base conocida más primitiva, al separar lo superior del plano inferior trae el espacio *dentro* de la pintura, y ha sido encontrada en vasos neolíticos de Egipto. Tal vez, porque para los egipcios el Nilo era un horizonte siempre presente, cuyo nivel dividía la abundancia de la inanición. Ahí empieza el espacio rectilíneo centrípeta en la pintura y en la arquitectura, opuesto al espacio centrífugo y circular de las pinturas de las cuevas y del Stonehenge.

Con la aparición de la línea del horizonte empieza la gran aventura-espacial de la pintura.

Los cuadros chinos no tienen perspectiva *central*, es decir, esa unificación de acción alrededor de un núcleo dramático, que la pintura occidental obtuvo

con la centralización perspectiva. Los cuadros sin perspectiva, como las piezas de música, tienen un principio y un fin; conservan un verdadero tiempo-elemento —el tiempo necesario para repasar las “vistas” sucesivas. La pintura de perspectiva sacrifica el tiempo y una mayor ilusión del espacio. Más si por un lado esto da a la pintura occidental su concentración dramática, por el otro lado el uso de medios ilusionistas favoreció todas las tendencias imitativas, al punto de que el sentido del arte se perdía a menudo en virtuosidades fútiles para engañar la vista. Y por el abandono del tiempo-elemento, se perdió la calidad rítmica; por la fijación estática inherente en el punto de vista sin igual de la perspectiva-central, el cuadro no mostraba ya nada sino movimientos congelados en lugar de expresar rítmicamente la sensación del movimiento.

Desde el Renacimiento hasta principios del presente siglo, la escena del cuadro se iluminaba como un escenario, la luz y la sombra delineaban formas, las cuales tenían que sugerir el volúmen. La gran novedad de la pintura cubista consiste en el hecho de que la luz viene a ser un elemento constitutivo de la textura pictórica, que entra como factor dinámico en la verdadera estructura del cuadro. Entonces, al darle al ritmo gráfico la libertad de seguir sus propias necesidades, la pintura vino a encontrarse con la geometría, hermana de la música.

Apollinaire ya había comprendido que existe una afinidad intuitiva entre el cubismo y la geometría no-euclidiana.

En la perspectiva central tri-dimensional, el espacio se aleja del espectador; en el desenvolvimiento de la multi-espectiva, semejante a un abanico; el espacio pictórico avanza hacia el espectador. Los elementos de los cuadros de Kandinsky se equilibran mutuamente como una clase de sistema planetario de la gravitación óptica.

El desafío del espacio pictórico fue evitado por las escuelas que trabajaban con la concepción errónea de producir un arte “científico”, (que fue un mal entendimiento de los medios incompatibles, métodos y miras del arte y de la ciencia). El desafío fue también eludido por el puritanismo plástico y el surrealismo. La plástica “pura” restringió la expresión-espacial al equilibrio óptico, mientras la mayoría de los surrealistas regresaron a la etapa fijada de la perspectiva.

En el idioma de la pintura, el *espacio* no está confinado a medidas dimensionales, siendo el ritmo el equivalente emocional a lo que en el nivel material aparece como energía.

Gordon Onslow-Ford, Lee Mullican y yo hemos llegado a expresar la

múltiple extensión de la potencialidad transdimensional. Nuestros puntos de partida no son ningún aspecto de la realidad, sino la conciencia de los poderes formativos que hacen y deshacen la realidad. Esta previsión del Dynaton nos da el conocimiento emocional de figuras más allá de las dimensiones de formas *infra* y *ultra*.

Yo llamo *Metaplástica* a nuestro concepto de la pintura, porque aunque nuestros medios consisten en la expresión de la plástica directa, nuestras miras no son soluciones de problemas formales, sino un nuevo significado. El significado es el ser creadores de imágenes de una libertad cósmica la cual, hace que la conciencia humana encuentre su verdadero lugar como el rayo de luz del balance entre lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño.

El arte, para nosotros, no tiene nada que hacer predicando ni enseñando, sino complementando el entendimiento cuantitativo de la ciencia al través de una cosmografía en términos de cualidad. Más no nos volveremos prisioneros de ningún concepto, ni siquiera de los nuestros. Si la idea *metaplástica* llegara alguna vez a degenerar es un “*ismo*” seríamos los primeros “*anti-metaplásticos*”.

Para nosotros la pintura es hermosa, cuando hace que el espectador participe emocionalmente en los grandes ritmos estructurales, la marejada de la forma y del caos, de ser y de llegar a ser, las cuales van más allá de los accidentes del destino individual. Nuestras imágenes no están hechas para sacudir ni para descansar; no son objetos para esa meditación activa que no significa desprendimiento del propósito humano, sino un estado de conciencia elevada sobre sí misma, la cual no es un escape de la realidad, porque es una participación intuitiva en las potencialidades formativas de la realidad.

Cuando el espíritu se purifica, con la pasión, la magia no está ausente; ya no es un intento para embrujar a la naturaleza, sino una comunión encantada con los trabajos internos de la naturaleza.

Para Gordon, el elemento es agua y todo lo que esconde y descubre, la luna, la línea del cuello de la cabeza de la figura, que adorna la proa de los barcos y el aliento en la concha.

Suya es la “percepción oceánica”, él sostiene “la rosa de los vientos” cuyos pétalos son tantos velámenes sin flete destinados a las costas. El tiene la paciencia-cristal del visionario que se vuelve transparente en el centro de la tempestad, su signo es la caña que mueve el conocimiento interior hacia círculos cada vez más anchos.

El aire es el elemento para Lee, y todo lo que lleva, pólen, plumas, los sueños de los pájaros y puntas de estrellas y el sagrado nido de los vientos.

Su signo es el rayo de sol en la paja. Nuevos juguetes para el espíritu brotan de sus dedos, *estáticas tangibles*, en las cuales el sentido se encaramará y pasmará, mientras el pintor, el creador de canastas de luz, teje su hilo del ojo al corazón.

Por lo que a mí respecta, yo diría: el fuego, los lugares donde el demonio cocina su mercancía, el signo podría ser el caldero roto. Entre los huevos del volcán, tengo que encontrar el huevo del fénix, la piedra del filósofo está adentro.

Mientras tanto, mis amos de las situaciones prismáticas, llegan de los *tres* polos con órdenes selladas y abanicos de meteoros derretidos.

Así como la música (disuelve el tiempo) y es dada al hombre para su diálogo con la eternidad, la pintura es la aventura hacia un espacio interior que no puede ser medido por metros ni por años-luz. Un espacio en donde el pensamiento viaja más rápidamente que la luz, en donde lo más cerca es también lo más lejos, en donde la más pequeña concha marina se tuerce con tanto significado como las espirales de la galaxia y el ojo de la mente contempla al instante, mundos perdidos y por venir.

DYNATON 1951

(1) Louis de Broglie. *Matter and Light*, p. 272.

(2) Del cual sólo puede darse una breve hojeada.

## Paalen y su Obra



Wolfgang Paalen en su estudio de San Angel. 1945. (Al fondo se ven el cuadro del lado izquierdo del tríptico "Las primeras espaciales" y "La Cigarra", escultura en madera).



*El hombre y su máscara*  
(Oleo sobre tela) 1935



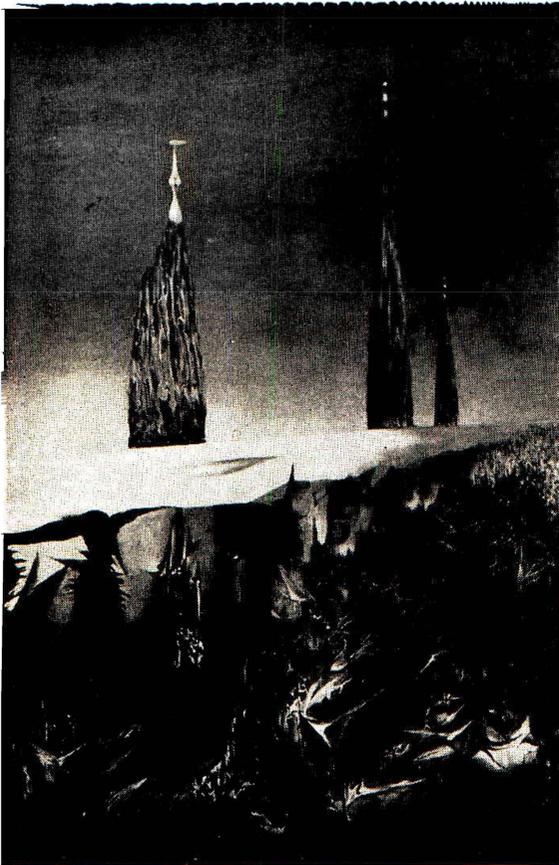
*Cabeza*  
(Escultura en mármol) 1935



*Paisaje totémico de mi infancia*  
(Oleo sobre tela) 1937



*Toisón de oro*  
(Oleo sobre tela) 1937



*Fata Alaska*  
(Oleo sobre tela) 1937



*Combate de príncipes saturnianos*  
(Oleo sobre tela) 1938



*Orfeo*  
(Oleo sobre tela) 1938



Estud  
(OI

El mensajero  
(Oleo sobre tela) 1941



Figones  
3-44

Dibujo  
(Tinta y pastel) 1944



Dibujo  
(Oleo y humo sobre tela) 1945



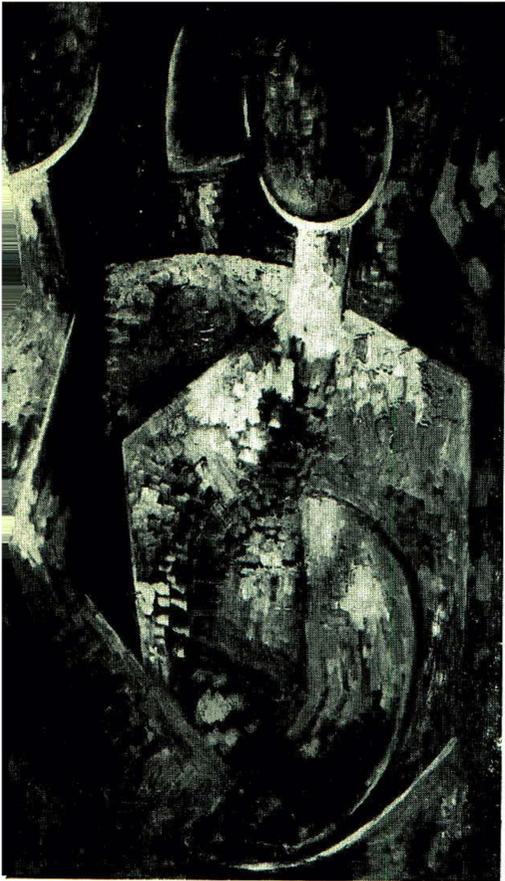
*Madre de Agata*  
(Oleo sobre tela) 1946



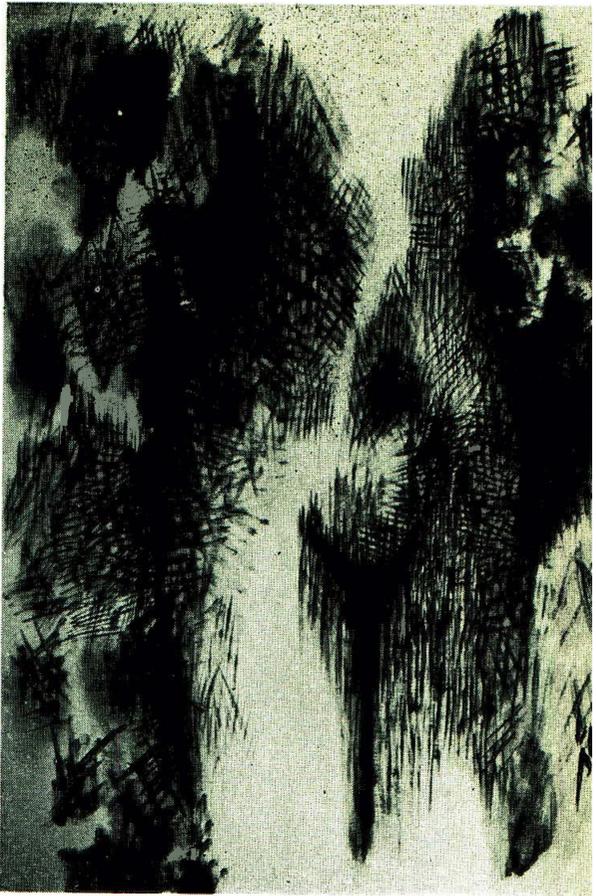
*El demonio de Tarot*  
(Oleo sobre tela) 1953

*Interpretación Còsmica*  
(Oleo sobre tela) 1946





*Tres personajes*  
(Oleo sobre tela) 1954



*La Diosa*  
(Oleo sobre tela) 1955



*Flor de plátano*  
(Oleo sobre tela) 1955



Homenaje a Isabel  
(Oleo sobre tela) 1958



*Amanecer*  
(Oleo sobre tela) 1958



*El Valle*  
(Oleo sobre tela) 1955



*Autorretrato*  
(Oleo sobre tela) 1958