

carados por la pintura, son ambivalentes. Tienen la apariencia polvosa del hallazgo arqueológico y el sello de lo provisional propio de la cultura del siglo XX. Si alguna imagen resulta familiar (y muchas recuerdan los aretes prehispánicos), su familiaridad no puede ser especificada. El artista evita los clichés bajando el tono en vez de acentuarlo. Sus colores, por ejemplo, no alcanzan nunca la saturación; son más bien pálidos, como huellas que se desvanecen de una superficie un día brillante. Granos de arena encajados en una superficie jaspeada nos remiten al poema, a su "montoncito de polvo". El polvo y los colores terrosos fluyen de una a otra obra, rara vez encendidos por la memoria del fuego.

En las esculturas pequeñas, Nissen no oculta que es, al fin y al cabo, un hombre de su tiempo, un artista que acepta el vocabulario formal y técnico transmitido por Picasso y González a David Smith y Anthony Caro. Pero estos hombres de su tiempo son los que viajan tiempo atrás y tiempo adelante, arrojando al sesgo una mirada llena de interés por los artefactos de otras épocas. Los reflejos visuales en el arte moderno son parte del significado de este arte. El motivo mismo de la metamorfosis está arraigado en la mente moderna, como lo está la noción de las correspondencias, proveniente —como lo acepta Paz— de los padres del romanticismo. Para Nissen, que conformó sus esculturas de menor tamaño con la más maleable de las materias primas, la cera, las posibilidades de combinaciones conjugables por esta técnica aditiva le ofrecían la oportunidad de extrapolar elementos del poema o, mejor dicho, esas correspondencias de las que el arte moderno es un compendio. Fragmentos dotados de sugestión orgánica se yuxtaponen a fragmentos de origen geométrico. El procedimiento, que el espíritu moderno es tan afecto a subrayar, se convierte en protagonista. Un borde igual, una masa de formas retorcidas de evidente origen biológico, una columna rota, un plinto en pirámide truncada, todo atestigua el carácter metafórico de la forma en este siglo. No por ello queda reducida al silencio ninguna de las imágenes de Paz: Nissen se las arregla para sugerir la flor y el fruto de la diosa, los huevos del insecto, las cuentas de piedra despa-

rramadas por el polvo y aun las fatidicas monedas de cobre. En las esculturas grandes, Nissen hace otra referencia al *allá*. Sus formas se congregan sobre una mesa elevada que evoca al altar. La esbelta estructura que brota hacia lo alto para soportar su cargamento de alusiones al clima del poema, instruye al espectador. Esta escultura es una destilación tanto de una cultura como de un tropo. Las formas específicas deben ser leídas como un comentario continuo del carácter inexhaustible de la metáfora. La diosa nos dice: soy esto, pero también soy aquello. Es infinitamente plástica. Duplica, multiplica sus formas interiores. Es un espejo y una puerta al infinito y, al desdoblarse, entrega a la imaginación el sentido de las correspondencias. El artista plástico se apresura en pos de ella.

Paz completa su viaje a la Vico por el poema con esta consumada frase:

*Allí abrirás mi cuerpo en dos, para leer las letras de tu destino*

Las finas alas de la mariposa serán separadas por su delgadísima junta, como un libro sagrado, y serán reveladas las letras del destino como lo fueron a Mallarmé, o a los lectores prehispánicos de esos textos desplegables que pueden recorrerse en dos sentidos; esos innumerables reflejos de reflejos, esas infinitas correspondencias hallarán una forma. Que Nissen prolongue el poema con una obra tan vasta, y por así decirlo letra por letra, es un tributo al principio de la reflexión, un tributo a Paz y un tributo a una gran tradición.

Dijo Picasso que de ser unidos por una línea todos los puntos de su horizonte personal, el resultado sería un toro. De ser unidos todos los puntos del universo de Paz, se obtendría en cambio un espejo. *Mirar y saber*: lo mismo para un artista visual que para un poeta, verbos de una eterna y alta constelación.

#### Notas

<sup>1</sup>Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la fe.

<sup>2</sup>*Ibidem*.

## La pintura de Wifredo Lam como problema

Damián Bayón

Wifredo Lam, que nació el 8 de diciembre de 1902 en un pueblo de Cuba, iba a desaparecer en París el 11 de septiembre de 1982 después de una larga enfermedad que lo tuvo mucho tiempo atado a una silla de ruedas. Fue enterrado —con honras nacionales— en su país de origen el 8 de diciembre pasado, exactamente ochenta años después de venir al mundo.

Después de España y de Bélgica tenemos ahora aquí la oportunidad de ver esa gran retrospectiva con la que todos soñamos a la muerte de un gran artista. No sólo para celebrarlo sino también para intentar una primera evaluación de conjunto y tratar de asignarle el puesto que creemos puede corresponderle en una visión más amplia: continental y —¿por qué no?— mundial.

Después de las rituales visitas a la exposición, que se realiza en el Museo Municipal de Arte Moderno, adonde he ido con mi no menos tradicional cuaderno, heme aquí hoy frente a la mesa de trabajo intentado decantar mis impresiones. Las cuales, para que sean constructivas, deben ir indisolublemente ligadas a la reflexión. Para ello, además de escrutar las obras, hay que hojear también los libros que se escribieron sobre el pintor, infinitamente más abundantes que sobre su tácito rival, el chileno Roberto Matta. Y por supuesto estudiar el catálogo, correctamente ilustrado —sin más—, en donde en lo que respecta al texto los organizadores optaron por la solución de facilidad: es decir, la antología de esas personalidades famosas "garantizadas", generalmente literarias, que siguen fascinando a los franceses.

Más pedestre si se quiere, hoy yo añoro en ese nutrido documento, precisamente lo que no encuentro en él, vale decir: el análisis detenido, época por época, tema por tema, con las consiguientes consideraciones respecto de la técnica, la escala, y las conclusiones que se impongan a par-

tir de su evolución, a favor o en contra de su advenimiento a la fama.

Eso llevaría el desarrollo de un libro. Más modestamente vayamos juntos a la exposición enarbolando el dicho catálogo aunque sólo sea para orientarnos. Y a fe que hay que orientarse en el laberinto de salas, cuyo defecto radica esta vez en que "se entra por el final" y hay que descubrir laboriosamente los orígenes. El mundo, al revés. De modo que cuando el espectador consciente quiere seguir el hilo cronológico descubre —como casi siempre— la patética búsqueda del "modo" personal de estar en el mundo y representarlo; el florecimiento de esa potencia oculta y, al fin, esa plenitud a la que Lam accede en la década de los 40, es decir hace ya mucho tiempo. . .

Ya que lo demás para él fue apenas *perdurar*. En el mundo cruel de los "elegidos", una vez que el artista ha logrado una suerte de consenso mundial, le es muy difícil por no decir imposible, cuestionarse, ponerse en tela de juicio. Aunque a veces la inercia de los años creativos lo acompañe como una sombra fiel hasta su muerte.

Conste que no es mi intención hoy apesar a Wifredo Lam de ningún pedestal. Lo único que quisiera poder consignar de manera lúcida es lo que ha sido un doble movimiento de mi sensibilidad. Por una parte, descubrir una magnífica década —1940-1950— de creatividad y de aciertos que partían en todas direcciones como una verdadera pirotecnia. Y por otra, la más triste confirmación de la sospecha que, durante los últimos treinta años de su vida, Lam no pudo hacer cosa que intentar "variaciones" sobre lo que tanto había acertado cuando era más joven.

Dos veces en mi vida había yo visto grandes conjuntos de Wifredo Lam: una vez en el 68 aquí mismo en este museo, ocasión en que compartía las salas con Matta y la argentina Alicia Penalba, la escultora que acaba trágicamente de desaparecer en un accidente. Y aun en otra oportunidad me tocó enfrentarme con una exposición individual de Lam, su "glorificación" diríamos, en una Bienal de Venecia en que el pabellón cubano le estaba íntegramente consagrado.

O sea, no me tomaban del todo por sorpresa estos cuadros antiguos de Lam, algunos de los cuales pueden

verse hoy en París: tanto los rudimentarios, como los primeros francamente logrados. No pongamos mala cara: ambos momentos se imponen como fascinantes. Entre otras cosas, porque nos enseñan una vez más que no hay creación sin lucha y que es pintor no sólo quien es excelente en todo, sino más bien quien es capaz de encontrar una veta que reconoce como propia y que, a fuerza de ahondar, llega a imponer a los demás.

Las cartas sobre el tapete: en las fotos lo vemos, este muchacho larguirucho, es negro y achinado al mismo tiempo. Imagen de lo que puede ser América, la ajena o la nuestra. Y no es para menos: su padre era chino, su madre mulata, o sea que en él se juntaban las tres razas, aunque yo diría que en su físico la que menos afloraba era la blanca.

Estudia el joven en La Habana viniendo de su provincia natal, y lo hace seriamente de 1916 a 1923, fecha esta última en la que se la arregla para mudarse a España donde pasará quince años, incluso los dos primeros de la Guerra Civil. En Madrid se hace hombre y se hace pintor. ¿Pintor? no sé, al menos dibujante: sólido, con ese naturalismo hispánico de sus maestros, uno de los cuales es nada menos que Fernando Alvarez de Sotomayor, el retratista de nobles con sus caballos y perros; pero también de campesinas gallegas, cuadros honradamente "bien pintados" sin pena ni gloria.

Hablo —escribo— para los más jóvenes: no había tanta contradicción hace cuarenta o cincuenta años en que un correcto académico enseñara los rudimentos del oficio a sus alumnos, quienes después tomarían el camino que quisieran o pudieran. Es tan vasta y complicada la "cocina del arte" —así se llama, no hay que escandalizarse— que nunca se empieza demasiado pronto: *ars longa, vita brevis*.

Hay aquí de la mano de Lam unos dibujos, precisamente de campesinos castellanos, que nos deben dejar pensando. ¿Cómo hombre tan concreto, con ese gusto por el volumen, la sombra, la rotundidad que ella concita, ávido de registrar el carácter del personaje retratado, y hábil para fijar hasta el mínimo detalle del atuendo puede —apenas unos años más tarde— derivar a un "monstruismo" furibundo que, por último, no lo abandonaría

jamás?

En el 36 encontramos ya un cuadro, una *Ventana* "matissiana" que se nos impone en una gama azulada muy fina. No es sin embargo el definitivo encuentro consigo mismo, apenas si hoy —visto retrospectivamente— se nos aparece como una mera posibilidad. Digamos que hay que darle aun tiempo: Lam tiene entonces apenas 34 años.

El choque vendrá dos años más tarde con Picasso y con la escultura negra que le enseña a ver Picasso. El propio Lam ha contado —y es uno de los buenos puntos del catálogo— cómo llegó a París con una carta para Picasso del escultor Manolo Hugue. Y cómo el famoso protegió al desconocido, y cómo éste último pintó furiosamente hasta que los cuadros no le cupieran más en el exiguo espacio de su cuarto. Dos años —del 38 al 40— estará titubeando, primero probará una especie de cubismo *sui generis*: figuras negras —pero no rotas ni recompuestas— sino más elementales, reducidas a esquemas, tratadas en un color apagado e indeciso.

Yo diría que por fin en el 39 —hay aquí una *Danseuse* que parecería probar lo que digo— Lam se atreve a plantar la figura sola en medio del campo pictórico, con un fondo que evidentemente le sobra de ambos lados. Es un cuadro grande, todavía en *gouache* sobre papel pegado a la tela (o *maroullé*, como se dice en términos de oficio). Torpe aun porque corresponde a la iniciación de algo. Si el signo es todavía primario, pronto se enriquecerá, complicándose, haciéndose más trabado, más denso. Porque toda esa época es —en honor a la verdad— bastante "delgada", delgada como factura pero también al mismo tiempo, delgada como expresión, lo que es más grave. Todo es demasiado esquemático, cuando no cae en la burda imitación, no ya del cubismo sino de la época picassiana de las mujeres de "tres ojos" o de los "párpados enganchados con anzuelos".

Algún coletazo de Matisse queda, sin embargo, tal *Mujer sentada* (hacia 1940), hoy en alguna colección particular, en que la figura definida por líneas tensas está tratada en un gran violeta claro que "barre" la tela, oponiéndose a azules, amarillos, verdes. Eso pasa pronto, rechazado con buena intuición. Vienen entonces los "iconos" —que anticipan la gran serie pin-

tada en Cuba—, tratados todavía entonces en pálidos grises a través de la técnica de *gouache* o de óleo, siempre sobre papel. Lo que quiere decir claramente que no hay intención "materia" en Lam —nunca la habrá—, de materia pingüe todo lo contrario.

Mientras tanto las mujercitas sintetizadas de la temprana época parisien— se han transformado ahora —siguiendo la idea que ya estaba en la *Danseuse*— en unas grandes figuras verticales en las que uno o dos protagonistas se yerguen en el centro de la tela formadas de signos emblemáticos sexuales del hombre y la mujer. Otras veces las facciones de esos misteriosos personajes —algunos con cuernos como diablillos— se hacen redondamente caballunas. No por capricho sino que si literalmente ostentan una cabeza equina es porque están poseídas por un *loa*, genio vudú que los transforma —en la sublimación del trance— en divinos corceles.

A todo esto ha venido la guerra, Lam se ha mudado a Marsella preparándose al retorno a su trópico natal. Y en su mismo barco viajarán André Breton, Lévi-Strauss, Victor Serge, André Masson. En ese sentido, dentro de la mala suerte de la emigración forzada, Lam tuvo la fortuna de encontrar brillantes compañeros de ruta.

Por último, su vuelta a los orígenes le iba a dar el tono vital que le faltaba: en una palabra, de entonces en adelante no hablaría de la cultura afroamericana "de oídas", sino que la recuperaría cabalmente con toda su magia y sus exorcismos, es decir sumergido hasta el cuello en las aguas lustrales de su origen, para salir de ellas, en fin, purificado —al menos por un tiempo— de cualquier europeísmo superficialmente aprendido.

Es el gran momento de *La Jungla* (1942), del museo de Arte Moderno de Nueva York, obra de gran tamaño en el doble sentido del término; cuadro que según el escritor cubano Edmundo Desnoes es la culminación absoluta de Lam, y que desdichadamente no figura en esta exposición como pieza-clave que debería siempre ser. Sin embargo, si queremos reconocer distintos momentos en la producción del pintor, no hay más remedio que reconocer que *La Jungla* y sus variantes (hay otras en colecciones privadas de Chicago y París) es la conclusión natural que había

empezado con las figuras totémicas aisladas, aunque en una gama más marcadamente azul.

En una foto del taller habanero en los años 40 se puede ver al pintor rodeado de cuadros muy distintos entre sí: los que ya mencionamos y otros —mucho más coloridos— que voy a tratar de describir. Si la temática es la misma, basada en las imágenes-simbolos desperdigados por la tela, e tratamiento no puede ser más distinto. Para empezar, en el color y la manera misma de aplicarlo. En la solución que ya vimos, los tonos eran más bien sombríos y las pinceladas continuas. En la nueva actitud, el pigmento aplicado con un pincel muy seco de la impresión de un verdadero "frotado", algo como lo que hacía a veces Max Ernst en sus cuadros. Los temas también varían porque esta pintura clara, discontinua, del flamante estilo de Lam encarna en naturalezas muertas rientes que llevan en ocasiones títulos serios como *Altar para Eleguá* (1944), o *El encantador* (1944), *La cortina granate* (1944). Hay aquí —mágicamente— un punto de contacto de Lam con la única pintora cubana importante del momento: Amelia Peláez (1897-1968). Es decir, se nota en él la tentación de cantar un trópico de facilidad y de felicidad, y lo va hacer levemente, manchando apenas el papel con el óleo y dejando mucho fondo visible de ese mismo soporte, neutro por definición.

Esta época ha sido, pues, la gran sorpresa y la gran admiración para mí esta vez. Puesto que prácticamente no había visto nunca cuadros de esta serie, ya sea porque están en Cuba —donde no supe encontrarlos—, en colecciones particulares o en manos de la galería Pierre Matisse de Nueva York. Esta "fosforescencia clara" me hará pensar también —y siguen las asociaciones libres— en el deslumbramiento tropical del venezolano Armando Reverón, quien había descubierto casi contemporáneamente que la mucha luz apela a la ceguera; y valga la paradoja. El cuadro así no presenta sino rastros de formas y colores, "devorados" literalmente por un sol omnívoro.

Tercer o cuarto episodio. Ya no sé. La alegría del estilo pseudo-puntillista venía en parte del mucho fondo visible y de las apariciones altamente cromáticas. Cuando pase a su última fase —la más conocida— no dejará

de hacerlo sin algunas despedidas: *Figura sobre fondo verde* (1944) o *Paisaje tropical*. En 1946 visita Haití, vuelve a Francia, empieza a viajar a Nueva York en un proceso que se extiende hasta 1952, año en que se reintala en París. El "sistema" se irá afirmando poco a poco. En principio nada grave: para empezar la asunción de los ídolos en su doble carácter de divinidades operatorias y de signos taquigráficos que le sirven para "armar" su zarabanda de formas ahusadas, agresivas, contra fondos neutros, oscuros, no vibrados. En ese sentido rinde homenaje a los dioses del panteón negro: Eleguá, el que "abre la barrera", Yemagá, la divinidad oceánica, Canaima el genio del mar, Ogun, señor de los metales y la Guerra, Shangó, vinculado al rayo y al color rojo.

En esta última versión, que durará más de treinta años, los cuadros se harán grandes, enormes, pasando muchas veces de los dos metros. A partir de 1945, al fin Lam se habrá animado a pintar directamente al óleo sobre tela. Y no será, precisamente para adoptar tardíamente una técnica empastada —que no siente— ni para obtener brillos que en él resultarían dudosos. La pintura de Lam será siempre opaca y lisa: todo debe venir de la deformación, de la combinatoria inextinguible de los espectros de la selva, de los animales totémicos, de las explícitas alusiones sexuales, nunca eróticas.

Así hara su fama Lam. Deslumbrando a los europeos que buscan siempre en lo americano —de cualquier latitud— la supervivencia india, negra, y que miran con desconfianza al artista que naturalmente se integra en una tradición occidental que al fin de cuentas es también la suya, como la de cualquier europeo. En consecuencia —y ahí se ve la parcialidad de la crítica, azuzada por museos y galerías— la mayoría de los autores bordará una y otra vez, inagotablemente, sobre los temas exóticos, obnubilados por los "cuartos crecientes" de pequeñas lunas, las caritas circulares de los personajes con cuernos, de las azagayas afiladas, de los estirados brazos y piernas, los pequeños senos protuberantes: mundo de ángulos, curvas decididas, pájaros estilizados o losanges que forman rondas frente al muro oscuro del fondo: ocre, marrón oscuro, verde o negro.

Hay alguna excepción y es cuando

justamente el pintor sale de una rutina que se hace mecánica, como en *Gran composición* (1958), tela de 2.13 x 2.10 m. de ambiente azul como una niebla espesa. Figuras rituales antropomórficas —cabezas equinas, alas o picos de pájaros— parecen mostrarse de perfil como en un relieve egipcio. No hay volúmenes, pero sí en cambio la trabazón que falta en muchos otros cuadros de esa misma época.

Por los años 70 proliferan unas pequeñas telas más puramente gráficas: a punta de pincel Lam dibuja diablillos y caballos estilizados, repitiendo sus enigmáticos losanges una y otra vez. Quedan aun, en la muy completa exposición, vitrinas de grabados para ilustrar libros de amigos, muros enteros de dibujos, y en fin unas cinco esculturas en bronce "no escultóricas" —si puede decirse— en la tradición del Picasso escultor, aunque sin su genio. En el cubano, una escultura no pasa nunca de ser otra cosa que la concreción en bronce de un dibujo en silueta.

Es ya un lugar común hablar de los "tres grandes" de la pintura latinoamericana moderna: Tamayo, Matta, Lam. ¿Pueden acaso compararse sus actitudes, sus resultados? Tamayo me parece más completo pintor que los otros dos, menos repetido, desdénando sus éxitos de línea, de color, de empaque para lanzarse perpetuamente —a su riesgo— en la nueva aventura que lo regenera como a un eterno joven que siempre recomienda.

Matta, en cambio, es más irónico que sus compañeros de trilogía: desde los pequeños homúnculos garabateados en el margen de los planos que dibujaban en el estudio de Le Corbusier, hasta sus grandes telas de estos últimos treinta años, en que contra magmas azules o verdosos unas explosiones se iluminan en colores ácidos y entonados. Telas de ciencia-ficción *avant la lettre* que deslumbraron ya en los años 40 pero que se han perpetuado demasiado en nuestro tiempo.

Lam y Matta fueron, por último, los hombres de un solo descubrimiento: cada uno el suyo. Descubrimiento que supieron explotar a lo largo de toda su madurez en una nota quizá fatigosamente monocorde: hasta el punto de que tenemos la impresión de encontrarnos frente a un enigma del que

ya conocemos la solución antes de enfrentarlo.

Detrás de Tamayo, son ellos tal vez por último los mejores de esa generación. No olvidemos empero que otros vienen pisándoles los talones, un plantel de maestros que la mayoría del público y la crítica no sabe aun reconocer. Cuando algunos de esos nuevos artistas lleguen a la notoriedad —como algunos de ellos ya lo están haciendo— será a su vez el momento de compararlos con quienes los precedieron. Tocándonos así asistir nos tocará asistir otra vez a la antigua y dramática "hora de la verdad".

## Letrillas

### Alemania: nacionalismo y pacifismo

Octavio Paz

Asistimos, desde hace algún tiempo, a un renacimiento del pacifismo. El fenómeno es, simultáneamente, explicable e inquietante. Explicable, ante la amenaza nuclear, el pacifismo parece ser una reacción natural y legítima. Inquietante: muchos piensan que el desarme unilateral de Occidente —e incluso el mero desgaste de su capacidad defensiva— invitará a Moscú a desencadenar el ataque. El actual equilibrio militar —ligeramente favorable a Rusia— nos ha preservado del estallido. El pacifismo, que en el pasado no evitó contienda alguna, podría ahora precipitar la tercera guerra mundial. En numerosos pasados de *Vuelta* nos hemos ocupado de este tema y de otro al que está ligado estrechamente: la defensa de Occidente o, mejor dicho, la defensa de las instituciones democráticas en Occidente y en otras partes del mundo. (Véanse los artículos de Castoriadis y de Octavio Paz así como el comentario de Aquilino Duque en los números 81 y 83 de *Vuelta*).

Hay un aspecto del pacifismo contemporáneo que no hemos tratado en nuestra revista y que hoy es objeto de polémicas violentas en Europa, sobre

todo en Francia y Alemania: el pacifismo alemán. La influencia del viejo nacionalismo es visible en el movimiento y se ejerce en una doble dirección, como fuerza de atracción y como fuerza animadora. Por ejemplo, en las manifestaciones y declaraciones de los pacifistas alemanes aparece una reivindicación que, aparte de ser justa, es profundamente popular en ese país: la reunificación de las dos Alemanias. Es claro que mientras subsista la dominación comunista en Alemania Oriental, la unificación es una quimera. Pero esta aspiración puede ser utilizada por la Unión Soviética y sus agentes para ahondar las divisiones de Occidente y tratar de separar aun más a los alemanes del resto de la Europa democrática. Otro rasgo intranquilizador del neo-nacionalismo pacifista alemán es un anti-americanismo que muchas veces se niega a distinguir (o distingue solo verbalmente y de mala gana) entre la naturaleza del totalitarismo ruso y los Estados Unidos. En los últimos meses el movimiento pacifista alemán ha tenido que enfrentarse a las críticas de muchos intelectuales y periodistas europeos, entre ellos numerosos socialistas franceses. Algunos hablan de "nacional pacifismo" germano. Es una exageración pero es una exageración reveladora de los temores que despierta entre sus vecinos un renacimiento del nacionalismo alemán.

La prensa de México apenas si ha hecho eco del debate europeo sobre este tema y de ahí que publiquemos, por cortesía de *Le Nouvel Observateur* y de *El Día*, una entrevista con el conocido novelista y pacifista alemán Gunther Grass, que defiende los puntos de vista del movimiento, frente a las críticas de dos socialistas franceses: Jean Daniel y Jacques Julliard.

### Los pacifistas y la paz

Jean Daniel

Entramos pues en un periodo de turbulencias pacifistas. En varias capitales europeas se han reunido las multitudes para manifestar contra la guerra y, más precisamente, contra eso