

Las vanguardias artísticas del siglo XX

Mario De Micheli

ALIANZA FORMA





Expresionismo *

Crónica de la Unión Artística «Die Brücke»

Animados por la fe en el progreso y en una nueva generación de creadores y de amantes del arte, hacemos un llamamiento a la juventud y, como jóvenes que llevan en sí el futuro, queremos conquistarnos libertad de acción y de vida frente a las viejas fuerzas tan difíciles de desarraigar. Acogemos a todos los que, directa y sinceramente, reproducen su impulso creativo.

En el año 1902 se conocieron en Dresde los pintores Bleyl y Kirchner. A los dos se añadió a continuación Heckel, por mediación de su hermano, amigo de Kirchner. Heckel llevó consigo a Schmidt-Rottluff, al que conoció en Chemnitz. Trabajaron juntos en el estudio de Kirchner. Allí había la posibilidad de estudiar con la máxima naturalidad del desnudo, fundamento de todas las artes figurativas. Al dibujar sobre esa base, se formó en todos la convicción de tomar de la vida la inspiración para crear y de apoyarse en la experiencia directa. En un libro, *Odi profanum*, cada cual escribía y dibujaba, una al lado de otra, sus propias ideas, y así comparaban sus distintos caracteres. De tal modo, sin darse cuenta, llegaron a formar un grupo, que tomó el nombre de *Brücke* [El Puente]. El uno animaba al otro. Kirchner introdujo desde la Alemania meridional el grabado en madera, que él, atraído por los viejos grabados de Nuremberg, había rescatado. Heckel grababa nuevamente figuras en madera; Kirchner enriqueció esta técnica coloreando sus trabajos y buscó el ritmo de la forma cerrada en la piedra y en el estaño. Schmidt-Rottluff hizo las primeras litografías en piedra. La primera exposición del grupo tuvo lugar en Drede en locales particulares, pero no tuvo ningún eco. No obstante, Dresde ofrecía mucha materia de inspiración con el encanto de su paisaje y de su vieja civilización. El *Brücke*

* Hay muchos escritos teóricos de los artistas expresionistas —y a lo largo del ensayo hemos tenido ocasión de citar bastantes de ellos—, pero no hay manifestos del expresionismo. Ello se debe al carácter mismo del movimiento, reacio a formar grupos demasiado programáticos y limitadores de la libertad individual. Tal vez podría considerarse como un auténtico *manifiesto* la conferencia que Kasimir Edschmid pronunció en 1917 con el título *En torno al expresionismo en poesía*, de la que a lo largo del libro se han reproducido amplios párrafos. En cualquier caso, no hay manifestos artísticos. La *Crónica de la Unión Artística «Die Brücke»*, escrita por Kirchner en 1913, es bien poca cosa, y, además, fue rechazada por los otros artistas del grupo; es más, esta *Crónica* fue el pretexto para la disolución del grupo. [El texto que da De Michelis procede de Umbro Apollonio, «Die Brücke» e la cultura dell'espressionismo, Alfieri, Venecia, 1952. N. del E.]

halló también aquí sus primeros motivos en el campo de la historia del arte, en Cranach, Beham y otros maestros alemanes de la Edad Media. Con ocasión de una exposición de Amiet en Dresde, fue nombrado miembro del *Brücke*. A él se añadió en 1905 Nolde. Su carácter fantástico llevó una nota nueva al *Brücke* enriqueciendo sus exposiciones con la interesante técnica de su grabado, mientras él aprendía a conocer la de nuestras xilografías. Por invitación suya, Schmidt-Rottluff fue a visitarlo a Alsen. Más tarde, Schmidt-Rottluff y Heckel fueron a Dangast. El aire áspero del Mar del Norte determinó, especialmente en Schmidt-Rottluff, un impresionismo monumental.

Mientras tanto, en Dresde, Kirchner seguía trabajando en su estudio. En el Museo Etnográfico encontró analogías con su propia obra en la escultura negra y en las maderas talladas del Pacífico. El deseo de liberarse de la esterilidad académica condujo a Pechstein al *Brücke*. Kirchner y Pechstein fueron a Gollverode para trabajar juntos. En las salas de Richter en Dresde tuvo lugar la exposición del *Brücke* con los nuevos miembros. La exposición impresionó mucho a los jóvenes artistas de Dresde. Heckel y Kirchner trataron de armonizar el ambiente con la nueva pintura. Kirchner decoró sus locales con pinturas murales y trabajos de «batik», en los que colaboró Heckel. En 1907, Nolde abandonó el *Brücke*. Heckel y Kirchner fueron a los lagos de Moritzburg para estudiar el desnudo al aire libre. Schmidt-Rottluff trabajaba en Dangast para refinar su ritmo colorista. Heckel fue a Italia y regresó de allí lleno de entusiasmo por el arte etrusco. Pechstein fue a Berlín para ocuparse del arte decorativo. Intentó introducir la nueva pintura en la Secesión. Kirchner aprendió en Dresde a imprimir a mano la litografía. Bleyl, que se había dedicado a la enseñanza, abandonó el *Brücke* en 1909. Pechstein fue a Dangast junto con Heckel. El mismo año, ambos fueron a buscar a Kirchner a Moritzburg para pintar desnudos al aire libre. En 1910, el repudio de los jóvenes pintores alemanes por parte de la vieja Secesión provocó la fundación de la Nueva Secesión. Para apoyar la posición de Pechstein dentro de ella también se asociaron Heckel, Kirchner y Schmidt-Rottluff. En la primera exposición de la Nueva Secesión conocieron a Müller. En su estudio encontraron la *Venus*, de Cranach, de la que ellos también eran grandes admiradores. La sensible armonía entre su vida y su obra llevó, lógicamente, a Müller a asociarse al *Brücke*. Él llevó su gusto por la pintura al temple. Para mantener intactos los fines del *Brücke*, sus miembros se dieron de baja en la Nueva Secesión y se prometieron exponer en la Secesión sólo si lo hacían juntos. Siguió una exposición del *Brücke* en los locales de la Galería de Arte Gurlitt. Pechstein faltó a su compromiso con el grupo, se hizo miembro de la Secesión y fue excluido. En 1912, el «Sonderbund» invitó al *Brücke* a su exposición de Colonia, y encargó a Heckel y a Kirchner que pintasen la capilla. La mayoría de los miembros del *Brücke* se hallan ahora en Berlín. También aquí el *Brücke* mantuvo sus características básicas. Íntimamente reforzado, irradia los nuevos valores del arte sobre toda la producción artística moderna de Alemania. Inmune a influjos contemporáneos, cubismo, futurismo, etc., lucha por una civilización humana que constituya el auténtico fundamento del arte. A esta finalidad el *Brücke* debe su actual posición en la vida artística.

Los amigos del Brücke.

En el transcurso de los años se reunió todo un grupo de amigos en torno al *Brücke*. Fueron nombrados miembros pasivos y recibían la publicación mensual. A partir de 1906 se publicaron carpetas con trabajos gráficos de sus miembros grabados a mano; 1906: Bleyl, Heckel, Kirchner; 1907: Amiet, Schmidt-Rottluff; 1910: tres Kirchner; 1911: tres Heckel; 1912: tres Pechstein; 1913: la crónica del *Brücke*.

Los miembros del Brücke.

CUNO AMIET, ERICH HECKEL, EUGST LUDWIG KIRCHNER, OTTO MÜLLER,
CARL SCHMIDT-ROTLUFF

Sobre la pintura

La pintura es el arte que representa en un plano un fenómeno sensible. El medio de la pintura es el color, como fondo y línea. El pintor transforma en obra de arte la concepción sensible de su experiencia. Por medio de un continuo ejercicio aprende a usar sus medios. No hay reglas fijas para esto. Las reglas para una obra sola se forman durante el trabajo, a través de la personalidad del creador, la manera de su técnica y el tema que se propone. Estas reglas se pueden captar en la obra terminada, pero nunca se puede construir una obra basándose en leyes o modelos. La alegría sensible por el fenómeno visto es, desde el principio, el origen de todas las artes figurativas. Hoy en día la fotografía reproduce exactamente el objeto. La pintura, liberada de ello, recupera su libertad de acción. La sublimación instintiva de la forma en el acontecimiento sensible es traducida impulsivamente al plano. La ayuda técnica de la perspectiva se convierte en medio de composición. La obra de arte nace de la transposición total de la idea personal en el trabajo.

E. L. KIRCHNER

Sobre la gráfica

El móvil de la gráfica es la alegría de trasfundir en la mecánica la parte manual de la personalidad del autor.

En el *Brücke* se cultivan tres técnicas gráficas: xilografía, litografía y grabado.

La xilografía valoriza al máximo el elemento lineal gracias a su gran simplificación. El corte neto de los campos vacíos y la utilización de la estructura leñosa permiten ricas graduaciones de tono.

La litografía reproduce el dibujo del modo más directo. Gracias al tratamiento con trementina y con el empleo de ácidos en la superficie, equivale también a una técnica gráfica.

En el grabado en metal se prefiere el trabajo a punta seca. La formación automática de los surcos a mano hace evidente de modo íntimo la personalidad, más aún que con el aguafuerte. La elegancia del signo se destaca ópticamente sobre el metal pulido.

La impresión a mano permite usar las tres técnicas en el estudio y que el artista realice los últimos retoques técnicos.

E. L. KIRCHNER

Esbozo de un manifiesto «noviembrista» *

Nos situamos en el terreno creativo de la revolución, con el siguiente santo y seña: libertad, igualdad, fraternidad.

Nuestra unión nace de una afinidad de sentimientos humanos e intenciones artísticas, pero, por encima de todo, estamos convencidos de que debemos emplear todas nuestras fuerzas en la construcción moral de una nueva Alemania libre. Somos partidarios de una actividad cuidada en su forma y expresión, y apoyamos este modo de sentir con todos los medios a nuestro alcance.

Queremos una libertad de expresión ilimitada, y la adopción de una postura pública al respecto.

Consideramos que nuestra tarea consiste en reunir a todos los artistas jóvenes, y encauzar su actividad en un sentido útil para todo el pueblo.

No somos ni un partido ni una clase, sino hombres que no se arredran ante la dificultad del puesto que les ha asignado la Naturaleza; y nuestro trabajo, que debe ser tan útil para el pueblo como cualquier otro, debe salir al paso de los intereses de todos y contar con su consenso y aprobación.

Admiramos y respetamos el trabajo en todas sus expresiones, y creemos que los más capaces deben asumir las tareas más difíciles, en interés de todo el pueblo.

Nos proponemos que cada cual tenga su puesto en un trabajo colectivo, difícil, pero nunca fatigoso.

Luchamos contra todas las fuerzas destructivas y exaltamos las constructivas; «sentimos» de un modo nuevo, libre y carente de prejuicios.

Nuestro entusiasmo pertenece a la nueva Alemania libre; con valentía, sin incertidumbres, y con todas las fuerzas que tenemos a nuestra disposición, pretendemos luchar contra la reacción y contra todo lo que queda del pasado.

Enviamos a los artistas más sensibles y responsables del cubismo, el futurismo y el expresionismo nuestros saludos fraternales, con el deseo de que se unan a nosotros.

* Este texto, publicado en noviembre de 1918, es la primera manifestación de la postura de aquellos artistas que, identificados con la revolución del mismo mes y año, decidieron formar el *Novembergruppe* o Grupo de Noviembre. La iniciativa se debió a los pintores Max Pechstein, Cézar Klein, Georg Tappert, Heinrich Richter y Moritz Melzer. Durante los meses que siguieron se sumaron otros muchos artistas; sin embargo, el *Novembergruppe* no pudo mantener su impulso inicial y fue atenuando paulatinamente sus premisas revolucionarias. En 1920 se lo reprocharán, en una «Carta Abierta», Otto Dix, George Grosz, Raoul Hausmann y Hanna Höch, entre otros artistas. La disolución del grupo coincidió con la llegada de Hitler al poder. La traducción del texto en italiano está tomada de «Arte e revoluciones», P. Dragone, A. Negri y M. Ronci (eds.), CUEM, 1973, pp. 14-15.

Dadaísmo *

«Manifiesto Dadá de 1918»

La magia de una palabra—
—DADA—, que ha puesto a los periodistas
ante la puerta de un mundo
imprevisto, no tiene para nosotros
ninguna importancia.

Para lanzar un manifiesto es necesario:

A.B.C.

irritarse y aguzar las alas para conquistar y propagar muchos pequeños y grandes a, b, c, y afirmar, gritar, blasfemar, acomodar la prosa en forma de obviedad absoluta, irrefutable, probar el propio non plus ultra y sostener que la novedad se asemeja a la vida como la última aparición de una cocotte prueba la esencia de Dios. En efecto, su existencia ya fue demostrada por el acordeón, por el paisaje y por la palabra dulce. Imponer el propio A.B.C. es algo natural, y, por ello, deplorable. Pero todos lo hacen bajo la forma de cristal-bluff-madonna o de sistema monetario, de producto farmacéutico o de piernas desnudas invitantes a la primavera ardiente y estéril. El amor por lo nuevo es una cruz simpática que revela un *amiquémeimportismo*, signo sin causa, frágil y positivo. Pero también esta necesidad ha envejecido. Es necesario animar el arte con la suprema simplicidad: novedad. Se es humano y auténtico por diversión, se es impulsivo y vibrante para crucificar el aburrimiento. En las encrucijadas de las luces, vigilantes y atentas, espiando los años en el bosque. Yo escribo un manifiesto y no quiero nada y, sin embargo, digo algunas cosas y por principio estoy contra los manifiestos, como, por lo demás, también estoy contra los principios, decilitros para medir el valor moral de cada frase. Demasiado cómodo: la aproximación fue inventada por los impresionistas.

* El *Manifiesto Dadá de 1918* es el primer manifiesto del movimiento. Fue escrito por Tristan Tzara y publicado ese año en el núm. 3 de la revista *Dadá* de Zúrich. Otro texto importante para la historia del dadaísmo es también *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, que Tzara escribió en 1916. Sin embargo, el manifiesto de 1918 es bastante más significativo y explícito en sus intenciones. Igualmente importante es el *Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo*, también de Tzara, leído en París el 12 de diciembre de 1920 en la Galería Povolozky y publicado posteriormente en el núm. 4 de la revista *La vie des lettres*. En la traducción de estos dos textos se han perdido, inevitablemente, algunos juegos de palabras.

Escribo este manifiesto para demostrar cómo se pueden llevar a cabo al mismo tiempo las acciones más contradictorias con un único y fresco aliento; estoy contra la acción y a favor de la contradicción continua, pero también estoy por la afirmación. No estoy ni por el pro ni por el contra y no quiero explicar a nadie por qué odio el sentido común.

DADA— he aquí la palabra que lleva las ideas a la caza; todo burgués se siente dramaturgo, inventa distintos discursos y, en lugar de poner en su lugar a los personajes convenientes a la calidad de su inteligencia, crisálidas en sus sillas, busca las causas y los fines (según el método psicoanalítico que practica) para dar consistencia a su trama, historia que habla y se define. El espectador que trata de explicar una palabra es un intrigante: (conocer). Desde el refugio enguatado de las complicaciones serpentinas hace manipular sus propios instintos. De aquí nacen las desgracias de la vida conyugal.

Explicar: diversión de los vientres rojos con los molinos de los cráneos vacíos.

Dada no significa nada

Si alguien lo considera inútil, si alguien no quiere perder tiempo por una palabra que no significa nada [...]. El primer pensamiento que se agita en estas cabezas es de orden bacteriológico [...] hallar su origen etimológico, histórico o psicológico por lo menos. Por los periódicos sabemos que los negros Kru llaman al rabo de la vaca sagrada: DADA. El cubo y la madre en una cierta comarca de Italia reciben el nombre de DADA. Un caballo de madera, la nodriza, la doble afirmación en ruso y en rumano DADA. Sabios periodistas ven en todo ello un arte para niños, otros santos jesúshablaalosniños, el retorno a un primitivismo seco y estrepitoso, estrepitoso y monótono. No es posible construir la sensibilidad sobre una palabra. Todo sistema converge hacia una aburrida perfección, estancada idea de una ciénaga dorada, relativo producto humano. La obra de arte no debe ser la belleza en sí misma porque la belleza ha muerto; ni alegre ni triste, ni clara ni oscura, no debe divertir ni maltratar a las personas individuales sirviéndoles pastiches de santas aureolas o los sudores de una carrera en arco a través de las atmósferas. Una obra de arte nunca es bella por decreto, objetivamente y para todos. Por ello, la crítica es inútil, no existe más que subjetivamente, sin el mínimo carácter de generalidad. ¿Hay quien crea haber encontrado la base psíquica común a toda la humanidad? El texto de Jesús y la Biblia recubren con sus amplias y benévolas alas: la mierda, las bestias, los días. ¿Cómo se puede poner orden en el caos de infinitas e informes variaciones que es el hombre? El principio «ama a tu prójimo» es una hipocresía. «Conócete a ti mismo» es una utopía más aceptable porque también contiene la maldad. Nada de piedad. Después de la matanza todavía nos queda la esperanza de una humanidad purificada. Yo hablo siempre de mí porque no quiero convenir. No tengo derecho a arrastrar a nadie a mi río, yo no obligo a nadie a que me siga. Cada cual hace su arte a su modo y manera, o conociendo el gozo de subir como una flecha hacia astrales reposos o el de descender a las minas donde brotan flores de cadáveres y de fértiles espasmos. Estalactitas: buscarlas por doquier, en los pesebres ensanchados por el dolor, con los ojos blancos como las liebres de los ángeles.

Así nació DADA, de una necesidad de independencia, de desconfianza hacia la comunidad. Los que están con nosotros conservan su libertad. No reconocemos ninguna teoría. Basta de academias cubistas y futuristas, laboratorios de ideas formales. ¿Sirve el arte para amontonar dinero y acariciar a los gentiles burgueses? Las rimas acuerdan su tintineo con las monedas y la musicalidad resbala a lo largo de la línea del vientre visto de perfil. Todos los grupos de artistas han ido a parar a este banco a pesar de cabalgar distintos cometas. Se trata de una puerta abierta a las posibilidades de revolcarse entre muelles almohadones y una buena mesa.

Aquí echamos el ancla en la tierra feraz. Aquí tenemos derecho a proclamar esto porque hemos conocido los escalofríos y el despertar. Fantasmas ebrios de energía, hincamos el tridente en la carne distraída. Rebosamos de maldiciones en la tropical abundancia de vertiginosas vegetaciones: goma y lluvia en nuestro sudor, sangramos y quemamos la sed.

Nuestra sangre es vigorosa.

El cubismo nació del simple modo de mirar un objeto: Cézanne pintaba una taza veinte centímetros más abajo de sus ojos, los cubistas la miran desde arriba complicando su aspecto con una sección perpendicular que sitúan a un lado con habilidad. (No me olvido de los creadores ni de las grandes razones de la materia que ellos hicieron definitivas.) El futurismo ve la misma taza en un movimiento sucesivo de objetos uno al lado del otro, añadiéndole maliciosamente alguna línea-fuerza. Eso no quita que la obra, buena o mala, sea siempre una inversión de capitales intelectuales.

El nuevo pintor crea un mundo cuyos elementos son sus mismos medios, una obra sobria y definida, sin argumento. El artista nuevo protesta: ya no pinta (reproducción simbólica e ilusionista), sino que crea directamente en piedra, madera, hierro, estaño, bloques de organismos móviles a los que el límpido viento de las sensaciones inmediatas puede hacer dar vueltas en todos los sentidos.

Toda obra pictórica o plástica es inútil; que, por lo menos, sea un monstruo capaz de dar miedo a los espíritus serviles y no algo dulzarrón para servir de ornamento a los refectorios de esos animales vestidos de paisano que ilustran tan bien esta fábula triste de la humanidad.

Un cuadro es el arte de hacer que se encuentren dos líneas geométricas que se ha comprobado que son paralelas, hacer que se encuentren en un lienzo, ante nuestros ojos, en una realidad que nos traslada a un mundo de otras condiciones y posibilidades. Este mundo no está especificado ni definido en la obra, pertenece en sus innumerables variaciones al espectador. Para su creador la obra carece de causa y de teoría. Orden = desorden; yo = no-yo; afirmación = negación; éstos son los fulgores supremos de un arte absoluto. Absoluto en la pureza de cósmico y ordenado caos, eterno en el instante globular sin duración, sin respiración, sin luz y sin control.

Amo una obra antigua por su novedad. Tan sólo el contraste nos liga al pasado. Los escritores que enseñan la moral y discuten o mejoran la base psicológica, tienen, aparte del deseo oculto del beneficio, un conocimiento ridículo de la vida que ellos han clasificado, subdividido y canalizado. Se empeñan en querer ver danzar las categorías apenas se ponen a marcar el compás. Sus lectores se carcajean y siguen adelante: ¿con qué fin? Hay una literatura que no llega a la masa voraz. Obras de creadores nacidas de una auténtica necesidad del autor y sólo en función de sí mismo. Consciencia de un supremo egoísmo, en el que cualquier otra ley queda anulada.

Cada página debe abrirse con furia, ya sea por serios motivos, profundos y pesados, ya sea por el vértice y el vértigo, lo nuevo y lo eterno, la aplastante espontaneidad verbal, el entusiasmo de los principios, o por los modos de la prensa. He ahí un mundo vacilante que huye, atado a los cascabeles de la gama infernal, y de ahí, por otro lado, los hombres nuevos, rudos, cabalgando a lomos de los sollozos.

He ahí un mundo mutilado y los medicuchos literarios preocupados por mejorarlo. Yo os digo: no hay un comienzo y nosotros no temblamos, no somos unos sentimentales. Nosotros desgarramos como un furioso viento la ropa de las nubes y de las plegarias y preparamos el gran espectáculo del desastre, el incendio, la descomposición. Preparamos la supresión del dolor y sustituimos las lágrimas por sirenas tendidas de un continente a otro. Banderas de intensa alegría viudas de la tristeza del veneno. DADA es la enseñanza de la abstracción; la publicación y los negocios también son elementos poéticos.

Yo destruyo los cajones del cerebro y los de la organización social: desmoralizar por doquier y arrojar la mano del cielo al infierno, los ojos del infierno al cielo, restablecer la rueda fecunda de un circo universal en las potencias reales y en la fantasía individual.

La filosofía, he ahí el problema: por qué lado hay que empezar a mirar la vida, Dios, la idea y cualquier otra cosa. Todo lo que se ve es falso. Yo no creo que el resultado negativo sea más importante que la elección entre el dulce y las cerezas como postre. El modo de mirar con rapidez la otra cara de una cosa para imponer directamente la propia opinión se llama dialéctica, o sea, el modo de regatear el espíritu de las patatas fritas bailando a su alrededor la danza del método.

Si yo grito:

IDEAL, IDEAL, IDEAL

conocimiento, conocimiento, conocimiento

bumbúm, bumbúm, bumbúm,

registro con suficiente exactitud el progreso, la ley, la moral y todas las demás bellas cualidades de que tantas personas inteligentes han discutido en tantos libros para llegar, al fin, a confesar que cada uno, del mismo modo, no ha hecho más que bailar al compás de su propio y personal bumbúm y que, desde el punto de vista de tal bumbúm, tiene toda la razón: satisfacción de una curiosidad morbosa, timbre privado para necesidades inexplicables; baño; dificultades pecuniarias; estómago con repercusiones en la vida; autoridad de la varita mística formulada en el grupo de una orquesta fantasma de arcos mudos engrasados con filtros a base de amoníaco animal. Con los impertinentes azules de un ángel han enterrado la interioridad por cuatro perras de unánime reconocimiento.

Si todos tienen razón, y si todas las píldoras son píldoras Pink, tratemos de no tener razón. En general, se cree poder explicar racionalmente con el pensamiento lo que se escribe. Todo esto es relativo. El pensamiento es una bonita cosa para la filosofía, pero es relativo. El psicoanálisis es una enfermedad dañina, que adormece las tendencias antirreales del hombre y hace de la burguesía un sistema. No hay una Verdad definitiva. La dialéctica es una máquina divertida que nos ha llevado de un modo bastante trivial a las opiniones que hubiéramos tenido de otro modo. ¿Hay alguien que crea, mediante el refinamiento minucioso de la lógica, haber demostra-

do la verdad de sus opiniones? La lógica constreñida por los sentidos es una enfermedad orgánica. A este elemento los filósofos se complacen en añadir el poder de observación. Pero justamente esta magnífica cualidad del espíritu es la prueba de su impotencia. Se observa, se mira desde uno o varios puntos de vista y se elige un determinado punto entre millones de ellos que igualmente existen. La experiencia también es un resultado del azar y de las facultades individuales.

La ciencia me repugna desde el momento en que se transforma en sistema especulativo y pierde su carácter de utilidad, que, aun siendo inútil, es, sin embargo, individual. Yo odio la crasa objetividad y la armonía, esta ciencia que halla que todo está en orden: continuad, muchachos, humanidad [...]. La ciencia nos dice que somos los servidores de la naturaleza: Todo está en orden, haced el amor y rompeos la cabeza; continuad, muchachos, hombres, amables burgueses, periodistas vírgenes [...]. Yo estoy contra los sistemas: el único sistema todavía aceptable es el de no tener sistemas. Completarse, perfeccionarse en nuestra pequeñez hasta colmar el vaso de nuestro yo, valor para combatir en pro y en contra del pensamiento, misterio de pan, desencallamiento súbito de una hélice infernal hacia lirios baratos.

La espontaneidad dadaísta

Yo llamo amiquémeimportismo a una manera de vivir en la que cada cual conserva sus propias condiciones respetando, no obstante, salvo en caso de defensa, las otras individualidades, el *tuostep* que se convierte en himno nacional, las tiendas de anti-giallas, el T.S.H., el teléfono sin hijos, que transmite las fugas de Bach, los anuncios luminosos, los carteles de prostibulos, el órgano que difunde claveles para el buen Dios y todo esto, todo junto, y realmente sustituyendo a la fotografía y al catecismo unilateral.

La simplicidad activa.

La impotencia para discernir entre los grados de claridad: lamer la penumbra y flotar en la gran boca llena de miel y de excrementos. Medida con la escala de lo Eterno, toda acción es vana (si dejamos que el pensamiento corra una aventura cuyo resultado sería infinitamente grotesco; dato, también éste, importante para el conocimiento de la humana impotencia). Pero si la vida es una pésima farsa sin fin ni parto inicial, y como creemos salir de ella decentemente como crisantemos lavados, proclamamos el arte como única base de rendimiento. No importa que nosotros, caballeros del espíritu, le dediquemos desde siglos nuestros refunfuños. El arte no aflige a nadie y aquellos que sepan interesarse por él recibirán, con sus caricias, una buena ocasión de poblar el país con su conversación. El arte es algo privado y el artista lo hace para sí mismo; una obra comprensible es un producto de periodistas. Y me gusta mezclar en este momento con tal monstruosidad los colores al óleo: un tubo de papel de plata, que, si se aprieta, vierte automáticamente odio, cobardía y villanía. El artista, el poeta aprecia el veneno de la masa condensada en un jefe de sección de esta industria. Es feliz si se le insulta: eso es como una prueba de su coherencia. El autor, el artista elogiado por los periódicos, comprueba la comprensibilidad de su obra: miserable forro de un abrigo destinado a la utilidad pública: andrajos que cubren la brutalidad, meadas que colaboran al calor de un animal que incuba sus bajos instintos, fofa a insípida carne que se multiplica con la ayuda de los

microbios tipográficos. Hemos tratado con dureza nuestra inclinación a las lágrimas. Toda filtración de esa naturaleza no es más que diarrea almibarada. Alentar un arte semejante significa digerirlo. Nos hacen falta obras fuertes, rectas, precisas y, más que nunca, incomprensibles. La lógica es una complicación. La lógica siempre es falsa. Ella guía los hilos de las nociones, las palabras en su forma exterior hacia las conclusiones de los centros ilusorios. Sus cadenas matan, miriápodo gigante que asfixia a la independencia. Ligado a la lógica, el arte viviría en el incesto, tragándose su propia cola, su cuerpo, fornicando consigo mismo, y el genio se volvería una pesadilla alquitranada de protestantismo, un monumento, una marcha de intestinos grisáceos y pesados.

Pero la soltura, el entusiasmo y la misma alegría de la injusticia, esa pequeña verdad que nosotros practicamos con inocencia y que nos hace bellos (somos sutiles, nuestros dedos son maleables y resbalan como las ramas de esta planta insinuante y casi líquida) caracterizan nuestra alma, dicen los cínicos. También ése es un punto de vista, pero no todas las flores, por fortuna, son sagradas, y lo que hay de divino en nosotros es el comienzo de la acción antihumana. Se trata, aquí, de una flor de papel para el ojal de los señores que frecuentan el baile de disfraces de la vida, cocina de la gracia, con blancas primas ágiles o gordas. Esta gente comercia con lo que hemos desechado. Contradicción y unidad de las estrellas polares en un solo chorro pueden ser verdad, supuesto que alguien insista en pronunciar esta banalidad, apéndice de una moralidad libidinosa y maloliente. La moral consume, como todos los azotes de la inteligencia. El control de la moral y de la lógica nos han impuesto la impasibilidad ante los agentes de policía, causa de nuestra esclavitud, pútridas ratas de las que está repleto el vientre de la burguesía, y que han infectado los únicos corredores de nítido y transparente cristal que aún seguían abiertos a los artistas.

Todo hombre debe gritar. Hay una gran tarea destructiva, negativa por hacer. Barrer, asear. La plenitud del individuo se afirma a continuación de un estado de locura, de locura agresiva y completa de un mundo confiado a las manos de los bandidos que se desgarran y destruyen los siglos. Sin fin ni designio, sin organización: la locura indomable, la descomposición. Los fuertes sobrevivirán gracias a su voz vigorosa, pues son vivos en la defensa. La agilidad de los miembros y de los sentimientos flamea en sus flancos prismáticos.

La moral ha determinado la caridad y la piedad, dos bolas de sebo que han crecido, como elefantes, como planetas, y que, aún hoy, son consideradas válidas. Pero la bondad no tiene nada que ver con ellas. La bondad es lúcida, clara y decidida, despiadada con el compromiso y la política. La moralidad es como una infusión de chocolate en las venas de los hombres. Esto no fue impuesto por una fuerza sobrenatural, sino por los *trusts* de los mercaderes de ideas, por los acaparadores universitarios. Sentimentalidad: viendo un grupo de hombres que se pelean y se aburren, ellos inventaron el calendario y el medicamento de la sabiduría. Pegando etiquetas se desencadenó la batalla de los filósofos (mercantilismo, balanza, medidas meticulosas y mezquinas) y por segunda vez se comprendió que la piedad es un sentimiento, como la diarrea en relación con el asco que arruina la salud, una inmunda tarea de carroñas para comprometer al sol.

Yo proclamo la oposición de todas las facultades cósmicas a tal blenorragia de pútrido sol salido de las fábricas del pensamiento filosófico, y proclamo la lucha encarnizada con todos los medios del...

Asco dadaísta

Toda forma de asco susceptible de convertirse en negación de la familia es Dadá; la protesta a puñetazos de todo el ser entregado a una acción destructiva es Dadá; el conocimiento de todos los medios hasta hoy rechazados por el pudor sexual, por el compromiso demasiado cómodo y por la cortesía es Dadá; la abolición de la lógica, la danza de los impotentes de la creación es Dadá; la abolición de toda jerarquía y de toda ecuación social de valores establecida entre los siervos que se hallan entre nosotros los siervos es Dadá; todo objeto, todos los objetos, los sentimientos y las oscuridades, las apariciones y el choque preciso de las líneas paralelas son medios de lucha Dadá; abolición de la memoria: Dadá; abolición de la arqueología: Dadá; abolición de los profetas: Dadá; abolición del futuro: Dadá; confianza indiscutible en todo dios producto inmediato de la espontaneidad: Dadá; salto elegante y sin prejuicios de una armonía a otra esfera; trayectoria de una palabra lanzada como un disco, grito sonoro; respeto de todas las individualidades en la momentánea locura de cada uno de sus sentimientos, serios o temerosos, tímidos o ardientes, vigorosos, decididos, entusiastas; despojar la propia iglesia de todo accesorio inútil y pesado; escupir como una cascada luminosa el pensamiento descortés o amoroso, o bien, complaciéndose en ello, mimarlo con la misma intensidad, lo que es lo mismo, en un matorral puro de insectos para una noble sangre, dorado por los cuerpos de los arcángeles y por su alma. Libertad: DADÁ, DADÁ, DADÁ, aullido de colores encrespados, encuentro de todos los contrarios y de todas las contradicciones, de todo motivo grotesco, de toda incoherencia: LA VIDA.

TRISTAN TZARA

Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo

I

preámbulo = sardanápalo

uno = maleta

mujer = mujeres

pantalón = agua

sí = bigote

2 = tres

bastón = tal vez

después = descifrar

irritante = esmeralda

vid = parra

octubre = periscopio

nervio =

o bien todo esto en no importa qué arreglo sabroso, gaseoso, provisional o definitivo, sacado a suertes, en el que se esté bien vivo.

Es así que por encima del espíritu atento del *clergyman* de plantón en la esquina de cada calle, animal o vegetal, imaginable u orgánica, todo es semejante a lo que es

desemejante. Aunque no lo creía, la verdad del momento es que escribí eso en el papel, tratándose de una mentira que yo FÍJE como una mariposa en mi sombrero.

La mentira circula —saluda al señor Oportunismo y al señor Cómodo. Yo la tengo y se vuelve verdad.

Y, así, Dadá asume la responsabilidad de la policía en bicicleta y de la moral con sordina.

En cierto momento, el mundo entero está completo en cabeza y cuerpo. Repetir esta frase treinta veces. Me encuentro bastante simpático.

TRISTAN TZARA

II

Un manifiesto es una comunicación hecha al mundo entero con la que no se pretende más que descubrir un medio para curar instantáneamente la sífilis política, astronómica, artística, parlamentaria, agrícola y literaria. Puede ser dulce o bonachón: siempre tiene razón; es fuerte, vigoroso y lógico.

Y hablando de lógica, me encuentro bastante simpático.

TRISTAN TZARA

El orgullo es la estrella que bosteza y penetra a través de los ojos y la boca. Se apoya y se hunde; en su seno está escrito: estirarás la pata. Es su único remedio. ¿Quién puede creer todavía en los médicos? Prefiero al poeta que es como un pedo en una máquina de vapor. Es dulce, pero no llora; pulido y semipederasta, flota. Por lo demás, me desintereso completamente de ambos. No es un azar absolutamente necesario que el primero sea alemán y el segundo español. Lejos de nosotros la idea de descubrir la teoría de la probabilidad de las razas y el epistolario perfeccionado de la amargura.

III

Cada uno de nosotros ha cometido errores, pero el mayor de los errores es el haber escrito poesías. La locuacidad sólo tiene una razón de ser: el rejuvenecimiento y la estabilidad de las tradiciones bíblicas. A la palabrería la alienta la administración de correos que, ¡ay!, se perfecciona; la alientan el monopolio del tabaco, las compañías ferroviarias, los hospitales, las empresas de pompas fúnebres y las fábricas textiles; a la palabrería la alienta la cultura familiar; a la palabrería la alienta el dinero de papá. Cada gota de saliva que cae de la conversación se transforma en oro. Como los pueblos siempre necesitan de alguna divinidad para salvaguardar las tres leyes esenciales, que son las de Dios, o sea comer, hacer el amor y defecar, y como los reyes están de viaje y las otras leyes son demasiado duras, lo único que cuenta actualmente es la palabrería. La forma bajo la cual se presenta con mayor frecuencia es DADÁ.

Hay gente, periodistas, abogados, amateurs, filósofos, que consideran que las otras formas, negocios, matrimonios, visitas, guerras, congresos diversos, las socie-

dades anónimas, la política, los accidentes, los bailes, las crisis económicas, las crisis de nervios también son variaciones de DADÁ.

Como no soy imperialista, no comparto tal opinión. Yo creo más bien que Dadá es una divinidad de segundo orden que hay que colocar con mucha naturalidad al lado de las otras formas del nuevo mecanismo de las religiones provisionales.

¿La naturalidad es natural o es Dadá?
Me encuentro muy simpático,

TRISTAN TZARA

IV

¿Es necesario la poesía? Yo sé que quienes gritan más fuerte contra ella son los que, sin saberlo, lo desean y le preparan una perfección confortable. A eso lo llaman higiene futura.

Se habla de la muerte —siempre próxima— del arte. Aquí, en cambio, deseamos un arte más arte. La higiene se vuelve pureza, dios mío, dios mío.

¿Ya no se debe creer en las palabras? ¿Cuánto tiempo hace que expresan lo contrario de lo que el órgano que las emite piensa y quiere?

He aquí el gran secreto:

EL PENSAMIENTO SE FORMA EN LA BOCA.

Me sigo pareciendo muy simpático,

TRISTAN TZARA

Un gran filósofo canadiense ha dicho: La pensamiento y la pasado también son muy simpáticos.

V

Un amigo, que es demasiado amigo mío para no ser muy inteligente, me decía el otro día:

El sobresalto

NO ES MÁS QUE LA

el quiromántico

buenos días

MANERA DE DECIR Y QUE

buenas noches

DEPENDE DE LA FORMA QUE SE LE HA DADO

a la propia miosotis

al propio cabello

Yo le contesté:

idiota

TIENES RAZÓN PORQUE

príncipe

contrario

ESTOY CONVENCIDO DE LO

tártaro

naturalmente

NO TENEMOS

titubeamos

razón. Yo me llamo

LO OTRO.

deseo de conocer

Como la diversidad es divertida, esta partida de golf da la ilusión de una «cierta» profundidad. Yo respeto todas las convenciones: suprimirlas sería crear otras, hecho que complicaría nuestra vida de una manera repugnante. Ya no se sabría qué es lo *chic* y qué no lo es: si amar a los niños del primero o del segundo matrimonio. El pistilo del pistolo nos ha colocado con frecuencia en situaciones extrañas y movidas. EL DESORDEN del nexo, el DESORDEN de las nociones y de todas las cortas lluvias tropicales de la DESMORALIZACIÓN, de la DESORGANIZACIÓN, de la DESTRUCCIÓN, de la CARAMBOLA, también están asegurados contra el rayo y se les reconoce utilidad pública. Hay un hecho archiconocido: ya no es posible hallar dadaístas más que en la Academia de Francia. Y, a pesar de ello, me sigo encontrando bastante simpático.

TRISTAN TZARA

VI

Parece que eso es verdad: más lógico, muy lógico, demasiado lógico, menos lógico, poco lógico, verdaderamente lógico, bastante lógico.

—Hecho.

Llamad a vuestra memoria al ser que más amáis.

—Hecho.

Decidme el número y os diré el juego.

VII

A priori, es decir, con los ojos cerrados, Dadá sitúa antes de la acción y por encima de todo: la Duda. DADÁ duda de todo. Dadá es todo. Desconfiad de Dadá.

El antidadaísmo es una enfermedad: la autocleptomanía, condición normal de hombre, es DADÁ.

Pero los dadaístas auténticos están en contra de DADÁ.

El autocleptómano.

El que roba, sin pensar en su interés ni en su voluntad, algunos elementos de su propia individualidad, es un cleptómano. Se roba a sí mismo. Hace desaparecer los caracteres que lo distingúan de la comunidad. Los burgueses se parecen, son exactamente iguales entre sí. No se parecen. Luego se les enseñó a robar —el robo se volvió función—, lo más cómodo y lo menos perjudicial es robarse a sí mismos. Ellos son muy pobres. Los pobres están en contra de Dadá. Tienen bastante que hacer con sus cerebros. Nunca se darán bastante prisa. Trabajan, se devanan los sesos, se engañan, se roban. Son muy pobres. Los pobres trabajan. Los pobres están en contra de Dadá. Quien está contra Dadá está conmigo, dijo un hombre ilustre, pero murió de repente. Lo enterraron como a un auténtico dadaísta. Anno domini Dadá. Desconfiad y recordad este ejemplo.

VIII

PARA HACER UN POEMA DADAÍSTA

Tomad un periódico.

Tomad unas tijeras.

Elegid en el periódico un artículo que tenga la longitud que queráis dar a vuestro poema.

Recortad con todo cuidado cada palabra de las que forman tal artículo y ponedlas todas en un saquito.

Agitad dulcemente.

Sacad las palabras una detrás de otra colocándolas en el orden en que las habéis sacado.

Copiadlas concienzudamente.

El poema está hecho.

Ya os habéis convertido en un escritor infinitamente original y dotado de una sensibilidad encantadora, aunque, por supuesto, incomprendida por la gente vulgar.

IX

Hay gente que explica porque hay gente que aprende. Suprimid a ambas y sólo queda Dadá.

Mojad la pluma en un líquido negro con intenciones manifiestas —no es más que vuestra propia autobiografía lo que incubáis bajo la panza del cerebelo en flor.

La biografía es el hábito del hombre ilustre, grande o fuerte. Y aquí está, hombre sencillo como los demás, después de haber mojado la pluma en la tinta, lleno de PRETENSIONES

que se manifiestan bajo formas diversas e imprevistas, aplicándose a todas las formas de la situación, del espíritu y de la mímica; hete aquí lleno de AMBICIONES

de mantenerte en el cuadrante de la vida, en el sitio al que acabas de llegar en ese mismo instante; de avanzar en marcha ascendente, ilusoria y ridícula hacia una apoteosis que no existe sino en tu neurastenia; hete aquí lleno de

ORGULLO

más grande, más fuerte, más profundo que todos los demás.

Queridos hermanos: hombre grande, hombre pequeño, fuerte, débil, profundo, superficial,

be ahí por qué reventaréis todos.

Hay alguien que adelantó la fecha de sus manifiestos para hacer creer que tuvo un poco antes la idea de su grandeza. Queridos hermanos míos: antes o después, pasado o futuro, hoy o ayer,

be ahí por qué reventaréis todos.

Hay alguien que dijo: Dadá es bueno porque no es malo; Dadá es malo, Dadá es una religión, Dadá es un poema, Dadá es un espíritu, Dadá es escéptico, Dadá es una magia, yo sé lo que es Dadá.

Queridos hermanos míos: bueno o malo, religión o poema, espíritu o escepticismo, definiciones, definiciones,

be ahí por qué reventaréis todos,

y reventaréis, os lo juro.

El gran misterio es un secreto, pero algunas personas lo conocen. Pero nadie dirá nunca qué es Dadá. Para distraernos una vez más sólo os diré algo como:

Dadá es la dictadura del espíritu, o

Dadá es la dictadura del lenguaje,

o

Dadá es la muerte del espíritu,

lo que gustará a muchos de mis amigos. Amigos.

X

Es cierto que desde Gambetta, la guerra, Panamá y el caso Steinheil la inteligencia se encuentra en la calle. El hombre inteligente se ha convertido en un tipo completamente normal. Lo que nos falta, lo que es de interés, lo que es raro porque posee las anomalías de un ser precioso, la frescura y la libertad de los grandes anti-hombres, es

EL IDIOTA

Dadá trabaja con todas sus fuerzas por la instauración del idiota en todas partes. Pero conscientemente. Y él mismo tiende cada vez más a volverse idiota.

Dadá es terrible: no se entenece por las derrotas de la inteligencia. Dadá es bastante cobarde, pero cobarde como un perro rabioso, no reconoce ni métodos ni excesos persuasivos. La falta de ligas que le obliga a agacharse sistemáticamente nos recuerda la famosa falta de sistema que nunca existió. La falsa noticia fue lanzada por una lavandera al pie de una página y la página fue llevada a un país bárbaro donde los colibríes hacen de hombres-sándwich de la cordial naturaleza. Esta historia me la contó un relojero que tenía en la mano una dulce jeringa que él defi-

nía, en recuerdo de las características de los países cálidos, como flemática e insinuante.

XI

Dadá es un perro, un compás, arcilla abdominal, ni nuevo ni japonesa desnuda, gasómetro de los sentimientos en pelotas. Dadá es brutal y no hace propaganda. Dadá es una cantidad de vida en transparente transformación sin esfuerzo y giratoria.

XII

Señores señoras compren entren compren y no lean verán a quien tiene en sus manos la llave del niágara el hombre que cojea en un zoo los hemisferios en una maleta la nariz encerrada en un farolillo chino verán verán verán la danza del vientre en el *Saloon* de Massachusetts aquel que clava los clavos y el neumático que se desinfla las medias de seda de la señorita atlántida el baúl que da 6 veces la vuelta al mundo para encontrar al señor destinatario y su novia su hermano la cuñada encontrarán la dirección del carpintero el reloj de sapos el nervio abrecartas tendrán la dirección del alfiler más pequeño para el sexo femenino y del que proporciona las fotos obsenas al rey de Grecia así como la dirección de la *Action française*.

XIII

Dadá es un microbio virgen.

Dadá está contra la vida cara.

Dadá.

sociedad anónima para la expropiación de las ideas.

Dadá tiene 391 actitudes y colores diferentes según el sexo del presidente.

Se transforma, afirma y dice lo contrario en el mismo instante —sin importancia— grita y pesca con caña.

Dadá es el camaleón del cambio rápido e interesado. Dadá está contra el futuro.

Dadá está muerto. Dadá es idiota. Viva Dadá. Dadá no es una escuela literaria, aulla

TRISTAN TZARA

XIV

Maquillar la vida es un binóculo — manta de caricias — panoplia de mariposas — *be abí la vida de las camareras de la vida.*

Tumbarse sobre una navaja y sobre pulgas en celo — viajar como un barómetro — mear como un cartucho — cometer errores, ser idiota, ducharse con minutos santos — ser golpeado, ser siempre el último — gritar lo contrario de lo que el otro dice — ser la sala de redacción y el cuarto de baño de Dios que cada día

¿Qué es el dadaísmo y qué quiere en Alemania? *

El dadaísmo exige:

1. La unión revolucionaria internacional de los hombres inteligentes y capaces de crear del mundo entero sobre la base del comunismo radical.
2. La institución de una desocupación progresiva mediante la mecanización de todas las actividades, porque sólo con la desocupación puede el individuo darse cuenta de la realidad de la vida y acostumbrarse por fin a vivir.
3. La expropiación inmediata de los bienes (socialización) y el sustento comunista de todos, así como la creación de ciudades-luz y ciudades-jardín que eduquen a los hombres en la libertad.

El Comité Central lucha por:

- a) La distribución pública y diaria de comida en la Potsdamer Platz (Berlín) a todos los seres humanos inteligentes y capaces de crear.
- b) Un compromiso por parte de los sacerdotes y maestros de respetar el estatuto del credo dadaísta.
- c) El enfrentamiento total con todas las tendencias de los llamados trabajadores intelectuales (Hitler, Adler), contra su burguesismo oculto, contra el expresionismo y la cultura neoclásica tal como la representa «Sturm».
- d) La creación inmediata de una casa del arte estatal y la disolución de los principios de propiedad del nuevo arte (expresionismo). El principio de propiedad se anula en el movimiento ultraindividualista del dadaísmo, que libera a todos los hombres de cualquier forma de esclavitud.
- e) Introducción de la poesía simultánea como oración estatal comunista.
- f) Libre acceso a las iglesias para la presentación de poemas ruidosos, simultáneos y dadaístas.
- g) La formación de un consejo adjunto dadaísta en todas las ciudades de más de 50.000 habitantes, para proceder a un reordenamiento general de la vida.
- h) Realización inmediata de una gran propaganda dadaísta, con 150 círculos para la instrucción del proletariado.
- i) Control de todas las leyes y ordenamientos efectuado por el Comité Central dadaísta de la revolución mundial.
- j) Regulación inmediata de todas las relaciones sexuales en el sentido dadaísta internacional, mediante la creación de una central dadaísta del sexo.

Comité Central Dadaísta

HAUSMANN, HUELSSENBECK, GOLYSCHIEFF

* Este texto se encuentra entre las primeras manifestaciones del espíritu Dadá en Berlín, mucho más politizado que el húngaro. Se publicó en *Der Dada*, núm. 1, Berlín, 1919. Bajo la denominación de Comité Central Dadaísta figuraban las firmas de Hausmann, Huelsenbeck y Golyschiff. La traducción se ha tomado de «Arte e rivoluzione», *op. cit.*, pp. 60-61.



Realismo expresionista *

Manifiesto del «Grupo Rojo»

Los pintores y dibujantes organizados y activos en el Partido Comunista se reúnen en un «grupo comunista de artistas».

Los miembros de este grupo, llamado «Grupo Rojo»-unión de los artistas comunistas, creen que un buen comunista es, ante todo, comunista, y luego artista, trabajador especializado, etc., y que todos sus conocimientos y capacidades son para él únicamente herramientas de trabajo al servicio de la lucha de clases.

Se plantean el cometido de contribuir a reforzar eficazmente la propaganda comunista en estrecha colaboración con los órganos centrales y locales del partido y a través de los medios literarios, figurativos y teatrales, y a organizar un trabajo colectivo sistemático para sustituir el modo de producción, hasta ahora bastante anárquico, de los artistas comunistas, mediante la puesta en práctica de un programa que resumimos aquí someramente:

1. Organización de veladas unitarias de propaganda ideológica.
2. Colaboración práctica con todas las organizaciones revolucionarias.
3. Acción contra los residuos ideológicos nacionalistas de las organizaciones proletarias (himno patriótico-romanticismo).
4. Trabajo de educación artística en los barrios, modelos ejemplificadores de periódicos murales, educación para fabricar carteles y enseñanzas para manifestaciones.
5. Organización de exposiciones ambulantes.
6. Trabajo de educación ideológica y práctica, guiado por los propios artistas revolucionarios.
7. Adopción de posiciones y acciones contra las manifestaciones culturales contrarrevolucionarias.
8. Trabajo de descomposición, es decir, neutralización, entre los artistas burgueses.
9. Uso de las exposiciones de arte burgués con fines propagandísticos.

* El «Grupo Rojo», creado en 1924, se concibió como movimiento organizativo de los artistas pertenecientes al Partido Comunista alemán, con miras a una acción de apoyo a la lucha revolucionaria. El manifiesto declara explícitamente, sin circunloquios, sus intenciones. Su presidente era George Grosz; su presidente sustituto, el escritor Karl Wittke; y su secretario, John Heartfield. El manifiesto se publicó en «Die Rote Fahne», Berlín, núm. 57, 1924. La traducción está tomada de «Arte e rivoluzioni», op. cit., pp. 81-82.

10. Contactos con los alumnos de los institutos de formación artística, con el objetivo de revolucionar tales instituciones.

Consideramos que el «Grupo Rojo» es el núcleo de una organización cada vez más extendida de los artistas proletarios y revolucionarios de Alemania. Hasta ahora, muchos escritores, a partir del compañero Erwin Piscator, dedicado al teatro, se han sumado al grupo comunista de artistas. Pedimos que los pintores y los escritores trabajen cada vez más con nosotros y se nos unan sobre la base de nuestro plan de trabajo. La correspondencia deberá enviarse al compañero Rudolf Schlichter, Berlín, Neur Winterfeldstr. 17, Berlín, 13 de junio de 1924.

«GRUPO ROJO»

Unión de artistas comunistas

Surrealismo *

Primer Manifiesto del surrealismo

Tanta fe se tiene en la vida, en la vida en su aspecto más precario, en la vida *real*, naturalmente, que al fin esta fe acaba por desaparecer. El hombre, soñador sin remedio, al sentirse de día en día más descontento de su sino, examina con dolor los objetos que le han enseñado a utilizar, y que ha obtenido a través de su indiferencia o de su interés, casi siempre a través de su interés, ya que ha consentido someterse al trabajo, o por lo menos no se ha negado a aprovechar las oportunidades... ;Lo que él llama oportunidades! Cuando llega a este momento, el hombre es profundamente modesto: sabe cómo son las mujeres que ha poseído, sabe cómo fueron las risibles aventuras que emprendió, la riqueza y la pobreza nada le importan, y en este aspecto vuelve a ser como un niño recién nacido; y en cuanto se refiere a la aprobación de su conciencia moral, reconozco que puede prescindir de ella sin grandes dificultades. Si le queda un poco de lucidez, no tiene más remedio que dirigir la vista hacia atrás, hacia su infancia que siempre le parecerá maravillosa, por mucho que los cuidados de sus educadores la hayan destrozado. En la infancia, la ausencia de toda norma conocida ofrece al hombre la perspectiva de múltiples vidas vividas al mismo tiempo; el hombre hace suya esta ilusión; sólo le interesa la facilidad momentánea, extremada, que todas las cosas ofrecen. Todas las mañanas, los niños inician su camino sin inquietudes. Todo está al alcance de la mano, las peores circunstancias parecen excelentes. Luzca el sol o esté negro el cielo, siempre seguiremos adelante, jamás dormiremos.

Pero no se llega muy lejos a lo largo de este camino; y no se trata solamente de una cuestión de distancia. Las amenazas se acumulan, se cede, se renuncia a una parte del terreno que se debía conquistar. Aquella imaginación que no reconocía límite alguno, ya no puede ejercerse sino dentro de los límites fijados por las leyes de un utilitarismo convencional; la imaginación no puede cumplir mucho tiempo esta función subordinada, y cuando alcanza aproximadamente la edad de veinte años prefiere, por lo general, abandonar al hombre a su destino de tinieblas. Pero si más

* El *Primer Manifiesto del surrealismo*, de André Breton, documento capital del movimiento, fue publicado en 1924; el *Segundo Manifiesto del surrealismo* lo fue en 1930, y los *Prolegómenos a un tercer Manifiesto del surrealismo* vieron la luz en 1942. La traducción del primer manifiesto que aquí presentamos es íntegra y se debe a Andrés Bosch (Breton, André, «Manifiestos del surrealismo», Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969).

tarde el hombre, fuere por lo que fuere, intenta enmendarse al sentir que poco a poco van desapareciendo todas las razones para vivir, al ver que se ha convertido en un ser incapaz de estar a la altura de una situación excepcional, cual la del amor, difícilmente logrará su propósito. Y ello es así por cuanto el hombre se ha entregado en cuerpo y alma al imperio de unas necesidades prácticas que no toleran el olvido. Todos sus actos carecerán de altura; todas sus ideas, de profundidad. De todo cuanto le ocurra o cuanto pueda llegar a ocurrirle, solamente verá aquel aspecto del acontecimiento que lo liga a una multitud de acontecimientos parecidos, acontecimientos en los que no ha tomado parte, acontecimientos que *se ha perdido*. Más aún, juzgará cuanto le ocurra o pueda ocurrirle poniéndolo en relación con uno de aquellos acontecimientos últimos, cuyas consecuencias sean más tranquilizadoras que las de los demás. Bajo ningún pretexto sabrá percibir su salvación.

Amada imaginación, lo que más amo en ti es que jamás perdonas,

Únicamente la palabra libertad tiene el poder de exaltarme. Me parece justo y bueno mantener indefinidamente este viejo fanatismo humano. Sin duda alguna, se basa en mi única aspiración legítima. Pese a tantas y tantas desgracias como hemos heredado, es preciso reconocer que se nos ha legado una *libertad espiritual suma*. A nosotros corresponde utilizarla sabiamente. Reducir la imaginación a la esclavitud, cuando a pesar de todo quedará esclavizada en virtud de aquello que con grosero criterio se denomina felicidad, es despojar a cuanto uno encuentra en lo más hondo de sí mismo del derecho a la suprema justicia. Tan sólo la imaginación me permite llegar a saber lo que *puede llegar a ser*, y esto basta para mitigar un poco su terrible condena; y esto basta, también, para que me abandone a ella, sin miedo al engaño (como si pudiéramos engañarnos todavía más). ¿En qué punto comienza la imaginación a ser perniciosa y en qué punto deja de existir la seguridad del espíritu? ¿Para el espíritu, acaso la posibilidad de errar no es sino una contingencia del bien?

Queda la locura, «la locura que solemos recluir», como muy bien se ha dicho. Esta locura o la otra... Todos sabemos que los locos son internados en razón de un reducido número de actos jurídicos reprobables, y que, en ausencia de estos actos, su libertad (la parte visible de su libertad) no sería puesta en tela de juicio. Estoy plenamente dispuesto a reconocer que los locos son, en cierta medida, víctimas de su imaginación, en el sentido de que ésta les induce a quebrantar ciertas reglas, reglas cuya transgresión define la calidad de loco, lo cual todo ser humano ha de procurar saber por su propio bien. Sin embargo, la profunda indiferencia de que los locos dan muestras con respecto a la crítica de que les hacemos objeto, por no hablar ya de las diversas correcciones que les infligimos, permite suponer que su imaginación les proporciona grandes consuelos, que gozan de su delirio lo suficiente para soportar que tan sólo tenga validez para ellos. Y, en realidad, las alucinaciones, las visiones, etcétera, no son una fuente de placer despreciable. La sensualidad más culta goza con ella, y me consta que muchas noches acariciaría con gusto aquella linda mano que, en las últimas páginas de la *Intelligence*, de Taine, se entrega a tan curiosas fechorías. Me pasaría la vida entera dedicado a provocar las confidencias de los locos. Son gente de escrupulosa honradez, cuya inocencia tan sólo se puede comparar a la mía. Para poder descubrir América, Colón tuvo que iniciar el viaje en compañía de locos. Y ahora podéis ver que aquella locura dio frutos reales y duraderos.

No será el miedo a la locura lo que nos obligue a bajar la bandera de la imaginación. Después de haber instruido proceso a la actitud materialista, es imperativo instruir proceso a la actitud realista. Aquélla, más poética que ésta, desde luego, presupone en el hombre un orgullo ciertamente monstruoso, pero no comporta una nueva y más completa frustración. Es conveniente ver ante todo en dicha escuela una bienhechora reacción contra ciertas risibles tendencias del espiritualismo. Y, en fin, la actitud materialista no es incompatible con cierta elevación intelectual. Contrariamente, la actitud realista, inspirada en el positivismo, desde Santo Tomás a Anatole France, me parece hostil a todo género de elevación intelectual y moral. Le tengo horror por considerarla resultado de la mediocridad, del odio y de vacíos sentimientos de suficiencia. Esta actitud es la que ha engendrado en nuestros días esos libros ridículos y esas obras teatrales insultantes. Se alimenta incesantemente de las noticias periodísticas, y traiciona a la ciencia y al arte, al buscar halagar al público en sus gustos más rastreros; su claridad roza la estulticia, y está a altura perruna.

Esta actitud llega a perjudicar la actividad de las mejores inteligencias, ya que la ley del mínimo esfuerzo termina por imponerse a éstas, al igual que a las demás. Una consecuencia ridícula de dicho estado de cosas estriba, en el terreno de la literatura, en la abundancia de novelas. Todos ponen a contribución sus pequeñas dotes de «observación».

A fin de proceder a aislar los elementos esenciales, Paul Valéry propuso recientemente la formación de una antología en la que se reuniera el mayor número posible de novelas primerizas cuya insensatez esperaba alcanzase altas cimas. En esta antología también figurarían obras de los autores más famosos. Ésta es una idea que honra a Paul Valéry, quien no hace mucho me aseguraba, hablándome del género novelístico, que siempre se negaría a escribir la siguiente frase: *la marquesa salió a las cinco*. Pero ¿ha cumplido la palabra dada?

Si reconocemos que el estilo puro y simplemente informativo, del que la frase antes citada constituye un ejemplo, es casi exclusivo patrimonio de la novela, será preciso reconocer también que sus autores no son excesivamente ambiciosos. El carácter circunstanciado, inútilmente particularista, de cada una de sus observaciones me induce a sospechar que tan sólo pretenden divertirse a mis expensas. No me permite tener siquiera la menor duda acerca de los personajes: ¿Será este personaje rubio o moreno? ¿Cómo se llamará? ¿Le conoceremos en verano...? Todas estas interrogantes quedan resueltas de una vez para siempre, a la buena de Dios; no me queda más libertad que la de cerrar el libro, de lo cual no suelo privarme tan pronto luego a la primera página de la obra, más o menos.

¿Y las descripciones? En cuanto a vaciedad, nada hay que se les pueda comparar; no son más que superposiciones de imágenes de catálogo, de las que el autor se sirve sin limitación alguna, y aprovecha la ocasión para poner bajo mi vista sus tarjetas postales, buscando que justamente con él fije mi atención en los lugares comunes que me ofrece:

«La pequeña estancia a la que hicieron pasar al joven tenía las paredes cubiertas de papel amarillo; en las ventanas había geranios y estaban cubiertas con cortinas de muselina; el sol poniente lo iluminaba todo con su luz cruda. En la habitación no había nada digno de ser destacado. Los muebles de madera blanca eran muy viejos. Un diván de alto respaldo inclinado, ante el diván una mesa de tablero ovalado, un lavabo y un espejo adosados a un entrepaño, unas cuantas sillas arrimadas a las pa-

redes, dos o tres grabados sin valor que representaban a unas señoritas alemanas con pájaros en las manos... A esto se reducía el mobiliario»¹.

No estoy dispuesto a admitir que la inteligencia se ocupe, siquiera de paso, de semejantes temas. Habrá quien diga que esta parvularia descripción está en el lugar que le corresponde, y que en este punto de la obra el autor tenía sus razones para atormentarme. Pero no por eso dejó de perder el tiempo, porque yo en ningún momento he penetrado en tal estancia. La pereza, la fatiga de los demás no me atraen. Creo que la continuidad de la vida ofrece altibajos demasiado contrastados para que mis minutos de depresión y debilidad tengan el mismo valor que mis mejores minutos. Quiero que la gente se calle tan pronto deje de sentir. Y quede bien claro que no ataco la falta de originalidad por la falta de originalidad. Me he limitado a decir que no dejo constancia de los momentos nulos de mi vida, y que me parece indigno que haya hombres que expresen los momentos que a su juicio son nulos. Permitidme que me salte la descripción arriba reproducida, así como muchas otras.

Y ahora llegamos a la psicología, tema sobre el que no tendré el menor empacho en bromear un poco.

El autor coge un personaje, y, tras haberlo descrito, hace peregrinar a su héroe a lo largo y ancho del mundo. Pase lo que pase, dicho héroe, cuyas acciones y reacciones han sido admirablemente previstas, no debe comportarse de un modo que discrepe, aunque parezca discrepar, de los cálculos de que ha sido objeto. Aunque el oleaje de la vida cause la impresión de elevarlo, de revolcarlo, de hundirlo, el personaje siempre será aquel tipo humano previamente *formado*.

Se trata de una simple partida de ajedrez que no despierta mi interés, porque el hombre, sea quien sea, me resulta un adversario de escaso valor. Lo que no puedo soportar son esas lamentables disquisiciones referentes a tal o cual jugada, cuando ello no comporta ganar ni perder. Y si el viaje no merece las alforjas, si la razón objetiva deja en el más terrible abandono —y esto es lo que ocurre— a quien la llama en su ayuda, ¿no será mejor prescindir de tales disquisiciones? «La diversidad es tan amplia que en ella caben todos los tonos de voz, todos los modos de andar, de toser, de sonarse, de estornudar...»². «Si un racimo de uvas no contiene dos granos semejantes, ¿a santo de qué describir un grano en representación de otro, un grano en representación de todos, un grano que, en virtud de mi arte, resulte comestible? La insoportable manía de equiparar lo desconocido a lo conocido, a lo clasificable, domina los cerebros. El deseo de análisis impera sobre los sentimientos»³. De ahí nacen largas exposiciones cuya fuerza persuasiva radica tan sólo en su propio absurdo, y que tan sólo logran imponerse al lector mediante el recurso a un vocabulario abstracto, bastante vago, ciertamente. Si con ello resultara que las ideas generales que la filosofía se ha ocupado de estudiar, hasta el presente momento, penetrasen definitivamente en un ámbito más amplio, yo sería el primero en alegrarme. Pero no es así, y todo queda reducido a un simple discreteo; por el momento, los rasgos de ingenio y otras galanas habilidades, en vez de dedicarse a juegos inocuos consigo mismas, ocultan a nuestra visión, en la mayoría de los casos, el verdadero pensamiento que, a su vez, se busca a sí mismo. Creo que todo acto lleva en sí su propia justifica-

¹ Dostoievsky, *Crimen y castigo*.

² Pascal.

³ Barrès, Proust.

ción, por lo menos en cuanto respecta a quien ha sido capaz de ejecutarlo; creo que todo acto está dotado de un poder de irradiación de luz al que cualquier glosa, por ligera que sea, siempre debilitará. El solo hecho de que un acto sea glosado determina que, en cierto modo, este acto deje de producirse. El adorno del comentario ningún beneficio produce al acto. Los personajes de Stendhal quedan aplastados por las apreciaciones del autor, apreciaciones más o menos acertadas, pero que en nada contribuyen a la mayor gloria de los personajes, a quienes verdaderamente descubrimos en el instante en que escapan del poder de Stendhal.

Todavía vivimos bajo el imperio de la lógica, y precisamente a eso quería llegar. Sin embargo, en nuestros días, los procedimientos lógicos tan sólo se aplican a la resolución de problemas de interés secundario. La parte de racionalismo absoluto que todavía sigue en boga solamente puede aplicarse a hechos estrechamente ligados a nuestra experiencia. Contrariamente, las finalidades de orden puramente lógico quedan fuera de su alcance. Huelga decir que la propia experiencia se ha visto sometida a ciertas limitaciones. La experiencia está confinada en una jaula, en cuyo interior da vueltas y vueltas sobre sí misma, y de la que cada vez es más difícil hacerla salir. La lógica también se basa en la utilidad inmediata, y queda protegida por el sentido común. So pretexto de civilización, con la excusa del progreso, se ha llegado a desterrar del reino del espíritu cuanto pueda calificarse, con razón o sin ella, de superstición o quimera; se ha llegado a proscribir todos aquellos modos de investigación que no se conformen con los usos imperantes. Al parecer, tan sólo al azar se debe que recientemente se haya descubierto una parte del mundo intelectual que, a mi juicio, es con mucho la más importante, y que se pretendía relegar al olvido. A este respecto, debemos reconocer que los descubrimientos de Freud han sido de decisiva importancia. Con base en dichos descubrimientos, comienza al fin a perfilarse una corriente de opinión, a cuyo favor podrá el explorador avanzar y llevar sus investigaciones a más lejanos territorios, al quedar autorizado a dejar de limitarse únicamente a las realidades más someras. Quizá haya llegado el momento en que la imaginación esté próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden. Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquellas que se advierten en la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas, es del mayor interés captar estas fuerzas, captarlas ante todo para, a continuación, someterlas al dominio de nuestra razón, si fuera procedente. Con ello, incluso los propios analistas no obtendrán sino ventajas. Pero es conveniente observar que no se ha ideado ningún método a priori para llevar a cabo la anterior empresa, la cual, mientras no se demuestre lo contrario, puede ser competencia de los poetas al igual que de los sabios, y que el éxito no depende de los caminos más o menos caprichosos que se sigan.

Con toda justificación, Freud ha llevado a cabo su labor crítica sobre los sueños. Es inadmisibles que esta parte importante de la actividad psíquica haya merecido, por el momento, tan escasa atención (puesto que el pensamiento humano, por lo menos desde el instante del nacimiento del hombre hasta el de su muerte, no ofrece solución de continuidad alguna, y la suma total de los momentos de sueño, desde un punto de vista temporal, y considerando solamente el sueño puro, el sueño de los períodos en que el hombre duerme, no es inferior a la suma de los momentos de reali-

dad, o, mejor dicho, de los momentos de vigilia). La extremada diferencia, en cuanto a importancia y gravedad, que para el observador ordinario existe entre los acontecimientos en estado de vigilia y aquellos correspondientes al estado de sueño, siempre ha sido sorprendente. Así es debido a que el hombre se convierte, principalmente cuando deja de dormir, en juguete de su memoria, que, en el estado normal, se complace en evocar muy débilmente las circunstancias del sueño, en privar a éste de toda trascendencia actual, y en situar el único punto de referencia del sueño en el instante en que el hombre cree haberlo abandonado, unas cuantas horas antes, en el instante de aquella esperanza o de aquella preocupación interior. El hombre, al despertar, tiene la falsa idea de reemprender algo que vale la pena. Por esto, el sueño queda relegado al interior de un paréntesis, igual que la noche. Y, en general, el sueño, al igual que la noche, se considera irrelevante. Este singular estado de cosas me induce a algunas reflexiones, a mi juicio, oportunas:

1. Dentro de los límites en que se produce (o se cree que se produce), el sueño es, según todas las apariencias, continuo, y presenta indicios de organización o estructura. Únicamente la memoria se arroga el derecho de imponerle lagunas, de no tener en cuenta las transiciones, y de ofrecernos antes una serie de sueños que *el sueño* propiamente dicho. Del mismo modo, únicamente tenemos una representación fragmentaria de las realidades, representación cuya coordinación depende de la voluntad¹. Aquí es importante señalar que nada puede justificar el proceder a una mayor dislocación de los elementos constitutivos del sueño. Lamento tener que expresarme mediante unas fórmulas que, en principio, excluyen el sueño. ¿Cuándo llegará, señores lógicos, la hora de los filósofos durmientes?

Quisiera dormir para entregarme a los durmientes, del mismo modo que me entrego a quienes me leen, con los ojos abiertos, para dejar de imponer, en esta materia, el ritmo consciente de mi pensamiento.

Acaso mi sueño de la última noche sea continuación del sueño de la precedente, y prosiga, la noche siguiente, con un rigor harto plausible. *Es muy posible*, como suele decirse. Y habida cuenta de que no se ha demostrado en modo alguno que al ocurrir lo dicho la «realidad» que me ocupa subsista en el estado de sueño, que esté oscuramente presente en una zona ajena a la memoria, ¿por qué razón no he de otorgar al sueño aquello que a veces niego a la realidad, este valor de certidumbre que, en el tiempo en que se produce, no queda sujeto a mi escepticismo? ¿Por qué no espero de los indicios del sueño más de lo que espero de mi grado de conciencia, de día en día más elevado? ¿No cabe acaso emplear también el sueño para resolver los problemas fundamentales de la vida? ¿Estas cuestiones son las mismas tanto en un estado como en el otro, y, en el sueño, tienen ya el carácter de tales cuestiones? ¿Conlleva el sueño menos sanciones que cuanto no sea sueño? Envejeczo, y quizá sea el sueño, antes que esta realidad a la que creo ser fiel, y quizá sea la indiferencia con que contemplo el sueño, lo que me hace envejecer.

¹ Es preciso tener en cuenta el *espesor* del sueño. En general, tan sólo recuerdo lo que hasta mí llega desde las más superficiales capas del sueño. Lo que más me gusta considerar de los sueños es aquello que queda vagamente presente al despertar, aquello que no es el resultado del empleo que haya dado a la jornada precedente, es decir, los sombríos follajes, las ramificaciones sin sentido. Igualmente, en la «realidad» prefiero *abandonarme*.

2. Vuelvo, una vez más, al estado de vigilia. Estoy obligado a considerarlo como un fenómeno de interferencia. Y no sólo ocurre que el espíritu dé muestras, en estas condiciones, de una extraña tendencia a la desorientación (me refiero a los lapsos y malas interpretaciones de todo género, cuyas causas secretas comienzan a ser conocidas), sino que, lo que es más, parece que el espíritu, en su funcionamiento normal, se limite a obedecer sugerencias procedentes de aquella noche profunda de la que yo acabo de extraerle. Por muy bien condicionado que esté, el equilibrio del espíritu es siempre relativo. El espíritu apenas se atreve a expresarse y, caso de que lo haga, se limita a constatar que tal idea, tal mujer, le *hace efecto*. Es incapaz de expresar de qué clase de efecto se trata, lo cual únicamente sirve para darnos la medida de su subjetivismo. Aquella idea, aquella mujer, *conturban* al espíritu, le inclinan a no ser tan rígido, producen el efecto de aislarle durante un segundo de disolvente en que se encuentra sumergido, de depositarle en el cielo, de convertirle en el bello precipitado que es. Carente de esperanzas de hallar las causas de lo anterior, al espíritu recurre al azar, divinidad más oscura que cualquier otra, a la que atribuye todos sus extravíos. ¿Y quién podrá demostrarme que la luz bajo la que se presenta esa idea que impresiona al espíritu, bajo la que advierte aquello que más ama en los ojos de aquella mujer, no sea precisamente el vínculo que le une al sueño, que le encadena a unos presupuestos básicos que, por su propia culpa, ha olvidado? ¿Y si no fuera así, de qué sería el espíritu capaz? Quisiera entregarle la llave que le permitiera penetrar en estos pasadizos.

3. El espíritu del hombre que sueña queda plenamente satisfecho con lo que sueña. La angustiante incógnita de la posibilidad deja de formularse. Mata, vuela más deprisa, ama cuanto quieras. Y si mueres, ¿acaso no tienes la certeza de despertar entre los muertos? Déjate llevar, los acontecimientos no toleran que los difieras. Careces de nombre. Todo es de una facilidad preciosa.

Me pregunto qué razón, razón muy superior a la otra, confiere al sueño este aire de naturalidad, y me induce a acoger sin reservas una multitud de episodios cuya rareza me deja anonadado, ahora, en el momento en que escribo. Sin embargo, he de creer el testimonio de mi vista, de mis oídos; aquel día tan hermoso existió, y aquel animal habló.

La dureza del despertar del hombre, lo súbito de la ruptura del encanto, se debe a que se le ha inducido a formarse una débil idea de lo que es la expiación.

4. En el instante en que el sueño sea objeto de un examen metódico o en que, por medios aún desconocidos, lleguemos a tener conciencia del sueño en toda su integridad (y esto implica una disciplina de la memoria que tan sólo se puede lograr en el curso de varias generaciones, en la que se comenzaría por registrar ante todo los hechos más destacados), o en que su curva se desarrolle con una regularidad y amplitud hasta el momento desconocidas, cabrá esperar que los misterios que dejan de serlo nos ofrezcan la visión de un gran Misterio. Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se la puede llamar. Ésta es la conquista que pretendo, en la certeza de jamás conseguirla, pero demasiado olvidadizo de la perspectiva de la muerte para privarme de anticipar un poco los goces de tal posesión.

Se cuenta que todos los días, en el momento de disponerse a dormir, Saint-Pol-Roux hacía colocar en la puerta de su mansión de Camaret un cartel en el que se leía: EL POETA TRABAJA.

Habría mucho que añadir sobre este tema, pero tan sólo me he propuesto tocarlo ligeramente y de pasada, ya que se trata de algo que requiere una exposición muy larga y mucho más rigurosa; más adelante volveré a ocuparme de él. En la presente ocasión, he escrito con el propósito de hacer justicia a lo maravilloso, de situar en su justo contexto este *odio hacia lo maravilloso* que ciertos hombres padecen, este ridículo que algunos pretenden atribuir a lo maravilloso. Digámoslo claramente: lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello.

En el ámbito de la literatura únicamente lo maravilloso puede dar vida a las obras pertenecientes a géneros inferiores, tales como el novelístico, y, en general, todos los que se sirven de la anécdota. *El monje*, de Lewis, constituye una admirable demostración de lo anterior. El soplo de lo maravilloso penetra en la obra entera. Mucho antes de que el autor haya liberado a sus personajes de toda servidumbre temporal, se nota que están prestos a actuar con un orgullo carente de precedentes. Aquella pasión de eternidad que les eleva incesantemente da acentos inolvidables a su tortura y a la mía. A mi entender, este libro exalta ante todo, desde el principio al fin, y de la manera más pura que jamás se haya dado, cuanto en el espíritu aspira a elevarse del suelo; y esta obra, una vez despojada de su fabulación novelesca, de moda en la época en que fue escrita, constituye un ejemplo de justeza y de inocente grandeza³. A mi juicio son pocas las obras que la superan, y el personaje de Mathilde, en especial, es la creación más conmovedora que cabe anotar en las partidas del activo de aquella moda de figuración en literatura. Mathilde no es tanto un personaje cuanto una constante tentación. Y si un personaje no es una tentación, ¿qué otra cosa puede ser? Extremada tentación la de Mathilde. El principio «nada es imposible para quien quiere arriesgarse» tiene en *El monje* su máxima fuerza de convicción. Las apariciones ejercen en esta obra una función lógica, por cuanto el espíritu crítico no se preocupa de desmentirlas. Del mismo modo, el castigo de Ambrosio queda tratado de manera plenamente legítima, ya que a fin de cuentas es aceptado por el espíritu crítico como un desenlace natural.

Quizá parezca injustificado que haya empleado el anterior ejemplo, al referirme a lo maravilloso, cuando las literaturas nórdicas y las orientales se han servido de él constantemente, por no hablar ya de las literaturas propiamente religiosas de todos los países. Sin embargo, si así lo he hecho, ello se debe a que los ejemplos que estas literaturas hubieran podido proporcionarme están plagados de puerilidades, ya que se dirigen a niños. En un principio éstos no pueden percibir lo maravilloso, y después no conservan la suficiente virginidad espiritual para que *Piel de asno* les produzcan demasiado placer. Por encantadores que sean los cuentos de hadas, el hombre se sentiría frustrado si tuviera que alimentarse sólo con ellos, y, por otra parte, reconozco que no todos los cuentos de hadas son adecuados para los adultos. La trama de adorables inverosimilitudes exige una mayor finura espiritual que la propia de muchos adultos, y uno ha de ser capaz de esperar todavía mayores locuras... Pero la sensibilidad jamás cambia radicalmente. El miedo, la atracción sentida hacia

³ Lo más admirable de lo fantástico es que lo fantástico ha dejado de existir; ahora sólo hay realidad.

lo insólito, el azar, el amor al lujo, son recursos que nunca se utilizarán estérilmente. Hay muchos cuentos que escribir con destino a los mayores cuentos que todavía son casi de hadas.

Lo maravilloso no es igual en todas las épocas; lo maravilloso participa oscuramente de cierta clase de revelación general de la que tan sólo percibimos los detalles: éstos son las ruinas románticas, el maniquí moderno, o cualquier otro símbolo susceptible de conmover la sensibilidad humana durante cierto tiempo. Sin embargo, en estos cuadros que nos hacen sonreír se refleja siempre la irremediable inquietud humana, y por esto he fijado mi atención en ellos, ya que los estimo inseparablemente unidos a ciertas producciones geniales que están más dolorosamente influidas por aquella inquietud que muchas otras obras. Y al decirlo, pienso en los patibulos de Villon, en los griegos de Racine, en los divanes de Baudelaire. Coinciden con un eclipse del buen gusto que puedo soportar muy bien, por cuanto considero que el buen gusto es una formidable lacra. En el ambiente de mal gusto propio de mi época, me esfuerzo en llegar más lejos que cualquier otro.

Si hubiese vivido en 1820, yo habría hablado de la «monja ensangrentada», y no habría ahorrado aquel astuto y trivial «disimulemos» de que habla el Cousin enamorado de la parodia, y habría utilizado las gigantescas metáforas en todas las fases, como Cousin dice, del curso del «disco plateado». En los presentes días pienso en un castillo, la mitad del cual no ha de encontrarse forzosamente en ruinas; este castillo es mío, y lo veo situado en un lugar agreste, no muy lejos de París. Las dependencias de este castillo son infinitas, y su interior ha sido terriblemente restaurado, de modo que no deja nada que desear en cuanto se refiere a comodidades. Ante la puerta que las sombras de los árboles ocultan hay automóviles que esperan. Algunos de mis amigos viven en él: ahí va Louis Aragon, que abandona el castillo y apenas tiene tiempo para decirnos adiós; Philippe Soupault se levanta con las estrellas, y Paul Eluard, nuestro gran Eluard, todavía no ha regresado. Ahí están Robert Desnos y Roger Vitrac, que descifran en el parque un nuevo edicto sobre los duelos; y Georges Auric y Jean Paulhan; Max Morise, quien tan bien rema, y Benjamin Péret, con sus ecuaciones de pájaros; y Joseph Delteil; y Jean Carrière; y Georges Limbour, y Georges Limbour (hay un bosque de Georges Limbour); y Marcel Noll; he ahí a T. Fraenkel, quien nos saludó desde un globo cautivo, Georges Malkine, Antonin Artaud, Francis Gérard, Pierre Naville, J. A. Boiffard, después Jacques Baron y su hermano, apuestos y cordiales, y tantos otros, y mujeres de arrebatadora belleza, de verdad. A esa gente joven nada se le puede negar, y, en cuanto concierne a la riqueza, sus deseos son órdenes. Francis Picabia nos visita, y, la semana pasada, hemos dado una recepción a un tal Marcel Duchamp, a quien todavía no conocíamos. Picasso caza por los alrededores. El espíritu de la *desmoralización* ha fijado su domicilio en el castillo, y a él recurrimos todas las veces que tenemos que entrar en relación con nuestros semejantes, pero las puertas están siempre abiertas, y no comenzamos nuestras relaciones dando las gracias al prójimo, ¿saben ustedes? Por lo demás, grande es la soledad, y no nos reunimos con frecuencia, porque, ¿acaso lo esencial no es que seamos dueños de nosotros mismos, y, también, señores de las mujeres y del amor?

Se me acusará de incurrir en mentiras poéticas; todos dirán que vivo en la calle Fontaine, y que jamás gozarán de tanta belleza. ¡Maldita sea! ¿Es absolutamente seguro que este castillo del que acabo de hacer los honores se reduce simplemente a

una imagen? Pero, si a pesar de todo tal castillo existiera... Ahí están mis invitados para dar fe; su capricho es el capricho luminoso que a él conduce. En verdad, vivimos en nuestra fantasía, *cuando estamos en ella*. ¿Y cómo es posible que cada cual pueda molestar al otro, allí, protegidos por el afán sentimental, al encuentro de las ocasiones?

El hombre propone y dispone. Tan sólo de él depende poseerse por entero, es decir, mantener en estado de anarquía la cuadrilla de sus deseos, de día en día más temible. Y esto se lo enseña la poesía. La poesía lleva en sí la perfecta compensación de las miserias que padecemos. Y también puede actuar como ordenadora, por poco que uno se preocupe, bajo los efectos de una decepción menos íntima, de tomársela a lo trágico. ¡Se acercan los tiempos en que la poesía decretará la muerte del dinero, y ella sola romperá el pan del cielo para la tierra! Habrá aún asambleas en las plazas públicas, y *movimientos* en los que uno jamás habría pensado en tomar parte. ¡Adiós, absurdas selecciones, sueños de vorágine, rivalidades, largas esperas, fuga de las estaciones, artificial orden de las ideas, pendiente del peligro, tiempo omnipresente! Preocupémonos tan sólo de *practicar* la poesía. ¿Acaso no somos nosotros, los que ya vivimos de ella, quienes debemos hacer prevalecer aquello que consideramos nuestra más vasta argumentación?

Poco importa que se dé cierta desproporción entre la anterior defensa y la ilustración que viene a continuación. Antes hemos intentado remontarnos a las fuentes de la imaginación poética, y, lo que es más difícil todavía, quedarnos en ellas. Y conste que no pretendo haberlo logrado. Es preciso aceptar una gran responsabilidad, si uno pretende establecerse en aquellas lejanas regiones en las que, desde un principio, todo parece desarrollarse de tan mala manera, y más todavía si se pretende llevar al prójimo a ellas. De todos modos, el caso es que uno nunca está seguro de hallarse verdaderamente en ellas. Uno siempre está tan propicio a aburrirse como a irse a otro lugar y quedarse en él. Siempre hay una flecha que indica la dirección en que hay que avanzar para llevar a estos países, y alcanzar la verdadera meta no depende más que del buen ánimo del viajero.

Ya sabemos, poco más o menos, el camino seguido. Tiempo atrás me tomé el trabajo de contar, en el curso de un estudio sobre el caso Robert Desnos, titulado *Entrada de los médiums*⁶, que me había sentido inducido a «fijar mi atención en frases más o menos parciales que, en plena soledad, cuando el sueño se acerca, devienen perceptibles al espíritu, sin que sea posible descubrir su previo factor determinante». Entonces intenté correr la aventura de la poesía, reduciendo los riesgos al mínimo, con lo cual quiero decir que mis aspiraciones eran las mismas que tengo hoy, pero entonces confiaba en la lentitud de la elaboración, a fin de hurtarme a inútiles contactos, a contactos a los que yo era muy hostil. Esto se debía a cierto pudor intelectual, del que todavía me queda un poco. Al término de mi vida, difícil será, sin duda, que hable como se suele hablar, que excuse el tono de mi voz y el reducido número de mis gestos. La perfección en la palabra hablada (y en la palabra escrita mucho más) me parecía estar en función de la capacidad de condensar de manera emocionante la exposición (y exposición había) de un corto número de he-

⁶ Véase *Les pas perdus*, N.R.F., París.

chos, poéticos o no, que constituían la materia en que se centraba mi atención. Había llegado a la convicción de que éste, y no otro, era el procedimiento empleado por Rimbaud. Con una preocupación por la variedad, digna de mejor causa, compuse los últimos poemas de *Monte de Piedad*, con lo que quiero decir que de las líneas en blanco de este libro llegué a sacar un partido increíble.

Estas líneas equivalían a mantener los ojos cerrados ante unas operaciones del pensamiento que me consideraba obligado a ocultar al lector. Eso no significaba que yo hiciera trampa, sino solamente que obraba impulsado por el deseo de superar obstáculos bruscamente. Conseguía hacerme la ilusión de gozar de una posible complicidad, de la que de día en día me era más difícil prescindir. Me entregué a prestar una inmoderada atención a las palabras, en cuanto se refería al espacio que admitían a su alrededor, a sus tangenciales contactos con otras palabras prohibidas que no escribía. El poema *Bosque negro* deriva precisamente de este estado de espíritu. Empecé seis meses en escribirlo, y les aseguro que no descansé ni un solo día. Pero de este poema dependía la propia estimación en que me tenía, en aquel entonces, y creo que todos comprenderéis mi actitud, aun cuando no la consideréis suficientemente motivada. Me gusta hacer estas confesiones estúpidas. En aquellos tiempos se intentaba implantar la seudopoesía cubista, pero ésta había nacido inerte del cerebro de Picasso, y en cuanto a mí hace referencia debo decir que era considerado como un ser más pesado que una lápida (y todavía se me considera así). Por otra parte, no estaba seguro de seguir el buen camino, en lo referente a poesía, pero procuraba protegerme como mejor podía, enfrentándome con el lirismo, contra el que esgrimía todo género de definiciones y fórmulas (no tardarían mucho en producirse los fenómenos Dadá), y pretendiendo hallar una aplicación de la poesía a la publicidad (aseguraba que todo terminaría, no con la culminación de un hermoso libro, sino con la de una bella frase de reclamo en pro del infierno o del cielo).

En esta época, un hombre que, por lo menos, era tan pesado como yo, es decir, Pierre Reverdy, escribió:

«La imagen es una creación pura del espíritu. La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas. Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá...»².

Estas palabras, un tanto sibilinas para los profanos, tenían gran fuerza reveladora, y yo las medité durante mucho tiempo. Pero la imagen se me escapaba. La estética de Reverdy, estética totalmente a posteriori, me inducía a confundir las causas con los efectos. En el curso de mis meditaciones, renuncié definitivamente a mi anterior punto de vista.

El caso es que una noche, antes de caer dormido, percibí, netamente articulada hasta el punto de que resultaba imposible cambiar ni una sola palabra, pero ajena al sonido de la voz, de cualquier voz, una frase harto rara que llegaba hasta mí sin llevar en sí el menor rastro de aquellos acontecimientos que, según las revelaciones de la conciencia, en aquel entonces me ocupaban, y la frase me pareció muy insistente, era una frase que casi me atrevería a decir que llamaba a la ventana. Grabé rápidamente la frase en mi conciencia, y, cuando me disponía a pasar a otro asunto, el carácter orgánico de la frase retuvo mi atención. Verdaderamente, la frase me había

² *Neod-sud*, marzo de 1918.

dejado atónito; desgraciadamente no la he conservado en la memoria, era algo así como «Hay un hombre a quien la ventana ha partido por la mitad», pero no había manera de interpretarla erróneamente, ya que iba acompañada de una débil representación visual* de un hombre que caminaba, partido por la mitad del cuerpo aproximadamente, por una ventana perpendicular al eje de aquél. Sin duda se trataba de la consecuencia del simple acto de enderezar en el espacio la imagen de un hombre asomado a la ventana. Pero, debido a que la ventana había acompañado al desplazamiento del hombre, comprendí que me hallaba ante una imagen de un tipo muy raro, y tuve rápidamente la idea de incorporarla al acervo de mi material de construcciones poéticas. No hubiera concedido tal importancia a esta frase si no hubiera dado lugar a una sucesión casi ininterrumpida de frases que me dejaron poco menos sorprendido que la primera, y que me produjeron un sentimiento de gratitud tan grande que el dominio que, hasta aquel instante, había conseguido sobre mí mismo me pareció ilusorio, y comencé a preocuparme únicamente de poner fin a la interminable lucha que se desarrollaba en mi interior⁹.

En aquel entonces todavía estaba muy interesado en Freud, y conocía sus métodos de examen, que había tenido ocasión de practicar con enfermos durante la guerra, por lo que decidí obtener de mí mismo lo que se procura obtener de aquéllos, es decir, un monólogo lo más rápido posible, sobre el que el espíritu crítico del paciente no formule juicio alguno, que en consecuencia, quede libre de toda reticencia, y que sea, en lo posible, equivalente a *pensar en voz alta*. Me pareció entonces, y sigue pareciéndome ahora —la manera en que me llegó la frase del hombre cortado en dos lo demuestra—, que la velocidad del pensamiento no es superior a la de la

* Si hubiera sido pintor, esta representación visual habría sin duda predominado sobre la otra. Probablemente mis facultades innatas decidieron las características de la revelación. Desde aquel día he concentrado voluntariamente la atención en parecidas apariciones, y me consta que, en cuanto a precisión, no son inferiores a los fenómenos auditivos. Provisio de papel y lápiz, me sería fácil trazar sus contornos. Y ello es así por cuanto no se trataría de dibujar, sino de *calcar*. De esta manera, podría representar un árbol, una ola, un instrumento musical, infinidad de cosas que, en este momento, sería incapaz de representar gráficamente, ni siquiera mediante el más somero esquema. Si lo intentara, me perdería, con la certidumbre de volver a topar conmigo mismo, en un laberinto de líneas que, a primera vista, no parecerían representar nada. Y, al abrir los ojos, tendría la fuerte impresión de hallarme ante algo «nunca visto». La prueba de lo que digo ha sido efectuada muchas veces por Robert Desnos; para comprobarlo basta con hojear el número 36 de *Hojas libres*, que contiene abundantes dibujos suyos («Romeo y Julieta», «Un hombre ha muerto esta mañana», etc.), que la revista creyó eran dibujos realizados por locos, y que como tales publicó con la mayor buena fe.

⁹ Knut Hamsun considera que el *hombre* es el determinante de este tipo de revelación que me obsesiona, y quizá este en lo cierto. (Debo hacer constar que en aquella época no todos los días comía.) Y no cabe duda de que los siguientes síntomas que Hamsun relata coinciden con los míos:

«El día siguiente desperté temprano. Todavía era de noche. Hacía largo rato que tenía los ojos abiertos, cuando oí las campanas de las cinco, dadas por el reloj de pared del piso superior al mío. Intenté volver a dormir, pero no lo logré, estaba totalmente despierto, y mil ideas me bullían en la cabeza. De repente se me ocurrieron algunas frases buenas, muy adecuadas para utilizarlas en un apunte, en un folleto; súbitamente, y como por azar, descubrí frases muy hermosas, frases más bellas que todas las por mí escritas anteriormente. Me las repetí lentamente, palabra por palabra, y eran excelentes. Las frases no dejaban de acudir, una tras otra. Me levanté y cogí papel y lápiz, en la mesa que tenía detrás de la cama. Me parecía que se hubiera roto una vena en mi interior, las palabras se sucedían, se situaban en su justo lugar, se adaptaban a la situación, las escenas se acumulaban, la acción se desarrollaba, las réplicas surgían en mi cerebro, y yo gozaba de manera prodigiosa. Los pensamientos acudían tan velozmente, y seguían fluyendo con tal abandono, que desdeñé una multitud de detalles delicados, debido a que el lápiz no podía ir con la debida velocidad, pese a que procuraba escribir deprisa, la mano siempre en movimiento, sin perder ni un segundo. Las frases brotaban en mi interior y estaba en plena posesión del tema».

Apollinaire aseguraba que De Chirico había pintado sus primeros cuadros bajo la influencia de alteraciones cenestésicas (dolores de cabeza, cólicos...).

palabra, y que no siempre gana a la de la palabra, ni siquiera a la de la pluma en movimiento. Basándonos en esta premisa, Philippe Soupault, a quien había comunicado las primeras conclusiones a que había llegado, y yo nos dedicamos a emborrionar papel, con loable desprecio hacia los resultados literarios que de tal actividad pudieran surgir. La facilidad en la realización material de la tarea hizo todo lo demás. Al término del primer día de trabajo, pudimos aprendernos mutuamente unas cincuenta páginas escritas del modo antes dicho, y comenzamos a comparar los resultados. En conjunto, lo escrito por Soupault y por mí tenía grandes analogías, se advertían los mismos vicios de construcción y errores de la misma naturaleza, pero, por otra parte, también había en aquellas páginas la ilusión de una fecundidad extraordinaria, mucha emoción, un considerable conjunto de imágenes de una calidad que no hubiéramos sido capaces de conseguir, ni siquiera una sola, escribiendo lentamente, unos rasgos de pintoresquismo especialísimo, y, aquí y allá, alguna frase de gran comicidad. Las únicas diferencias que se advertían en nuestros textos me parecieron derivar esencialmente de nuestros respectivos temperamentos, el de Soupault menos estático que el mío, y, si se me permite una ligera crítica, también derivaban de que Soupault cometió el error de colocar en lo alto de algunas páginas, sin duda con ánimo de impresionar, ciertas palabras, a modo de título. Por otra parte, y a fin de hacer plena justicia a Soupault, debo decir que se negó siempre, con todas sus fuerzas, a efectuar la menor modificación, la menor corrección, en los párrafos que me parecieron mal pergeñados. Y en este punto llevaba razón¹⁰. Ello es así por cuanto resulta muy difícil apreciar en su justo valor los diversos elementos presentes, e incluso podemos decir que es imposible apreciarlos en la primera lectura. En apariencia, estos elementos son, para el sujeto que escribe, *tan extraños* como para cualquier otra persona, y el que los escribe recela de ellos, como es natural. Poéticamente hablando, tales elementos destacan ante todo por su alto grado de *absurdo inmediato*, y este absurdo, una vez examinado con mayor detenimiento, tiene la característica de conducir a cuanto hay de admisible y legítimo en nuestro mundo, a la divulgación de cierto número de propiedades y de hechos que, en resumen, no son menos objetivos que otros muchos.

En homenaje a Guillaume Apollinaire, quien había muerto hacía poco, y quien en muchos casos nos parecía haber obedecido a impulsos del género antes dicho, sin abandonar por ello ciertos mediocres recursos literarios, Soupault y yo dimos el nombre de *surrealismo* al nuevo modo de expresión que teníamos a nuestro alcance y que deseábamos comunicar lo antes posible, para su propio beneficio, a todos nuestros amigos. Creo que en nuestros días no es preciso someter a nuevo examen esta denominación, y que la acepción en que la empleamos ha prevalecido, por lo general, sobre la acepción de Apollinaire. Con mayor justicia todavía, hubiéramos podido apropiarnos del término *supernaturalismo*, empleado por Gérard de Nerval en la dedicatoria de *Muchachos de fuego*¹¹. Efectivamente, parece que Nerval cono-

¹⁰ Cada día creo más en la infalibilidad de mi pensamiento en relación conmigo mismo, lo cual es naturalísimo. De todos modos, en esta *escritura del pensamiento*, en la que uno queda a merced de cualquier distracción exterior, se producen fácilmente «lagunas». No hay razón alguna que justifique el intento de disimularlas. El pensamiento es, por definición, fuerte e incapaz de acusarse a sí mismo. Aquellas evidentes deficiencias deben atribuirse a las sugerencias procedentes del exterior.

¹¹ También por Thomas Carlyle, en *Sartor Resartus* (capítulo VIII: «Supernaturalismo natural»), 1833-1834.

ció a maravilla el espíritu de nuestra doctrina, en tanto que Apollinaire conocía tan sólo la *letra*, todavía imperfecta, del surrealismo, y fue incapaz de dar de él una explicación teórica duradera. He aquí unas frases de Nerval que me parecen muy significativas a este respecto:

«Voy a explicarle, mi querido Dumas, el fenómeno del que usted ha hablado hace poco. Como muy bien sabe, hay ciertos narradores que no pueden inventar sin identificarse con los personajes por ellos creados. Sabe muy bien con cuánta convicción nuestro viejo amigo Nodier contaba cómo había padecido la desdicha de ser guillotinado durante la Revolución; uno quedaba tan convencido que incluso se preguntaba cómo se las había arreglado Nodier para volver a pegarse la cabeza al cuerpo.

»Y como quiera que tuvo usted la imprudencia de citar uno de esos sonetos compuestos en aquel estado de ensueño SUPERNATURALISTA, cual dirían los alemanes, es preciso que los conozca todos. Los encontrará al final del volumen. No son mucho más oscuros que la metafísica de Hegel o los *Memorables* de Swedenborg, y perderían su encanto si fuesen explicados, caso de que ello fuera posible, por lo que le ruego me conceda al menos el mérito de la expresión...»¹².

Indica muy mala fe discutirnos el derecho a emplear la palabra SURREALISMO, en el sentido particular que nosotros le damos, ya que nadie puede dudar que esta palabra no tuvo fortuna, antes de que nosotros nos sirviéramos de ella. Voy a definirla, de una vez para siempre:

SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

ENCICLOPEDIA: Filosofía. El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdenadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida. Han hecho profesión de fe de SURREALISMO ABSOLUTO los siguientes señores: Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.

Por el momento parece que los antes nombrados forman la lista completa de los surrealistas, y pocas dudas caben al respecto, salvo en el caso de Isidore Ducasse, de quien carezco de datos. Ciertamente es que si únicamente nos fijamos en los resultados, buen número de poetas podrían pasar por surrealistas, comenzando por Dante, y también, en sus mejores momentos, por el propio Shakespeare. *En el curso de las diferentes tentativas de definición por mí efectuadas de aquello que se denomina, con abuso de confianza, el genio, nada he encontrado que pueda atribuirse a un proceso que no sea el anteriormente definido.*

Las *Noches* de Young son surrealistas de cabo a rabo; desgraciadamente no se trata más que de un sacerdote que habla, de un mal sacerdote, sin duda, pero sacerdote al fin.

¹² Véase, asimismo, el *Ideosurrealismo* de Saint-Pol-Roux.

Swift es surrealista en la maldad.
 Sade es surrealista en el sadismo.
 Chateaubriand es surrealista en el exotismo.
 Constant es surrealista en política.
 Hugo es surrealista cuando no es tonto.
 Desbordes-Valmore es surrealista en el amor.
 Bertrand es surrealista en el pasado.
 Rabbe es surrealista en la muerte.
 Poe es surrealista en la aventura.
 Baudelaire es surrealista en la moral.
 Rimbaud es surrealista en la vida práctica y en todo.
 Mallarmé es surrealista en la confidencia.
 Jarry es surrealista en el absintio.
 Nouveau es surrealista en el beso.
 Saint-Pol-Roux es surrealista en los símbolos.
 Fargue es surrealista en la atmósfera.
 Vaché es surrealista en mí.
 Reverdy es surrealista en sí.
 Saint-John Perse es surrealista a distancia.
 Roussel es surrealista en la anécdota.
 Etcétera.

Insisto: no todos son siempre surrealistas, por cuanto advierto en cada uno de ellos cierto número de ideas preconcebidas a las que, muy ingenuamente, permanecen fieles. Mantenían esta fidelidad porque no habían *escuchado la voz surrealista*, esa voz que sigue predicando en vísperas de la muerte, por encima de las tormentas, y no la escucharon porque no querían servir únicamente para orquestar la maravillosa partitura. Fueron instrumentos demasiado orgullosos, y por eso jamás produjeron ni un sonido armonioso¹⁵.

Pero nosotros, que no nos hemos entregado jamás a la tarea de mediatización, nosotros que en nuestras obras nos hemos convertido en sordos receptáculos de tantos ecos, en modestos *aparatos registradores* que no quedan hipnotizados por aquello que registran, nosotros quizá estemos al servicio de una causa todavía más noble. Nosotros devolvemos con honradez el «talento» que nos ha sido prestado. Si os atrevéis, habladme del talento de aquel metro de platino, de aquel espejo, de aquella puerta, o del cielo.

Nosotros no tenemos talento. Preguntádselo a Philippe Soupault:

Las manufacturas anatómicas y las habitaciones baratas destruirán las más altas ciudades.

A Roger Vitrac:

¹⁵ Lo mismo podría decir de algunos filósofos y de algunos pintores; de estos últimos tan sólo citaré a Uccello, entre los de la época antigua, y entre los de la época moderna, a Seurat, Gustave Moreau, Matisse (en la «música», por ejemplo), Derain, Picasso (el más puro, con mucho), Braque, Duchamp, Picabia, De Chirico (admirable durante tanto tiempo), Klee, Man Ray, Max Ernst y, tan próximo a nosotros, André Masson.

Apenas hube invocado al mármol-almirante, éste dio media vuelta sobre sí mismo como un caballo que se encabrita ante la Estrella Polar, y me indicó en el plano de su bicornio una región en la que debía pasar el resto de mis días.

A Paul Eluard:

Es una historia muy conocida esa que cuento, es un poema muy célebre ese que releo: estoy apoyado en un muro, verdeantes las orejas, y calcinados los labios.

A Max Morise:

El oso de las cavernas y su compañero el alcaraván, la veleta y su valet el viento, el gran Canciller con sus cancelas, el espantapájaros y su cerco de pájaros, la balanza y su hija el fiel, ese carnicero y su hermano el carnaval, el barrendero y su monóculo, el Mississippi y su perrito, el coral y su cántara de leche, el milagro y su buen Dios, ya no tienen más remedio que desaparecer de la faz del mar.

A Joseph Delteil:

¡Sí! Creo en la virtud de los pájaros. Y basta una pluma para hacerme morir de risa.

A Louis Aragon:

Durante una interrupción del partido, mientras los jugadores se reunían alrededor de una jarra de llameante ponche, pregunté al árbol si aún conservaba su cinta roja.

Y yo mismo, que no he podido evitar el escribir las líneas locas y serpenteantes de este prefacio.

Preguntad a Robert Desnos, quien quizá sea el que, en nuestro grupo, está más cerca de la verdad surrealista, quien, en sus obras todavía inéditas¹⁴, y en el curso de las múltiples experiencias a que se ha sometido, ha justificado plenamente las esperanzas que puse en el surrealismo, y me ha inducido a esperar aún más de él. En la actualidad, Desnos *habla en surrealista* cuando le da la gana. La prodigiosa agilidad con que sigue oralmente su pensamiento nos admira tanto cuanto nos complacen sus espléndidos discursos, discursos que se pierden porque Desnos, en vez de fijarlos, prefiere hacer otras cosas más importantes. Desnos lee en sí mismo como en un libro abierto, y no se preocupa de retener las hojas que el viento de su vida se lleva.

Secretos del arte mágico del surrealismo

Composición surrealista escrita, o primer y último chorro

Ordenad que os traigan recado de escribir, después de haberos situado en un lugar que sea lo más propicio posible a la concentración de vuestro espíritu, al repliegue

¹⁴ *Nuevas Hébridas, Desorden formal, Duelo por duelo.*

de vuestro espíritu sobre sí mismo. Entrad en el estado más pasivo, o receptivo, de que seáis capaces. Prescindid de vuestro genio, de vuestro talento, y del genio y del talento de los demás. Decios hasta empaparos de ello que la literatura es uno de los más tristes caminos que llevan a todas partes. Escribid deprisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficiente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito. La primera frase se os ocurrirá por sí misma, ya que en cada segundo que pasa hay una frase, extraña a nuestro pensamiento consciente, que desea exteriorizarse. Resulta muy difícil pronunciarse con respecto a la frase inmediata siguiente; esta frase participa, sin duda, de nuestra actividad consciente y de la otra, al mismo tiempo, si es que reconocemos que el hecho de haber escrito la primera produce un mínimo de percepción. Pero eso poco ha de importarnos; ahí es donde radica, en su mayor parte, el interés del juego surrealista. No cabe la menor duda de que la puntuación siempre se opone a la continuidad absoluta de fluir de que estamos hablando, pese a que parece tan necesaria como la distribución de los nudos en una cuerda vibrante. Seguid escribiendo cuando queráis. Confiad en la naturaleza inagotable del murmullo. Si el silencio amenaza, debido a que habéis cometido una falta, falta que podemos llamar «falta de inatención», interrumpid sin la menor vacilación la frase demasiado clara. A continuación de la palabra que os parezca de origen sospechoso poned una letra cualquiera, la letra *l*, por ejemplo, siempre la *l*, y al imponer esta inicial a la palabra siguiente conseguiréis que de nuevo vuelva a imperar la arbitrariedad.

Para no aburrirse en sociedad

Esto es muy difícil. Haced decir siempre que no estáis en casa para nadie, y alguna que otra vez, cuando alguien haya hecho caso omiso de la comunicación antedicha, y os interrumpa en plena actividad surrealista, cruzad los brazos, y decid: «Igual da, sin duda es mucho mejor hacer o no hacer. El interés por la vida carece de base. Simplicidad, lo que ocurre en mi interior sigue siéndome inoportuno». O cualquier otra trivialidad igualmente indignante.

Para hacer discursos

Inscribirse, en vísperas de elecciones, en el primer país en el que se juzgue saludable celebrar consultas de este tipo. Todos tenemos madera de orador: colgaduras multicolores y bisutería de palabras. Mediante el surrealismo, el orador pondrá al desnudo la pobreza de la desesperanza. Un atardecer, sobre una tarima, el orador, solito, descuartizará el cielo eterno, esa Piel de Oso. Y tanto prometerá que cumplir una mínima parte de lo prometido consternará. Dará a las reivindicaciones de un pueblo entero un matiz parcial y lamentable. Obligará a los más irreductibles enemigos a comulgar con un deseo secreto que hará saltar en pedazos a las patrias. Y lo conseguirá con sólo dejarse elevar por la palabra inmensa que se funde en la piedad y rueda en el odio. Incapaz de desfallecer, juzgará sobre el terciopelo de todos los desfallecimientos. Será verdaderamente elegido, y las más tiernas mujeres le amarán con violencia.

Para escribir falsas novelas

Seáis quien seáis, si el corazón así os lo aconseja, quemad unas cuantas hojas de laurel y, sin empeñaros en mantener vivo este débil fuego, comenzad una novela. El surrealismo os lo permitirá; os bastará con clavar la aguja de la «Belleza fija» sobre la «Acción»; en eso consiste el truco. Habrá personajes de perfiles lo bastante distintos; en vuestra escritura, sus nombres son solamente cuestión de mayúsculas, y se comportarán con la misma seguridad con respecto a los verbos activos con que se comporta el pronombre «il» en francés, con respecto a las palabras «pleut», «y a», «faut», etcétera. Los personajes mandarán a los verbos, valga la expresión; y en aquellos casos en que la observación, la reflexión y las facultades de generalización no os sirvan para nada, podéis tener la seguridad de que los personajes actuarán como si vosotros no hubierais tenido mil intenciones que, en realidad, no habéis tenido. De esta manera, provistos de un reducido número de características físicas y morales, estos seres que, en realidad, tan poco os deben, no se apartarán de cierta línea de conducta de la que vosotros ya no os tendréis que ocupar. De ahí surgirá una anécdota más o menos sabia, en apariencia, que justificará punto por punto ese desenlace emocionante o confortante que a vosotros os ha dejado ya de importar. Vuestra falsa novela será una maravillosa simulación de una novela verdadera; os haréis ricos, y todos se mostrarán de acuerdo en que «lleváis algo dentro», ya que es exactamente dentro del cuerpo humano donde esa cosa suele encontrarse.

Como es natural, siguiendo un procedimiento análogo, y a condición de ignorar todo aquello de lo que debierais daros cuenta, podéis dedicaros con gran éxito a la falsa crítica.

Para tener éxito con una mujer que pasa por la calle*Contra la muerte*

El surrealismo os introducirá en la muerte, que es una sociedad secreta. Os enganará la mano, sepultando allí la profunda M con que comienza la palabra Memoria. No olvidéis tomar felices disposiciones testamentarias; en cuanto a mí respecta, exijo que me lleven al cementerio en un camión de mudanzas. Que mis amigos destruyan hasta el último ejemplar de la edición de *Discursos sobre la escasez de realidad*.

El idioma ha sido dado al hombre para que lo use de manera surrealista. En la medida en que al hombre le es indispensable hacerse comprender, consigue expresarse, mejor o peor, y con ello asegurar el ejercicio de ciertas funciones consideradas como las más primarias. Hablar o escribir una carta no presenta verdaderas dificultades siempre que el hombre no se proponga una finalidad superior a las que se en-

cuentran en un término medio, es decir, siempre que se limite a conversar (por el placer de conversar) con cualquier otra persona. En estos casos, el hombre no sufre ansiedad alguna en lo que respecta a las palabras que ha de pronunciar, ni a la frase que seguirá a la que acaba de pronunciar. A una pregunta muy sencilla, será capaz de contestar sin la menor vacilación. Si no está aquejado de tics, adquiridos en el trato con los demás, el hombre puede pronunciarse espontáneamente sobre cierto número reducido de temas; y para hacer esto no tiene ninguna necesidad de devanarse los sesos, ni de plantearse problemas previos de ningún género.

¿Y quién habrá podido hacerle creer que esta facultad de primera intención tan sólo le perjudicará cuando se propone entablar relaciones verbales de naturaleza más compleja? No hay ningún tema cuyo tratamiento le impida hablar y escribir generosamente. Los actos de escucharse y leerse a uno mismo sólo tienen el efecto de obstaculizar lo oculto, el admirable recurso. No, no tengo ninguna necesidad de comprenderme (¡Siempre me comprenderé!) Si tal o cual frase mía me produce de momento una ligera decepción, confío en que la frase siguiente enmendará los yerros, y me cuido muy mucho de no volverla a escribir, ni corregirla. Incluso la menor falta de aliento puede serme fatal. Las palabras, los grupos de palabras que se suceden practican entre sí la más intensa solidaridad. No es función mía favorecer a unas en perjuicio de las otras. La solución debe correr a cargo de una maravillosa compensación, y esta compensación siempre se produce. Este lenguaje sin reserva al que siempre procuro dar validez, este lenguaje que me parece adaptarse a todas las circunstancias de la vida, este lenguaje no sólo no me priva ni siquiera de uno de mis medios, sino que me da una extraordinaria lucidez, y lo hace en el terreno en que menos podía esperarlo. Llegaré incluso a afirmar que este lenguaje me instruye, ya que, en efecto, me ha ocurrido emplear surrealístamente palabras cuyo sentido había olvidado. E inmediatamente después he podido verificar que el uso dado a estas palabras respondía exactamente a su definición. Esto nos induce a creer que no se «aprende», sino que uno no hace más «re-aprender». De esta manera he llegado a familiarizarme con giros muy hermosos. Y no habló únicamente de la *conciencia poética de las cosas*, que tan sólo he conseguido adquirir mediante el contacto espiritual con ellas, mil veces repetido. Las formas del lenguaje surrealista se adaptan todavía mejor al diálogo. En el diálogo hay dos pensamientos frente a frente; mientras uno se manifiesta, el otro se ocupa del que se manifiesta, pero ¿de qué modo se ocupa de él? Suponer que se lo incorpora sería admitir que, en determinado momento, le sería factible vivir enteramente merced a aquel otro pensamiento, lo cual resulta bastante improbable. En realidad, la atención que presta el pensamiento segundo es de carácter totalmente externo, ya que únicamente se concede el lujo de aprobar o desaprobar, generalmente desaprobar, con todos los respetos de que el hombre es capaz.

Este modo de hablar no permite abordar el fondo de la cuestión. Mi atención, fija en una invitación que no puedo rechazar sin incurrir en grosería, trata el pensamiento ajeno como si fuese un enemigo: en las conversaciones corrientes, el pensamiento fija y «conquista» casi siempre las palabras y las oraciones ajenas, de las que luego se servirá; el pensamiento me pone en situación de sacar partido de estas palabras y oraciones en la réplica, desvirtuándolas. Esto ocurre especialmente en ciertos estados mentales patológicos en los que las alteraciones sensoriales absorben toda la atención del enfermo, quien, al responder a las preguntas que se le formulan, se li-

formulan, se limita a apoderarse de la última palabra que ha oído, o de la última porción de una frase surrealista que ha dejado cierto rastro en su espíritu:

«¿Qué edad tiene usted?»—«Usted» (*Ecoísmo*).

«¿Cómo se llama usted?»—«Cuarenta y cinco casas» (*Síndrome de Ganser o de las respuestas marginales*).

No hay ninguna conversación en la que no se dé cierto desorden. El esfuerzo en pro de la sociabilidad que las preside y la costumbre que de sostenerlas tenemos son los únicos factores que consiguen ocultarnos temporalmente ese hecho. Asimismo, la mayor debilidad de todo libro estriba en entrar constantemente en conflicto con el espíritu de sus mejores lectores, y al decir mejores quiero significar los más exigentes. En el brevísimo diálogo que anteriormente he improvisado entre el médico y el enajenado, es, desde luego, este último quien lleva la mejor parte, ya que mediante sus respuestas domina la atención del médico; y además, no es él quien formula las preguntas. ¿Cabe afirmar que su pensamiento es el más fuerte de los dos, en aquel instante? Quizá. Al fin y al cabo, el paciente goza de la libertad de no tener en cuenta su nombre ni su edad. El surrealismo poético, al que consagro el presente estudio, se ha ocupado, hasta el momento actual, de restablecer en su verdad absoluta el diálogo, al liberar a los dos interlocutores de las obligaciones impuestas por la buena crianza. Cada uno de ellos se dedica sencillamente a proseguir su soliloquio, sin intentar derivar de ello un placer dialéctico determinado, ni imponerse en modo alguno a su prójimo. Las frases intercambiadas no tienen la finalidad, contrariamente a lo usual, del desarrollo de una tesis, por muy insustancial que sea, y carecen de todo compromiso, en la medida de lo posible. En cuanto a la respuesta que solicitan debemos decir que, en principio, es totalmente indiferente en cuanto respecta al amor propio del que habla. Las palabras y las imágenes se ofrecen únicamente a modo de trampolín al servicio del espíritu que escucha. Éste es el modo en que se ofrecen las palabras y las imágenes en *Los campos magnéticos*, primera obra puramente surrealista, y especialmente en las páginas reunidas bajo el título común de «Barreras», en donde Soupault y yo nos comportamos como interlocutores imparciales.

El surrealismo no permite a aquellos que se entregan a él abandonarlo cuando mejor les plazca. Todo induce a creer que actúa sobre los espíritus como actúan los estupefacientes; al igual que éstos, crea un cierto estado de necesidad y puede inducir al hombre a tremendas rebeliones. También podemos decir que el surrealismo es un paraíso hartado artificial, y la afición a este paraíso deriva del estudio de Baudelaire, al igual que la afición a los restantes paraísos artificiales. El análisis de los misteriosos no puede faltar en el presente estudio, y es de advertir que, en muchos aspectos, el surrealismo parece un *vicio nuevo* que no es privilegio exclusivo de unos cuantos individuos, sino que, como el haxix, puede satisfacer a todos los que tienen gustos refinados.

1. Hay imágenes surrealistas que son como aquellas imágenes producidas por el opio, que el hombre no evoca, sino que «se le ofrecen espontáneamente, despóticamente, sin que las pueda apartar de sí, por cuanto la voluntad ha perdido su fuerza,

y ha dejado de gobernar sus facultades»¹⁵. Naturalmente, faltaría saber si las imágenes, en general, han sido alguna vez «evocadas». Si nos atenemos, tal como yo hago, a la definición de Reverdy, no parece que sea posible aproximar voluntariamente aquello que él denomina «dos realidades distantes». La aproximación ocurre o no ocurre, y esto es todo. Niego con toda solemnidad que, en el caso de Reverdy, imágenes como:

Por el cauce del arroyo fluye una canción

o

El día se desplegó como un blanco mantel

o

El mundo regresa al interior de un saco

comporten el menor grado de premeditación.

A mi juicio, es erróneo pretender que «el espíritu ha aprehendido las relaciones» entre dos realidades en el presente. Para empezar, digamos que el espíritu no ha percibido nada conscientemente. Contrariamente, de la aproximación fortuita de dos términos ha surgido una luz especial, *la luz de la imagen*, ante la que nos mostramos infinitamente sensibles. El valor de la imagen está en función de la belleza de la chispa que produce; y, en consecuencia, está en función de la diferencia de potencia entre los dos elementos conductores. Cuando esta diferencia apenas existe, como en el caso de las comparaciones¹⁶, la chispa no nace. A mi juicio no está en la mano del hombre el poder de conseguir la aproximación de dos realidades tan distantes como aquéllas a que antes nos hemos referido, por cuanto a ello se opone el principio de la asociación de ideas, tal como lo entendemos. De lo contrario, sólo nos quedaría el recurso de volver a adoptar un arte de carácter elíptico, que Reverdy condena, como yo lo condeno. Fuerza es reconocer que los dos términos de la imagen no son el resultado de una labor de deducción recíproca, llevada a cabo por el espíritu *con el fin* de producir la chispa, sino que son productos simultáneos de la actividad que yo denomino surrealista, en la que la razón se limita a constatar y a apreciar el fenómeno luminoso.

Y del mismo modo que la duración de la chispa se prolonga cuando se produce en un ambiente de rarificación, la atmósfera surrealista, creada mediante la escritura mecánica, que me he esforzado en poner a la disposición de todos, se presta de manera muy especial a la producción de las más bellas imágenes. Incluso cabe decir que, en el curso vertiginoso de esta escritura, las imágenes que aparecen constituyen la única guía del espíritu. Poco a poco, el espíritu queda convencido del valor de realidad suprema de estas imágenes. Limitándose al principio a sentirlas, el espíritu pronto se da cuenta de que estas imágenes son acordes con la razón, y aumentan sus conocimientos. El espíritu adquiere plena conciencia de las ilimitadas extensiones en que se manifiestan sus deseos, en las que el pro y el contra se armonizan sin cesar, y en las que su ceguera deja de ser peligrosa. El espíritu avanza, atraído por estas imágenes que le arrebatan, que apenas le dejan el tiempo preciso para soplar el fuego que arde en sus dedos.

¹⁵ Baudelaire.

¹⁶ Imagen de Jules Renard.

Vive entonces en la más bella de las noches, en la noche cruzada por la luz del relampagueo, *la noche de los relámpagos*. Tras esta noche, el día es la noche.

Los innumerables tipos de imágenes surrealistas exigen una clarificación que, por el momento, no voy a pretender efectuar. Agrupar estas imágenes según sus afinidades particulares me llevaría demasiado lejos; esencialmente quiero tan sólo tener en consideración sus excelencias comunes. No voy a ocultar que, para mí, la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico, sea porque lleva en sí una enorme dosis de contradicción, sea porque uno de sus términos esté curiosamente oculto, sea porque tras haber presentado la apariencia de ser sensacional se desarrolla, después, débilmente (cerrando bruscamente el ángulo de su compás), sea porque de ella se derive una justificación *formal* irrisoria, sea porque pertenezca a la clase de las imágenes alucinantes, sea porque preste de un modo muy natural la máscara de lo abstracto a lo que es concreto, sea por todo lo contrario, sea porque implique la negación de alguna propiedad física elemental, sea porque dé risa. He aquí unos cuantos ejemplos de imágenes correctas:

Los rubíes de champaña.

LAUTRÉAMONT

Bello como la ley de paralización del desarrollo del pecho de los adultos cuya propensión al crecimiento no guarda la debida relación con la cantidad de moléculas que su organismo produce.

LAUTRÉAMONT

Una iglesia se alzaba sónica como una campana.

PHILIPPE SOUPAULT

En el sueño de Rose Sélavy hay un enano salido de un pozo, que come pan por la noche.

ROBERT DENNOS

Sobre el puente se balanceaba el tocio con cabeza de gata.

ANDRÉ BRETON

Un poco a la izquierda, en mi divino firmamento, percibo —aunque sin duda es tan sólo un vapor de sangre y asesinatos— el brillante despintado de las perturbaciones de la libertad.

LOUIS ARAGON

En el interior del bosque incendiado
Frescos los leones se han quedado.

ROGER VITRAC

El color de las medias de una mujer no es obligatoriamente la imagen de sus usos, lo cual ha inducido a decir a un filósofo, cuyo nombre es inútil hacer constar: «Los cefalópodos tienen más razones que los cuadrúpedos para odiar el progreso».

MAX MORISE

Tanto si se quiere como si no, ahí hay materia para satisfacer muchas necesidades del espíritu. Todas estas imágenes parecen atestiguar que el espíritu ha alcanzado la

madurez suficiente para gozar de más satisfacciones que aquellas que por lo general se le conceden. Éste es el único medio de que dispone para sacar partido de la cantidad ideal de acontecimientos de que está preñado¹⁷.

Estas imágenes le dan la medida de su normal disipación y de los inconvenientes que ésta le comporta. No es malo que estas imágenes acaben por desconcertar al espíritu, ya que desconcertarle equivale a situarle ante un camino errado. Las frases que he citado contribuyen grandemente a ello. Pero el espíritu que sabe saborearlas obtiene de ellas la certidumbre de hallarse en el *buen camino*; el espíritu, por sí mismo, jamás se declarará culpable de emplear sutilezas idiomáticas; nada tiene que temer, por cuanto, además, se fortifica con la búsqueda total.

2. El espíritu que se sumerge en el surrealismo revive exaltadamente la mejor parte de su infancia. Al espíritu le ocurre un poco lo mismo que a aquel que, próximo a morir ahogado, repasa, en menos de un minuto, su vida entera, en todos sus agobiantes detalles. Habrá quien diga que esto no es demasiado incitante. Pero no me interesa en absoluto incitar a quienes tal digan. De los recuerdos de la infancia y de algunos otros se desprende cierto sentimiento de no estar uno absorbido, y en consecuencia, de *despiste*, que considero el más fecundo entre cuantos existen. Quizá sea vuestra infancia lo que más cerca se encuentra de la «verdadera vida»; esa infancia tras la cual el hombre tan sólo dispone, además de su pasaporte, de ciertas entradas de favor; esa infancia en la que todo favorece la posesión eficaz y sin azares de uno mismo. Gracias al surrealismo, parece que las oportunidades de la infancia reviven en nosotros. Es como si uno volviera a correr en pos de su salvación o de su perdición. Se revive, en las sombras, un terror preciso. Gracias a Dios, tan sólo se trata del Purgatorio. Se atraviesan, sintiendo un estremecimiento, aquellas zonas que los ocultistas denominan *paisajes peligrosos*. Mis pasos suscitan la aparición de monstruos que me acechan, monstruos que todavía no me tienen demasiada malquerencia, debido a que les temo, por lo que todavía no estoy perdido. Ahí están los «elefantes con cabeza de mujer y los leones voladores» cuyo encuentro nos hacía temblar de miedo, a Soupault y a mí; ahí está el «pez soluble» que todavía me da un poco de miedo. ¡PEZ SOLUBLE, yo soy el pez soluble, yo nací bajo el signo de Piscis, y el hombre es soluble en su pensamiento! La fauna y la flora del surrealismo son inestables.

3. No creo en la posibilidad de la próxima aparición de un pontifice surrealista. Las características comunes a todos los textos del género, entre ellos los que acabo de citar, así como muchos otros que por sí solos no podrían proporcionar un riguroso desglose analítico lógico y gramatical, no impiden una cierta evolución de la prosa surrealista, al paso del tiempo. Prueba irrefragable de ello son las historietas que vienen a continuación, en este mismo volumen¹⁸, historietas escritas después de gran cantidad de ensayos a cuya elaboración me entregué con la finalidad antedicha, durante cinco años, y que tengo la debilidad de juzgar, en su mayoría, extremadamente desordenadas. No estimo que esas historietas sean, en virtud de lo que de

¹⁷ No olvidemos que, según la fórmula de Novalis, «hay ciertas series de acontecimientos que se producen paralelamente a los acontecimientos reales. Por lo general, los hombres y las circunstancias modifican el curso ideal de los acontecimientos de tal manera que éste toma apariencias de imperfección y sus consecuencias son también imperfectas. Así ocurrió con la Reforma: en vez del protestantismo produjo el luteranismo».

¹⁸ Las prosas de *Poisson soluble*.

ellas he expresado, ni más ni menos capaces de poner de relieve ante el lector los beneficios que la aportación surrealista puede proporcionar a su conciencia.

Por otra parte, es preciso dar mayor envergadura a los medios surrealistas. Todo medio es bueno para dar la deseable espontaneidad a ciertas asociaciones. Los papeles pegados de Picasso y de Braque tienen el mismo valor que la inserción de un lugar común en el desarrollo literario del estilo más laboriosamente depurado. Incluso está permitido dar el título de POEMA a aquello que se obtiene mediante la reunión, lo más gratuita posible (si no les molesta, fíjense en la sintaxis) de títulos y fragmentos de títulos recortados de los periódicos diarios:

POÈME

**Un éclat de rire
de saphir dans l'île de Ceylan**

***Les plus belles pailles*
ONT LE TEINT FANÉ
SOUS LES VERROUS**

**dans une ferme isolée
AU JOUR LE JOUR
s'aggrave
l'agréable**

**Une voie carrossable
vous conduit au bord de l'inconnu**

**le café
prêche pour son saint
L'ARTISAN QUODITIEN DE VOTRE BEAUTÉ**

MADAME,
une paire
de bas de soie
n'est pas

Un saut dans le vide
UN CERF

L'Amour d'abord
Tout pourrait s'arranger si bien
PARIS EST UN GRAND VILLAGE

Surveillez
Le feu qui couve
LA PRIÈRE
Du beau temps

Sachez que
Les rayons ultra-violets
ont terminé leur tâche
Courte et bonne

Y se podrían dar muchos más ejemplos. También el teatro, la filosofía, la ciencia, la crítica, conseguirían volver a encontrarse a sí mismos. Debo apresurarme a añadir que las futuras técnicas surrealistas no me interesan.

Yo he dado a entender con suficiente claridad que las aplicaciones del surrealismo a la acción me parecen poseer una importancia muy diferente¹⁹. Ciertamente, no creo en el valor profético de la palabra surrealista. «Mis palabras son palabras de oráculo»²⁰. Sí, en la medida que yo quiera, porque ¿acaso no se es oráculo ante uno mismo? ²¹. La piedad de los hombres no me engaña. La voz surrealista que estremeció a Cumas, Dodona y Delfos es la misma que dicta mis discursos menos iracundos. Mi tiempo no puede ser el suyo, ¿y por qué ha de ayudarme esta voz a resolver el infantil problema de mi destino? Por desgracia, pareceo actuar en un mundo en el que, para llegar a tener en cuenta sus sugerencias, estoy obligado a servirme de dos clases de intérpretes; unos me traducirán sus frases, y los otros, que es imposible hallar, comunicarán a mis semejantes la comprensión que yo haya alcanzado de estas frases. Este mundo en el que yo sufro lo que yo sufro (mejor será que no lo sepáis), este mundo moderno, este mundo, en fin..., ¡diabólico! Bueno, pues ¿qué queréis que yo haga en él? La voz surrealista quizá se extinga, no puedo yo contar mis desapariciones. Yo no podré estar presente, ni siquiera un poco, en el maravilloso descuento de mis años y días. Seré como Nijinski, a quien el año pasado llevaron a los Ballets Rusos, y no pudo comprender qué clase de espectáculo era aquel al que asistía. Quedaré solo, muy solo en mí, indiferente a todos los ballets del mundo. Os doy todo lo que he hecho y todo lo que no he hecho.

¹⁹ Séame permitido formular algunas reservas acerca de la responsabilidad, en general, y de las consideraciones médico-jurídicas pertinentes en orden a determinar el grado de responsabilidad de un individuo, a saber, responsabilidad plena, irresponsabilidad y responsabilidad limitada (*sic*). Pese a lo muy difícil que me resulta admitir el principio de cualquier tipo de responsabilidad, me gustaría saber de qué manera serán juzgados los primeros actos delictivos de naturaleza indudablemente surrealista. ¿El acusado será absuelto o solamente se apreciará la concurrencia de circunstancias atenuantes? Es una verdadera lástima que los delitos de prensa hayan dejado casi de ser perseguidos; pues de lo contrario no tardaría en llegar el momento en que podríamos asistir a un proceso del siguiente tipo: el acusado ha publicado un libro atentatorio a la moral pública; a querrela de algunos de sus «más honorables» conciudadanos es también acusado de difamación; contra él se formulan acusaciones de todo género, igualmente aplastantes, cual insultos al ejército, inducción al asesinato, apología de la violación, etc. Por su parte, el acusado se muestra enteramente de acuerdo con los acusadores, a fin de poder desvirtuar las ideas por él expresadas. En su defensa, se limita a proclamar que el no se considera autor del libro en cuestión, ya que éste tan sólo puede considerarse como una producción surrealista que excluye todo género de consideraciones acerca del mérito o demérito de quien lo firma, ya que el firmante no ha hecho más que copiar un documento, sin expresar sus opiniones, y que es tan ajeno a la obra nefasta cual pueda serlo el mismísimo presidente del tribunal que le juzga.

Y lo que cabe decir de la publicación de un libro podrá decirse también de una infinidad de actos de diferente naturaleza el día en que los métodos surrealistas comiencen a gozar del favor del público. Entonces será preciso que una nueva moral sustituya a la moral usual, causa de todos nuestros males.

²⁰ Rimbaud.

²¹ De todos modos, DE TODOS MODOS... Mejor será descargar la conciencia. Hoy, día 8 de junio de 1924, hacia la una, la voz me ha susurrado: «Béthune, Béthune...» ¿Qué quería decir? No conozco Béthune, ni tengo la menor idea de la situación en que se encuentra en el mapa de Francia. Béthune nada me evoca, ni siquiera una escena de *Los tres mosqueteros*. Hubiera debido emprender viaje hacia Béthune, en donde quizá me esperaba algo; aunque en realidad hubiera sido esta una solución demasiado simplista. Me han contado que en un libro de Chesterton se refiere el caso de un detective que para encontrar a alguien a quien busca en una ciudad sigue el método de inspeccionar, desde el sótano al tejado, todas las casas en cuyo exterior advierte un detalle ligeramente anormal. Este sistema es tan bueno como cualquier otro.

De parecido modo, Soupault, en 1919, entró en gran número de inmuebles improbables para preguntar a la portera si allí vivía Philippe Soupault. Creo que no se hubiera sorprendido si le hubieran dado una respuesta afirmativa. Ello se hubiera debido a que Soupault habría entrado en su propia casa.

Y, desde entonces, siento unos grandes deseos de contemplar con indulgencia los sueños científicos que, a fin de cuentas, tan indecorosos son desde todos los puntos de vista. ¿La telegrafía sin hilos? Bien. ¿La sífilis? Igual me da. ¿La fotografía? Nada tengo que oponer. ¿El cine? ¡Vivan las salas oscuras! ¿La guerra? ¡Qué risa! ¿El teléfono? ¡Diga! ¿La juventud? ¡Encantadores cabellos blancos! Intentad hacerme decir «gracias»: «Gracias». Gracias... Si el vulgo tiene en gran estima eso que, propiamente hablando, se denomina investigaciones de laboratorio, se debe a que gracias a ellas se ha conseguido construir una máquina o descubrir un suero en los que el vulgo se cree directamente interesado. No duda ni por un instante que con ello se ha querido mejorar su suerte. No sé con exactitud cuál es el ideal de los sabios con tendencias humanitarias, pero me parece que de él no forma parte una gran cantidad de bondad. Entendámonos, hablo de los verdaderos sabios, no de los vulgarizadores de cualquier tipo, en posesión de un título. En este terreno, como en cualquier otro, creo en la pura alegría surrealista del hombre que, consciente del fracaso de todos los demás, no se da por vencido, parte de donde quiere, y, a lo largo de cualquier camino que no sea *razonable*, llega a donde puede. Puedo confesar tranquilamente que me es absolutamente indiferente la imagen que el hombre en cuestión juzgue oportuno utilizar para seguir su camino, imagen que quizá le procure la pública estimación. Tampoco me importa el material del que necesariamente tendrá que proveerse: sus tubos de vidrio o mis plumas metálicas... En cuanto al método de tal hombre lo considero tan bueno como el mío. He visto en plena actuación al descubridor del reflejo cutáneo plantar; no hacía más que experimentar sin tregua en los sujetos objeto de su estudio, no era un «examen», ni mucho menos, lo que hacía; *resultaba evidente que había dejado de fiarse de todo género de planes*. De vez en cuando formulaba una observación, con aire de lejanía, sin abandonar por ello su aguja, mientras que su martillo actuaba constantemente. Encargó a otros la trivial tarea de tratar a los enfermos. Se entregó por entero a su sagrada fiebre.

El surrealismo, tal como yo lo entiendo, declara nuestro inconformismo absoluto con la claridad suficiente para que no se le pueda atribuir, en el proceso del mundo real, el papel de testigo de descargo. Al contrario, el surrealismo únicamente podrá explicar el estado de completo aislamiento al que esperamos llegar, aquí, en esta vida. El aislamiento de la mujer en Kant, el aislamiento de los «racimos» en Pasteur, el aislamiento de los vehículos en Curie, son a este respecto profundamente sintomáticos. Este mundo está tan sólo muy relativamente proporcionado a la inteligencia, y los incidentes de este género no son más que los episodios más descolantes, por el momento, de una guerra de independencia en la que considero un glorioso honor participar. El surrealismo es el «rayo invisible» que algún día nos permitirá superar a nuestros adversarios. «Deja ya de temblar, cuerpo.» Este verano, las rosas son azules; el bosque, de cristal. La tierra envuelta en verdor me causa tan poca impresión como su fantasma. Vivir y dejar de vivir son soluciones imaginarias. La existencia está en otra parte.

Cubismo*

La pintura cubista

I

Las virtudes plásticas: la pureza, la unidad y la verdad tienen bajo sí a la naturaleza domada.

Inútilmente se cubre el arcoiris, las estaciones tiemblan, las muchedumbres corren hacia la muerte, la ciencia deshace y recompone lo que existe, los mundos se alejan para siempre de nuestra concepción, nuestras fugaces imágenes se repiten o resucitan su inconsciencia, y los colores, los olores, los rumores que impresionan nuestros sentidos nos sorprenden, para desaparecer después en la naturaleza.

Este fenómeno de belleza no es eterno. Sabemos que nuestro espíritu no tuvo principio y que nunca cesará, pero, ante todo, nos formamos el concepto de la creación y del fin del mundo.

Sin embargo, demasiados artistas-pintores siguen adorando las plantas, las piedras, la ola o los hombres.

Nos acostumbramos pronto a la esclavitud del misterio, que termina por crear dulces placeres.

Dejamos a los obreros gobernar el universo, y los jardineros tienen menos respeto por la naturaleza que los artistas.

Ya es hora de ser sus amos.

La buena voluntad no garantiza en absoluto la victoria.

De este lado de la eternidad danzan las mortales formas del amor y el nombre de la naturaleza resume su pésima disciplina.

La llama es el símbolo de la pintura y las tres virtudes clásicas flamean radiantes.

La llama tiene la pureza que no soporta nada extraño y transforma cruelmente en sí misma lo que toca.

* Las páginas siguientes constituyen el primer capítulo del libro *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*, de Guillaume Apollinaire, publicado en París en 1913. Este texto, aunque confuso y sólo aproximativo, refleja mejor que los ensayos de Gleizes y de Metzinger el clima de fervor intelectual en el que nació el cubismo. Es esta la razón de que haya venido a ser considerado como manifiesto del movimiento.

También tiene esa unidad mágica por la cual, si se la divide, cada llamita es semejante a la llama única.

Finalmente, tiene la verdad sublime de la luz que nadie puede negar.

Los artistas-pintores virtuosos de esta época occidental consideran su pureza en oposición a las fuerzas naturales.

Ella es el olvido después del estudio. Y para que un artista puro muriera no deberían haber existido todos los de los siglos pasados.

La pintura se purifica en occidente con aquella lógica ideal que los pintores antiguos transmitieron a los nuevos como si les diesen la vida.

Y esto es todo.

El hombre vive en el placer, otro en el dolor, algunos malbaratan la herencia, otros se hacen ricos, y otros, finalmente, no tienen más que la vida.

Y esto es todo.

No se puede llevar consigo a todas partes el cadáver de nuestro propio padre.

Se le abandona en compañía de los otros muertos. Se le recuerda, se le llora, se habla de él con admiración.

Y, si nos toca llegar a ser padres, no debemos esperar que uno de nuestros hijos vaya a desdoblarse por la vida de nuestro cadáver.

Pero en vano nuestros pies se levantan del suelo que guarda los muertos.

Estimar la pureza es bautizar el instinto, humanizar el arte y divinizar la personalidad.

La raíz, el tallo, la flor de lis muestran la progresión de la pureza hasta su floración simbólica.

Todos los cuerpos son iguales ante la luz y sus modificaciones surgen de este poder luminoso que construye a su voluntad.

Nosotros no conocemos todos los colores y cada hombre los inventa nuevos.

Pero el pintor debe, ante todo, representarse su divinidad, y los cuadros que ofrece a la admiración de los hombres le concederán la gloria de ejercer momentáneamente su propia divinidad.

Para eso es necesario abarcar con una mirada el pasado, el presente y el futuro.

El lienzo debe presentar esta unidad esencial que por sí sola provoca el éxtasis.

Entonces nada fugitivo nos arrastrará al azar.

No volveremos atrás bruscamente.

Libres espectadores, no abandonaremos nuestra vida por nuestra curiosidad.

Los contrabandistas de las formas no defraudarán nuestras estatuas de sal ante la aduana de la razón.

No vagaremos por el porvenir desconocido, que, separado de la eternidad, no es más que una palabra destinada a tentar al hombre.

No nos extenuaremos por aferrar el presente demasiado fugaz. Éste no puede significar para el artista más que la máscara de la muerte: la moda.

El cuadro existirá ineluctablemente.

La visión será entera, completa, y su infinito, en lugar de señalar una imperfección, sólo hará remontarse la relación de una nueva criatura con un nuevo creador, y nada más.

Sin lo cual no habrá unidad, y las relaciones entre los distintos puntos del lienzo con diferentes temperamentos, con diferentes objetos, con diferentes luces, no mostrarán más que una multiplicidad de desemejanzas sin armonía.

Porque si puede haber un número infinito de criaturas que testimonia cada una por su propio creador, sin que ninguna ocupe el espacio de las que coexisten, es imposible concebirlas simultáneamente y su muerte proviene de su superposición, de su mescolanza, de su amor.

Cada divinidad crea a su propia imagen: así también los pintores.

Sólo los fotógrafos fabrican la reproducción de la naturaleza.

La pureza y la unidad nada cuentan sin la verdad que no se puede comparar con la realidad, ya que siempre es la misma, al margen de todas las fuerzas naturales que se esfuerzan por mantenernos en el orden fatal en el que no somos más que animales.

Ante todo, los artistas son hombres que quieren hacerse inhumanos.

Buscan penosamente las huellas de la inhumanidad, huellas que no se encuentran en ningún lugar en la naturaleza.

Son la verdad y, fuera de ellas, no conocemos ninguna realidad.

Pero nunca se descubrirá la realidad de una vez para siempre. La verdad será siempre nueva. Si no, no sería más que un sistema más mísero que la naturaleza.

En este caso, la deplorable verdad, cada día más lejana, menos clara, menos real, reduciría la pintura al estado de escritura plástica, destinada solamente a facilitar las relaciones entre gentes de la misma raza.

Hoy encontraremos pronto la máquina para reproducir tales signos, sin significado.

II

Muchos pintores nuevos no pintan más que cuadros en los que no hay un auténtico tema.

Los títulos que hay en los catálogos desempeñan la función de los nombres que designan a los hombres sin caracterizarlos.

Así como existen Legros que son delgadísimos, y Leblonds que son muy morenos, he visto lienzos llamados *Soledad* llenos de figuras.

En estos casos aún se admite, a veces, usar palabras vagamente significativas como «Retrato», «Paisaje», «Naturaleza muerta», pero muchos jóvenes artistas-pintores no emplean más que el vocablo genérico de «Pintura».

Estos pintores, si observan la naturaleza, ya no la imitan y se dedican cuidadosamente a la representación de las escenas naturales observadas y reconstruidas mediante el estudio.

La verosimilitud no tiene ya ningún valor, porque el artista lo sacrifica todo a la verdad, a la necesidad de una naturaleza superior que él imagina sin descubrirla.

El tema ya no cuenta, o apenas cuenta. En general, el arte moderno rechaza la mayor parte de los medios empleados por los grandes artistas pasados por agrandar.

Si el fin de la pintura es siempre, como lo fue en un tiempo, el placer de la vista, ahora se pide al amante del arte que encuentre un placer diverso del que le puede procurar, igualmente bien, el espectáculo de las cosas naturales.

Nos encaminamos así hacia un arte completamente nuevo que será para la pintura, tal como fue considerada hasta ahora, lo que la música es para la literatura.

Será pintura pura, como la música es literatura pura.

El aficionado a la música experimenta, al escuchar un concierto, una alegría distinta de cuando escucha los ruidos naturales, como el murmullo de un arroyuelo, el mugido de un torrente, el silbido del viento en el bosque o las armonías del lenguaje humano fundadas en la razón y no en la estética.

Del mismo modo, los pintores nuevos procurarán a sus admiradores sensaciones artísticas debidas únicamente a la armonía de las luces contrastantes.

Es conocida la anécdota de Apeles y de Protógenes que nos relata Plinio.

Muestra claramente el placer estético que resulta sólo de esta construcción contrastante de la que he hablado.

Apeles llega un día a la isla de Rodas para ver los trabajos de Protógenes, que vivía allí. Éste no estaba en su taller cuando Apeles llegó.

Una vieja cuidaba una tela lista para ser pintada. Apeles, en lugar de escribir su nombre, trazó sobre la tela una línea tan delicada como jamás podía verse algo más logrado.

A su regreso, Protógenes la vio y reconoció la mano de Apeles, y trazó sobre ella otra línea de distinto color y más fina, de modo que parecían tres.

Apeles regresó al día siguiente sin hallar al que buscaba, y la finura de la línea que trazó ese día hizo desesperar a Protógenes.

Aquella pintura provocó por mucho tiempo la admiración de los entendidos, que la miraban con tanto placer como si, en lugar de mostrar unos trazos casi invisibles, representase dioses y diosas.

Los jóvenes artistas-pintores de las escuelas de vanguardia tienen como objetivo secreto hacer pintura pura.

Es un arte plástico completamente nuevo.

Apenas está en sus comienzos y todavía no es tan abstracto como querría ser.

La mayor parte de los nuevos pintores hacen matemáticas sin conocerlas, pero aún no han abandonado la naturaleza que interrogan pacientemente para que les enseñe el camino de la vida.

Picasso estudia un objeto como un cirujano disecciona un cadáver.

Este arte puro, aun si logra liberarse completamente de la antigua pintura, no provocará necesariamente su desaparición, como el desarrollo de la música no ha provocado la desaparición de los distintos géneros literarios; como la aspereza del tabaco no ha sustituido el sabor de los alimentos.

III

A los nuevos artistas-pintores se les han reprochado vivamente sus preocupaciones geométricas.

Sin embargo, las figuras de la geometría son la base del dibujo.

La geometría, ciencia que tiene por objeto el espacio, su medida y sus relaciones, fue en todo tiempo la regla misma de la pintura.

Hasta ahora las tres dimensiones euclidianas bastaban a las inquietudes que el sentimiento de lo infinito despierta en el ánimo de los grandes artistas.

Ciertamente, los nuevos pintores no se proponen, en mayor medida que los antiguos, ser geómetras.

Pero se puede decir que la geometría es a las artes plásticas lo que la gramática es al arte del escritor.

Hoy los sabios ya no se atienen a las tres dimensiones de la geometría euclidiana. Los pintores se han visto llevados naturalmente, y, por así decirlo, intuitivamente, a preocuparse por nuevas medidas posibles del espacio que, en el lenguaje figurativo de los modernos, se indican todas juntas brevemente con el término de cuarta dimensión.

Así, tal como se ofrece al espíritu, desde el punto de vista plástico, la cuarta dimensión sería generada por las tres dimensiones conocidas: ella representa la inmensidad del espacio eternizándose en todas las dimensiones en un momento determinado.

Es el espacio mismo, la dimensión de lo infinito, y da plasticidad a los objetos. Les da en la obra las justas proporciones, mientras que en el arte griego, por ejemplo, un ritmo en cierto sentido mecánico las destruye sin tregua.

El arte griego tenía una concepción puramente humana de la belleza. Consideraba al hombre como medida de la perfección.

El arte de los nuevos pintores considera al universo infinito como ideal y a este ideal se debe la nueva medida de la perfección, que permite al artista-pintor dar al objeto proporciones conformes al grado de plasticidad a que él quiera llevarlo.

Nietzsche había adivinado la posibilidad de un arte semejante.

«¡Oh, divino Dionisos! ¿Por qué me tiras de las orejas? —pregunta Ariadna a su filosófico amante en uno de los célebres diálogos en la *Isla de Naxos*—. En tus orejas veo algo agradable, Ariadna; ¿Por qué no las tienes más largas todavía?

Cuando Nietzsche refiere esta anécdota, hace, en boca de Dionisos, el proceso al arte griego.

Añadamos que esta abstracción, «la cuarta dimensión», no ha sido más que la manifestación de las aspiraciones, de las inquietudes de un gran número de jóvenes artistas que se interesaron por las esculturas egipcias, negras y oceánicas, y meditaron obras científicas con las esperanzas puestas en un arte sublime; hoy ya no se da esta expresión utópica, que había que poner de relieve y explicar, sino un interés en cierto modo histórico.

IV

Al querer alcanzar proporciones ideales, no contentándose con las humanas, los jóvenes pintores nos ofrecen obras más cerebrales que sensuales. Cada vez se alejan más del antiguo arte de ilusiones ópticas y de proporciones locales para expresar la grandeza de las formas metafísicas.

Por esto, el arte actual, aun no siendo la emanación directa de creencias religiosas determinadas, presenta muchos caracteres del gran arte, es decir, del arte religioso.

V

Los grandes poetas y los grandes artistas tienen la misión social de renovar sin tregua las apariencias que reviste la naturaleza a los ojos de los hombres.

Sin los poetas y los artistas, los hombres se aburrirían pronto de la monotonía natural. La idea sublime que tienen del universo se derrumbaría con una rapidez vertiginosa.

El orden que aparece en la naturaleza, y que no es más que efecto del arte, se desvanecería rápidamente.

Todo se desharía en el caos.

Ya no habría estaciones, ni civilización, ni pensamiento, ni humanidad, ni siquiera vida, y la imponente oscuridad reinaría para siempre.

Los poetas y los artistas determinan, de común acuerdo, el carácter de su época, y el porvenir se conforma dócilmente a su idea.

La estructura general de una momia es semejante a las figuras trazadas por los artistas egipcios y, sin embargo, éstos eran muy distintos los unos de los otros. Pero se conformaron al arte de su época.

El carácter propio del arte, la nueva función social es crear esta ilusión: el tipo. ¡Sólo Dios sabe cuánto se han burlado de los cuadros de Manet y de Renoir! Pues bien, basta echar un vistazo a las fotografías de la época para darse cuenta de que personas y cosas se conforman totalmente a las imágenes de estos pintores.

Esta ilusión me parece totalmente natural, ya que las obras de arte son lo más rotundo que produce una época desde el punto de vista de la forma.

Esa energía se impone a los hombres y es para ellos la medida plástica de una época.

Así, los que se burlan de los nuevos pintores, se mofan de la propia figura, ya que la humanidad del futuro se figurará la humanidad de hoy según la representación que los artistas del arte más vivo, es decir más nuevo, hayan dejado de ella.

No me digáis que hay hoy pintores en los que la humanidad puede reconocerse pintada a su imagen.

Todas las obras de arte de una época acaban por parecerse a las obras de arte más vigorosas, más expresivas, más típicas.

Las muñecas nacieron de un arte popular y siempre parecen inspirarse en las obras de un gran arte de la misma época.

Es una verdad fácil de comprobar.

Y, sin embargo, ¿quién se atrevería a decir que las muñecas que se vendían en las tiendas hacia el 1880 se fabricaron con un sentimiento análogo al de Renoir cuando pintaba sus retratos? Entonces nadie se daba cuenta de ello.

Sin embargo, esto significa que el arte de Renoir era lo bastante vigoroso, lo bastante vital para imponerse a nuestros sentidos, mientras que al gran público de la época en que él comenzaba sus concepciones, éstas le parecían otros tantos absurdos y locuras.

VI

Se ha considerado a veces, y en particular a propósito de los artistas-pintores más recientes, la posibilidad de una mistificación o de un error colectivo.

Ahora bien, no se conoce en toda la historia del arte una sola mistificación y ni siquiera un error artístico que se hayan generalizado.

Hay ejemplos aislados de mistificación y de error, pero los elementos convencionales de que se componen en gran parte las obras de arte nos garantizan que no pueden darse casos colectivos.

Si la nueva escuela de pintura nos presentase uno, sería un acontecimiento tan extraordinario que habría que considerarlo un milagro.

Concebir un caso de este tipo sería como pensar que en una nación todos los niños nacieran, de repente, sin cabeza; sin una pierna o sin un brazo, concepción evidentemente absurda.

No hay errores ni mistificaciones colectivas en el arte; no hay más que diversas épocas y diversas escuelas artísticas.

Si el fin que cada una de ellas persigue no es igualmente elevado, igualmente puro, todas son del mismo modo respetables, y, según las ideas que nos hagamos de la belleza, toda escuela de arte es sucesivamente admirada, despreciada y nuevamente admirada.

VII

La moderna escuela de pintura lleva el nombre de cubismo. Le fue dado despectivamente en el otoño de 1908 por Henri Matisse, que acababa de ver un cuadro con casas, cuya apariencia cúbica le había impresionado fuertemente.

Esta nueva estética se fue elaborando primeramente en el espíritu de André Derain, pero las obras más importantes y más audaces que produjo fueron las de un gran artista al que también hay que considerar como un fundador: Pablo Picasso.

Sus invenciones, apoyadas por el buen sentido de Georges Braque, que expuso en 1908 un cuadro cubista en el Salón de los Independientes, se hallaron formuladas en los estudios de Jean Metzinger, que expuso el primer retrato cubista (el mío) en el Salón de los Independientes de 1910, y que, además, hizo admitir ese mismo año obras cubistas por el jurado del Salón de Otoño.

También en 1910 aparecieron en los Independientes cuadros de Robert Delaunay, de Marie Laurencin y de Le Fauconnier, que correspondían a la misma escuela.

La primera exposición colectiva del cubismo, cuyos seguidores eran cada vez más numerosos, tuvo lugar en 1911 en los Independientes, donde la Sala 41, reservada a los cubistas, provocó una profunda impresión.

Allí se podían ver obras sabias y sugestivas de Jean Metzinger, paisajes, *El hombre desnudo* y *La mujer de los floes*, de Albert Gleizes; el *Retrato de Madame Fernande X* y *Las muchachas*, de Marie Laurencin; *La torre*, de Robert Delaunay, *La abundancia*, de Le Fauconnier, y los *Desnudos en un paisaje*, de Fernand Léger.

La primera manifestación de los cubistas en el extranjero tuvo lugar en Bruselas ese mismo año; en el prólogo al catálogo de aquella exposición yo acepté, en nombre de los expositores, los términos cubismo y cubista.

A finales de 1911, la exposición de los cubistas en el Salón de Otoño tuvo una gran repercusión; no se escatimaron las burlas ni a Gleizes (*La caza*, *Retrato de Jacques Nayral*), ni a Metzinger (*La mujer de la cuchara*), ni a Fernand Léger. A estos artistas se había unido otro pintor, Marcel Duchamp, y un escultor-arquitecto, Duchamp-Villon.

Se celebraron otras exposiciones colectivas en noviembre de 1911 en la galería de Arte Contemporáneo, rue Tronchet de París; en 1912, en el Salón de los Independientes, a la que se sumó Juan Gris; en mayo, en España, donde Barcelona acogió con entusiasmo a los jóvenes franceses; finalmente, en junio, en Ruán, una exposición organizada por la sociedad de Artistas Normandos, y que hay que recordar por la adhesión de Francis Picabia a la nueva escuela. (*Nota escrita en septiembre de 1912.*)

El cubismo se diferencia de la antigua pintura porque no es arte de imitación, sino de pensamiento que tiende a elevarse hasta la creación.

Al representar la realidad-concebida o la realidad-creada, el pintor puede dar la apariencia de las tres dimensiones, puede, en cierto modo, *cubicar*.

No podría hacerlo si ofreciera simplemente la realidad-*vista*, a menos de simularla en escorzo o en perspectiva, lo que deformaría la cualidad de la forma concebida o creada.

Cuatro tendencias se han manifestado actualmente en el cubismo tal como yo lo he analizado. Dos de ellas son paralelas y puras.

El *cubismo científico* es una de las tendencias puras. Es el arte de pintar composiciones nuevas con elementos tomados, no de la realidad visual, sino de la realidad del conocimiento.

Todo hombre tiene el sentido de esta realidad interior. No es preciso ser culto para concebir, por ejemplo, una forma redonda.

El aspecto geométrico que tan vivamente impresionó a quienes vieron las primeras telas científicas derivaba del hecho de que la realidad esencial se ofrecía en ellos con gran pureza y se eliminaba totalmente el elemento visual y anecdótico.

Los pintores que pertenecen a esta tendencia son: Picasso, cuyo arte luminoso se relaciona también con la otra corriente pura de cubismo; Georges Braque, Metzinger, Albert Gleizes, la señorita Laurencin y Juan Gris.

El *cubismo físico*, que es el arte de pintar composiciones con elementos extraídos en su mayor parte de la realidad visual.

Sin embargo, este arte depende del cubismo en su disciplina constructiva. Tiene un gran porvenir como pintura de historia. Su función social está bien delineada, pero no es arte puro. En él se confunde el tema con las imágenes.

El pintor físico que creó esta tendencia es Le Fauconnier.

El *cubismo órfico* es la otra importante tendencia de la pintura moderna. Es el arte de pintar composiciones nuevas con elementos no tomados de la realidad visual, sino enteramente creados por el artista y dotados por él de una poderosa realidad.

Las obras de los artistas órficos deben ofrecer simultáneamente un placer estético puro, una construcción que impresione los sentidos y un significado sublime, es decir, el tema.

Es arte puro.

La luz de las obras de Picasso contiene este arte, que, por su parte, Robert Delaunay inventa y al que tienden también Fernand Léger, Francis Picabia y Marcel Duchamp.

El *cubismo instintivo*, arte de pintar nuevos cuadros, inspirados no en la realidad visual, sino en la sugerida al artista por el instinto y por la intuición, tiende, desde hace bastante tiempo, al orfismo.

A los artistas intuitivos les falta lucidez y un credo artístico; el cubismo abarca un gran número de ellos.

Nacido del impresionismo francés, este movimiento se difunde actualmente por toda Europa.

Los últimos cuadros de Cézanne y sus acuarelas se relacionan con el cubismo, pero Courbet es el padre de los nuevos pintores y André Derain, del cual volveré a hablar un día, fue el mayor de sus hijos predilectos; ya que lo encontramos en el origen del movimiento de los *fauves*, que fue una especie de preludio del cubismo, y también en el origen de este gran movimiento subjetivo; pero sería demasiado difícil escribir bien ahora de un hombre que, voluntariamente, se mantiene al margen de todo y de todos.

Creo que la moderna escuela de pintura es la más audaz que nunca haya existido. Ha planteado el problema de la belleza en sí. Quiere imaginarse lo bello liberado del placer que el hombre procura al hombre, y desde el comienzo de los tiempos históricos ningún artista europeo se había atrevido a ello.

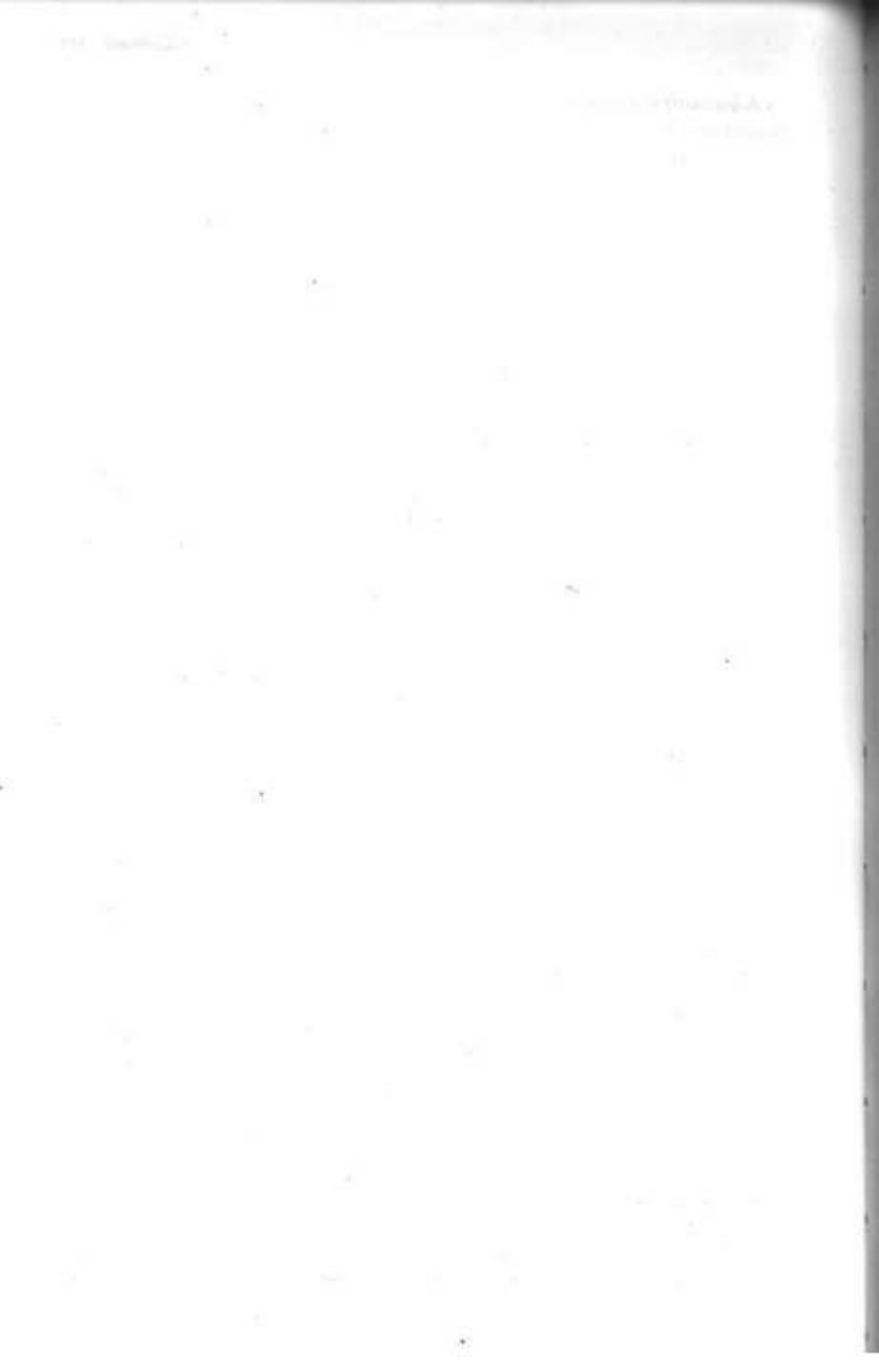
Los nuevos artistas quieren una belleza ideal que ya no sea sólo expresión orgullosa de la especie, sino expresión del universo, en la medida en que éste se ha humanizado en la luz.

El arte contemporáneo reviste sus creaciones de una apariencia grandiosa, monumental, que supera en este sentido a todo lo que había sido concebido por los artistas de nuestro tiempo.

Ardiente en la búsqueda de la belleza, es noble y enérgico, y la realidad que nos descubre es maravillosamente clara.

Amo el arte contemporáneo porque amo, sobre todo, la luz; todos los hombres la aman por encima de todas las cosas: por ello inventaron el fuego.

G. APOLLINAIRE



Futurismo*

Fundación y Manifiesto del futurismo

Habíamos velado toda la noche —mis amigos y yo— bajo lámparas de mezquita de cúpulas de bronce calado, estrelladas como nuestras almas, pues como ellas estaban irradiadas por el cerrado fulgor de un corazón eléctrico. Habíamos pisoteado largamente sobre opulentas alfombras orientales nuestra atávica galbana, discutiendo ante las fronteras extremas de la lógica y ennegreciendo mucho papel con frenéticas escrituras.

Un inmenso orgullo henchía nuestros pechos, pues nos sentíamos los únicos, en esa hora, que estaban despiertos y erguidos, como faros soberbios y como centinelas avanzados, frente al ejército de las estrellas enemigas, que nos observaban desde sus celestes campamentos. Solos con los fogoneros que se agitan ante los hornos infernales de los grandes barcos, solos con los negros fantasmas que hurgan en las panzas candentes de las locomotoras lanzadas en loca carrera, solos con los borrachos trastabillantes con un inseguro batir de alas a lo largo de los muros.

De repente, nos sobresaltamos al oír el ruido formidable de los enormes tranvías de dos pisos, que pasaban brincando, resplandecientes de luces multicolores, como los pueblos en fiesta que el Po desbordado sacude y desarraiga de repente para arrastrarlos hasta el mar sobre las cascadas y a través de los remolinos de un diluvio.

Luego el silencio se hizo más profundo. Pero, mientras escuchábamos el extenuado borboteo de plegarias del viejo canal y el crujir del hueso de los palacios moribundos sobre sus barbas de húmeda verdura, de súbito oímos rugir bajo las ventanas los automóviles famélicos.

¡Vamos! —dije yo—. ¡Vamos, amigos! Finalmente, la mitología y el ideal místico han sido superados. ¡Estamos a punto de asistir al nacimiento del Centauro y pronto veremos volar a los primeros Ángeles!... ¡Habrá que sacudir las puertas de la vida para probar sus goznes y sus cerrojos!... ¡Partamos! ¡He aquí, sobre la tierra, la primerísima aurora! ¡No

* De los tres manifiestos futuristas que siguen, el primero salió en francés en las páginas de *Figaro* el 20 de febrero de 1909, y luego en la revista milanesa *Poesia*, núms. 1-2. El segundo y el tercero fueron publicados también en *Poesia* al año siguiente, en febrero y abril, respectivamente. Estos tres manifiestos, junto con el de la *Escultura futurista*, de Boccioni, publicado en abril de 1912, constituyen el núcleo programático fundamental del movimiento. Los restantes manifiestos, bastante numerosos y de variado argumento, añaden bien poco a la fisonomía del futurismo, especialmente por lo que se refiere a las artes figurativas.

hay nada que iguale el esplendor de la roja espada del sol, que brilla por primera vez en nuestras tinieblas milenarias!

Nos acercamos a las tres fieras resoplantes para palpar amorosamente sus tórridos pechos. Yo me recosté en mi automóvil como un cadáver en el ataúd, pero enseguida resucité bajo el volante, hoja de guillotina que amenazaba mi estómago.

La furibunda escoba de la locura nos arrancó de nosotros mismos y nos lanzó a través de las calles, escarpadas y profundas como lechos de torrentes. Aquí y allá, una lámpara enferma tras los cristales de una ventana nos enseñaba a despreciar la falaz matemática de nuestros ojos percederos.

Yo grité: «¡El olfato. A las fieras les basta con el olfato!».

Y nosotros, como jóvenes leones, seguíamos a la Muerte de pelaje negro y manchado de pálidas cruces que corría por el vasto cielo violáceo, vivo y palpitante.

Y, sin embargo, no teníamos una Amante ideal que irguiera hasta las nubes su sublime figura, ni una Reina cruel a la que ofrendar nuestros despojos, retorcidos a guisa de anillos bizantinos. Nada para querer morir, sino el deseo de liberarnos finalmente de nuestro valor demasiado pesado.

Y corríamos, aplastando en los umbrales de las casas a los perros guardianes que se redondeaban bajo nuestros neumáticos hirvientes, como cuellos almidonados bajo la plancha. La Muerte, domesticada, se me adelantaba en cada curva para tenderme su garra con gracia y, de vez en cuando, se echaba al suelo con un ruido de mandíbulas estridentes, lanzándome desde cada charco miradas aterciopeladas y acariciadoras.

¡Salgamos de la sabiduría como de una horrible cáscara, y lancémonos como frutos sazonados de orgullo dentro de la boca inmensa y torcida del viento! [...] ¡Démonos en pasto a lo Ignoto, no ya por desesperación, sino sólo para colmar los profundos pozos de lo Absurdo!

Apenas había pronunciado estas palabras, cuando bruscamente me di media vuelta, con la misma ebriedad loca de los perros que quieren morderse el rabo, y he aquí que, de repente, vinieron a mi encuentro dos ciclistas, que me disputaron la razón, ambos persuasivos y, sin embargo, contradictorios. Su estúpido dilema discutía mi territorio... ¡Qué lata!... Seguí y por el disgusto me arrojé con las ruedas al aire en un foso...

¡Oh! ¡Foso materno, casi lleno de agua fangosa! ¡Hermoso foso de botica! Degusté ávidamente tu cieno fortificante, que me trajo a la memoria la santa mama negra de mi nodriza sudanesa... Cuando me alcé —andrajado sucio y maloliente— de debajo del coche volcado, me sentí atravesar el corazón, deliciosamente, por el hierro ardiente de la alegría.

Una muchedumbre de pescadores armados de cañas de pescar y de naturalistas gotosos se alborotaba ya en torno al prodigio. Con cuidado paciente y meticuloso, aquella gente montó altos amazones y enormes redes de hierro para pescar mi automóvil, semejante a un gran tiburón varado. El coche salió lentamente del foso, abandonando en el fondo, como escamas, su pesada carrocería de sentido común y sus mórbidos enguatados de comodidad.

Creían que estaba muerto, mi hermoso tiburón, pero una caricia mía fue suficiente para reanimarlo, y ¡helo aquí resucitado, helo aquí corriendo de nuevo sobre sus poderosas aletas!

Entonces, con el rostro cubierto del buen fango de los talleres —empaste de escorias metálicas, de sudores inútiles, de hollines celestes—, nosotros, contusos y con los brazos vendados, dictamos nuestras primeras voluntades a todos los hombres vivos de la tierra:

1. Nosotros queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y de la temeridad.

2. El valor, la audacia, la rebelión serán elementos esenciales de nuestra poesía.

3. Hasta hoy, la literatura exaltó la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño. Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso ligero, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo.

4. Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras con su capó adornado de gruesos tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo..., un automóvil rugiente que parece correr sobre la metralla, es más bello que la *Victoria de Samotracia*.

5. Nosotros queremos cantar al hombre que se aferra al volante, cuya asta ideal atraviesa la Tierra, ella también lanzada a la carrera, en el circuito de su órbita.

6. Es necesario que el poeta se prodigue con ardor, con lujo y con magnificencia para aumentar el entusiástico fervor de los elementos primordiales.

7. Ya no hay belleza si no es en la lucha. Ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una obra de arte. La poesía debe concebirse como un violento asalto contra las fuerzas desconocidas, para obligarlas a arrodillarse ante el hombre.

8. ¡Nos hallamos sobre el último promontorio de los siglos!... ¿Por qué deberíamos mirar a nuestras espaldas, si queremos echar abajo las misteriosas puertas de lo Imposible? El Tiempo y el Espacio murieron ayer. Nosotros ya vivimos en lo absoluto, pues hemos creado ya la eterna velocidad omnipresente.

9. Nosotros queremos glorificar la guerra —única higiene del mundo—, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las hermosas ideas por las que se muere y el desprecio por la mujer.

10. Nosotros queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo, y combatir contra el moralismo, el feminismo y toda cobardía oportunista o utilitaria.

11. Nosotros cantaremos a las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, por el placer o la revuelta; cantaremos a las marchas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas; cantaremos el vibrante fervor nocturno de los arsenales y de los astilleros incendiados por violentas lunas eléctricas; las estaciones glotonas, devoradoras de serpientes humeantes; las fábricas colgadas de las nubes por los retorcidos hilos de sus humos; los puentes semejantes a gimnastas gigantes que saltan los ríos, relampagueantes al sol con un brillo de cuchillos; los vapores aventureros que olfatean el horizonte, las locomotoras de ancho pecho que piafan en los raíles como enormes caballos de acero embridados con tubos, y el vuelo deslizante de los aeroplanos, cuya hélice ondea al viento como una bandera y parece aplaudir como una muchedumbre entusiasta.

Desde Italia lanzamos al mundo este manifiesto nuestro de violencia arrolladora e incendiaria, con el que fundamos hoy el *Futurismo*, porque queremos liberar a este

país de su fétida gangrena de profesores, de arqueólogos, de cicerones y de anticuarios.

Por demasiado tiempo Italia ha sido un mercado de buhoneros. Nosotros queremos liberarla de los innumerables museos que la cubren toda de cementerios innumerables.

Museos: ¡Cementerios!... Idénticos, verdaderamente, por la siniestra promiscuidad de tantos cuerpos que no se conocen. Museos: ¡Dormitorios públicos en que se reposa para siempre junto a seres odiados e ignotos! Museos: ¡Absurdos mataderos de pintores y escultores que van matándose ferozmente a golpes de colores y de líneas, a lo largo de paredes disputadas!

Que se vaya a ellos en peregrinación una vez al año, como se va al camposanto en el día de los difuntos..., os lo concedo. Que una vez al año se deposite un homenaje de flores a los pies de la Gioconda, os lo concedo... Pero no admito que se lleven cotidianamente a pasear por los museos nuestras tristezas, nuestro frágil valor, nuestra morbosa inquietud. ¿Para qué querer envenenarnos? ¿Para qué queremos pudrir?

¿Y qué otra cosa se puede ver en un viejo cuadro sino la fatigosa contorsión del artista, que se esforzó por romper las insuperables barreras opuestas a su deseo de expresar enteramente su sueño?... Admirar un cuadro antiguo equivale a verter nuestra sensibilidad en una urna funeraria, en lugar de proyectarla lejos, en violentos gestos de creación y de acción.

¿Queréis malgastar todas vuestras mejores fuerzas en esta eterna e inútil admiración del pasado, de la cual salís fatalmente exhaustos, disminuidos y pisoteados?

En verdad yo os declaro que la visita cotidiana de los museos, bibliotecas y academias (cementerios de esfuerzos vanos, calvarios de sueños crucificados, registros de impulsos tronchados...) es para los artistas igualmente dañina que la tutela prolongada de los padres para ciertos jóvenes ebrios de ingenio y de voluntad ambiciosa. Para los moribundos, para los enfermos, para los prisioneros, sea: el admirable pasado es, tal vez, un bálsamo para sus males, pues para ellos el porvenir está cerrado... Pero nosotros no queremos saber nada del pasado. ¡Nosotros, los jóvenes fuertes y futuristas!

¡Vengan, pues, los alegres incendiarios de dedos carbonizados! ¡Aquí están! ¡Aquí están!... ¡Vamos! ¡Prended fuego a los estantes de las bibliotecas! ¡Desviad el curso de los canales para inundar los museos!... ¡Oh, qué alegría ver flotar a la deriva, desgarradas y desteñidas en esas aguas, las viejas telas gloriosas!... ¡Empuñad los picos, las hachas, los martillos, y destruid, destruid sin piedad las ciudades veneradas!

Los más viejos de nosotros tienen treinta años: así pues, nos queda, por lo menos, una década para cumplir nuestra obra. Cuando tengamos cuarenta años, que otros hombres más jóvenes y más valiosos nos arrojen a la papelera como manuscritos inútiles. ¡Nosotros lo deseamos!

Nuestros sucesores vendrán contra nosotros; vendrán de lejos, de todas partes, danzando sobre la cadencia alada de sus primeros cantos, alargando sus dedos ganchudos de depredadores, y olfateando como perros a las puertas de las academias, el buen olor de nuestras mentes en putrefacción, ya prometidas a las catacumbas de las bibliotecas.

Pero nosotros no estaremos allí... Ellos nos encontrarán, al fin —una noche de invierno— en campo abierto, bajo una triste tejavana tamborileada por una lluvia

monótona, y nos verán acurrucados junto a nuestros aeroplanos trepidantes y en el acto de calentarnos las manos en el fuego mezquino que darán nuestros libros de hoy, llameando bajo el vuelo de nuestras imágenes.

Alborotarán a nuestro alrededor, jadeando de angustia y de despecho, y todos, exasperados por nuestra soberbia e infatigable osadía, se nos echarán encima para matarnos, impulsados por un odio tanto más implacable cuanto más ebrios estén sus corazones de admiración por nosotros.

La fuerte y sana Injusticia estallará radiante en sus ojos. ¡En efecto, el arte no puede ser más que violencia, crueldad e injusticia!

Los más viejos de nosotros tienen treinta años; sin embargo, nosotros ya hemos despilfarrado tesoros, mil tesoros de fuerza, de amor, de audacia, de astucia y de ruda voluntad; los hemos desperdiciado con impaciencia, con furia, sin contar, sin vacilar jamás, sin jamás descansar, hasta el último aliento... ¡Miradnos! ¡Todavía no estamos exhaustos! ¡Nuestros corazones no sienten ninguna fatiga porque se alimentan de fuego, de odio y de velocidad!... ¿Os asombráis?... ¡Es lógico, porque vosotros ni siquiera os acordáis de haber vivido! ¡Erguidos en la cima del mundo, nosotros lanzamos, una vez más, nuestro reto a las estrellas!

¿Nos ponéis objeciones?... ¡Basta! ¡Basta! Las conocemos... ¡Hemos comprendido!... Nuestra bella y mendaz inteligencia nos confirma que nosotros somos el resumen y la prolongación de nuestros antepasados. ¡Tal vez!... ¡Así sea!... ¿Pero qué importa? ¡No queremos entender!... ¡Ay de quien repita estas palabras infames!... ¡Levantad la cabeza!...

¡Erguidos en la cima del mundo, nosotros lanzamos, una vez más, nuestro reto a las estrellas!

E. T. MARINETTI

Manifiesto de los pintores futuristas

¡A los artistas jóvenes de Italia!

El grito de rebelión que lanzamos, asociando nuestros ideales a los de los poetas futuristas, no parte de una capillita estética, sino que expresa el violento deseo que hierve hoy en las venas de todo artista creador.

Nosotros queremos combatir encarnizadamente la religión fanática, inconsciente y snob del pasado, alimentada por la existencia nefasta de los museos. Nos rebelamos contra la supina admiración de las viejas telas, de las viejas estatuas, de los objetos viejos y contra el entusiasmo por todo lo que está carcomido, sucio, corroído por el tiempo, y juzgamos injusto y delictivo el habitual desdén por todo lo que es joven, nuevo y palpitante de vida.

¡Compañeros! Nosotros os decimos que el triunfante progreso de las ciencias ha determinado en la humanidad cambios tan profundos que ha abierto un abismo entre los dóciles esclavos del pasado y nosotros, libres y seguros de la radiante magnificencia del futuro.

Nosotros estamos asqueados de la pereza vil que, desde el siglo XVI, hace vivir a nuestros artistas de una incesante explotación de las glorias antiguas.

Para los demás pueblos Italia sigue siendo una tierra de muertos, una inmensa Pompeya blanqueada de sepulcros. Pero Italia renace, y a su resurgimiento político sigue el resurgimiento intelectual. En el país de los analfabetos se multiplican las escuelas; en el país del *dolce far niente* rugen ya innumerables fábricas; en el país de la estética tradicional alcanzan el vuelo inspiraciones fulgurantes de novedad.

Sólo es vital el arte que encuentra sus propios elementos en el ambiente que lo circunda. Así como nuestros antepasados hallaron materia de arte en la atmósfera religiosa que dominaba sus almas, nosotros debemos inspirarnos en los milagros tangibles de la vida contemporánea, en la férrea red de velocidad que abraza la Tierra, en los transatlánticos, en los acorazados, en los vuelos maravillosos que surcan los cielos, en las audacias tenebrosas de los navegantes submarinos, en la lucha espasmódica por la conquista de lo desconocido. ¿Y podemos permanecer insensibles a la frenética actividad de las grandes capitales, a la psicología novísima del noctambulismo, a las figuras febriles del vividor, de la cocotte, del apache y del alcoholizado?

Como queremos contribuir a la necesaria renovación de todas las expresiones de arte, declaramos la guerra, resueltamente, a todos los artistas y a todas las instituciones, siguen atascados en la tradición, en el academicismo y, sobre todo, en una repugnante pereza cerebral.

¡Denunciamos al desprecio de los jóvenes a toda esa canalla inconsciente que en Roma aplaude un nauseabundo refloreamiento de clasicismo reblandecido; que en Florencia exalta a neuróticos cultivadores de un arcaísmo hermafrodita; que en Milán remunera una pedestre y ciega manualidad cuarentayochesca; que en Turín alaba una pintura de funcionarios gubernativos jubilados, y que en Venecia glorifica a una farragosa pátina de alquimistas fosilizados! En suma, nos alzamos contra la superficie, la trivialidad y la facilonería hortera y perdularia que hacen profundamente despreciable a la mayor parte de los artistas *respetados* de cada región de Italia.

¡Fuera, pues, restauradores vendidos de viejas costras! ¡Fuera, arqueólogos atacados de necrología crónica! ¡Fuera, críticos complacientes y proxenetes! ¡Fuera, academias gotosas, profesores borrachos e ignorantes! ¡Fuera!

Preguntad a estos sacerdotes del culto verdadero, a estos depositarios de las leyes estéticas, dónde están hoy las obras de Giovanni Segantini: preguntadles por qué las comisiones oficiales no se dan cuenta de la existencia de Gaetano Previati; preguntadles dónde se aprecia la escultura de Medardo Rosso... ¿Y quién se preocupa de pensar en los artistas que no llevan veinte años de luchas y de sufrimientos, pero que, a pesar de ello, van preparando obras destinadas a honrar a la patria?

¡Tienen muy otros intereses que defender los críticos pagados! ¡Las exposiciones, los concursos, la crítica superficial y nunca desinteresada condenan el arte italiano a la ignominia de una auténtica prostitución!

¿Y qué decir de los *especialistas*? ¡Vamos! ¡Acabemos con los Retratistas, con los Pintores de interiores, con los Laguistas, con los Montañistas!... ¡Ya hemos soportado bastante a todos estos impotentes pintores domingueros!

¡Acabemos con los desfiguradores de mármoles que atestan las plazas y profanan los cementerios! ¡Acabemos con la arquitectura comercial de los contratistas de cemento armado! ¡Acabemos con los decoradores de perra gorda, con los falsificadores de cerámicas, con los cartelistas vendidos y con los ilustradores torpes y chapuceros!

He aquí nuestras CONCLUSIONES claras:

Con esta entusiasta adhesión al futurismo, nosotros queremos:

1. Destruir el culto del pasado, la obsesión de lo antiguo, la pedantería y el formalismo académico.
2. Despreciar profundamente toda forma de imitación.
3. Exaltar toda forma de originalidad aunque sea temeraria, aunque sea violentísima.
4. Sacar valor y orgullo de la fácil tacha de locura con que se azota y amordaza a los innovadores.
5. Considerar a los críticos de arte como inútiles y dañinos.
6. Rebelarnos contra la tiranía de las palabras ARMONÍA Y BUEN GUSTO, expresiones demasiado elásticas, con las que fácilmente se podría demoler la obra de Rembrandt, de Goya y de Rodin.
7. Barrer del campo ideal del arte todos los motivos y todos los temas ya explotados.
8. Representar y magnificar la vida actual, incesante y tumultuosamente transformada por la ciencia victoriosa.

¡Entiérrese a los muertos en las más profundas entrañas de la tierra! ¡Quede libre de momias el umbral del futuro! ¡Paso a los jóvenes, a los violentos, a los temerarios!

Pintor UMBERTO BOCCIONI (Milán)

Pintor CARLO DALMAZZO CARRA (Milán)

Pintor LUIGI RUSOLO (Milán)

Pintor GIACOMO BALLA (Milán)

Pintor GINO SEVERINI (París)

La pintura futurista: Manifiesto técnico

En el primer manifiesto que lanzamos el 8 de marzo de 1910 desde el escenario del Politeama Chiarella de Turín, expresamos nuestro profundo asco, nuestro orgulloso desprecio y nuestra alegre rebelión contra la vulgaridad, contra la mediocridad y contra el culto fanático y snob de lo antiguo, que sofocan el Arte de nuestro país.

Entonces nos ocupábamos de las relaciones que existen entre nosotros y la sociedad. Hoy, en cambio, con este segundo manifiesto, nos alejamos resueltamente de toda consideración relativa y nos alzamos a las más altas expresiones de lo absoluto pictórico.

¡Nuestra ansia de verdad ya no puede ser apagada por la Forma ni por el Color tradicionales!

Para nosotros, el gesto ya no será un *momento fijado* del dinamismo universal: será, decididamente, la *sensación* dinámica eternizada como tal.

Todo se mueve, todo corre, todo transcurre con rapidez. Una figura nunca es estable ante nosotros, sino que aparece y desaparece incesantemente. Por la persistencia de la imagen en la retina las cosas en movimiento se multiplican, se deforman, sucediéndose como vibraciones en el espacio que recorren. Así, un caballo que corre no tiene cuatro patas: tiene veinte, y sus movimientos son triangulares.

Todo en el arte es convencional y las verdades de ayer son hoy puras mentiras para nosotros.

Una vez más afirmamos que el retrato, para ser una obra de arte, no puede ni debe parecerse a su modelo, y que el pintor lleva en sí los paisajes que quiere producir. Para pintar una figura no es necesario *hacerla*; es necesario hacer su atmósfera.

El espacio ya no existe; una calle mojada por la lluvia e iluminada por globos eléctricos se abisma hasta el centro de la tierra. El sol dista miles de kilómetros de nosotros; pero la casa que tenemos delante ¿acaso no nos parece como encajada en el disco solar? ¿Quién puede seguir creyendo en la opacidad de los cuerpos mientras nuestra aguzada y multiplicada sensibilidad nos hace intuir las oscuras manifestaciones de los fenómenos mediánicos? ¿Por qué hay que seguir creando sin tener en cuenta nuestra potencia visual, que puede dar resultados análogos a los de los rayos X?

Son innumerables los ejemplos que dan una sensación positiva para nuestra afirmación.

Las dieciséis personas que hay alrededor vuestro en un tranvía que corre son una, diez, cuatro, tres: están quietas y se mueven; van y vienen; rebotan en la calle, devoradas por una zona de sol, luego vuelven a sentarse, como símbolos persistentes de la vibración universal. Y, a veces, en la mejilla de la persona con la que hablamos en la calle vemos el caballo que pasa lejos. Nuestros cuerpos entran en los divanes en que nos sentamos, y los divanes entran en nosotros, del mismo modo que el tranvía que pasa entra en las casas, las cuales, a su vez, se arrojan sobre el tranvía y se amalgaman con él.

La construcción de los cuadros es estúpidamente tradicional. Los pintores siempre nos mostraron cosas y personas colocadas ante nosotros. Nosotros pondremos al espectador en el centro del cuadro.

Como en todos los campos del pensamiento humano, las inmóviles oscuridades del dogma han sido sustituidas por la iluminada búsqueda individual, del mismo modo es necesario que en nuestro arte la tradición académica sea sustituida por una vivificadora corriente de libertad individual.

Nosotros queremos volver a entrar en la vida. La ciencia de hoy, al negar su pasado, responde a las necesidades intelectuales de nuestro tiempo.

Nuestra nueva conciencia ya no nos hace considerar al hombre como centro de la vida universal. Para nosotros el dolor de un hombre es tan interesante como el de una bombilla eléctrica que sufre, llora y grita con las más desgarradoras expresiones de color; y la musicalidad de la línea y de los pliegues de un traje moderno tiene para nosotros una potencia emotiva y simbólica igual a la que el desnudo tuvo para los antiguos.

Para concebir y comprender las bellezas nuevas de un cuadro moderno es necesario que el alma vuelva a ser pura; que el ojo se libere del velo con que lo han cubierto el atavismo y la cultura, y que considere como único control a la Naturaleza, no a los museos.

Entonces, todos se darán cuenta de que bajo nuestras epidermis no serpentea el color pardo, sino que brilla el amarillo, que el rojo flamea, y que el verde, el azul y el violeta danzan bajo ella, voluptuosos y acariciadores.

¿Cómo se puede seguir viendo rosado un rostro humano, mientras que nuestra vida se ha desdoblado innegablemente en el noctambulismo? El rostro humano es amarillo, es rojo, es verde, es azul, es violeta. La palidez de una mujer que mira el

escaparaté de un joyero es más iridiscente que todos los prismas de las joyas que la fascinan.

Nuestras sensaciones pictóricas no pueden murmurarse. Nosotros las hacemos cantar y gritar en nuestros lienzos, que tocan fanfarrias ensordecedoras y triunfales.

Vuestros ojos acostumbrados a la penumbra se abrirán a las más radiantes visiones de luz. Las sombras que pintemos serán más luminosas que las luces de nuestros predecesores, y nuestros cuadros, comparados con los almacenados en los museos, serán como el día fulgido opuesto a la noche más tenebrosa.

Naturalmente, esto nos lleva a la conclusión de que no puede subsistir la pintura sin *divisionismo*. Sin embargo, el divisionismo no es, en nuestra opinión, un *medio* técnico que se pueda aprender y aplicar metódicamente. En el pintor moderno el divisionismo debe ser un *complementarismo congénito*, que en nuestra opinión es esencial y fatal.

Finalmente, rechazamos desde ahora la fácil acusación de barroquismo que se nos lanzará. Las ideas que hemos expuesto aquí derivan únicamente de nuestra sensibilidad aguzada. Mientras que *barroquismo* significa artificio y virtuosismo maníaco y desmedulado, el Arte que nosotros preconizamos es todo espontaneidad y potencia.

NOSOTROS PROCLAMAMOS

1. Que el complementarismo congénito es una necesidad absoluta en la pintura, como el verso libre en la poesía y como la polifonía en la música.
2. Que el dinamismo universal debe ser representado como sensación dinámica.
3. Que en la interpretación de la Naturaleza se necesita sinceridad y virginitad.
4. Que el movimiento y la luz destruyen la materialidad de los cuerpos.

NOSOTROS COMBATIMOS

1. Contra la pátina y la veladura propia de los falsos antiguos.
2. Contra el arcaísmo superficial y elemental a base de colores planos, que reduce la pintura a una impotente síntesis infantil y grotesca.
3. Contra el falso *porvenirismo* de los secesionistas y de los independientes, nuevos académicos de cada país.
4. Contra el desnudo en pintura, tan empalagoso y oprimente como el adulterio en literatura.

Nos tomáis por locos. En cambio, nosotros somos los Primitivos de una nueva sensibilidad completamente transformada.

Fuera de la atmósfera en que nosotros vivimos no hay más que tinieblas. Los Futuristas ascendemos hacia las cimas más excelsas y más radiantes, y nos proclamamos Señores de la Luz, pues bebemos en las vivas fuentes del Sol.

Pintor UMBERTO BOCIONI (Milán)

Pintor CARLO DALMAZZO CARRÀ (Milán)

Pintor LUIGI RUSSOLO (Milán)

Pintor GIACOMO BALLA (Roma)

Pintor GINO SEVERINI (París)

Manifiesto de la federación itinerante de los futuristas rusos *

El viejo mundo se sostenía sobre tres ballenas.

La esclavitud política, la esclavitud social, la esclavitud espiritual.

La revolución de febrero ha destruido la esclavitud política. El camino que conduce hasta Tobolsk está cubierto por las plumas negras del águila de dos cabezas. Octubre ha arrojado bajo el capital la bomba de la revolución social. A lo lejos en el horizonte se divisan los sebosos traseros de los industriales (empresarios) en fuga. Y únicamente se mantiene firme la tercera ballena, la esclavitud del Espíritu.

Sigue eructando un chorro de agua putrefacta, denominado «arte antiguo».

Los teatros siguen poniendo en escena a los zares de Judea y a otros más. Las estatuas de generales, de príncipes, de amantes de los zares y amantes de las zarinas siguen oprimiendo con su sucio y pesado pie las gargantas de nuestras jóvenes calles. En las insignificantes tienduchas, que reciben el pomposo nombre de exposiciones, se comercia con las migajas que un día pertenecieron a las hijas de los señores y a las villas señoriales de estilo rococó y de otros Luises.

Y finalmente, en nuestras fulgurantes fiestas, no cantamos nuestros himnos, sino la caduca Marsellesa, tomada en préstamo a los franceses.

Basta.

Nosotros, los proletarios del arte, invitamos a los proletarios de las fábricas y de la tierra a emprender la tercera revolución, incruenta y feroz: la revolución del espíritu.

Exigimos:

1. La separación del arte del Estado.

La abolición del patronato, de los privilegios y del control en el terreno del arte. Basta con los diplomas, los títulos, los nombramientos y los cargos oficiales.

2. La entrega a los artistas de todos los medios materiales del arte —teatros, capillas (iglesias), locales de exposición y sedes de las academias y de las escuelas artísticas—, para que puedan ser utilizadas por todos los hombres de arte.

3. La educación artística universal, porque creemos que los fundamentos del arte libre del futuro solamente podrán brotar de las entrañas de la Rusia democrática, que hasta la fecha no ha hecho sino berrear en pos del pan del arte.

4. La requisa inmediata, además de las reservas de alimentos, de todas las reservas estéticas que permanecen escondidas, con el fin de que puedan ser utilizadas de un modo ecuánime y uniforme por toda Rusia.

¡Viva la Tercera Revolución, la Revolución del Espíritu!

* El futurismo ruso fue un movimiento muy heterogéneo. Markov explica ampliamente las razones de esta heterogeneidad en su *Historia del futurismo ruso* (cfr. la edición italiana, Einaudi, Turín, 1968). El órgano del movimiento, que empezó a publicarse en diciembre de 1918, se llamaba *El arte de la Comuna*. Para esta edición hemos preferido reproducir este texto, aparecido en la *Gazeta futurista*, de la que únicamente se publicó un número en marzo de 1918, porque nos ha parecido más significativo en su enunciación de las tesis futuristas tras la Revolución de Octubre.

Rayonismo *

Manifiesto del rayonismo

Nosotros afirmamos que el genio de nuestra época debe ser: pantalones, chaquetas, zapatos, tranvías, autobuses, aeroplanos, barcos maravillosos. ¡Qué estupenda, qué gran época sin parangón en la historia mundial!

Negamos a la individualidad cualquier valor en relación con la obra de arte. Habría que mirar atentamente una obra de arte, considerándola sólo desde el punto de vista de los medios y de las leyes que han animado su creación.

¡Viva el Oriente maravilloso! Nosotros nos unimos a los artistas orientales contemporáneos para trabajar con ellos.

¡Viva el espíritu nacional! Nosotros marchamos al lado de los artistas rusos. ¡Viva nuestro estilo rayonista en pintura, independiente de las formas reales, que vive y se desarrolla según las reglas de la pintura! El rayonismo es una síntesis de cubismo, futurismo y orfismo.

Afirmamos que las copias nunca existieron y animamos a pintar tomando como base las experiencias del pasado. Afirmamos que la pintura ignora los límites del tiempo.

Estamos en contradicción con el Occidente porque envilece las formas orientales, porque despoja de su valor a todo. Pretendemos el dominio de los medios técnicos y estamos contra las asociaciones artísticas que generan estancamiento. Nosotros pedimos al público que nos preste atención, pero sin que, a su vez, pretenda tener la nuestra.

El estilo de la pintura rayonista que nosotros fomentamos se ocupa de las formas espaciales logradas con la intersección de los rayos reflejados por varios objetos y de las formas individualizadas por el artista.

De modo convencional, el rayo está representado por una raya de color. La esencia de la pintura viene indicada por la combinación del color, por su maduración, por la relación con las otras masas cromáticas y por la intensidad con que la superficie esté elaborada.

La pintura se manifiesta como una impresión fugaz. En sus comentarios sobre el arte contemporáneo, Maiakovski definió el rayonismo como una interpretación cu-

* Mijail Lariónov lanzó el *Manifiesto del rayonismo* en 1913, con motivo de una exposición montada en Moscú. El año siguiente, junto con Goncharova, abandonaba Rusia para colaborar como escenógrafo y diseñador de los ballets de Diaghilev. El rayonismo como movimiento se agota ese mismo año.

bista del impresionismo. Se trata de una impresión que se percibe fuera del tiempo y del espacio, suscitando la que se podría llamar «cuarta dimensión», es decir, la longitud, la anchura y el espesor de los estratos de color. De este modo, la pintura se convierte en algo paralelo a la música, conservando, no obstante, su propia identidad. Empieza, así, una manera de pintar que sólo es posible efectuar persiguiendo las peculiares leyes del color en su aplicación sobre el lienzo.

A partir de este momento comienza la creación de las nuevas formas, cuya expresión y significado dependen únicamente del grado de saturación de una tonalidad cromática y del lugar que ocupa en relación con las distintas tonalidades.

Esta verdad encierra, naturalmente, todos los estilos y todas las formas plásticas del pasado, ya que tales formas, al igual que la vida, no son más que puntos de partida hacia la perfección rayonista y hacia la construcción de un cuadro. La verdadera liberación del arte comienza hoy: una vida que se desarrolla sólo según las leyes de la pintura como entidad autónoma: una pintura que tiene su forma, su color, su timbre.

MIJAIL LARIÓNOV

Suprematismo *

Por suprematismo entiendo la supremacía de la sensibilidad pura en las artes figurativas.

Los fenómenos de la naturaleza objetiva en sí misma, desde el punto de vista de los suprematistas, carecen de significado; en realidad, la sensibilidad como tal es totalmente independiente del ambiente en que surgió.

La llamada «concretización» de la sensibilidad en la conciencia significa, en verdad, una concretización del reflejo de la sensibilidad mediante una representación natural. Esta representación no tiene valor en el arte del suprematismo. Y no sólo en el arte del suprematismo, sino en el arte en general, porque el valor estable y auténtico de una obra de arte (sea cual sea la «escuela» a que pertenezca) consiste exclusivamente en la sensibilidad expresada.

El naturalismo académico, el naturalismo de los impresionistas, el cezannismo, el cubismo, etc., en cierta medida, no son nada más que métodos dialécticos que, por sí mismos, no determinan en absoluto el valor específico de la obra de arte.

Una representación objetiva en sí misma (es decir, lo objetivo como único fin de la representación) es algo que nada tiene que ver con el arte; y, sin embargo, la utilización de lo objetivo en una obra de arte no excluye que tal obra tenga un altísimo valor artístico.

Pero para el suprematista siempre será válido aquel medio expresivo que permita que la sensibilidad se exprese de modo posiblemente pleno como tal, y que sea extraño a la objetividad habitual.

Lo objetivo en sí mismo no tiene significado para el suprematismo, y las representaciones de la conciencia no tienen valor para él.

Decisiva es, en cambio, la sensibilidad; a través de ella el arte llega a la representación sin objetos, al suprematismo.

Llega a un desierto donde nada es reconocible, excepto la sensibilidad.

* El Manifiesto del suprematismo de Casimir Malévich, en cuya redacción colaboró también Maia Kovski, se publicó en Petrogrado [actual San Petersburgo] en 1915. Este manifiesto fue incorporado cinco años más tarde a la obra teórica más importante de Malévich, *El suprematismo como modelo de la no representación*, reeditada luego en parte en 1927 en alemán, en las ediciones de la Bauhaus, junto con la *Introducción a la teoría del elemento adicional*, escrita unos años antes. Por consiguiente, en lugar del Manifiesto hemos preferido ofrecer al lector la obra mayor de Malévich, por considerarla más clara y exhaustiva.

El artista se ha desembarazado de todo lo que determinaba la estructura objetivo-ideal de la vida y del «arte»: se ha liberado de las ideas, los conceptos y las representaciones, para escuchar solamente la pura sensibilidad.

El arte del pasado, sometido (por lo menos en el extranjero) al servicio de la religión y del Estado, debe renacer a una vida nueva en el arte puro (no aplicado) del suprematismo, y debe construir un mundo nuevo, el mundo de la sensibilidad.

Cuando en 1913, a lo largo de mis esfuerzos desesperados por liberar al arte del lastre de la objetividad, me refugié en la forma del cuadrado y expuse una pintura que no representaba más que un cuadrado negro sobre un fondo blanco, los críticos y el público se quejaron: «Se perdió todo lo que habíamos amado. Estamos en un desierto. ¡Lo que tenemos ante nosotros no es más que un cuadrado negro sobre fondo blanco!». Y buscaban palabras «aplastantes» para alejar el símbolo del desierto y para reencontrar en el «cuadrado muerto» la imagen preferida de la «realidad», «la objetividad real» y la «sensibilidad moral».

La crítica y el público consideraban a este cuadrado incomprensible y peligroso... Pero no se podía esperar otra cosa.

La ascensión a las alturas del arte no objetivo es fatigosa y llena de tormentos y, sin embargo, nos hace felices. Los contornos de la objetividad se hunden cada vez más a cada paso y, al fin, el mundo de los conceptos objetivos, «todo lo que habíamos amado y de lo que habíamos vivido», se vuelve invisible.

Ya no hay «imágenes de la realidad»; ya no hay representaciones ideales; ¡no queda más que un desierto!

Pero ese desierto está lleno del espíritu de la sensibilidad no-objetiva, que todo lo penetra.

Yo también me sentí presa de una inquietud, que asumió las proporciones de la angustia, cuando tuve que abandonar «el mundo de la voluntad y de la representación» en el que había vivido y creado y en cuya realidad había creído.

Pero el éxtasis de la libertad no-objetiva me empujó al «desierto» donde no existe otra realidad que la sensibilidad, y, así, la sensibilidad se convirtió en el único contenido de mi vida.

Lo que yo expuse no era un «cuadrado vacío», sino la percepción de la inobjetividad.

Reconocí que la «cosa» y la «representación» habían sido tomadas por la imagen misma de la sensibilidad y comprendí la falsedad del mundo de la voluntad y de la representación.

La botella de leche, ¿es el símbolo de la leche?

El suprematismo es el arte puro reencontrado, ese arte que, con el andar del tiempo, se ha vuelto invisible, oculto por la multiplicación de las «cosas».

Me parece que el arte de Rafael, de Rubens, de Rembrandt, etcétera, para la crítica y el público no es más que una concretización de «cosas» innumerables, que hicieron invisible el verdadero valor encerrado en la sensibilidad inspiradora. Sólo la admiración por el virtuosismo de la representación objetiva sigue viva.

Si fuera posible extraer de las obras de los grandes maestros de la pintura la sensibilidad expresada en ellas —es decir, su valor efectivo— y esconderla, los críticos, el público y los estudiosos del arte ni siquiera se darían cuenta de ello.

Por tanto, no hay que maravillarse si mi cuadrado parecía falto de contenido.

Si se quiere juzgar una obra de arte basándose en el virtuosismo de la representación objetiva, es decir, de la vivacidad de la ilusión, y se cree descubrir el símbolo de la sensibilidad inspiradora en la misma representación objetiva, nunca se podrá llegar al placer de fundirse con el auténtico contenido de una obra de arte.

La mayoría de la gente vive todavía en la convicción de que la renuncia a la imitación de la «amadisima realidad» significa la ruina del arte, y, por tanto, observa con angustia cómo el odiado elemento de la sensibilidad pura —de la abstracción— sigue ganando terreno.

El arte ya no quiere estar al servicio de la religión ni del Estado; no quiere seguir ilustrando la historia de las costumbres; no quiere saber nada del objeto como tal, y cree poder afirmarse sin la «cosa» (por tanto, sin «la fuente válida y experimentada de la vida»), sino en sí y por sí.

La sustancia y el significado de cualquier creación artística son menospreciados continuamente, precisamente como la sustancia del trabajo figurativo en general; y ello es así porque el origen de cualquier creación de forma está siempre, por doquier y sólo, en la sensibilidad.

Las sensaciones nacidas en el ser humano son más fuertes que el mismo hombre; deben irrumpir a la fuerza, a toda costa; deben adquirir una forma, deben ser comunicadas y situadas.

La invención del aeroplano tiene su origen en la sensación de la velocidad, del vuelo que ha tratado de asumir una forma, una figura; en efecto, el aeroplano no fue construido para el transporte de cartas comerciales entre Berlín y Moscú, sino para obedecer al impulso irresistible de la percepción de la velocidad.

Naturalmente, cuando se trata de demostrar el origen y el fin de un valor, el «estómago vacío» y la razón que está a su servicio deben tener siempre la última palabra. Pero esto es algo muy distinto.

Esto también vale para el arte figurativo, es decir, para el arte, reconocido como tal, de la pintura. En la imagen artística retratada por el señor Müller, o sea, en la representación genial de la florista de la Potsdamer Platz, ya no se ve nada de la verdadera sustancia del arte ni de la sensibilidad inspiradora. Aquí la pintura es la dictadura de un método de representación, cuya única finalidad es presentar al señor Müller, el ambiente en el que él vive y sus conceptos.

El cuadrado negro sobre fondo blanco fue la primera forma de expresión de la sensibilidad no-objetiva: cuadrado = sensibilidad; fondo blanco = la «Nada», lo que está fuera de la sensibilidad.

Y, sin embargo, la mayoría de la gente considera la ausencia de objetos como el final del arte y no reconoce el hecho inmediato de la sensibilidad hecha forma.

El cuadrado de los suprematistas y las formas derivadas de él se pueden comparar a los «signos» del hombre primitivo, que en su conjunto no querían ilustrar, sino representar la sensibilidad del «ritmo».

El suprematismo no ha creado un mundo nuevo de la sensibilidad, sino una nueva representación inmediata del mundo de la sensibilidad inspiradora.

Si nos detenemos a mirar una columna antigua, cuya construcción, en el sentido de la utilidad, carece ya de significado, podemos descubrir en ella la forma de una sensibilidad pura. Ya no la consideramos como una necesidad arquitectónica, sino como una obra de arte.

La «vida práctica», a la manera de un vagabundo sin techo, penetra en todas las formas artísticas y cree ser su motivo y su fin. Pero el vagabundo no reside mucho tiempo en el mismo sitio, y cuando se va (es decir, cuando la valoración práctica de una obra de arte ya no parece oportuna), la obra de arte vuelve a adquirir su pleno valor.

En los museos se colocan y cuidan celosamente las obras de arte antiguo, no porque se las quiera conservar con fines prácticos, sino para gozar de su eterno valor artístico.

La diferencia entre el arte antiguo y el nuevo, sin objeto y sin utilidad, consiste en el hecho de que el pleno valor artístico del primero sólo se reconoce cuando la vida, en busca de nuevas utilidades, lo abandona, mientras que el elemento artístico no aplicado del segundo corre delante de la vida y abre de par en par la puerta a la «valoración práctica».

Y he aquí el nuevo arte no-objetivo como expresión de la sensibilidad pura, que no tiende hacia valores prácticos, ni hacia ideas, ni hacia ninguna «tierra prometida».

La belleza de un templo antiguo no procede del hecho de que sirviera de asilo a un determinado sistema de vida, o a la religión correspondiente, sino de que su forma se deriva de una percepción pura de relaciones plásticas. Tal percepción artística (que en la construcción del templo se hizo forma) es preciosa y viva para nosotros en todos los tiempos, mientras que el sistema de vida en el que el templo se construyó ya está muerto.

Hasta ahora, la vida y sus formas de manifestarse se tomaban en consideración desde dos puntos de vista; desde el material y desde el religioso. Se podía pensar que el del arte debiera llegar a ser el tercer ángulo visual de la vida, con iguales derechos a los de los dos primeros; pero, en la práctica, el arte (como una potencia de segundo orden) se pone al servicio de los que observan el mundo y la vida desde uno de los dos primeros puntos de vista. Tal estado de cosas contrasta extrañamente con el hecho de que el arte tiene una parte precisa en la vida de todas las edades y en todas las circunstancias, y que sólo las obras de arte son perfectas y de vida eterna. El artista crea con los medios más primitivos (con carbón, cerdas, madera, cuerdas de tripas o de metal) lo que la mecánica más refinada y más práctica jamás será capaz de crear.

Los partidarios de «lo práctico» creen que pueden considerar el arte como la apoteosis de la vida (de la vida práctica, por supuesto). En el centro de tal apoteosis está «el señor Müller», o más bien la imagen del señor Müller (es decir, la imagen de la «imagen» de la vida). La máscara de la vida oculta el verdadero rostro del arte. Para nosotros el arte no es lo que podría ser.

Mientras tanto, el mundo mecanizado según criterios de utilidad podría ser efectivamente útil si tratase de procurar a cada uno de nosotros el máximo de «tiempo libre» a fin de que el hombre pueda cumplir su único y efectivo deber, aquél para el que nació, es decir, la creación artística.

Los que exigen construcción de «cosas» más útiles y más prácticas, queriendo vencer el arte o hacerlo esclavo, deberían tomar en consideración que no existen «cosas» prácticas definitivamente construidas. ¿No bastan las experiencias de milenios para demostrar que lo práctico de las «cosas» dura bien poco?

Todo lo que se puede ver en los museos expresa de manera inequívoca el hecho de que ninguna «cosa» corresponde verdaderamente a su finalidad. ¡De otro modo

nunca descansaría en un museo! Y si una vez pareció cómoda y práctica, era sólo porque todavía no se conocía nada más cómodo.

¿Tenemos acaso el menor motivo para admitir que las «cosas» que hoy nos parecen prácticas y cómodas no estarán superadas mañana? Y después de todo esto, el hecho de que las obras de arte más antiguas hoy no parezcan menos bellas y menos evidentes que hace miles de años, ¿no merece ser tomado en consideración?

Los suprematistas han abandonado por su propia iniciativa la representación objetiva para llegar a la cima del verdadero arte «no disfrazado» y para admirar desde allí la vida a través del prisma de la pura sensibilidad artística.

En el mundo de la objetividad nada hay tan «firme y seguro» como creemos verlo en nuestra conciencia. Nuestra conciencia no reconoce nada que esté construido «a priori» y para toda la eternidad. Todo lo «firme» se deja desplazar y transportar a un orden nuevo en un primer momento desconocido. ¿Por qué no se podría colocar todo ello en un orden artístico?

Las variadas sensaciones que se completan y se contrastan, o mejor, las representaciones y los conceptos que surgen en forma visionaria en nuestra conciencia como reflejos de tales sensaciones, están en constante lucha entre sí: la sensación de Dios contra la del diablo; la sensación del hambre contra la de lo bello; la sensación de Dios tiende a vencer a la del diablo y, al mismo tiempo, a la del cuerpo, y trata de «hacer creíble» la decadencia de los bienes terrenales y el eterno señorío de Dios.

También el arte está condenado si no está al servicio del culto de Dios (de la Iglesia). De la sensación de Dios surgió la religión, y de la religión surgió la Iglesia. De la sensación del hambre surgieron los criterios de lo práctico y de tales conceptos surgieron los oficios y las industrias,

Ahora bien, las Iglesias y las industrias trataron de explotar en su propio interés las capacidades figurativas del arte, sacando de ellas cebos eficaces para sus productos (para los ideales-materiales y para los puramente materiales). Así se unió «lo útil a lo agradable», como suele decirse.

El conjunto de los reflejos de las varias sensaciones en la conciencia determina la «concepción del mundo»: el ateo se vuelve temeroso de Dios; el temeroso de Dios pierde la fe, etc. En cierta medida, el ser humano se puede comparar a un radioreceptor complejo, que intercepta y emite una serie de ondas de sensaciones diversas, cuyo conjunto determina la susodicha visión del mundo.

Con ello, el juicio sobre los valores de la existencia se vuelve absolutamente variable. Sólo los valores artísticos resisten a la corriente alternada de las diversas tendencias del juicio; de modo que, por ejemplo, las imágenes de santos o de dioses pueden ser guardadas sin vacilar en las colecciones de los ateos, desde el momento en que en ellas se manifiesta la sensibilidad artística ya reconocida como pura forma (y, efectivamente, se guardan). Por tanto, tenemos continuamente nuevas ocasiones para convencernos de que las disposiciones de nuestra conciencia —el «crear» práctico— dan vida a valores siempre distintos (es decir, valores desvalorizados), y que nada, salvo la expresión de la pura sensibilidad subconsciente o consciente (o sea, nada más que el «crear» artístico), es capaz de hacer «palpables» los valores absolutos. Así pues, se podría llegar a una auténtica practicidad en el sentido más elevado de la palabra, si se adjudicase a esa sensibilidad consciente o subconsciente el privilegio de la disposición figurativa.

Nuestra vida es una representación teatral en la que la sensibilidad no objetiva se representa mediante la aparición objetiva.

El patriarca no es más que un actor que quiere comunicar, mediante actos y palabras, una sensación religiosa (o más bien la forma religiosa de un reflejo de la sensación). El empleado, el herrero, el soldado, el contable, el general son partes de esta o aquella obra de teatro, representada por los personajes correspondientes, en la que los «actores» son arrebatados por tal éxtasis que confunden el drama (y su papel en él) con la vida misma. El verdadero rostro del ser humano se revela con dificultad a nuestros ojos; y si se interpela a alguien preguntándole quién es, responde: «Soy ingeniero, campesino, etc.»; en suma, responde con la definición del papel que interpreta en algún drama de las sensaciones.

Semejante indicación del papel asumido también consta en el pasaporte junto al nombre y apellidos, de modo que resulte evidente y fuera de duda el hecho sorprendente de que el propietario del pasaporte es el ingeniero Ivan y no el pintor Cásimir.

Finalmente, cada persona sabe muy poco de sí misma, porque «el verdadero rostro humano» no es reconocible tras la máscara que se considera «el verdadero rostro».

La filosofía del suprematismo tiene todas las razones para desconfiar tanto de la máscara como del «verdadero rostro», porque en general está contra la realidad del rostro humano, o sea, de la figura humana.

Los artistas siempre se sirvieron preferentemente del rostro humano en sus representaciones, porque en él creyeron encontrar la mejor posibilidad de expresar sus propias sensaciones (la mímica multilateral, elástica y plena de expresiones ofrece, en efecto, tales posibilidades). Y, sin embargo, los suprematistas han abandonado las representaciones del rostro humano y del objeto naturalista en general, y han buscado signos nuevos para interpretar la sensibilidad inmediata y no los reflejos convertidos en «formas» de las distintas sensaciones, y ello *porque el suprematista no mira ni toca: solamente percibe*.

Así pues, podemos ver que, entre el siglo XIX y el XX, el arte descarga el lastre de las ideas religiosas y estatales que hasta esta época se había visto obligado a cargar, y así llega hasta sí mismo, a la forma correspondiente a su verdadera sustancia, convirtiéndose en el tercer «ángulo visual» o punto de vista autónomo, con los mismos derechos que los otros dos «ángulos visuales» ya citados.

Antes y después, la sociedad estaba convencida de que el artista hacía cosas sin necesidad ni sentido de lo práctico; y no pensaba que tales cosas no prácticas resisten el paso de los milenios y siguen siendo «actuales», mientras que las cosas necesarias y prácticas sólo tienen pocos días de vida.

La sociedad no ha deducido de ello que no conozca el valor efectivo de las cosas; y este hecho se ha convertido en la causa de los crónicos fracasos de cualquier practicidad. Los seres humanos podrían llegar a un verdadero y absoluto orden en sus relaciones reciprocas sólo si quisieran formarlo y realizarlo en el espíritu de los valores inmortales. Después de todo esto, es evidente que el elemento artístico debería ser tomado en consideración, bajo todos los puntos de vista, como algo decisivo; al no ser así, las relaciones humanas estarán dominadas en todos los campos de la vida, no tanto por la anhelada tranquilidad del «orden» absoluto, cuanto por la confusión de los «órdenes provisionales», ya que el «orden provisional» viene deter-

minado por los criterios de los conocimientos contemporáneos, y tales criterios, como sabemos, son los que más varían.

De todo ello resultó evidente, además, que también las obras de arte aplicadas a la «vida práctica», o bien usadas en la vida práctica, quedan en cierta medida «desvalorizadas». Sólo cuando se liberen del peso de la eventual valoración práctica (es decir, cuando sean colocadas en un museo), y no antes, se reconocerá su valor auténtico (artístico).

Las sensaciones de correr, estar parado o sentado son, ante todo, sensaciones plásticas, que estimulan la creación de los «objetos de uso» correspondientes, determinando también sus aspectos esenciales.

La mesa, la cama o la silla no son objetos útiles, sino formas de sensaciones plásticas. Por tanto, la convicción general de que todos los objetos de uso cotidianos son el resultado de reflexiones prácticas se basa en presupuestos falsos.

Tenemos innumerables ocasiones para convencernos de que nunca somos capaces de conocer la efectiva practicidad de las cosas, y de que nunca conseguiremos construir un objeto verdaderamente práctico y correspondiente a su fin. Es probable que sólo podamos percibir la sustancia de una absoluta correspondencia con la finalidad, pero sólo en cuanto tal percepción o sensibilidad es siempre no-objetiva. Todas las investigaciones que tienden a conocer la correspondencia con la finalidad de la objetividad son utópicas. La tendencia a encerrar la sensibilidad de una representación consciente, o a sustituirla por tal representación llevándola a una concreta forma utilitaria, ha tenido como consecuencia la realización de todas aquellas «cosas correspondientes a la finalidad» que, en verdad, han sido de muy poca utilidad, convirtiéndose en algo ridículo de un día a otro.

Nunca se repetirá bastante que los valores absolutos y reales pueden surgir exclusivamente de una pura creación artística, ya sea consciente o inconsciente.

El arte nuevo del suprematismo, que ha creado formas y relaciones de formas nuevas a base de percepciones transformadas en figuras, cuando tales formas y relaciones de formas se transmiten del plano del lienzo al espacio, se convierte en arquitectura nueva.

El suprematismo, tanto en pintura como en arquitectura, es libre de toda tendencia social o material.

Toda idea social, por grande y significativa que pueda ser, nace de la sensación del hambre; toda obra de arte, por mediocre y sin significado que sea en apariencia, nace de la sensibilidad plástica. Sería hora de reconocer, por fin, que los problemas del arte, los del estómago y los del sentido común están muy alejados unos de otros.

Ahora que el arte ha llegado a ser él mismo, y a su forma pura, no aplicada, por la vía del suprematismo, y que ha reconocido la infalibilidad de la sensibilidad no-objetiva, ahora intenta erigir un nuevo y verdadero orden, una nueva visión del mundo. Ha reconocido la no-objetividad del mundo, y, en consecuencia, ya no se esfuerza en proveer de ilustraciones a la historia de las costumbres.

La sensibilidad no-objetiva fue en todos los tiempos la única fuente de la creación de una obra de arte; desde tal punto de vista, el suprematismo no ha aportado nada nuevo; pero el arte del pasado, aplicado a la objetividad, acogió sin proponérselo una larga serie de sensaciones extrañas a su sustancia.

El árbol sigue siendo árbol, aunque el búho construya su nido en una cavidad del tronco.

El suprematismo, pues, abre al arte *nuevas posibilidades*, ya que, al cesar la llamada «consideración por la correspondencia con el objetivo», se hace posible transportar al espacio una percepción plástica reproducida en el plano de una pintura. El artista, el pintor, ya no está ligado al lienzo, al plano de la pintura, sino que es capaz de trasladar sus composiciones de la tela al espacio.

CASÍMIR S. MALÉVICH

Constructivismo ^{*}

Manifiesto del realismo, 1920

En el torbellino de nuestros días activos, más allá de las cenizas y de las ruinas del pasado, ante las cancelas de un futuro vacío, nosotros proclamamos ante vosotros, artistas, pintores, escultores, músicos, actores y poetas, ante vosotros, personas para las que el Arte no es sólo una mera fuente de conversación, sino el manantial mismo de una real exaltación, nuestra convicción y los hechos.

Hay que sacar el Arte del callejón sin salida en que se halla desde hace veinte años.

El progreso del saber humano con su potente penetración en las leyes misteriosas del mundo, iniciada a comienzos de este siglo, el florecimiento de una nueva cultura y de una nueva civilización, con un excepcional (por primera vez en la historia) movimiento de las masas populares hacia la posesión de las riquezas naturales, movimiento que abraza al pueblo en una estrecha unión, y, por último, pero no menos importante, la guerra y la revolución (corrientes purificadoras de una era futura) nos han llevado a considerar las nuevas formas de una vida que ya late y actúa.

¿Cómo contribuye el Arte a la época actual de la historia del hombre?

¿Posee los medios necesarios para dar vida a un nuevo Gran Estilo? ¿O supone acaso que la nueva época puede acoger una nueva creación sobre los cimientos de la antigua? A pesar de las instancias del espíritu renaciente de nuestro tiempo, el Arte se alimenta de impresiones, de apariencia exterior, y vaga impotente entre el naturalismo y el simbolismo, entre el romanticismo y el misticismo.

Los intentos realizados por cubistas y futuristas para sacar a las artes figurativas del fango del pasado sólo han producido nuevos desencantos.

El cubismo, que había partido de la simplificación de la técnica representativa, acabó por encallar en el análisis. El revuelto mundo de los cubistas, despedazado por la anarquía intelectual, no puede satisfacer a quienes, como nosotros, ya han realizado la Revolución y están construyendo y edificando un nuevo mundo.

Se puede sentir interés por las experiencias de los cubistas, pero no adherirse a su movimiento, pues estamos convencidos de que sus experiencias sólo arañan la

^{*} El Manifiesto del realismo fue escrito y publicado en Moscú por Gabo en agosto de 1920, para distinguir su constructivismo, de naturaleza «estética», del de Tatlin, de naturaleza «práctica». Esto significó la ruptura del movimiento constructivista en sus dos tendencias. El manifiesto original también lleva la firma de Prevsern.

superficie del Arte y no la penetran hasta sus raíces, y también nos parece evidente que su resultado final no conduce más que a la misma representación superada, al mismo volumen superado y, una vez más, a la misma superficie decorativa.

En sus tiempos, se hubiera podido exaltar el futurismo por el nuevo aire que aportó su anunciada revolución en el Arte, por su crítica demoledora del pasado; como único modo de asaltar las barricadas artísticas del «buen gusto», exigía mucha dinamita; pero no se puede construir un sistema artístico sobre una sola frase revolucionaria.

Bien mirado, tras la fachada del futurismo sólo había un vacuo charlatán, un tipo hábil y equivoco, hinchado de palabras como «patriotismo», «militarismo», «desprecio por la mujer» y parecidas sentencias provincianas.

En cuanto a los problemas estrictamente pictóricos, el futurismo no pudo hacer más que repetir los esfuerzos, que ya fueron inútiles con los impresionistas, por fijar en el lienzo un registro gráfico de una secuencia de movimientos momentáneamente fijados no puede recrear el movimiento. Sólo recuerda el latido de un cuerpo muerto.

El pomposo eslogan de la «velocidad» fue un clarín de guerra para los futuristas. Admitimos la sonoridad de tal eslogan y comprendemos muy bien que es superior al más potente eslogan provinciano. Pero intentad preguntar a un futurista cómo se imagina la «velocidad», e inmediatamente aparecerá todo un arsenal de locos automóviles y depósitos de chirriantes vagones y alambres intrincados, el estruendo y el ruido de calles atestadas de vehículos... ¿Es necesario convencer a los futuristas de que todo ello no ocurre por la velocidad y sus ritmos?

Mirad un rayo de sol, la más inmóvil de las fuerzas inmóviles. Tiene una velocidad de 300.000 kilómetros por segundo. Observad nuestro firmamento estelar que el rayo atraviesa... ¿Qué son nuestros depósitos comparados con los del universo? ¿Qué son nuestros trenes terrestres comparados con los veloces trenes de las galaxias?

Ciertamente, todo el estruendo de los futuristas acerca de la velocidad es un hecho demasiado sabido, pero desde el momento en que el futurismo proclamó que «Espacio y tiempo son los muertos de ayer», se hundió en la oscuridad de las abstracciones.

Ni el futurismo ni el cubismo han ofrecido a nuestro tiempo lo que se esperaba de ellos.

Salvo estas dos escuelas artísticas, nuestro pasado reciente no ha ofrecido nada importante ni interesante.

Pero la vida no espera; las generaciones no cesan de crecer, y nosotros, que sucedemos a los que entraron en la historia y poseemos los resultados de sus experiencias, sus errores y sus éxitos, después de años de experiencias semejantes a siglos, proclamamos:

Ningún movimiento artístico podrá afirmar la acción de una nueva cultura en desarrollo hasta que los mismos fundamentos del Arte estén contruidos sobre las verdaderas leyes de la vida, hasta que todos los artistas digan con nosotros: Todo es ficción, sólo la vida y sus leyes son auténticas, y en la vida sólo lo que es activo es maravilloso y capaz, fuerte y justo, porque la vida no conoce belleza en cuanto medida estética. La más grande belleza es una existencia efectiva.

La vida no conoce ni el bien ni el mal ni la justicia como medida moral..., la necesidad es la mayor y más justa de todas las morales.

La vida no conoce verdades racionales abstractas como metro de conocimiento: el hecho es la mayor y más segura de las verdades.

Éstas son las leyes de la vida. ¿Puede el Arte soportar tales leyes si se construye sobre la abstracción, el espejismo, la ficción?

Nosotros decimos:

Espacio y tiempo han renacido hoy para nosotros.

Espacio y tiempo son las únicas formas sobre las cuales la vida se construye, y sobre ellos, por tanto, se debe edificar el Arte.

Perecen los Estados y los sistemas políticos y económicos; las ideas se derrumban bajo la fuerza de los siglos, pero la vida es fuerte y crece y el tiempo prosigue en su continuidad real. ¿Quién nos mostrará formas más eficaces que ésta? ¿Quién será el genio que nos dé cimientos más sólidos que éstos?

¿Qué genio nos contará una leyenda más maravillosa que la fábula prosaica que se llama vida?

La actuación de nuestras percepciones del mundo en forma de espacio y tiempo es el único objetivo de nuestro arte plástico.

No medimos nuestro trabajo con el metro de la belleza y no lo pesamos con el peso de la ternura y de los sentimientos.

Con la plomada en la mano, con los ojos infalibles como dominadores, con un espíritu exacto como un compás, edificamos nuestra obra del mismo modo que el universo conforma la suya, del mismo modo que el ingeniero construye los puentes y el matemático elabora las fórmulas de las órbitas.

Sabemos que todo tiene una imagen propia esencial: la silla, la mesa, la lámpara, el teléfono, el libro, la casa, el hombre. Son mundos completos con sus ritmos y sus órbitas.

Por esto, en la creación de los objetos les quitamos la etiqueta del propietario, totalmente accidental y postiza, y sólo dejamos la realidad del ritmo constante de las fuerzas contenidas en ellos.

1. Por ello, en la pintura renunciamos al color como elemento pictórico: el color es la superficie óptica idealizada de los objetos; es una impresión exterior y superficial; es un accidente que nada tiene en común con la esencia más íntima del objeto. Afirmamos que la tonalidad de la sustancia, es decir, su cuerpo material que absorbe la luz, es la única realidad pictórica.

2. Renunciamos a la línea como valor descriptivo: en la vida no existen líneas descriptivas; la descripción es un signo humano accidental en las cosas, no forma una unidad con la vida esencial ni con la estructura constante del cuerpo. Lo descriptivo es un elemento de ilustración gráfica, es decoración.

Afirmamos que la línea sólo tiene valor como dirección de las fuerzas estáticas y de sus ritmos en los objetos.

3. Renunciamos al volumen como forma espacial pictórica y plástica: no se puede medir el espacio con el volumen, como no se puede medir un líquido con un metro.

Miremos el espacio... ¿Qué es sino una profundidad continuada?

Afirmamos el valor de la profundidad como única forma espacial pictórica y plástica.

4. Renunciamos a la escultura en cuanto masa entendida como elemento escultural. Todo ingeniero sabe que las fuerzas estáticas de un cuerpo sólido y su fuerza

material no dependen de la cantidad de masa; por ejemplo: una vía de tren, una voluta en forma de T, etc.

Pero vosotros, escultores de cada sombra y relieve, todavía os aferráis al viejo prejuicio según el cual no es posible liberar el volumen de la masa. Aquí, en esta exposición, tomamos cuatro planos y obtenemos el mismo volumen que si se tratase de cuatro toneladas de masa.

Por ello, reintroducimos en la escultura la línea como dirección y en ésta afirmamos que la profundidad es una forma espacial.

5. Renunciamos al desencanto artístico enraizado desde hace siglos, según el cual los ritmos estáticos son los únicos elementos de las artes plásticas.

Afirmamos que en estas artes está el nuevo elemento de los ritmos cinéticos en cuanto formas basculares de nuestra percepción del tiempo real.

Éstos son los cinco principios fundamentales de nuestro trabajo y de nuestra técnica constructiva.

Hoy proclamamos ante todos vosotros nuestra fe. En las plazas y en las calles exponemos nuestras obras, convencidos de que el arte no debe seguir siendo un santuario para el ocioso, una consolación para el desesperado ni una justificación para el perezoso. El arte debería asistirnos allí donde la vida transcurre y actúa: en el taller, en la mesa, en el trabajo, en el descanso, en el juego, en los días laborables y en las vacaciones, en casa y en la calle, de modo que la llama de la vida no se extinga en la humanidad. No buscamos consuelo ni en el pasado ni en el futuro. Nadie puede decirnos cuál será el futuro ni con cuáles instrumentos se le puede comer.

Es imposible no engañarse sobre el futuro y sobre él se pueden decir cuantas mentiras se quieran.

Para nosotros, los gritos sobre el futuro equivalen a las lágrimas sobre el pasado. El repetido sueño con los ojos abiertos de los románticos. El delirio simiesco del viejo sueño paradisiaco con atuendos contemporáneos.

Quien hoy se ocupe del mañana se ocupa en no hacer nada.

Y quien mañana no nos dé nada de lo que haya hecho hoy no es de ninguna utilidad para el futuro.

El hoy pertenece al hecho.

Lo tendremos en cuenta también mañana.

Dejemos el pasado a nuestras espaldas como una carroña.

Dejemos el futuro a los profetas.

Nosotros nos quedamos con el hoy.

NAUM GABO
ANTOINETTE PEVSSNER

Productivismo*

Programa del grupo productivista

Misión del grupo productivista es la expresión comunista del trabajo constructivo materialista.

El grupo se ocupa de la solución de este problema basándose en hipótesis científicas y poniendo de relieve la necesidad de sintetizar el aspecto ideológico y formal para orientar el trabajo experimental por la vía de la actividad práctica.

Cuando el grupo se formó, el aspecto ideológico de su programa era el siguiente:

1. El único concepto fundamental es el comunismo científico, basado en la teoría del materialismo histórico.
2. El conocimiento de los procesos experimentales de los soviets induce al grupo a desplazar sus actividades investigadoras de lo abstracto a lo real.
3. Los elementos específicos de la actividad del grupo, es decir, la tectónica, la construcción y el producto, justifican ideológica, teórica y experimentalmente el cambio de los elementos materiales de la cultura industrial en volumen, plano, color, espacio y luz.

Éstas son las bases de la expresión comunista de la construcción materialista.

Estos tres puntos unen orgánicamente los aspectos ideológicos y formales.

La tectónica se deriva de la estructura misma del comunismo y de la explotación efectiva del campo industrial.

La construcción, que es organización, acoge los elementos de la cosa ya formulados. La construcción es una actividad de formulación llevada al extremo, que, sin embargo, permite un ulterior trabajo tectónico.

La cosa elegida y usada efectivamente, sin obstaculizar el progreso de la construcción ni limitar la tectónica, es llamada producto por el grupo.

* El *Programa del grupo productivista* se publicó en 1920, algunos meses después del *Manifiesto del realismo* de Pevsner, con motivo de una exposición organizada por Ródchenko y Bárbara Stepanova, y lleva la firma de ambos. Es un manifiesto que refleja las ideas y las posturas políticas de Tatlin y que se opone directamente al «neutralismo» en arte propugnado por Pevsner. El término «productivista» se usaba entonces de la misma manera y con significado análogo al de «constructivista».

Entre los elementos materiales están:

1. La cosa en general: investigación acerca de su origen, sobre sus modificaciones industriales y de producción, su naturaleza y su significado.
2. Los materiales racionales: luz, plano, espacio, color, volumen. Los constructivistas tratan del mismo modo tanto los materiales racionales como los sólidos.

Las tareas futuras del grupo son las siguientes:

1. Ideológicamente: a) demostrar con los hechos y las palabras la incompatibilidad entre la actividad artística y la producción intelectual; b) la real participación de la producción intelectual en cuanto elemento equivalente en la edificación de una cultura comunista.
2. Prácticamente: a) debate por medio de la prensa; b) elaboración de planes; c) organización de exposiciones; d) establecer contactos con todos los centros productivos y con los órganos centrales del engranaje unificado de los soviets, que realizan concretamente las formas comunistas de vida.
3. En el sector de la agitación: a) el grupo está a favor de una lucha a ultranza contra el arte en general; b) el grupo debe demostrar que no hay transición evolucionista desde la pasada cultura artística hasta las formas comunistas de edificación constructiva.

Las consignas de los constructivistas son:

1. ¡Abajo el arte, viva la técnica!
2. ¡La religión es mentira, el arte es mentira!
3. Se matan hasta los últimos restos del pensamiento humano cuando se los liga al arte.
4. ¡Abajo el mantenimiento de las tradiciones artísticas! ¡Viva el técnico constructivista!
5. ¡Abajo el arte, que sólo enmascara la impotencia de la humanidad!
6. ¡El arte colectivo del presente es la vida constructiva!

A. RÓDCHENKO

B. STÉPANOV

El Proletkult*

Tesis sobre el arte aprobadas durante la reunión del Presídium del CC del Proletkult Panruso

1. En las condiciones de la sociedad clasista, el arte es, para la burguesía, un poderoso instrumento de dominación de clase. Para el proletariado, es el instrumento de su lucha de clase, subordinado en sus cometidos y métodos al sistema general de construcción de una cultura proletaria.
2. El arte de la sociedad burguesa capitalista se caracteriza por los siguientes aspectos:

a) La creación artística, en su tendencia general, se fetichiza como «inspiración libre», no científica (intuitiva) y sin control alguno; y se considera autosuficiente (arte por el arte), aunque es, al mismo tiempo, un monopolio exclusivo de casta.

b) Por otro lado, la creación artística en la sociedad burguesa sirve de ornamento, como actividad secundaria, en oposición al trabajo productivo que crea los trabajos materiales. Refleja pasivamente la Naturaleza y las formas sociales estancadas o decadentes, sin aspiraciones creativas de construir nuevas formas de vida social.

c) La técnica del arte, como técnica de la habilidad individualista (artesanado), no sólo queda en un segundo plano, sino que se considera contrapuesta a la técnica de las máquinas que proporcionan la producción social.

d) Los productos del arte, o existen al margen de la vida cotidiana, o se alejan de ella hacia una contemplación artificiosa (estilización, arte de cámara y de caballete), o bien se suman a la vida cotidiana desde fuera (artes aplicadas y ornamentales).

e) El arte, en su conjunto, es una producción para el mercado; una producción mercantil de valores artísticos.

* A partir de la línea ideológica elaborada por Bogdanov (seudónimo de Aleksander Aleksandrovic Manilovskij) se formó, ya antes de la revolución, el Proletkult u Organización de la Cultura Proletaria, que tuvo su momento de mayor auge en los años veinte. El movimiento se agotó rápidamente después de 1930. No fue nunca coherente. De la polémica contra el futurismo pasó, al menos en parte, a la simpatía por él, al tiempo que, en una dirección opuesta, planteó algunas de las premisas del «realismo socialista». El documento, tomado aquí de la traducción publicada en *Rassegna sovietica*, Roma, núm. 2, 1964, apareció en *Gorn*, Moscú, núm. 8, 1923.

3. El arte burgués, en las formas citadas, actúa sobre la psique, debilitándola, y forma en una pasividad contemplativa, inculcando en las masas hábitos, gustos y toda una ideología ventajosa para las clases dominantes.
4. La tarea del proletariado en el campo artístico consiste en hacer del arte, conscientemente, un instrumento activo de la construcción socialista.

A tal fin, es necesario:

- a) Adecuar la creación artística a métodos y procedimientos entendidos científicamente. Sustituir el principio fetichista del «arte por el arte» por el principio y los métodos de la creación artística en la medida de su importancia social. Seguir la directriz de la conquista de la máxima influencia clasista proletaria, rechazando, al mismo tiempo, la distinción burguesa y fetichista entre las artes «elevadas» y las artes «bajas».
- b) Elevar la técnica artística del artesanado a las formas superiores de la técnica.
- c) El arte debe constituir una parte intrínseca de la vida cotidiana, ya sea en las formas activamente figurativas (manifiestos, anuncios, teatro de agitación y propaganda, cine), ya sea en las formas materialmente organizativas (cultura psicofísica, organización de espectáculos de masas, fiestas, desfiles y manifestaciones, es decir, el ambiente material en el que se desarrolla la vida cotidiana y la construcción de objetos).
- d) En una sociedad socialista, la producción de valores para la satisfacción conscientemente regulada de las necesidades sociales mediante una producción artística natural.

¿Por qué se bate el Lef?

1905. Después, la reacción. La reacción está avalada por la autocracia y por el doble yugo del mercader y del fabricante.

La reacción creó un arte y un estilo de vida a su propia imagen, según su gusto. El arte de los simbolistas (Biely, Balmont), de los místicos (Chiulkov, Hippus) y de los psicópatas sexuales (Rozanov) corresponde a la vida de los filisteos pequeño-burgueses.

Los partidos revolucionarios chocaron contra la vida; el arte se alzó contra el gusto.

La primera llamarada impresionista tuvo lugar en 1909 (colección *El vivero de los jueces*).

La llamarada fue reavivada durante tres años. La reavivaron en el futurismo.

Primer libro de la unión de los futuristas: *Bofetada al gusto del público*, 1914: D. Burliuk, Kamenski, Kruchionich, Maiakovski, Chlebnikov.

El viejo régimen valoró justamente la actividad de laboratorio de los futuros dinamiteros.

Se respondió a los futuristas con cortes de censura, con la prohibición de hablar, con el ladrido y el aullido de toda la prensa.

Por supuesto, el capitalista nunca apoyó nuestras líneas-latigazos, nuestras líneas-esquirlas.

El cerco por parte de la vida diocesana obligó a los futuristas al escarnio de las blusas amarillas y la cara pintada.

Estos métodos poco «académicos» de lucha y el presentimiento del futuro impulsó rechazaron, de repente, a los estetizantes que habían dado su adhesión al movimiento (Kandinsky, los seguidores de la «Valet de diamante», etc.).

En compensación, quien no tenía nada que perder se unió al futurismo o se amamantó de su nombre (Scherchenevich, Igor Severianin, el Rabo de Asno, etcétera).

* Este manifiesto, redactado por Maiakovski, fue publicado en el número 1 de la revista *Lef* en 1923, con el título ¿Por qué se bate el Lef? El término *Lef* significa «Frente de izquierdas de las artes», la organización que agrupaba a artistas, poetas, escritores y directores de teatro revolucionarios, desde los futuristas a los constructivistas, y a todo intelectual comprometido en sostener la construcción del Estado socialista en la nueva República Soviética.

El movimiento futurista, guiado por artistas poco expertos en política, se tiñó a veces con los colores del anarquismo.

Junto a los hombres del porvenir estaban los rejuvenecidos que ocultaban la podredumbre estética bajo la bandera de la izquierda.

La guerra en 1914 fue el primer banco de pruebas social.

Los futuristas rusos rompieron definitivamente con el imperialismo de Marinetti, al que ya habían recibido con silbidos durante su estancia en Moscú en 1913.

Los futuristas fueron los primeros y los únicos en el arte ruso que, ahogando los clarinaos de los cantores de la guerra (Gorodechki, Gumilév y otros), maldijeron de la guerra, luchando contra ella con todas las armas del arte (*La guerra y El universo*, de Maiakovski).

La guerra marcó el comienzo de la depuración futurista (los «mediocres» estallaron y Severianin se marchó a Berlín).

La guerra ordenó mirar a la revolución de mañana (*La nube en pantalones*).

La revolución de febrero profundizó la depuración, escindiendo el futurismo en «derecha» e «izquierda».

Los derechistas se convirtieron en un eco de las seducciones democráticas (sus apellidos se hallan en *El todo Moscú*).

Los izquierdistas que esperaban el mes de octubre fueron bautizados como los «bolcheviques del arte» (Maiakovski, Burliuk, Kruchionich).

A este grupo futurista se añadieron los primeros «productores» futuristas (Brik, Arvatov) y los constructivistas (Ródchenko, Lavinski).

Los futuristas, desde sus primeros pasos, desde el palacio Kshesinskaia, trataron de ponerse de acuerdo con los grupos de escritores obreros (ex Proletkult), pero estos escritores creían (a juzgar por sus obras) que el espíritu revolucionario se agotaba en un contenido propagandístico y quedaron, en el campo de las formas, en reaccionarios puros incapaces de cohesión.

Octubre depuró, reordenó y reorganizó. El futurismo se transformó en el frente de izquierda de las artes. Es decir, en «nosotros».

Octubre nos enseñó a trabajar.

A partir del 25 de octubre nos entregamos al trabajo.

Claro está, antes los intelectuales que ponían pies en polvorosa, no nos preguntaron mucho acerca de nuestras creencias estéticas.

Nosotros fundamos las secciones figurativa, teatral y musical, que entonces eran revolucionarias, y guiamos a los estudiantes al asalto de las academias.

Además de realizar un trabajo organizativo, dimos las primeras obras del arte de octubre (Tatlin, el monumento a la Tercera Internacional; *Misterio y payasada*, dirigida por Meyerhold; *Sten'ka Razin*, de Kamensky).

No fuimos estetas, no producimos por amor de nosotros mismos. Aplicamos nuestros métodos de trabajo a la actividad artístico-propagandística exigida por la revolución (los manifiestos de la Rosta, los folletines, etc.).

A fin de propagar nuestras ideas organizamos un periódico, *Iskusstvo kommuny*, y discusiones y lecturas de poesías en fábricas y talleres.

Nuestras ideas conquistaron al público obrero. El barrio de Vyborg organizó un grupo de «comunistas-futuristas».

El movimiento de nuestro arte reveló nuestra fuerza mediante la creación de ciudadelas del frente de izquierdas en toda la URSS.

Al tiempo se desarrolló el trabajo de los camaradas del Lejano Oriente (revista *Tvorcestvo*) que afirmaba teóricamente la ineluctabilidad social de nuestra corriente, nuestra completa fusión con octubre (Chiugiak, Aseev, Palmov). *Tvorcestvo*, sometida a todo tipo de atropellos, asumió el peso de la lucha por una nueva cultura de la República del Lejano Oriente y de Siberia.

Una vez comprobado con gradual desencanto que el poder soviético seguía existiendo, los académicos en soledad o en grupitos empezaron a llamar a las puertas de los comisarios del pueblo.

Sin correr el riesgo de emplearlos en un trabajo de responsabilidad, el poder soviético les ofreció, o mejor, ofreció a sus nombres europeos, la posibilidad de trabajar en instituciones educativas y culturales.

De ahí partió la campaña de calumnias contra el arte de izquierdas, brillantemente concluida con el cierre de *Iskusstvo kommuny*.

El gobierno, empeñado en los frentes y en la crisis, se interesó poco por las discusiones estéticas; se ocupó solamente de que la retaguardia no hiciera demasiado ruido y nos invitó a respetar los nombres «más insignes».

Hoy hay una tregua en la guerra y en la carestía. El Lef se siente obligado a presentar el panorama del arte en la URSS, a indicar sus perspectivas y a ocupar el puesto que le corresponde.

El arte de la USS, el primero de febrero de 1923.

1. El arte proletario. Una parte de los escritores proletarios se ha oficializado y oprime con un lenguaje burocrático y con la repetición del abecé político. Otra parte ha caído bajo la influencia del academicismo y sólo recuerda a octubre con la etiqueta de las organizaciones. Una tercera parte, la mejor, se reeduca, después de los rosados Biely, en nuestras obras, y, así lo creemos, marchará con nosotros.

2. La literatura oficial. En la teoría del arte cada uno profesa una opinión personal. En la práctica, las revistas abundan en nombres de fuste.

3. La literatura «nueva» (Hermanos de Serapión, etc.), una vez asimilados y vivificados nuestros métodos, los condimenta con los métodos simbolistas y con grave aplomo los adapta al público «nep».

4. El gran viraje. De Occidente viene una invasión del insigne maestro. Aleksei Tolstoi ya cepilla el caballo de la colección de sus obras completas para un triunfal regreso a Moscú.

5. Finalmente, violando toda perspectiva decorosa, en varios puntos intervienen, solitarios, los de izquierdas. Hombres y organismos (el Instituto de Cultura Artística, los estudios técnico-artísticos, el Instituto de Arte Teatral, la sociedad para el Estudio de la Lengua Poética, etc.). Algunos se esfuerzan heroicamente en roturar en soledad un terreno muy duro; otros, con las limas de los poemas, sierran ya las cadenas de la antigüalla.

El Lef debe reunir a las fuerzas de izquierda. El Lef debe pasar revista a sus filas repudiando el pasado. El Lef debe unificar el frente para minar lo viejo, para marchar a la conquista de una nueva cultura.

No resolveremos los problemas del arte con la mayoría de votos de un mítico, pero aún inexistente, frente de izquierdas, sino con la acción, con la energía de

nuestro grupo de iniciativa, que dirige año tras año el trabajo de los artistas de izquierda y los orienta idealmente.

La revolución nos ha enseñado muchas cosas.

El Lef sabe bien que para consolidar las conquistas de la Revolución de Octubre, revigorizando el arte de izquierdas, introducirá en el arte las ideas de la Comuna y les abrirá la vía del futuro.

El Lef agitará con nuestro arte las masas sacando de ellas su propia fuerza organizativa.

El Lef confirmará nuestras teorías con la efectiva creación-artística, elevando su cualificación.

El Lef combatirá por un arte que sea construcción de la vida.

No pretendemos poseer el monopolio del espíritu revolucionario en el arte. Nos revelaremos en la emulación.

Nosotros creemos en lo justo de nuestra propaganda, y, con la fuerza de las obras cumplidas, demostraremos que estamos en el camino justo hacia el porvenir.

VLADIMIR MALAKOVSKI

Prefacio I

Este periódico se plantea como objetivo contribuir al desarrollo de un nuevo sentido estético. Quiere hacer al hombre moderno sensible a todo lo que hay de nuevo en las artes plásticas. A la confusión arcaica —el «barroco moderno»— quiere oponer los principios lógicos de un estilo que va madurando y que se basa en la observación de las relaciones entre las tendencias actuales y los medios de expresión. Quiere reunir y coordinar las tendencias actuales de la nueva plástica, las cuales, si bien son fundamentalmente semejantes entre sí, se han desarrollado independientemente la una de la otra.

La redacción se esforzará por alcanzar el antedicho objetivo, dando la palabra al artista verdaderamente moderno, que podrá contribuir a la reforma del sentido estético y al conocimiento de las artes plásticas. Allí donde la nueva estética plástica aún no haya llegado al gran público, es misión del especialista despertar la conciencia estética de este público. El artista verdaderamente moderno, es decir consciente, tiene una doble tarea. En primer lugar, debe crear la obra de arte puramente plástica; en segundo lugar, debe encaminar al público a la comprensión de una estética del arte plástico puro. Por ello, una revista de estas características es indispensable; tanto más cuando la crítica oficial no ha sabido suscitar una sensibilidad estética abierta a la revelación del arte abstracto. La redacción permitirá que los especialistas llenen esta laguna. El periódico servirá para establecer relaciones entre el artista, el público y los aficionados a las diversas artes plásticas. Al dar al artista la oportunidad de hablar de su propio trabajo, hará desaparecer el prejuicio en virtud del cual el artista moderno trabaja siguiendo teorías preestablecidas. En su lugar se verá que la obra de arte no nace de teorías asumidas a priori, sino, por el contrario, que los principios se derivan del trabajo plástico.

Por ello, el artista debe contribuir a la formación de una cultura artística profunda, asimilando el conocimiento general de las nuevas artes plásticas. Cuando los artistas de las diversas artes plásticas hayan comprendido que deben hablar un lenguaje universal, ya no se aferrarán a su propia individualidad. Servirán al principio

* Los dos Prefacios y los tres Manifiestos del movimiento de De Stijl (El Estilo) fueron publicados en la revista del mismo nombre en las siguientes fechas: Prefacio I, junio de 1917; Prefacio II, octubre de 1919; Primer manifiesto, 1918; Segundo manifiesto, 1921. El tercer manifiesto no va firmado.

general más allá de una individualidad restrictiva... Y, al servir el principio general, deberán crear ellos solos un estilo orgánico. La divulgación de lo bello necesita de una comunidad espiritual, no social. Sin embargo, una comunidad espiritual no puede nacer sin el sacrificio de una individualidad ambiciosa. Sólo aplicando constantemente este principio se podrá lograr que la nueva estética plástica se revele, como estilo, en todos los objetos, naciendo de nuevas relaciones entre el artista y la sociedad.

Prefacio II

El fin de la naturaleza es el hombre.
El fin del hombre es el estilo.

Lo que en la nueva plástica se expresa de modo netamente determinado, o sea, las proporciones en equilibrio entre lo particular y lo general, se revela más o menos también en la vida del hombre moderno y constituye la causa primordial de la reconstrucción social a la que asistimos. Así como el hombre ha madurado para oponerse a la dominación del individuo y al arbitrio, del mismo modo el artista ha madurado para oponerse a la dominación de lo individual en las artes plásticas, es decir, a la forma y al color naturales, a las emociones.

Esta oposición, que está basada en la maduración interior del hombre en su plenitud, en la *vida* en el sentido estricto de la palabra, en la conciencia racional, se refleja en todo el desarrollo del arte, y, de modo particular, en el de los últimos cincuenta años.

Así pues, era previsible que partiendo de este desarrollo del arte, producido a saltos, se debiera terminar en una plástica completamente nueva, la cual no podía aparecer más que en un período capaz de revolucionar desde lo profundo las relaciones materiales y espirituales.

Estos tiempos son nuestros tiempos y hoy somos testigos del nacimiento de un nuevo arte plástico. Allí donde de una parte se deja sentir la necesidad, para el arte y la cultura, de una nueva base, ya sea espiritual (en el sentido más amplio de la palabra), ya sea material, y, donde, de otra, la tradición y el convencionalismo que acompañan necesariamente a cada nuevo pensamiento y a cada nueva acción se esfuerzan por mantener en todos los campos las propias posiciones resistiendo a todo lo que es nuevo, la misión de quienes deben testimoniar de la nueva conciencia de la época —con sus obras plásticas y con sus escritos— es importante y difícil. Su tarea exige una energía y una perseverancia constantes, reforzadas y estimuladas, precisamente, por la resistencia conservadora. Los que intencionadamente interpretan mal las nuevas concepciones y nociones y consideran las nuevas obras plásticas, del mismo modo que consideran las obras impresionistas, es decir, no más allá de la superficie, colaboran inconscientemente en la creación de una nueva concepción del arte y de la vida.

No podemos dejar de agradecerse.

Si dirigimos nuestra mirada al año que acaba de pasar, debemos llenarnos de admiración ante el hecho de que artistas creadores hayan sabido formular de manera tan precisa las nociones a las que han llegado a través de su propio trabajo. Ellos han contribuido en gran medida a aclarar la nueva conciencia artística.

Prueba de ello es el interés que va creciendo —incluso en el extranjero, por el contenido de nuestra revista. Contenido que no ha dejado de influir tanto en la joven como en la vieja generación; en efecto, satisface una necesidad del hombre que ha llegado a una conciencia estética más profunda.

Sirva esto de aliento para proseguir con el mismo empeño nuestra obra estética de civilización, a pesar de las dificultades que obstaculizan la publicación de periódicos como el nuestro.

Primer manifiesto de la revista *De Stijl*, 1918

1. Hay una vieja conciencia del tiempo, y hay otra nueva.

La primera tiende al individualismo.

La nueva tiende hacia lo universal.

La batalla del individualismo contra lo universal se revela tanto en la guerra mundial como en el arte de nuestra época.

2. La guerra destruye el viejo mundo con su contenido: la dominación universal en todos los campos.

3. El arte nuevo ha puesto en evidencia el contenido de la nueva conciencia del tiempo: proporciones equilibradas entre lo universal y lo individual.

4. La nueva conciencia del tiempo está preparada para realizarse en todo, incluso en la vida externa.

5. Las tradiciones, los dogmas y las prerrogativas del individuo (lo «natural») se oponen a esta realización.

6. El fin de los fundadores del nuevo arte plástico es hacer un llamamiento a todos los que creen en la reforma del arte y de la cultura para aniquilar tales obstáculos, del mismo modo que ellos mismos aniquilaron en su arte la forma natural que obstaculiza una auténtica expresión del arte, última consecuencia de toda cognición artística.

7. Los artistas de hoy, movidos en todo el mundo por la misma conciencia, han participado, en el campo espiritual, en la guerra contra la dominación del individualismo, el capricho.

Simpatizan con todos los que combaten espiritual y materialmente por la formación de una unidad internacional en la Vida, en el Arte, en la Cultura.

8. El órgano *De Stijl*, fundado en este propósito, se esfuerza en sacar a la luz la nueva conciencia de la vida. La colaboración de todo es posible:

1. Enviando a la redacción, como prueba de aprobación, su nombre, dirección y profesión.
2. Haciendo una aportación a la revista, crítica, filosófica, arquitectónica, científica, literaria, musical, etc., o mediante reproducciones.
3. Traduciendo a todas las lenguas las ideas enunciadas por *De Stijl* y difundiéndolas.

THEO VAN DOESBURG, ROBT. VAN'T HOFF, WILMOS HUSZAR, ANTONY KOK,
PIET MONDRIAN, G. VANTONGERBLOO, JAN WILS

Manifiesto II de *De Stijl*, 1920

La literatura.

El organismo de la literatura contemporánea todavía vive enteramente de las sensaciones sentimentales de una generación debilitada.

La palabra ha muerto.

Los clichés naturalistas y los dramáticos filmes de palabras que los fabricantes de libros nos proporcionan por metros y al peso no contienen ninguno de los nuevos golpes de mano de nuestra vida.

La palabra es impotente.

La poesía asmática y sentimental, el «yo» y el «él», que siempre se han usado en todas partes, pero sobre todo en Holanda, están bajo la influencia de un individualismo temeroso del espacio, residuo fermentado de un tiempo envejecido que nos llena de repugnancia.

La psicología en nuestra novelística no se basa más que en la imaginación subjetiva; el análisis psicológico y la retórica molesta han matado el significado de la palabra.

Estas frases cuidadosamente colocadas una detrás de otra y la una bajo la otra, esta fraseología frontal y árida con que los viejos realistas presentaban sus experiencias limitadas a sí mismos, son definitivamente inadecuadas e incapaces de dar expresión a las experiencias colectivas de nuestro tiempo.

Semejantes en esto a la vieja concepción de la vida, los libros se basan en la longitud, en la duración; son voluminosos. La nueva concepción de la vida se basa en la profundidad y la intensidad, y así es como queremos a la poesía.

Para construir literariamente los múltiples acontecimientos que están a nuestro alrededor y dentro de nosotros es necesario que la palabra se reconstruya, sea siguiendo el sonido, sea siguiendo la idea. Si en la vieja poesía el significado intrínseco de la palabra es destruido por el dominio de los sentimientos relativos y subjetivos, nosotros queremos dar un nuevo significado y un nuevo poder expresivo a la palabra, usando todos los medios que están a nuestra disposición: sintaxis, prosodia, tipografía, aritmética, ortografía.

La dualidad entre prosa y poesía, la dualidad entre contenido y forma, no pueden seguir existiendo. Por tanto, para el escritor moderno la forma tendrá un significado directamente espiritual; él no describirá ningún acontecimiento, no describirá en absoluto, pero escribirá. Recibirá en la palabra la totalidad de los acontecimientos: unidad constructiva del contenido y de la forma.

Contamos con el apoyo moral y estético de todos aquellos que colaboran en la renovación espiritual del mundo.

THEO VAN DOESBURG, PIET MONDRIAN, ANTONY KOK

Manifiesto III: hacia la formación de un mundo nuevo

La concentración espiritual (Cristo), la concentración material (capitalismo) y la posesión formaron en el antiguo mundo el eje en torno al cual el pueblo entero se desarrolló. Pero he aquí que el espíritu se ha dispersado. A pesar de ello, los porta-

dores del Espíritu son solidarios. Interiormente. No hay otra salida para Europa. Concentración y posesión, individualismo espiritual y material eran las bases de la vieja Europa. En ello ha quedado aprisionada. No puede liberarse. El peligro es fatal. Nosotros miramos con calma; aunque pudiésemos no intervendríamos. No deseamos prolongar la vida de esta vieja prostituta. Una nueva Europa está naciendo en nosotros. Las ridículas I, II y III Internacionales socialistas sólo fueron exterioridad; estaban hechas de palabras. La internacional del espíritu es interior, intraducible a palabras. Lejos de ser una redundancia de vocablos, se compone de actos plásticos y de fuerza vital interior. Fuerza espiritual. Así se esquematiza el nuevo plan del mundo. No llamamos a los pueblos: «¡Uníos!» o «¡Uníos a nosotros!». No hacemos ningún llamamiento a los pueblos. Nosotros sabemos que quienes se unan a nosotros ya pertenecen al nuevo espíritu. Sólo junto a ellos será posible modelar el cuerpo espiritual del nuevo mundo. ¡Actuad!

En LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS DEL SIGLO XX, el escritor y crítico de arte MARCO DE MICHELI ha trazado una crónica viva de los grandes movimientos que configuraron la transformación de las artes plásticas desde el cambio de siglo hasta 1929, siguiendo su línea de continuidad y su común razón de ser: aquello que propiamente constituye la esencia de la vanguardia: el ánimo de ruptura cultural. Combinando el rigor histórico y la crítica, se ofrecen aquí los materiales de una visión de los «ismos» más profunda que la mera catalogación de variantes formales; una visión integral, apoyada, de una parte, en el examen de la actividad creadora de los artistas más representativos del período, y, de otra, en los manifiestos y programas que presentaron las manifestaciones de partida de cada grupo.



ISBN-84-206-7883-X



ALIANZA EDITORIAL

Marco de Micheli - Las Vanguardias Artísticas

4204