

PICASSO

por el Dr. GOTTHARD JODLICKA
de la Universidad de Zürich

Jamás, en vida, se vio un artista aureolado por una celebridad comparable a la de Picasso, ya desde hace un cuarto de siglo: una celebridad que comprende cinco continentes de la tierra que habitamos. Las nuevas generaciones de artistas de la América del Norte y del Sur, de China, del Japón, de la India, la élite artística de las nuevas naciones africanas y de dondequiera, se han nutrido, se han formado y han crecido con su obra, aunque ésta sólo les haya llegado por la vía de reproducciones en blanco y negro o en color. Pronto hará media centuria que la creación picassiana acapara la atención de los artistas de todas partes, que siguen su proceso con apasionado interés o simple curiosidad, con aprobación o repulsa, los menos con indiferencia. Como se trata de un proceso de configuración y experimentación constantes —pinta, dibuja, modela, hace cerámicas y quién sabe qué más— su obra es núcleo permanente de innumerables estímulos y sugerencias, aprehendidos y metamorfoseados en incontables variaciones por el temperamento estético de artistas de todas las razas del mundo ("cuando los reyes construyen tienen trabajo los carreteros..."). Durante algunos años pudo hablarse de un estilo universal "Picasso", o de una moda universal "Picasso", y si bien las circunstancias han cambiado a este respecto últimamente, al presionar generaciones posteriores en demanda de expresión propia, allende la obra picassiana, y lográndola efectivamente, es innegable, es indiscutible que de Picasso partieron, que a él le deben, esencialmente, su liberación y la posibilidad de una forma propia, quieran reconocerlo o no. En la esfera del arte sólo ha demolido Picasso lo que hacía mucho que amenazaba ruina.

PICASSO

No tratamos aquí de elevar al hombre al empíreo de las humanas constelaciones con motivo de su octogésimo aniversario: tratamos tan sólo de replicar debidamente al fenómeno Picasso, en cuanto nuestra limitación temporal y nuestros propios prejuicios lo permitan. ¿No arguye a su favor el hecho de que la fama no haya logrado alterarle, sacarle de su equilibrio espiritual y psíquico? ¿Que con todas las mañas y egoísmos del artista que no descuida nada en el mosaico de importantes exterioridades (incluso lo administra con destreza como su más acreditado gerente) en lo esencial se haya mantenido accesible e ingenuo? Bien curioso, de veras, que hoy todavía gran parte de la opinión pública pretenda que es Picasso el culpable de la "desintegración del arte", que es un estafador, un teatralero y mixtificador en la esfera del arte. Ahora bien, Picasso es, de ininterpretable modo, no sólo un creador, sino una criatura de nuestro tiempo e incluso los que fanáticamente le aborrecen son tan culpables de él como él mismo y mucho más afines a su naturaleza de lo que conscientemente pueden imaginar. Pi-

PICASSO

casso no ha hecho añicos una forma viva de arte, sino una forma a la que una humanidad indiferente se había acostumbrado y por ello está dispuesta no sólo a aceptar este "montón de escombros formales" sino incluso a admirarlo.

Algunos datos. Pablo Picasso nació el 25 de octubre de 1881 en Málaga. Tenía diez años cuando se trasladó su familia a La Coruña y cuatro años más tarde a Barcelona. A los dieciséis años asistía como alumno a la Academia de San Fernando de Madrid, siendo premiado al año siguiente su cuadro "Costumbres aragonesas". Tenía diecinueve años cuando hizo su primer viaje a París, haciendo un nuevo viaje un año después con motivo de haber expuesto Ambroise Vollard treinta cuadros y pasteles suyos. En el verano de 1902 hizo un tercer viaje. Pero sólo después de su cuarto viaje, en 1904, decidió establecerse en París. He aquí la articulación externa, sólo aproximada, de su obra, con la que se está más o menos de acuerdo: primeras obras de Barcelona, "Picasso antes de Picasso"; "période bleue" (1901-1904); "période rose" (1905-1906); "période nègre" (1906); período de las transiciones (1907); "les Demoiselles d'Avignon" (1907); cubismo analítico (1909); cubismo sintético (1912); "Collages" (1912); Ballet ruso (1917); nuevo realismo (1915-1919); neoclasicismo (1920-1927); dinamismo de la época de Dínard (1925); período de las Metamorfosis; período de la plástica, en alambre y lata especialmente (1928-1931); minotauromaquia, aguafuertes (1935); Guernica (1937); "Histoire Naturelle" de Buffon, hojas al aguatinata (1942); cuadros del Museo Grimaldi de Antibes (1946); cerámica de Villauris (a partir de 1947); "Guerra" y "Paz" (1952); 14 variaciones de las "Femmes d'Alger" de Delacroix (1954); la "Cajida de Icaro", para el palacio de la UNESCO en París (1958); variaciones sobre las Meninas de Velázquez.

Y algunos datos sobre la opulencia de esta vida y su desdoblamiento sobre las premisas artísticas y espirituales de las primeras décadas de nuestro siglo en París: los cinco años en Bateau-Lavoir, rue Ravignan de Montmartre (1905-1909) cuya casa de estudios alcanzó por Picasso celebridad universal (años que echaron las bases de todo lo que después vendría); la amistad con Guillaume Apollinaire, Max Jacob y André Salmon (que describe agudamente esta época en sus "Souvenirs sans fin"), amistades cuya importancia para Picasso no se apreciará nunca lo suficiente; la amistad con Henri Matisse, iniciada el año de la muerte de Cézanne (1906) y mantenida —sin crisis serias— hasta la muerte del propio Matisse, siendo ambos, humana y espiritualmente, temperamentos opuestos; los primeros encuentros con los marchands que se pusieron de su parte con decidida convicción: Berthe Weill, Ambroise Vollard y sobre todo Daniel-Henri Kahn-

weiler (que auténticamente fue su primer marchand y siguió siéndolo —con una breve interrupción— y que sobre sus relaciones nos informa extensamente en su libro "Entretiens", publicado recientemente); la amistad con Braque, Derain, Wilhelm Uhde, Gertrude Stein, Jean Cocteau, Igor Strawinsky; la vivencia del Ballet Ruso.

Su apariencia exterior es tan conocida como la de los más poderosos prohombres de la política. Décadas hace ya que se le cuenta entre las estrellas de la fama universal, tanto como a Chaplin. Las fotografías que nos lo presentan en las más diversas situaciones (y de las que una parte fue expuesta en la librería "La Hune", junto al "Café aux deux Magots", en París, con extraordinario éxito) nos muestran a un hombre de rara expresividad fisonómica, de recio y calvo cráneo, rostro con abundantes arrugas y rugosidades, en el que se advierte, traspuesta como una fisonómica escritura, su compleja constitución psíquico-espiritual y física, con negros y brillantes ojos, en los que toda la energía de este hombre extraño se refleja como sublimada... y por lo demás, a una primera mirada (mas sólo a una primera mirada), insignificante o vulgar; de talla mediana, casi bajo, lo que sólo se advierte cuando aparece fotografiado con otras personas con las que puede compararse su estatura; macizo y musculado en forma que, septuagenario, pudo mostrarse al público desnudo el torso y con brevisims shorts en una película que encima se titulaba "Le Mystère Picasso", es decir, en una película sobre Picasso en faena, pintando y dibujando, demostrativamente tuteado en el diálogo por el director Clouzot, lo que el viejo famoso acepta como la cosa más natural por parte de gente joven y dotada (se trataba en esta ocasión, no de él, sino del asunto, de la cosa); Picasso en un fascinante proceso de la materialización y desmaterialización de la imagen y durante más de media hora, con movimientos que por instantes parecían los de una fiera encogiéndose para el salto, y sin encanalizar, incluso impresionando perceptiblemente a personas jóvenes y por lo demás de modo que a nadie pudo ocurrírsele reprochar de narcisismo a quien así se comportaba... Picasso, en fin, en una película en la que debía representar el papel del héroe Picasso que él mismo es. Ahora bien, ¿cómo fue esto posible? Sencillo porque al desempeñar el más peligroso papel que cabe imaginar... reposaba en sí mismo. Y ello en el papel de actor de sí mismo (en su asunto más secreto, en trance de faena creadora), desatándose y transfigurándose estremecedoramente.

¿Picasso en faena? A un amigo le confesó que tenía la sensación constante de encontrarse bajo un supremo mandato. Algo, de lo que nunca pudo darse clara cuenta, le impulsaba, le obligaba, a desentenderse y apartarse de lo logrado poniendo a contribución toda

su energía... lo que hacía en el acto, incluso antes de tener la posibilidad de valorizar lo que tenía ante sus ojos, para dejar espacio libre a otros requerimientos que en el momento no veía aún con claridad y para hacer así posible su desdoblamiento creador. "No sé de entemano lo que voy a poner en la tela, ni los colores que voy a utilizar. Mientras trabajo no percibo bien lo que pinto en el lienzo. Siempre que empiezo a pintar un cuadro tengo la sensación de saltar sobre un espacio vacío. Y nunca sé si volveré de nuevo a tenerme firme sobre los pies. Sólo más tarde empiezo a ver con mayor claridad el efecto de mi trabajo". En el momento mismo en que materializa un cuadro, la idea de un cuadro, la intuición de una imagen, se siente invadido por una nueva visión que de lo que está haciendo se desprende. Y es su orgullo obedecer a todos estos requerimientos. "Picasso está siempre sobre el trampolín", me dijo en una ocasión uno de los más eminentes pintores franceses: "Salta de un tema a otro, pero no construye ni realiza jamás". ¿Pero qué no ha realizado en el transcurso de su vida!

Muchas de las ingeniosas palabras que se atribuyen a Picasso son probablemente inventadas. Lo efectivamente manifestado y de lo que responde, es sencillamente y por lo general, convincente. Ha esquivado siempre hablar sobre su arte. "Ante todo no me envíen esos sujetos que de mí piden interminables discusiones sobre arte. Simplemente no entiendo una palabra de todo ello y luego se van desilusionados y desengañados", le dijo en una ocasión a Wilhelm Uhde. Un coleccionista de Zürich, que tuvo oportunidad de observarle mientras un señor profesor de matemáticas le interrogaba sobre la naturaleza del proceso creador, me contaba que Picasso tenía todo el aspecto de un alumno ante el tribunal de exámenes. Por lo general sólo hace agudas observaciones sobre su labor del momento, pero casi siempre prefiere callar significativamente. En una ocasión Albert Dreyfuss le visitó en su taller. Picasso había desdoblado sobre el suelo las "Demoselles d'Avignon" y el visitante entonces le dijo: "¿De aquí ha salido el cubismo?". En vez de dar una respuesta, Picasso sacó del bolsillo un pequeño trompo de latón, le puso en movimiento entre el pulgar y el índice y le hizo luego girar sobre el piso... sonriendo. En un artículo publicado por primera vez en la revista "Werk" (mayo de 1949), dice Hans Purrmann: "Nuestra época se caracteriza por el hecho de que los modernos artistas, en contraste con los viejos maestros, para cada obra de arte deben buscar y encontrar una forma especial, valiéndose, por lo demás, de formas múltiples, lo que antes nunca había ocurrido. Los viejos maestros mostraban preferencia sólo por aquellas obras de arte que evidenciaban su sistema, incluso las transmitían a sus discípulos y a la posteri-

dad, mientras nosotros amamos las formas de arte más opuestas, los más diversos estilos y los admiramos sinceramente. Podemos —por dar un ejemplo— tomar cuadros de Picasso en los que emplea, con perfecto virtuosismo, las formas de expresión de Ingres y al mismo tiempo le vemos continuar en ellas a Cézanne. Hay cuadros de Picasso contruidos sin reflejo y los hay que sólo constan de reflejos, cuadros cuya concepción sólo reside en el color y otros que se modelan en gradaciones de tono. Siempre tiene plena conciencia de lo que hace y no mezcla nunca, es consecuente en sus recursos y jamás enturbia sus efectos. Picasso, en sus manifestaciones, a menudo bien vehementes, incluso violentas, para desilusión de sus admiradores, muy intelectualmente encopetados muchas veces, nada dice sobre el pensamiento, sobre el proceso ideal, cogitativo, de sus cuadros. Lo que nos dice se refiere siempre a la forma exclusivamente y a los problemas artísticos de su labor. Según su propia máxima, su obra surge siempre del interés por el cuerpo más que por el alma".

"No existe un arte abstracto" —le dijo en una ocasión a Christian Zervos (1935). "Hay que empezar siempre con algo. Podrán después borrarse todas las huellas de lo real. Y entonces no habrá ya el menor peligro, pues entretanto la idea de la cosa ha dejado un signo indeleble. Es esto lo que primariamente ha movido al artista, estimulando su pensamiento, prestando vuelo a sus sentimientos, inspirándole. Pensamiento y sentimientos quedarán retenidos, presos dentro del cuadro. De él no podrán escabullirse nunca, pase lo que pase. Forman con él un conjunto entrañado, un todo indestructible, incluso cuando su presencia se ha hecho imperceptible y no se advierte ya. Le guste o no le guste, el hombre es instrumento de la naturaleza. Le impone su apariencia y su carácter... Contra ella nada se puede. Es más fuerte que el hombre más fuerte. Nos conviene, en interés propio, mantener con ella buenas relaciones... Tampoco hay un arte "figurativo" y "no figurativo". Incluso en la Metafísica las ideas son expresadas por medio de "figuras" simbólicas... Una persona, un objeto, un círculo... todo esto son "figuras": más o menos intensamente hacen sentir su influjo sobre nosotros. Algunas son más afines a nuestra sensibilidad y despiertan sentimientos que ponen nuestras emociones en eferescencia; otras se dirigen a la inteligencia de modo directo. A todas hay que hacerles sitio, pues yo creo que mi espíritu está tan necesitado de estímulo como mis sentidos".

Un libro de Wilhelm Uhde, escrito en francés, que ha encontrado pocos lectores, lleva por título "Picasso et la tradition française" y en conjunto significa el intento de demostrar que la obra de Picasso se incluye en la tradición del arte francés, que asimila y continúa orgánicamente. Sin la vivencia parisiense Picasso

no hubiera llegado a ser nunca lo que es. Digo sin la vivencia de París y quiero decir sin la vivencia del arte francés, de su presente, sobre todo, así como sin la vivencia de la poesía y la literatura de sus contemporáneos, de sus compañeros de generación, y cuento entre éstos, en primer término, a sus más queridos amigos Guillaume Apollinaire y André Salmon, del Este llegados, de Polonia y Rusia; el primero tuvo que aprender el francés en su juventud como un extranjero, lo que contribuyó a que lo manejara en forma tan libre, tan ágil y caprichosa... lo mismo que André Salmon, por lo demás, y ambos en forma tan caprichosa y ágil como Picasso los recursos y posibilidades del arte francés. Porque la fuerza de Picasso reside ahí: en el hecho de ser el artista sin tradición.

Sólo en el transcurso de su vida llegó a adquirir conciencia Picasso de hasta qué punto es entrañablemente español. La destrucción de Guernica desató en él tal conmoción que no pudo contener el impulso de interpretarla y representarla, exponiendo su obra en el Pabellón de España de la Exposición Universal de 1937 en París. Se vuelve aquí a los "Desastres de la Guerra" de Goya, que son continuados en un proceso de transfiguración y metamorfosis. Con pocas figuras, que insinúan más que representan, seres humanos, animales y personificaciones alegóricas, se suscita la impresión de una masa caótica, de una lucha horrenda, transformada por la articulación en un orden de superior índole. En primer término, a la izquierda, yace en el suelo una figura con los brazos extendidos; a la derecha, en primer término igualmente, una figura que se lanza con desesperación de derecha a izquierda... detrás y sobre ello un caballo que se encabrita. En el fondo, a la izquierda, un toro ante el que se arrodilla una mujer con un niño; en el centro, a la derecha, una figura que se asoma a una ventana y levanta los brazos. En conjunto se trata de una composición de una rotundidad espiritual y formal perfecta, de un expresionismo abstracto, por así decirlo. El efecto es intensificado en unidad y sublimado al ser casi monocromo el colorido, reducido a tres colores, negro, blanco y gris azulado, estructurados por el dibujo en forma que el cuadro parece de mucho mayor riqueza cromática.

"Sólo había una cosa" —se nos dice en el libro sobre Munch, de J. P. Hodin— "capaz de hacer olvidar a Munch sus dolencias físicas: el arte y sus problemas". Cuando la conversación recayó sobre el tema de la exposición viajera de pintura francesa, que transportó a Escandinavia casi todo el Petit Palais de la Exposición Universal de París de 1937, Picasso, Braque, Matisse, Laurens, se animó de nuevo la expresión de su rostro. "¡Guernica!". Se detuvo y me miró, asombrado: "Este cuadro no es cruel, en absoluto —como lo hubiera hecho Goya— y representa a la guerra,

sin embargo. Está bien que no se pinten ya cuadros demasiado cruentos. Pero lo más interesante es haberlo pintado en negro, gris y blanco. ¡Una idea excelente! ¡Después de la abundancia de colores que últimamente hemos visto!". Le dije que los cartones originales de Guernica eran en colores. "Bueno, ahora voy a enseñarle algo. Y si no llevara colgado ahí seis años ya, podría decirse que la idea me la había inspirado Picasso". ...Contemplé la gran composición que el artista quería enseñarme. Estaba construida con tres grupos principales conocidos de otros cuadros: sus "Trabajadores en la nieve", de 1919, sus "Zapadores", de 1920 y sus "Palcadores de nieve", de 1910-11.

También la cerámica de Picasso es pura expresión de su temperamento y de su arte. Desde el primer momento dominó la técnica, como creador, como inventor incluso. Lo reconoce o no, trabaja sobre el material siempre, lo modela y pinta con una feliz y ávida sensualidad. El material le inspira y es lo que hace posible el despliegue de su fantasía creadora. Lo demoníaco en él se manifiesta ya en la forma como agarra la masa, blanda aún, arranca pedazos, añade pedazos, pugna con ella y en este trance de pugilato y "disputa" le vienen, sin cesar, las más sorprendentes ideas. Y por otra parte podría decirse que en la cerámica... nadie como él ha trabajado tanto contra la cerámica con un verismo y un ilusionismo grotescos, como en el inefable huevo frito de uno de sus platos. Imagínese lo que será comer en él un huevo frito. Pero claro que Picasso no cree que a nadie pueda ocurrírsele tal cosa y sólo piensa en llevar su idea ad absurdum: no hace platos para comer en ellos, sino para "llenar" la vista. Las 149 cerámicas expuestas a fines de 1948 en la "Maison de la Pensée Française", en París (que inmediatamente ejercieron poderoso influjo en este arte) representan la décima parte de lo hecho hasta aquella fecha. Con este motivo queremos referirnos a algo que generalmente no ha sido digno de atención en absoluto, o casi no lo ha sido: a su lúcida y consciente tarea sobre la base de determinadas obras maestras del pasado, de la pintura francesa de los siglos XVII y XIX y de la española del XVII. Conscientemente unas veces y otras inconscientemente, Picasso copió desde su juventud. Y el de viejo tan joven pintor sigue "yendo a la escuela" en este aspecto. "Prueba de esterilidad", dicen, con burla, sus adversarios. "Prueba de despreocupación y agilidad", dicen sus amigos. De la "Bacanal" de Poussin, de las "Femmes d'Alger", de Delacroix y de las "Demoselles au bord de la Seine" de Courbet, ha hecho Picasso algunas interpretaciones más que copias, y en una serie de cuadros nos ofrece, transfiguradas, imágenes del Greco y de las Meninas de Velázquez. No creemos que haya habido nunca un pintor que a la

altura de su fama (y ninguna fama en vida de un pintor anterior a él puede compararse con la suya) se haya ocupado con tanta penetración y exclusividad (y tanto espíritu) de las obras de sus predecesores. Claro que en primer y último término todas y cada una de estas copias son "Picassos". Por la valorización del arte del pasado en el presente, del pretérito actual, ha hecho Picasso más que nadie antes que él mismo y probablemente más que hará nunca un grande después de él. Demuestra con ello, además, que el arte es naturaleza y que las leyes que cobran forma en él son tan inagotables como las que en la naturaleza misma se manifiestan.

De su obra se desprende tal fascinación instantánea, que alguna creación que se creía decisiva queda apagada luego. En espirituales y formales conocimientos y posibilidades es inagotablemente rica esta obra. Muchas de sus ideas sorprenden al observador como sólo una deslumbrante invención podría lograrlo. Pero una invención nada significa aun para una creación. Ahora bien, Picasso ha abierto nuevos caminos en todas las direcciones imaginables y los ha seguido con frecuencia. Los estímulos y sugerencias que ha suscitado y sigue suscitando son ya inabarcables, pero también los extraviados. Y estímulos y extraviados se hicieron destino en millares de artistas. En tal sentido su arte sigue ejerciendo influjo, incluso en el presente, ahora mismo, como una levadura única. El surrealismo que le sucedió de él arranca, incluso la propia palabra "surréalisme" fue inventada por Apollinaire para su arte. El cine francés de vanguardia, que durante un período hizo escuela en Europa, debe a Picasso su estímulo, en René Clair especialmente, que con él aprendió y del que, a su vez, aprendieron todos los demás. "El sueño del poeta", de Jean Cocteau, ingenioso ensayo de un lego en la materia, parece la ilustración de obras de Picasso.

La creación picassiana encuentra su límite y su tope en el color. Si es perfectamente justificable ver en él un genial dibujante, un narrador y creador formal insuperable, pero en modo alguno se le podría llamar un pintor genial. Es el más genial artista de nuestros días, pero no el pintor más grande. Un pintor genial es aquel capaz de crear con el color una materia, una substancia cromática irreductible, es decir, algo equivalente a una substancia vital. Semejante substancia inconfundible la encontramos en la pintura de Delacroix, Courbet, Manet, van Gogh, Gauguin, en la de Renoir y Cézanne, en la de Bonnard, incluso en la de Matisse (si bien en la pintura de éste se ve amenazada, amortiguada). La pintura de Picasso es indeciblemente rica en colorido, pero no contiene la mínima substancia cromática original. No es un creador del color incluso en aquellos cuadros que producen la impresión de una riqueza cro-

mática insuperada por ningún otro pintor: es un inventor de formas. Por rico que sea su color, nunca surge del alma, sino de la mente: es producto cerebral, virtuosismo del montaje cromático, fruto del espíritu, manejado con un gusto a menudo estúpido. "No soy un pesimista" —confeso hace un cuarto de siglo Picasso a Christian Zervos—; "no abomino del arte, pues no podría vivir sin dedicarle todo mi tiempo. Le amo como la única finalidad de mi vida. Cuanto relacionado con el arte hago, me produce la mayor alegría. Pero no comprendo bien por qué la gente se ocupa tanto de arte, le pide su certificado de garantía y deja vía libre a su propia estupidez en cuanto a este tema se refiere. Los museos no son otra cosa que un montón de mentiras y los que hacen negocio con el arte son generalmente estafadores. No comprendo bien por qué Estados revolucionarios hacen mayor estrago en el arte que los países conservadores. Hemos apestaado los cuadros de los museos con todas nuestras tonterías, nuestras fallas y nuestra pobreza de espíritu. Los hemos degradado, hemos hecho de ellos algo insulso, intrascendente. Nos hemos asido a una ficción, en vez de aplicarnos en el atisbo de lo que estremecía la vida interior de los hombres que los pintaron. Debería imponerse aquí una dictadura absoluta... una dictadura de pintores... de un solo pintor... para que arramble con todos los que nos han traicionado y les exterminen, para que extermine a todos los embaucadores, para que extermine todos los trucos, para que extermine todo lo amanerado, toda la falsa magia, todo lo histórico y una montaña de cosas más. Pero el "sentido común" acaba siempre recobrándose y reteniendo la iniciativa. ¡Revolución contra él, por lo tanto! El verdadero dictador es siempre vencido por la dictadura del "sentido común"... ¡O tal vez no siempre!". Por mi parte me adhiero a lo manifestado hasta el comienzo de la frase "debería imponerse aquí una dictadura absoluta...".

Picasso ha demolido el mundo tradicional de la apariencia visible, ha jugado con sus formas y sigue jugando con ellas. En su arte instinto creador y forma artística no aparecen ligados ya de modo inequívoco. Con su pintura, con toda la manifestación de su arte en todas las esferas de lo formal, todo se ha hecho problemático, todo se ha hecho cuestionable. Sus creaciones, que en su diversidad ya son casi inabarcables, comprenden dos polos entre los que parece abrirse espacio para un mundo nuevo. En su totalidad constituyen un diario único de realizaciones y ensayos, de intentos de creación de este mundo nuevo, al punto de que los distintos cuadros, las distintas obras, tendrían que ser fechadas, no por años y días, sino por horas. También Picasso es —por

darle una variación a las palabras de Cézanne sobre su pintura— el primitivo de su propio arte. Pero al mismo tiempo su más ingenioso epígono. En su conjunto su obra es la manifestación grandiosa y única, de un élan vital con el que se ha combinado un fanático espíritu de juego. Su impulso formal es insofrenado en medida no vista jamás antes de él en la his-

toria del arte: es una pura orgía del principio creador. Todos los poderes de la vida, todas las fuerzas del caos, participan en él y cobran forma espectralmente cubiertos de abigarrada vestidura. Tiene su sede allí donde el mundo inarticulado da el tranco hacia el mundo articulado: donde el caos se transfigura en cosmos y el cosmos vuelve al caos.



LOS PLATEROS DE LA FRONTERA

por EDUARDO PINO ZAPATA

Indígena de Quepe, con su aderezo de platería (Fotografía del Museo Araucano de Temuco)

Estamos asistiendo a un fenómeno universal de revalorización de las artesanías populares, que han subsistido milagrosamente desde los lejanos días coloniales y a pesar de la implacable competencia de los objetos manufacturados. Este proceso de revalorización sociocultural ha tenido eco recientemente en la Exposición Nacional de Artesanías, que reunió en Santiago, durante la primera quincena del mes de junio, a lo más representativo de nuestro arte popular, señalando así una actitud positiva que superaba el nivel simplemente académico y ponía a estos artífices en contacto con el público. Esta iniciativa vino a significar una respuesta a las recomendaciones de la UNESCO, por una parte, y del Instituto Indigenista Interamericano, por otra.

Esta presentación permitió además que, por primera vez, se dieran a conocer las artesanías netamente indígenas, representadas por un platero: Casimiro Caniumir, y sus familiares Margarita Caniumir y Mercedes Marín Llaulén. Esta delegación pudo concurrir gracias a la colaboración del Museo Araucano de Temuco, que recientemente había iniciado un trabajo de prospección de las artesanías regionales con el propósito de desarrollar, posteriormente, una política de preservación, protección y estímulo de estas actividades. En verdad, sólo ha sido posible incorporar a este importante grupo de artesanos gracias a una sostenida y a veces difícil labor museológica que ha venido a revivir el arte indígena y a valorizarlo incluso en algunas especialidades, como la platería, que muchos investigadores suponían ya extinguida. Mas si bien es cierto que no lo estaba, no por ello es menos cierto que estos artífices son, con toda seguridad, los últimos plateros, ya que no tienen apren-