

# **EL ARTE EN LA NUEVA ERA**

SERGE RAYNAUD de la FERRIÈRE

# **EXPERIENCIA PERSONAL**

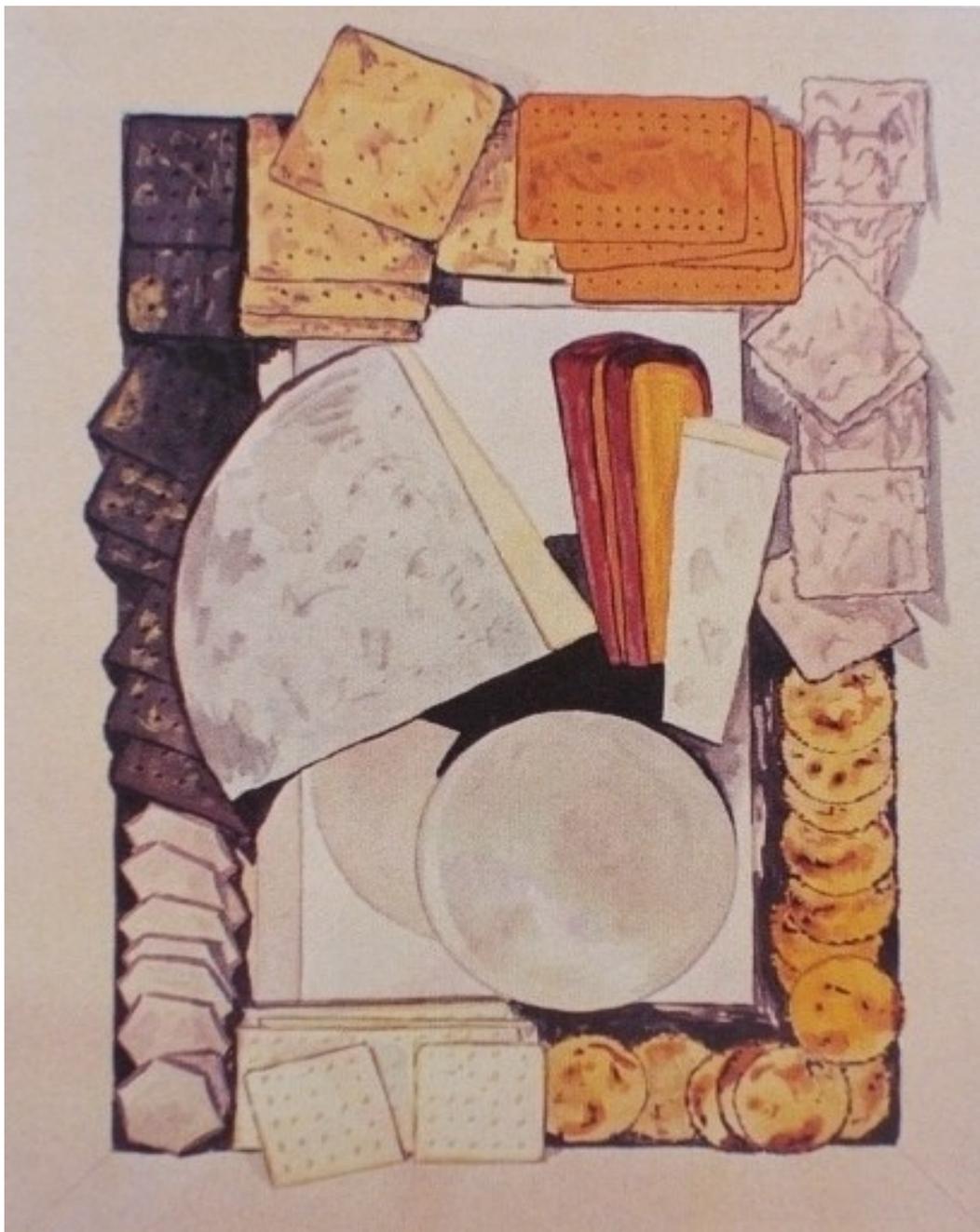


Lámina 166.- QUESOS Y GALLETAS.- Serge Raynaud de la Ferrière.

Serge Raynaud de la Ferrière

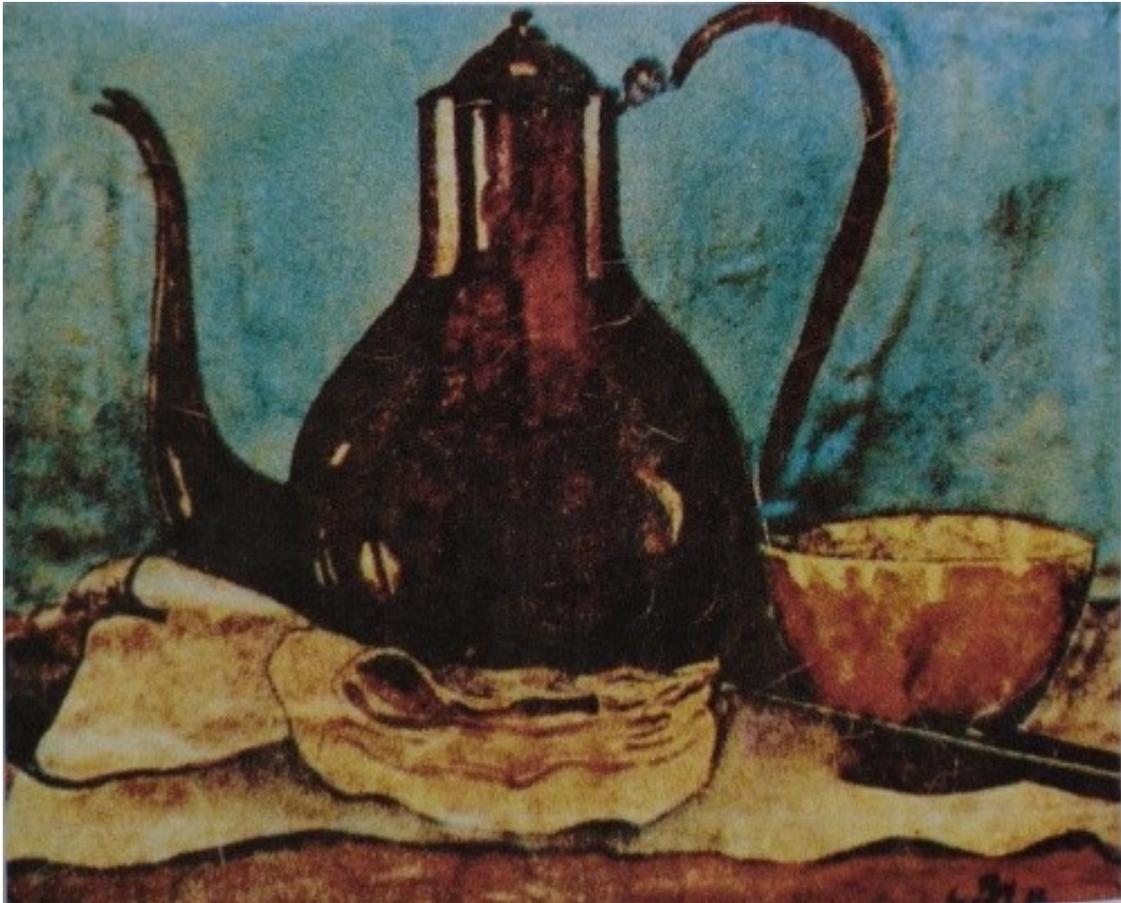


Lámina 167.- JARRÓN.- Serge Raynaud de la Ferrière.

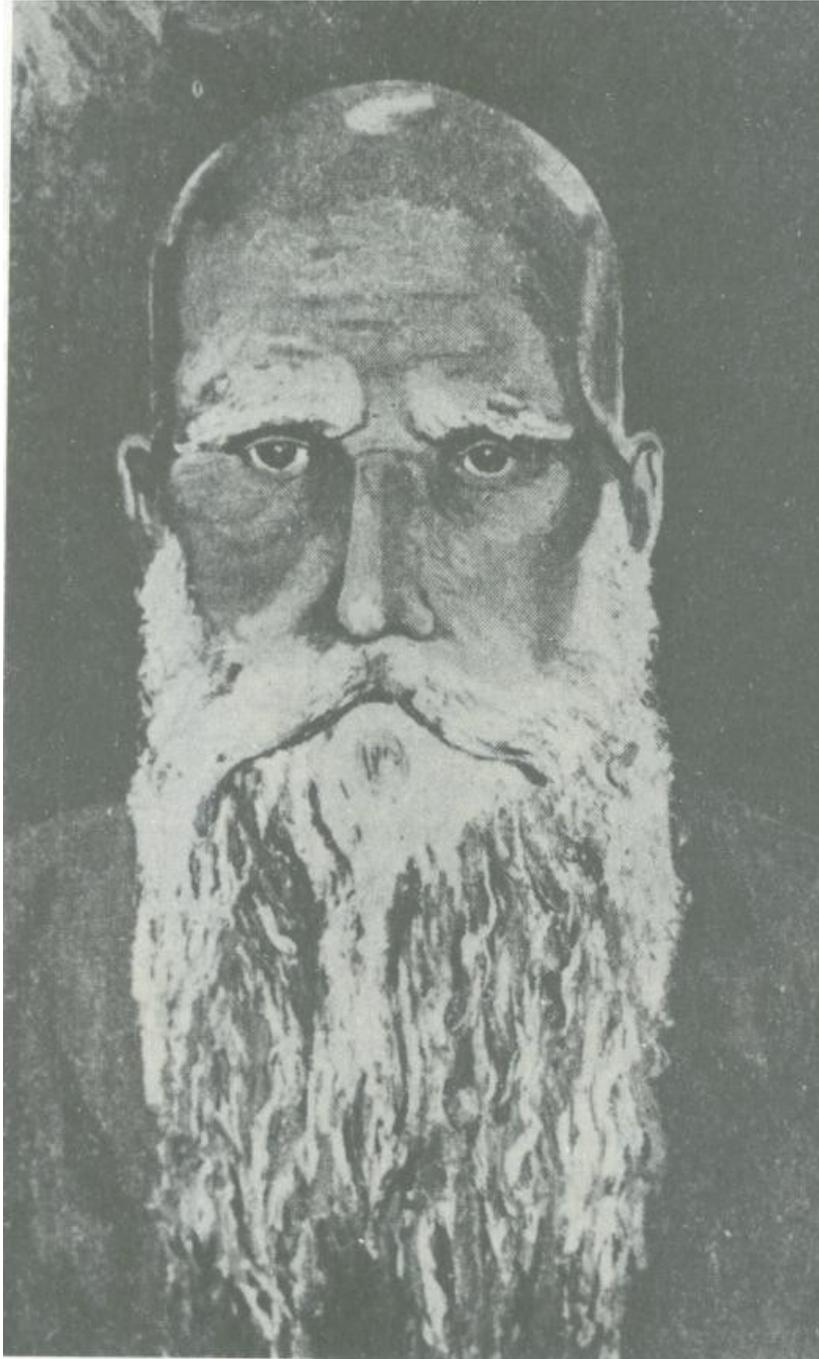


Lámina 168.- EL MUY REV. K.A.M. Ten Nisons Sangharaja, Budista.- Retrato pintado al óleo por el Serge Raynaud de la Ferrière.

Serge Raynaud de la Ferrière



Lámina 169.- JUDOKAS. Acuarelas.- Serge Raynaud de la Ferrière.

Si es cierto que San Lucas, patrón de los artistas, era tanto médico como pintor, me siento feliz de haber seguido el ejemplo del gran protector de las artes. En todo caso, mi definición se inclina más bien hacia una física y una psicología para el artista, tal como podría concebirlo abordando luego la Ciencia Hermética, para perfeccionarse.

La práctica del arte fue generalmente aprisionada en los claustros durante toda la edad Media; ello tiene algo de bueno: ese confinamiento en los lugares con seres predispuestos a la religiosidad con el fin de salvaguardar un cierto carácter de misticismo, para algunos privilegiados, sin embargo; ésta fue tanto una limitación como un obstáculo para su desarrollo.

Personalmente, me sentí atraído por la pintura sin reflexiones especiales, simplemente por un atractivo inconsciente; no se trataba para mí de expresarme siendo demasiado joven, pensé, para tener algo que manifestar al mundo exterior. Sin embargo, en vista de mis comienzos precoces, era por una experiencia personal que evolucionaba en el arte, y así aprendía por mí mismo que la orientación hacia el Este era la más provechosa para la luz. En efecto, es del Norte y del Oriente que la luz queda menos afectada por los rayos solares directos, y, por lo tanto, menos variable.

No conocía todavía a Leonardo da Vinci, pues solamente tenía una decena de años; ni aún a los doce años, cuando comencé mis primeros óleos; sin embargo, intentaba crear artificialmente esa idea de luz exterior trabajando dentro de una habitación. Se sabe que el gran maestro destacó en esta técnica (véase la “Virgen de las Rocas” por ejemplo) (Lámina 103), al punto que se le considera como el inventor del “chiaroscuro”. Correggio tal vez es más avanzado en este tratamiento de las sombras, que en el de la “gracia”, por el cual se caracteriza. (Lámina 37).

Pienso que es en el dibujo a pluma donde mostraba mayor disposición, pero era hacia la acuarela que me inclinaban en la escuela. Siempre ha existido algo excesivo en mis coloridos, los cuales disponía sobre el papel como se hace con la pintura al óleo! No sé de donde procedía esa rudeza, sin duda de algo en mi educación y pienso en Rembrandt que ciertamente tenía como primer taller el molino de su padre (es falso que haya nacido en el molino), y es por eso que se perfeccionó tan bien en las tonalidades sombrías, en las que nadie le pudo igualar; hurgando en los rincones de su primer “estudio” de pintura, sus ojos debieron habituarse al negro de la habitación y más tarde esta riqueza de detalles en la sombra, se volverá a encontrar dondequiera en sus obras.

Creo que mi defecto fue, y es siempre, el trabajo demasiado cerca del lienzo y en la forma de sostener el pincel, lo que da una cierta pesadez. Se sabe que los maestros trabajan alejados de su caballete. Velázquez, por ejemplo, usaba pinceles de 6 pies de largo y colocaba su modelo también a 6 pies, lo que formaba un triángulo equilátero entre su caballete, el modelo y él. Digamos de paso que a los antiguos maestros no les gustaba el “Mahl-stick” y decían que su utilización impide la completa libertad de la mano. Estoy de acuerdo en eso evidentemente, sobre todo en lo que concierne a los grandes lienzos.

Nunca mostré una verdadera predisposición para los retratos, y generalmente tenía que hacer una media docena de rostros antes de obtener alguno medianamente presentable. Sin embargo, conservé por mucho tiempo la esperanza, sobre todo después de saber que Sir Joshua Reynolds (1723-1792), por ejemplo, no demostró jamás cualidades para el dibujo humano, y creo que sólo después de tres años de estadía en Italia, regresó a su patria con esa nueva cualidad original del color y de una técnica especial que hizo de él uno de los grandes retratistas.

Después de algunos años de pintura al óleo, cuando logré producir algunos lienzos interesantes (“El Molino de Agua”, “La Cabaña en la Montaña”, “Los Sauces”, “Cabeza de Niño”, “La Feria”) y algunas naturalezas muertas, retome la pintura al agua. No se trata de una simple acuarela, sino de una especie de pintura al óleo obtenida con colores al agua. Estaba, sin embargo, bajo el control de un profesor de lo más ortodoxo, Mr. Van der Stock, quien supo enseñarme la técnica de la acuarela y algunas de mis primeras obras han sido conservadas durante mucho tiempo (y según dicen, aún en nuestros días) como ejemplos de la Escuela y se ofrecen copias de ellas en los cursos de dibujo.

Desilusionado por un fracaso en una exposición-concurso en 1929, cuando presenté un trabajo clásico efectuado con paciencia, al ver lienzos subjetivos obteniendo éxito, al año siguiente presenté una composición simbólica que obtuvo el primer premio.

Es indudable que la pintura al agua con frecuencia puede sobrepasar a la pintura al óleo, debido a su pureza de tonos y en ocasiones puede expresar mejor la frescura y la vivacidad de un paisaje. (Lámina 155). Sobre todo, es el granulado del papel lo que constituye un agente mediador importante; he logrado paisajes sin grandes variaciones de colores (con color café, por ejemplo) simplemente por disoluciones diversas con el agua. La misma cosa ocurrió frecuentemente con la tinta china, variando los tonos del negro al blanco, con todos sus colores intermedios en ese mismo diapason. Acabo de emplear la palabra colores, para el blanco y el negro, gris, etcétera, cuando propiamente dicho, esos neutros no lo son, pero en el sentido filosófico es más exacto generalizar porque, estrictamente hablando, el color existe de todas maneras en

estado latente.

Son, sobre todo el paisaje, la naturaleza, las calles, las viejas casas, los edificios, los que siempre me han atraído. Había ya comenzado las composiciones desde muy joven, pero faltaba la idea, estaba lejos de poseer un simbolismo por conocimiento, aparte de los temas de supersticiones, tal como en mi lienzo "Pena de Amor" compuesto de un queso holandés, una pluma de oca en un tintero, un juego de cartas expuesto en primer plano, donde se percibe el 7 de espadas sobre la reina y la sota de corazones.

El carboncillo, la témpera y la aguada imperaban de 1930 a 1935, pero permanecía aún sobre todo en la copia: retratos, paisajes, objetos. Fue en 1937 cuando por primera vez me desligu  verdaderamente de la línea llamada textual, y me dediqué a ver más allá del contorno visualizado habitualmente como la forma exacta de las cosas. Todavía hacía (aun como ahora) naturalezas muertas, retratos, paisajes y todo género de pinturas copiadas de la naturaleza, los humanos, los objetos del mundo material; pero desde entonces comencé mi partida hacia lo subjetivo, lo abstracto, y en fin, la composición simbólica. (Láminas 132, 152 y 173).

Una serie de doce trabajos a la sanguina, quedaron bien logrados (recibí las felicitaciones del gran artista holandés Reymacker); durante mi estadía en Bélgica (1937-1938) formó una colección de acuarelas sobre los puentes de Brujas, los monumentos de Gante, algunas vistas de Malines, Amberes, y en fin, numerosas plazas populares de Bruselas.

\* \* \*

Mi viaje a África del Norte (1935-1936) me reveló colores nuevos. En cuanto a mi paso por el desierto, pienso que me hizo perder un poco el sentido de la perspectiva! Mi composición simbólica "Descanso" presenta esta falta de nivelación, que ciertos artistas han manifestado después de una estadía en el Sahara. La mayor parte de mis trabajos sobre Marruecos y Argelia (Lámina 63) son con colores al agua; tengo la impresión de que éstos concuerdan mejor con la luz africana, los oasis, los cursos de agua en el desierto, las grandes dunas de arena, los umbrales de puertas con sus rejas de hierro forjado, llenas de arabescos. Los contrastes de tonalidades hacen un conjunto que creo que se debería tratar más bien a la acuarela que al óleo. Esto es naturalmente una simple sensación y procedo siempre por impulso al elegir la acuarela o el óleo. El año 1937 fue muy fructífero, ejecuté numerosos cuadros; fueron las últimas veces que hice edificios con ricas arquitecturas: la catedral de Lille (Norte de Francia), el Hotel de la Villa de Bruselas, las casas de los antiguos gremios en Gante, las calles tortuosas en Rouen con las fachadas decoradas, etcétera (Lámina 70). En 1938 compuse mi último gran formato a la pluma: "La Herrería" (90 X 60 cms.) sin ningún trazo mayor de 3 cms. en cuanto a las grandes líneas de armazones, trabajo meticuloso que era algo así como mi adiós a la paciencia con la que trataba mi arte.

En 1939, todavía realicé algunos dibujos con tinta china tratada al pincel. No hablo de algunas composiciones durante los años de guerra y más tarde, porque estaba demasiado ocupado en la metafísica para tener horas de ocio, la pintura fue abandonada durante varios años. En 1949 volví en verdad a tomar los pinceles en la mano y tengo la intención de reproducir la carta de crítica que recibí al terminar ese trabajo:

(Crítica a Raynaud de la Ferrière por su cuadro representando a "Jacques de Molay, último de los Templarios en medio de las llamas el 19 de marzo de 1313").

"Creo que es un error de vuestra parte copiar, sobre todo a un maestro del siglo XIV; ellos tenían muchas cualidades en ese tiempo, pero les faltaba la principal: el eclecticismo; no podían generalizar como en nuestros días; a pesar de ello, tenían un juicio preconcebido flagrante (Lámina 48); no se puede estar íntegramente de parte de una cosa sin que obligatoriamente se esté en contra del resto; es por eso además que el desapego es una gran cosa (como usted afirma y usted mismo lo ha practicado).

“Me atrevo a creer que usted hubo de beneficiarse esos 10 años de abandono de la pintura para hacer alguna cosa suya, muy suya; esos años de silencio pictórico han debido permitirle abandonar las convenciones y prejuicios; en esa materia el Absoluto está en nosotros, busquémosle pues en nosotros y no dentro de los otros, aunque hayan sido maestros del siglo XIV. Usted dice no estar hecho para el retrato y eso me hace pensar en una anécdota que cuenta León Tolstoi.

“El Obispo había salido en peregrinaje a otro continente cuando, después de cierto tiempo de travesía, pasando frente a una isla, al pedirle informes al capitán de a bordo, éste respondió: Oh ¡ Es la isla de los tres locos!, y el Obispo se hizo detener cerca y desembarcó en la isla para evangelizar a aquellos tres desdichados. El Sacerdote se hizo explicar los medios de existencia de esos seres abandonados y terminó por decirles: —Comprendo muy bien que ustedes vivan con las hojas, las raíces y el agua, pero aparte de su subsistencia material, qué tienen ustedes como alimento espiritual? ¿hacen oración? Los tres locos lo miraron atontados y le dijeron: — ¡Oh, sí, cada noche y cada mañana decimos: “Vosotros erais tres y nosotros somos tres!”

“Pero no es eso lo que hay que decir, replicó el Obispo, y se puso inmediatamente a enseñarles las oraciones consagradas a los usos habituales. Esos tres personajes, en verdad, no tenían memoria. Después de varios días de trabajo sin cesar, al fin aprendieron la oración. El Obispo se embarcó con la conciencia tranquila de su deber cumplido. Después de un día de marcha del barco, una mañana vio tres hombres caminando sobre el agua que corrían detrás del barco y cuando llegaron a la altura de la embarcación reconoció a los tres locos evangelizados. — ¡Oh padre, dijeron ellos, hemos olvidado su oración y venimos para que nos la enseñe de nuevo! —Ustedes no la necesitan, replicó el Sacerdote; ¡acaban de probar que la vuestra es la mejor!

“Para la cuestión de saber hacer un retrato... usted toma la actitud del Obispo. No existe la semejanza, nuestras líneas, nuestras características, nuestras formas, nuestros colores no existen: cambian a cada instante (se trata de un espejismo de cada uno). Si hay alguien que haga retratos parecidos, es que él se remite a su memoria que está de acuerdo con la memoria general de los otros. Si vuestra memoria (y observación) no es igual a la de los otros, evidentemente nunca hará un retrato que se parezca, y ¿qué importancia tiene además? Si ese retrato corresponde a dos estados de alma, la vuestra y la del modelo, si vuestra pintura está dirigida a la búsqueda de Dios, ella obligatoriamente se alejará de la imagen y mientras más se acerque vuestra búsqueda al Absoluto más la representación de la imagen será diferente a los rayos visuales. En mi punto de vista, la primera de las reglas cósmicas es la aportación plástica, o sea, las dimensiones de las líneas curvas en relación con las líneas rectas, y viceversa, las superficies coloreadas en sombra en relación

Serge Raynaud de la Ferrière

con las superficies coloreadas en claro, la superficie del motivo en relación con el fondo, etcétera. El todo en relación con 1.618 que es el número de oro,<sup>60</sup> etcétera”.

Recibí esta carta del señor Enjalbert de Castres en Francia, él ignoraba todo acerca de mi posición iniciática al igual que mi situación en el mundo cultural. Yo había salido de París desde hacía varios años y apenas llegaron a la prensa francesa rumores de mis actividades en América del Sur. Su juicio fue sincero, imparcial, sin estar influenciado por mi personalidad, de la que no tenía ningún conocimiento.

\* \* \*

---

60 Ya hemos visto en la introducción esta cuestión del número de oro.

Esta reanudación de la pintura se realizó con algunos retratos de personajes, pero tendía muy fuertemente a las composiciones abstractas, aparte de las naturalezas muertas o de los conjuntos ultramodernos como “Queso y Galletas” (véase Lámina 166), tomada desde ángulos originales; me gustaba realizar “Visiones”; dibujar formas vistas en sueños, lo subjetivo, y en el retrato mismo traté de aportar una realización simbólica. Variaba mis trabajos más y más a fin de presentar como una ayuda a los que buscan a través del arte una sublimación; de ahí esta diferencia entre el “Negro” visto bajo un aspecto próximo al cubismo (Lámina 76) y aquel visto desde el ángulo del retrato (Lámina 73). Este último, un musulmán de tipo Sykia de Madagascar, respira un tipo de ideal demasiado suave para ser patriotismo y demasiado duro para ser un verdadero místico, pero su apariencia inspirada hace suponer una cierta sabiduría, como un morabito seguro de que desciende de Mahoma, así como de la existencia de Allah.

De mis viajes por Asia traje poco trabajo realizado en el propio terreno. Mi vida errante de Sadhú no me permitía pensar en el arte en su manifestación inmediata; es una lástima en verdad porque, como eremita sanyassín, tuve oportunidad de ver cosas del mayor interés.

Al comienzo, algunos dibujos como “Aguadora” (Lámina 149) tenían todavía una gran influencia de Occidente al cual continuaba unido por mis orígenes, a pesar de mi asimilación a la India, pero poco a poco, habiéndome identificado con la existencia de las tierras en que moraba, logré crear una atmósfera. Desafortunadamente, los mejores ejemplos (retratos de personajes tibetanos —Lámina 75—, paisajes de los Himalayas —Lámina 36—, lugares religiosos en la India —Lámina 175—, escenas de Birmania, han sido enviados a América donde han permanecido) no están más en mi poder y sólo puedo ofrecer la reproducción de motivos muy pobres como “El Asceta” (Lámina 123) y Bodhisattva (Lámina 11).

De hecho, lo importante no es presentar obras maestras; no intento exhibir mis mejores obras, sino hacer seguir el proceso de la idea principal que me ha preocupado siempre, es decir, que nuestro más bien de un mismo artista una variedad de trabajos producidos en diversos estados de ánimo. Por ejemplo, es interesante observar la técnica desde el “Negro”, tratado con un método muy moderno (Lámina 76), en un sentido muy diferente de “Krishna” (Lámina 137); el primero es según un sistema muy personal y el segundo está más bien inspirado en el género de Picasso, hasta las producciones chinas de Lu-Toung-Pin (Lámina 75) con su Kouei (cuerpo astral) y el ermitaño Li-T’ie-Koue (Lámina

Serge Raynaud de la Ferrière

7) y en fin, Bodhidharma (Lámina 6) a la manera japonesa de Kerekani Semín.

\* \* \*

Lamento mucho no poder presentar “María”, pequeña pintura de la Virgen y el Niño, ejecutada con un modernismo que en nada le quita el carácter religioso, y “Danzarina de Fuego”, estudio de desnudo que no puede ofuscar a nadie. Esas dos pinturas están en Francia y presentan un detalle de textura de carne que es interesante para el análisis de la Psicología coloreada.

Con frecuencia se tiene una idea falsa de lo que es el arte religioso o antirreligioso, y aún más, en lo que se trata de lo espiritual o no espiritual; las palabras, ya lo hemos visto, han perdido su sentido, pero todavía tenemos una multitud de prejuicios e ideas preconcebidas llenas de un atavismo terriblemente construido bajo dogmas de los cuales frecuentemente ignoramos las bases reales.

¡Cuántas personas están tan ancladas en esos prejuicios respecto a que el hombre espiritual debe caminar con la cabeza baja, orando todo el día según un procedimiento mecánico que ellos mismos no realizan tampoco; en una palabra, hacer de Dios un ser terrible que no se ríe y gobierna como un dictador, rigiendo el mundo por una serie de reglas disciplinarias bajo pena de ofrecer a los transgresores a su enemigo Satán!

Se hace juicio sobre un lienzo con demasiada rapidez para sostener también una teoría, en vez de analizarlo como un documento del cual se ignora lo que el autor ha querido expresar, aún cuando conozcan los rudimentos del alfabeto de la lengua en la cual el escriba del papiro pictórico se expresó!

A título documental, transcribo aquí algunas líneas de John Ruskin (segunda conferencia sobre el Arte en la Universidad de Oxford):

“Now I must very earnestly warn you, in the beginning of my work with you here, against allowing either of these forms of egotism to interfere with your judgement or practice of art. On the one hand, you must not allow the expression of your own favorite religious feelings for any particular form of art to modify your judgement of its absolute merit, nor allow the art itself to become an illegitimate means of dispensing and confirming your convictions, but realize through your eyes what you dimly conceive with the brain, as if the greater clearness of the image were a stronger proof of its truth.

“On the other hand, you must not allow your scientific habit of trusting nothing but what you have ascertained, to prevent you from appreciating, or at least endeavouring to qualify yourselves to appreciate, the work of the highest faculty of the human mind, its imagination, when it is toiling in the presence of

things that cannot be dealt with by any other power”.\*

El conferenciante, llamando la atención a la relación entre el arte y la religión, continuó:

“These are both vital conditions for your healthy progress. On the one hand, observe that you will not wilfully use the realistic power of art to convince yourselves of historical or theological statements which you cannot otherwise prove, and which you wish to prove; on the other hand, that you do not check your imagination and conscience while seizing the truths of which they alone are cognizant. Because you value too highly the scientific interest which attaches to the investigation of second causes”... etc.\*\*

Hablando de la inspiración, el gran escritor, llega con ello a referirse a la facultad “visionaria” y al mismo tiempo reconoce la naturaleza espiritual y el canal divino de estos dones supranormales.

Y concluye: “pero es también cierto que las visiones recibidas claramente son siempre, y hablo deliberadamente, dice Ruskin, son siempre el signo de algunas limitaciones o desórdenes mentales” (Lectures on Art, pág. 57).

No hago comentarios sobre lo que es ya un comentario al respecto de los “artistas” en estado de mediumnidad, desde luego con Ruskin, digo que las ideas pueden ser captadas de otro plano, pero, insisto igualmente sobre el

---

\* Ahora debo advertirles seriamente, al principio de mi trabajo aquí con ustedes, de no permitir que algunas de estas formas de egoísmo interfiera con su juicio o práctica del arte. Por una parte, ustedes no deben permitir que la expresión de sus sentimientos religiosos favoritos hacia una forma particular de arte, modifique vuestro juicio de su mérito absoluto, ni permitir que el arte mismo se convierta en un medio ilegítimo de justificar y confirmar vuestras convicciones, sino realizar a través de vuestros ojos, lo que tenuemente concebimos con el cerebro, como si la mayor claridad de la imagen fuese una mayor prueba de su verdad.

Por otra parte, no deben permitir que su hábito científico de no confiar en nada que no haya sido verificado, les impida apreciar, o por lo menos esforzarse por ser aptos para apreciar, el trabajo de la más alta facultad de la mente humana, su imaginación, cuando labora ante la presencia de cosas con las cuales no se puede tratar con ningún otro poder”. Nota del Coordinador de la Literatura.

\*\* “Estas son ambas condiciones vitales para vuestro progreso saludable. Por una parte, observen el que no vayan a utilizar voluntariamente el poder realista del arte para convencerse a sí mismos de afirmaciones históricas o teológicas que ustedes desean demostrar, y las cuales, ustedes no pueden demostrar de otra manera; por otra parte el que no detengan su imaginación y su conciencia, al comprender las verdades de las cuales solo ellas tienen conocimiento, por darle demasiado valor al interés científico que se le atribuye a la investigación de las causas segundas”. Nota del Coordinador de la Literatura.

desequilibrio de esos agentes de comunicación entre los espíritus y el mundo físico.

Todas estas visiones que aparecen a las personas llamadas inspiradas son algo más que problemáticas; sus reproducciones en el arte quizá se puedan considerar como manifestaciones artísticas, pero no como demostraciones de teorías de filosofías más o menos subjetivas.

No hablo de las vistas subjetivas que algunos, por contrasentido, califican también de “visiones”.

Se trata, frecuentemente, de la memoria que traza de nuevo cosas conocidas por el análisis, el razonamiento. Son entonces abstracciones, pero bien conocidas en realidad, es el subjetivo pero en un orden de ideas bien establecido por una Tradición, o mejor dicho, de simbolismo, como los grandes ángeles, los animales mitológicos: centauros, faunos, etcétera.

\* \* \*

El simbolismo puede manifestarse, sin embargo, por elementos puramente naturales; es con San Francisco de Asís que la religión se reconcilia con la Naturaleza. Ese gran apóstol, en cierto modo, comienza una religión de amor universal nunca conocida hasta entonces, invita a los pájaros, a los peces y a todas las plantas a una plegaria en común y es gracias a esta nueva visión religiosa que el arte ha podido progresar, en cierto modo, dentro de su camino filosófico.

Una psicología muy humana toma lugar desde entonces, en los bocetos se verán madonas con rostros más comprensibles y, sobre todo más comprensivas! El aspecto severo que daba esa austeridad general a las pinturas religiosas, desaparece poco a poco y permite percibir un Dios más de acuerdo con las posibilidades de una Absoluta justicia, y no un vengador, como por ejemplo, la antigua tradición judía lo quería.

Esta gran transformación en las representaciones angélicas se ve muy bien en las obras del primer gran maestro que quebró la tradición bizantina: Cimabue (Giovanni Cenni: 1240-1302) florentino, y aunque en su estilo queda una huella del arte de Bizancio, no es menos cierto que su Virgen (Lámina 102) tiene al menos una mayor flexibilidad en el rostro, así como el niño Jesús está mejor adaptado al género humano. Hay que señalar que fue Cimabue a quien se le encargó decorar la iglesia que estaba en el lugar de la sepultura de San Francisco (fue asistido por su aprendiz que se convirtió en el famoso Giotto).

Botticelli (1445-1510) debe ciertamente ser estudiado en forma especial. Los símbolos en sus lienzos son impresionantes, ya sea en "Judith con la cabeza de Holofernes" (Lámina 91) o "La Calumnia de Apeles" (Lámina 90), encontramos conjuntos que tratan de asuntos filosóficos profundos. Su "Magnificat" permanece tal vez como la pieza maestra de su obra grandiosa, pero prefiero regresar al análisis de sus pinturas en las que expresa su indignación contra los calumniadores de Savonarola, o bien, el lienzo donde él reúne paisaje y personajes en una armonía equilibrada que manifiesta altamente la verdad.

Es Leonardo da Vinci, naturalmente, quien culmina la idea del renacimiento; ese espíritu de hacer revivir el arte antiguo con un estudio especialmente aplicado a la época, pero también debemos admirar a los hermanos Pollaiuolo (Antonio 1432-1498, y Piero 1443-1496) con su "Martirio de San Sebastián" (Lámina 121) que revela un sentido moderno en la sensación de

esos dos florentinos contemporáneos de Leonardo. La pirámide formada por los cuatro personajes que martirizan al Santo es sumamente simbólica en lo que concierne a la numerología, y tanto más que dos de los arqueros están en posición de rearmar sus arcos, volviéndose de espaldas, debiéndose ver aquí: los cuatro elementos y los dos principios (positivo y negativo así como todas las ideas relacionadas con esos principios) y en total siete personajes.

Si he insistido a todo lo largo de estas páginas acerca de estos pensamientos, es porque permanece como un hecho que la “visión” de Ezequiel y de San Juan contiene algo de más poderoso que los cuatro animales, de los cuales el cuarto Evangelio, según la versión de San Jerónimo, valoriza la relación filosófica.

Domenico Ghirlandaio (1449-1494) es otro contemporáneo importante para estos trabajos de orfebrería (Ghirlandaio quiere decir que hace guirnaldas). Fue en su tienda que comenzó a pintar a sus clientes y se convirtió en un retratista tan bueno que el Papa Sixto IV le hizo ir a Roma para participar con los otros artistas en la decoración de la Capilla Sixtina; una de sus contribuciones es “El Llamado a San Pedro y San Andrés”, pero nos complacemos en reconocer como su obra maestra el “Retrato de un Viejo con su Nieto” (en el Louvre) (Lámina 86) probando claramente que aún un rostro deformado puede ser admirado en pintura. Una vez más aquí estamos en la cuestión de la “Belleza”! Obras maestras como esta pintura de Ghirlandaio se encuentran entre los lienzos más bellos del mundo: se presenta bajo el aspecto de un viejo ciertamente muy dulce, pero con un rostro que en verdad no tiene nada de bello en el sentido habitual que se le da a las palabras. Seguramente muchísimos otros elementos intervinieron en la composición especialmente bien estudiada, pero el punto es la cuestión de la “Belleza”, y como muchas personas defienden la idea de que la Verdad es bella, que Dios no puede manifestarse sino en lo bello, que el alma se refleja en el rostro, etcétera, uno se pregunta cómo los defensores de esta teoría se las arreglan en cuanto a esa pintura en particular. Aún la expresión fisionómica no es suficiente para atestiguar el espíritu de un personaje; la teoría de la belleza continúa siendo una concepción puramente personal que nada tiene que ver con una idea a imponerse a una colectividad.

La pintura alegórica es ciertamente muy educativa y no se trata en modo alguno de “visión” en el sentido de los aficionados al espiritismo, sino de ver el sentido figurado, como el “Ganímedes” (Lámina 37) de Correggio, que simboliza la transformación de las fuerzas físicas del mundo material en las fuerzas psíquicas del plano espiritual. Este es el misterio del octavo signo (8va. casa, de la muerte, de la transformación, de la reencarnación, de la iniciación por la experiencia individual, haciendo las veces de pánctulo en el Zodíaco); esa parte de la eclíptica es como ya lo hemos visto: Escorpión-Águila, que es un signo zodiacal doble extraído de esas constelaciones.

La transmutación del Escorpión (animal reptante, ciego en el fango) en el Águila (volando hacia las esferas más elevadas), está clara y está simbolizada en la Esfinge de Egipto, como en la leyenda del joven troyano en Grecia, que fue llevado al Monte Ida para ser un portador de la urna, copero de Júpiter, en el puesto de Hebe, que había excitado los celos de Juno. Esta posición de “portador del Ánfora” (el signo del Aguador en el Zodíaco), es conocida en la teología cristiana como el “Hijo del Hombre”, es la época acuariana anunciada por San Mateo en su Evangelio (Cap. XXIV, vers. 30), el signo del “Hijo del Hombre” (el signo del Aguador) que apareció en el cielo, en el equinoccio de primavera de 1948, cuando el sol en su movimiento aparente se presentó bajo la constelación de Aquarius (el Ánfora), el comienzo de la Nueva Era, la Edad del Cristo Rey, la segunda venida del Gran Maestro para los cristianos, coincidiendo con el regreso de Vishnú en su emanación del Décimo Avatar para los Hindúes, es el Maitreya de los Budistas, el que los mahometanos llaman el Mahdi.

Los filatelistas han tenido también el placer de tener un ejemplar de esta conmemoración en el sello aéreo francés de 100 francos presentando esta “transmutación” simbolizada por Ganímedes, el Yoghi de la Antigua Grecia.

Uno de los maestros de imaginación en la pintura, es ciertamente A. Durero; la mejor prueba está tal vez en las ilustraciones del “Apocalipsis” (Lámina 35) que grabó en madera en 1498. “Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis” es una obra que continúa siendo célebre; los personajes Conquista, Guerra, Hambre y Muerte son sin duda alguna un exoterismo que oculta una idea iniciática más especial; se notará que los caballos son de colores diferentes (blanco, negro, rojo y por último un caballo de color pálido; se sabe que los Mopis designaron las 4 direcciones como blanco, negro, rojo y amarillo, caracterizando al hombre, al león, al toro y al águila del Zodíaco, así

como las 4 épocas de la civilización Maya).<sup>61</sup>

Los signos cardinales, las direcciones, son conocidos idénticamente por los chinos, los Maya-Quichés, los pueblos indios (Gala-Sala-Arba-Nika) que igualmente manifiestan mediante un color los 4 grandes elementos que volvemos a encontrar en la Esfinge de Egipto, en los Evangelios (ver también: Ezequiel I, 5-10) cuyo símbolo ha sido empleado desde los Malinkes, entre los Bambaras de África, entre las antiguas civilizaciones de América, en Asia y hasta en nuestra religión cristiana, Hombre, León, Buey y Águila, eran también los 4 títulos de los hijos de Israel.

Se comprende ahora mi insistencia sobre esos símbolos básicos, sin los cuales no se puede comprender nada de los primeros elementos del esoterismo.

Los atributos (arco, sable, balanza, tridente) no son solamente los símbolos de las cualidades habitualmente conocidas, sino que se pueden comprender dentro de un esoterismo de magia como los elementos para comandar a los Gnomos (el arco del conquistador haciendo oficio de Pántaclo\*), a las Salamandras (la espada del Magisto), a las Ondinas (el símbolo de la copa de agua en magia ceremonial) y a las Sílfiges (con la vara mágica), tal como son los cuatro símbolos del Taro conservados aún en nuestros juegos de cartas corrientes: pántaclo-espada-copa-vara (transformados en trébol, pico, diamante y corazón, pero cuyo origen estaba sobre todo en el valor del As, el Rey, la Reina y la Sota).

Su composición "Némesis" (la Gran Fortuna) fue demasiado comentada para que me detenga en ella; en cuanto a su cuadro "Melancolía" (Lámina 110) ya he hablado de él y no podría sino extenderme sobre todos los detalles curiosos que desgraciadamente han pasado inadvertidos a la mayoría de los

Épocas Mayas	Edades	Quiché	China	Puntos cardinales	Mandalas	Egipto
Blanca	(1ª.edad)	Tzon-Istak	Dragón Azul	Este	Saga-djigi	Hombre
Negra	(2ª.edad)	Camé	Tigre Blanco	Oeste	Tulluguri	León
Amarilla	(3ª.edad)	Cante	Tortuga Oscura	Norte	Kunato	Toro
Roja	(4ª.edad)	Cib	Pájaro Rojo	Sur	Fianto	Águila

(antorcha)

61

\*N.E: La frase "haciendo oficio de Pántaclo" no consta en el original del autor.

críticos de arte.

Hans Holbein, que tenía 31 años cuando Durero murió, presenta una perfección de línea poco igualada; su talento de retratista, lo hemos visto, fue grandemente apreciado, pero Holbein se caracteriza también por el símbolo; he pensado que es el único en presentar la muerte en abstracción queriendo demostrar, en “Danza de la Muerte” (Lámina 32), por ejemplo, la igualdad de la personalidad. En el Papa, en el rico, en el pobre, en el trabajador, en todas partes la muerte iguala y se manifiesta idénticamente. Aún en sus pinturas como “Los Embajadores” (Lámina 89) (retrato de Juan de Dinteville y el Obispo de Lavour) se presenta el símbolo bajo un cráneo dentro del dibujo cuadrilateral del primer plano. Sobre la butaca: libros, instrumentos de música, etcétera, dan motivo a reflexionar una vez más en ese dominio del esoterismo. Los atributos presentados así son ciertamente elementos en relación con los personajes y esos elementos pueden ser, naturalmente, efectos simbólicos en contacto con los interesados.

\* \* \*

En este sentido, pero evidentemente con otro estilo, presento "Droga" (Lámina 132).

Con un modernismo demasiado forzado, tal vez, pero que queda como mi género favorito, presento en este cuadro los pensamientos rápidos de una opiómana. El primer pensamiento en su "segundo estado" es la idea del incienso que se ve en primer plano escapándose de un enorme pebetero dorado que reposa sobre terciopelo negro, donde se aglomeran pedrerías, joyas, que continúan siendo el atractivo principal del elemento femenino. En la parte inferior del cuadro un granate muy grande, especie de rubí, en una sortija de tamaño exagerado, reposa en el fondo del mar, imposible de ser recogido en medio de las algas.

Por asociación de ideas, el incienso hace pensar en la iglesia de los domingos de infancia; uno recuerda el sol penetrando por los ricos vitrales, los bellos rayos dorados que vienen a iluminar el altar, pero la fumigación como la de la pipa de opio, que se acaba de encender, despierta el recuerdo del fuego que destruyó su casa y dentro del humo del incendio aparecen los ángeles del amor...

Los chinos misteriosos, vendedores de droga, deseando el placer, retornan también a la memoria; luego aparece la visión del animal fabuloso, los orígenes de los tiempos, Adán y Eva, la manzana... El cielo se ilumina, un bello pájaro se transforma rápidamente en ave rapaz negra, de donde emana una mujer desnuda ofreciéndose bajo las colgaduras pesadas de un estudio chino... El cuerpo que llama, recibirá tal vez una respuesta a su deseo, pero de hecho, es un resultado mórbido que espera, en consecuencia, a esta alma drogada! Como una hoja muerta de otoño, la pobre mujer abandonada al opio va errante en la vida como una hoja caída del árbol mismo de la existencia. Si la parte inferior del cuadro muestra un interior de iglesia, símbolo de su religión primera, de la moral cristiana, la parte superior de la pintura simboliza las religiones extranjeras, al mismo tiempo que la aspiración a los palacios de los cuentos de las mil y una noches. Esta transposición, de la característica occidental por la moral, hacia una filosofía diferente, caracterizada aquí por una arquitectura oriental, se logra al experimentar la vida, simbolizada en el cuadro por un barco que expresa los viajes. Pero se podrá notar que se trata de un junco chino en realidad, el retorno a esta idea de embarcación donde la pobre ruina humana ha buscado siempre la preciosa mercancía que la hace vivir en un mundo tan irreal como ilusorio.

Estoy muy lejos de desear presentar eso como algo “bello”, sino sencillamente como un modelo de expresión de una idea o como posibilidad de despertamiento dentro de ciertos pensamientos, buenos para meditar. Además, quien pueda presentar un conjunto tan complicado por sí mismo, tendría que ser maestro en retrato, paisaje, arquitectura, composición, etcétera, resumir en uno solo, el valor de todos los maestros de la Tradición.

“Cristo en la casa de Marta y María” ofrece un poco esta idea de cooperación en la pintura. Se trata de un cuadro que como se sabe, fue compuesto tal vez por la cooperativa de pintura que estableció Rubens en Amberes. El paisaje fue pintado por Brueghel, Van Delen se ocupó de la arquitectura, Jan Van Kessel coordinó los accesorios y Rubens hizo las figuras y dio el último toque que da unidad al todo.

\* \* \*

A veces realizo cuadros después de ofrecer consultas a personas que vienen a verme como psicólogo. Así "Desolación" (Lámina 133) es el resumen de la vida de una mujer que quedó con la amarga decepción de no haber conocido grandes placeres. En una copia de Miguel Ángel simbolizo a la persona a fin de mantenerla anónima en lo que se refiere a la semejanza física; ese cuerpo escultural que dejo sin color a fin de aislar mi personaje del símbolo de existencia que se manifiesta alrededor de todo el modelo; vida manifestada por tonalidades grisáceas, tirando al verde (esperanza), pero muy pálido por demás. Por otra parte, la persona en cuestión es de buena constitución física, y también moral, de situación cómoda, pero nada de la vida exterior toca su carácter que permanece puro a las ataduras materiales. (He separado con una línea fuerte, el cuerpo del resto de los detalles, circundando mi personaje central). Grandes nubes dan la idea de una vida atormentada, un cielo siempre denso en un aspecto de tragedia marca la situación general; las velas de las embarcaciones en el puerto simbolizan el deseo de viajes que han quedado simplemente en proyectos.

Un muro detiene la embarcación cuyo mástil central, lleva la vela recogida en una característica de escala larga en la misma ensenada. Aunque la persona ha vivido siempre en residencias imponentes, ha sido encerrada dentro de sus departamentos como prisionera de un hombre que ella no ha deseado, es por eso que pinté una simple ventana con luz relativamente penetrante, una especie de buhardilla al norte! La mesa, poco estable, es de construcción corriente y demuestra el poco gusto a los placeres del interior, una cafetera (o tetera) rota y sin asa, que indica que nada se puede esperar de mi personaje, que no tiene nada para dar; así como una botella volcada, la ambrosía de la vida es inexistente, el vino néctar de existencia está ausente y la rueda de la evolución yace en medio de las malas yerbas, un árbol tortuoso está ahí para caracterizar el carácter de la persona misma. Ese árbol de aspecto fantasmagórico semeja el espíritu de mi personaje, que se tortura, se sacrifica; esta entidad vegetal parece haberse hendido ya por el rayo como la persona misma que ha sufrido los cataclismos, sacudida con frecuencia por la tormenta; la tempestad ya ha arrancado las ramas y sin embargo es el único atributo de mi cuadro que penetra en el cuerpo de mi personaje, ya que la persona es madre y ése es el único elemento que la ata a la naturaleza. El árbol, símbolo de la regeneración, está unido a la mujer en mi pintura, pero todavía se siente toda la tristeza, el sufrimiento mismo de ese elemento de la naturaleza. Nótese que el árbol no tiene hojas y no presenta posibilidad de renacer de nuevo; la persona sin ser de mucha edad, es madura y continúa siendo soñadora, en un mundo muy de ella

(separación por la línea y el color de mi composición), aislada del resto de lo que la rodea.

He admirado mucho en el “Prado” de Madrid, el “Esopo” de Velázquez (Lámina 84), que cambia con la manera habitual como el maestro español trata generalmente sus retratos. De hecho, ese cuadro es del último estilo empleado por Velázquez y está lejos de la época de su técnica que podemos ver, por ejemplo en “Felipe IV deportivo”. En los últimos tiempos comienza una especie de impresionismo en lugar del rudo realismo con el cual trataba sus obras al principio de su carrera. Uno de sus alumnos, Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682) se convirtió en uno de los más famosos y él también puede ser considerado entre los que se han especializado en un estilo netamente diferente, a partir de su cuadro “Comiendo Melones”, que se puede admirar en Munich, y su “Inmaculada Concepción” (comprada por el Museo del Louvre de París en 23,400 libras, en 1852 (Lámina 101) cuando el artista se manifiesta no solamente con una técnica especial sino también como innovando un tipo de representación religiosa. En su época fue más apreciado que en el presente, en que Velázquez, Goya y El Greco se llevan todos los votos.

Imposible de rivalizar como satírico, pintaba a las personas muy poco al gusto de ellas. Goya supo también expresar lo magnífico en los retratos de las encantadoras bellezas españolas como “Doña Isabel Cobos de Porcel” (Lámina 145), que se puede admirar en la National Gallery de Londres. Ciertamente no necesitaba atributos superficiales para secundar a su personaje que se separaba él mismo por una potente realidad sobre los diversos planos considerados en pintura. Un rostro sensual, atractivo a veces, manteniéndose de todos modos dentro de la banalidad podría ser destacado por un conjunto secundario que lo ayudaba a manifestarse dentro de un orden de ideas sugestivas, como mi “Mujer al Espejo” (Lámina 148) que sigue siendo en lo que concierne al rostro, una buena copia de modelo de magazine.

Esta idea de banalidad se vuelve a encontrar sobre todo en los estudios de desnudos; ya había trabajado antes en el estilo de Ingres cuando era alumno de la escuela de dibujo de Bruselas y producía sobre todo cuadros en los que seguía la lección del maestro, autor de “El Manantial” (Lámina 147) y de “Juana de Arco en Reims” que lo han inmortalizado. Fue Ingres quien dijo: “una cosa bien dibujada está siempre suficientemente bien pintada”.

Evidentemente tendríamos el ejemplo de Goya con su “Maja Desnuda”, una de las más bellas pinturas de desnudo que hay en el mundo (se sabe que se trata de una duquesa que el artista había pintado primero vestida para el duque y luego en la misma posición reclinada sobre el diván, desnuda para el placer del Maestro) (Láminas 150 y 151).

Algunos desnudos estaban bastante bien representados en mis composiciones de 1934-1935, pero en general había poca originalidad en esos estudios que son como "Passe-partout" (véase la Lámina 125). Mi "Mujer Hindú" (Lámina 57), pintada al agua, es un tema reproducido más bien con frecuencia, un detalle diferente es imperceptible, como en la reproducción ofrecida en la Lámina 138 donde la parte posterior de la cabeza, la cabellera con el pequeño moño típico de las mujeres de la India, es la única cosa que distingue a mi trabajo de tantos otros, como esos dos desnudos tan vulgarizados, ¿quién podría decir ser el autor de ellos completamente?

¡Somos todos unos copistas!

Pienso en la exuberante "Dama en su Tocador" de Watteau (Lámina 142), una de las piezas espléndidas de este artista, y al mismo tiempo de un valor artístico único con la "Venus" de Velázquez (Lámina 141). Watteau estudia los Rubens (Lámina 143) en el Museo de Luxemburgo en París, y es en esas figuras que él se inspira para su famoso desnudo exquisito de encanto refinado.

\* \* \*

No creo haber mencionado en el transcurso de estas páginas el nombre de John Sell Cotman, nacido en Norwich en 1782 y que fue el secretario de la Norwich Society of Artists, donde expuso en 1808, sesenta y siete trabajos. Estuvo asociado con Dawson Turner, el próspero anticuario de Norfolk, ilustró la publicación "Architectural Antiquities of Normandy", publicada en 1822. Mientras que en 1843 se pagaba 6 libras por sus acuarelas y 8 o 9 libras por sus pinturas, seríamos felices de pagar algunas centenas en nuestros días. Realmente fue poco apreciado en su tiempo, cuando exponía en Londres y Norwich en 1825 (fue elegido Asociado de la Watercolour Society of London); su genio nunca fue entrevisto ni aún después de su muerte; solamente ahora es que nos complacemos al ver sus cualidades de maestría en el dibujo majestuoso, así como en la armonía de sus colores, como por ejemplo, en su obra maestra "Greta Bridge", pintada al agua. (Lámina 158).

Inspirado un poco en esa obra traté en el mismo género el "Pont de Sospel" (esa obra está en América del Sur en la actualidad), pintura también al agua; en ella destacué los detalles de la piedra, tanto por la forma pero tal vez más por el color. Me gusta esta composición porque el puente de Sospel fue destruido durante la guerra y queda como un recuerdo de mi estadía en el Mediodía de Francia; las montañas violáceas como los reflejos del agua, tal vez no estén suficientemente trabajadas, mas toda la atención la atrae ese viejo puente romano.

Al igual que mi "Pont de Sospel", otras dos vistas interesantes ("Jardines de la Croisette" de Cannes [Lámina 178] y "Monasterio" en la Isla de San Honorato) [Lámina 177], de la Francia mediterránea tal vez no puedan ser reproducidas aquí, aunque es sobre todo en el color donde hay que analizar el trabajo de una técnica especial.

En ese género, ya antes de 1940, había pintado algunas vistas características como "El Bósforo", o "Venecia" o también "Paisaje Corso". Estaba lejos de la técnica empleada para "Fuente en Hedelsberg" y "Callejuela en Colmart" (Lámina 171) y todas las vistas de Alsacia y Lorena.

Parece que he separado tres géneros diferentes en cuanto a los paisajes; al principio, inconscientemente, con mucho colorido. Traté la acuarela francamente como la pintura al óleo en todo lo que eran vistas sobre la Europa meridional; después, los paisajes, calles, edificios de Alemania, del este de Francia (Lámina 70), de Suiza, Holanda y Bélgica, fueron tratados con pintura al

agua con menos detalles del género “Impresionista” que los anteriores; por último, las acuarelas de África del Norte que realicé según el procedimiento ordinario.

Todo ello, sin embargo, sin reflexionar; después de hecho lo he podido constatar. Hasta diría que únicamente ahora lo he realizado a plenitud. Verdaderamente hay para mí tres maneras de producir esas vistas según los territorios de donde proceden! En África, un procedimiento ligero, claro, tenue y según la técnica ortodoxa de los acuarelistas, reproduciendo bien el clima de Argelia, de Marruecos y de Túnez de donde he tomado principalmente mis cuadros. El sur de Francia, España, Italia, Grecia, tienen una atmósfera tan especial, casi no natural; los que han visto el Mediterráneo en Cannes o en Montecarlo conocen esas tonalidades que parecen exageradas; se diría que tenemos frente a nosotros un paisaje, no de la naturaleza, sino de un pintor moderno que habría exagerado los colores en esos contrastes del verde de rica floración, opuesto al azul del Mediterráneo.

Todo eso me inspira a tratar mis pinturas con menos detalle de líneas, y con más “manchas” en colores; ya no es el “lavado” como en las acuarelas ordinarias, sino “manchas” lanzadas sobre el papel a la manera de los ultramodernos; los colores se emplean más secos y en tonos más vivos. Por último, en esos paisajes que emanan del ambiente nórdico, me gusta plasmar una finura de detalles en una ventana, una linterna, el hierro trabajado de un pozo, el revestimiento de madera de un dintel, la parte superior de las puertas, una rampa de escalera o una carreta de heno ante una vieja finca, y todo ello con una técnica que se coloca entre los “lavados” (fachadas ligeramente coloreadas), contrastando con tonos un poco oscuros (por ejemplo, para los tejados y alguna puerta) para ilustrar mejor un detalle que me gusta hacer resaltar. Brevemente, reproduzco en cierta manera, más el carácter del lugar que la vista misma, quedando, sin embargo, en la copia un rayo de luz dentro de la composición subjetiva.

Cambié un poco este método en los últimos años; se puede ver un estilo completamente diferente, poco favorable, sin duda, en los paisajes: “Los Abedules” (Lámina 176) y “Orilla del Mar” (Lámina 174) en pintura al agua, y “Vieja calle en Estrasburgo” (Lámina 116) e “Iglesia de Lorena” (Lámina 71) en pintura al óleo.

\* \* \*

Pero volvamos a nuestra idea principal del símbolo. Me mantengo en mi posición en cuanto a esta idea, porque se trata para mí de una cosa primordial en este asunto. Lo repito, jamás he tenido la idea de pintar para complacer o comercialmente para un beneficio cualquiera; así, nada me predispone a expresarme según el mundo exterior, ni aún para el mundo en general; no intento jamás hacer algo que pueda convenir, sino sencillamente, pinto en primer lugar para mi placer personal, para mi distracción y por el mismo hecho, trato de dar una idea de los medios de expresión posibles para el arte pictórico. Sin duda mis trabajos no inspiran algo de inmediato; se hace necesaria una explicación; uno se habitúa de hecho y es como una realización. Sí, justamente no se puede emitir un juicio inmediatamente. Es un error observar una pintura como algo que tiene que ser bello o inspirar una idea de belleza, sino más bien como un nexo entre el mundo habitual y un dominio poco conocido que puede entrecruzarse bajo el aspecto de este arte. De ahí los diversos estilos, de los cuales presento algunos ejemplos. De esta idea procede la ejecución de géneros muy distintos, con el fin de despertar en cada uno la inspiración que podrá dar libre curso a la imaginación en los unos, a la sublimación en los otros, y en fin, a una comprensión del conocimiento esotérico manifestado por los símbolos.

Se conoce el célebre cuadro de G. F. Watts: "Esperanza". Esta pintura dice mucho sobre la lección que la humanidad debe aprender (Lámina 136).

George Frederick Watts nació en Londres el 23 de febrero de 1817. Tuvo la suerte de ser estimulado por su padre que lo hizo estudiar en la Academia y tomar cursos bajo la dirección del escultor William Behnes. Tenía 25 años cuando ganó el concurso (un primer premio de 300 libras) por la decoración de la nueva Cámara de los Lores. El motivo del fresco era "Caractacus cautivo a caballo a través de las calles de Roma". Inmediatamente después de eso se fue a Italia (4 años en Florencia). En 1847, a su regreso a Inglaterra, ganó una vez más el primer premio (500 Libras) con una pintura al óleo "Alfredo incitando a los Sajones a resistir a los Daneses". Pintó luego muchas alegorías durante una decena de años para la Cámara de los Lores, el Hotel Lincoln y otros institutos. Explicando un día su ideal, Watts dijo: "My intention has not been so much to paint pictures that charm the eyes as to suggest great thoughts that will appeal to the imagination..."<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup>"Mi intención no ha sido tanto el pintar cuadros que encanten a la vista, como sugerir grandes pensamientos que inciten a la imaginación."

Muere en 1904 dejando una multitud de obras simbólicas como “Mammón”, “El Minotauro”, “Esperanza”, ya citada; pienso que él es el único que se manifestó como algo interesante en la edad victoriana, en cuanto a la línea que seguimos, es decir, la búsqueda de algo que no sea el plano material en que vivimos. No he visto su obra de escultor que se encuentra en Matoppo Hills en África del Sur. No puedo por lo tanto juzgar este monumento en cuanto a su copia en la Tate Gallery; no se trata de un bronce (busto de Catio) y por lo tanto es imposible clasificarlo en lo que respecta a la idea que persigue en ese capítulo, pero ciertamente está muy cerca de la idea que defiendo hoy y que expongo como la MISIÓN misma de los ARTISTAS.

\* \* \*

¿Debo insistir en el desconocimiento a los maestros durante su vida? Hay ejemplos a cada instante de genios ignorados por el público y cuando desaparecen, el mundo reconoce sus maravillas, pero desgraciadamente es ¡ay! demasiado tarde para estimular lo ingeniosos productores.

Whistler (1834-1903) considerado como único en la posición de artista del siglo XIX, era norteamericano de nacimiento y fue el primero de renombre de esa nacionalidad; inspirado por Velázquez y Hokusai, es algo así como el inventor de un nuevo estilo retratista que combina el valor español en lo que respecta al realismo, con el estilo japonés de decoración. Su infancia en Rusia le familiarizó sobre todo con la lengua francesa como primera consecuencia de su educación. Regresó a los Estados Unidos con motivo de la muerte de su padre en 1849. Después de una corta estadía en West Point, fue a París como estudiante de Arte. Frecuenta el estudio de Gleyre. Su primera gran obra "Al Piano", data de 1859 (rechazada en el Salón de París, pero aceptada por la Royal Academy en 1860, en Londres). En 1863 con su cuadro "Jo" es nuevamente rechazado en el Salón de París, y viaja a Madrid, pero su tiempo lo pasa sobre todo repartido entre Londres y París a partir de 1859. Después de un primer ataque cardíaco en Holanda durante el verano de 1902, regresa a Londres, pero una recaída lo aflige en junio, y el síncope del 17 de julio fue fatal.

En Norteamérica, su país natal, al igual que en Gran Bretaña, donde vivió tanto tiempo, no hubo reconocimiento alguno; el artista continuó ignorado; necesitó a Francia, Italia y Baviera para hacer valer sus méritos. Otro ejemplo es un cierto Charles Meryon, de quien Whistler sin duda aprendió más, sobre todo en lo concerniente al grabado y especialmente en el tratamiento arquitectónico. Whistler tuvo mucha influencia del artista C. Meryon (nacido en 1821), quien quedó como un triste ejemplo de los artistas abandonados y moribundos en la miseria. Jamás nadie pudo tratar el cobre con tanta maestría como este artista que ni siquiera pudo vender sus obras a UN FRANCO la pieza, para subvenir a sus necesidades.

Apenas muere, su genio fue tan reconocido que se pagaban ya 5 libras a los pocos años de su desaparición (había muerto en un hospital, por insuficiencia alimenticia debido a su miseria, en 1868). Hoy se pagan varios miles de libras por grabados que el artista no logró vender a un franco para vivir (10 peniques más o menos).

Tal vez de ese descorazonamiento de los artistas es que nació el

impresionismo, donde por lo menos, la idea de pintar no es para complacer sino para expresar alguna cosa para sí, expresamente para sí; justamente el arte por el placer del arte. Habría que retomar la historia de la pintura para buscar los orígenes reales de este impresionismo del que tanto se habla.

La rebelión de los Románticos contra el falso Clasicismo dio una nueva dirección al arte que demandaba expresarse con una libertad más completa de la Verdad, pero es sobre todo con el grupo de los Realistas que se impone un principio nuevo en la pintura.

Gustavo Courbet (1819-1877) estuvo a la cabeza de ese movimiento. En París en lugar de estudiar derecho según la voluntad de su padre, aprovechó la ocasión para seguir cursos de dibujo y lejos de hacer sus estudios de derecho, se entregó a la pintura. Fue él quien dijo un día a alguien que le pidió un cuadro con ángeles para una iglesia: “¿Ángeles?”, dijo, “pero yo jamás he visto ángeles y lo que no he visto no lo puedo pintar”.

Su lienzo “Funeral en Ornans” (Lámina 96) es el tipo de realismo con el que este artista ejecuta lo que él ve con sus ojos en escenas ordinarias de la vida corriente. Rompe con todo lo clásico de la tradición; se puede decir que es Courbet quien ejerce tan grande influencia sobre Whistler y Manet. En 1855, cuando terminó su cuadro “El estudio del pintor” (Lámina 144), una verdadera alegoría, escribe a guisa de introducción a su catálogo de exposición de ese año: “Para traducir las maneras, las ideas y el aspecto de mi tiempo, según mis percepciones, para no ser solo un pintor, sino más bien un hombre. En una palabra, para crear un arte viviente: ésta es mi meta”.

El lienzo principal (ya citado) simbolizaba los 7 años que él acababa de pasar desde la “Revolución” de 1848, y su primera medalla “fuera de concurso” del Salón, con su cuadro “Después de la Cena en Ornans”. Se puede ver en un lado del lienzo: al mendigo, al labrador, al comerciante, al sacerdote, al cazador, al sepulturero, mientras que del otro lado se ve a sus amigos personales como Baudelaire, Proudhon y en el centro del grupo se ve al artista mismo pintando un paisaje de Ornans. A pesar de todas las oposiciones, tanto políticas como artísticas, fue nombrado Caballero de la Legión de Honor en 1870. Escribió una carta violenta al Ministro rechazando esta honorificación, tomó parte activa en la Revolución y se convirtió en Presidente de la Comisión de las Artes en 1871. Inmediatamente después de las complicaciones de las Comunas, Courbet fue condenado a 6 meses de prisión y al pago de 400 000 francos para reconstruir la columna Vendôme, que fue objeto de tanta agresividad de dos partidos políticos en conflicto. Murió en el exilio en 1877.

Mientras que Courbet fue considerado dentro del proletariado, Manet, por el contrario, con un mismo estilo cambiaba de “género” y fue más aristocrático. Nacido en París en 1832, Édouard Manet tomaba cursos con Couture, pero

rápidamente Manet siguió su impulso personal. Thomas Couture (1815-1879) tenía un arte un poco comprometido entre el Romanticismo y el Clasicismo que no fue suficiente para Manet, quien viajó a Alemania, Austria e Italia a fin de estudiar a los Antiguos Maestros y dar libre curso a su propia inspiración de pintor de la vida.

Sin embargo, a pesar de los viajes, fue en París en el Museo del Louvre, donde Manet encontró la clave que buscaba; la inspiración le vino de Velázquez y Goya, e influenciado por Courbet, evolucionó según una nueva técnica, muy moderna.

En seguida declara: “Dentro de la naturaleza no hay líneas”, y ése fue el principio de este método muy moderno, de abandonar la línea convencional exterior, para obtener la forma dentro de una gradación descendente del color con la luz como punto principal, y de ahí la contestación célebre de Manet: “el personaje principal de un cuadro es la Luz!”

El género “Realismo”, nació con “El Guitarrista Español” (Lámina 160), que obtuvo una mención honorífica en el Salón en 1861, a pesar de la impopularidad de Manet (con otro cuadro que presentó, “Retrato del padre del artista y su mujer” [Lámina 162]). A pesar de la asistencia de Delacroix, en 1863, Manet fue rechazado del Salón. Se sabe que Napoleón III había instituido el “Salón de los Rechazados” y los nombres de Whistler, Alfonso Legros, Fantin-Latour, Harpignies, Renoir y Claude Monet, estaban entre los poco afortunados en el principio, pero no por eso dejaron de hacerse célebres.

\* \* \*

Es justamente después de un lienzo de Claude Monet, que llevaba el título de “Impresiones” (Lámina 156), muy criticado por el público, donde se encuentra el origen de los “impresionistas”, término de escarnio al principio para aquellos que seguían el ejemplo de la “Salida de Sol” de Monet, que fue rechazado, y utilizado en el presente para todas las variedades de temas, que siguen el estilo de ese cuadro, aunque no se trate del mismo género.

Fue por intermedio de Claude Monet que Édouard Manet conoció a Renoir y a discípulos de Gleyre, como Sisley, Whistler, Camille Pissarro y Degas.

Es conocido ese fenómeno de mezcla de colores que hace perder la brillantez; esto se aplica tanto en la acuarela como en la pintura al óleo.

Justamente los impresionistas señalaron que en la naturaleza no existe el negro propiamente dicho, ni el castaño, y prefirieron en una palabra, usar los colores naturales, es decir, los del arco iris: índigo, azul, verde, amarillo, anaranjado, rojo y violeta (los 7 tonos más cercanos al espectro solar tal como nosotros lo vemos), de la misma manera siguieron una técnica que excluye casi totalmente la mezcla, de ahí esa brillantez, esa claridad del matiz, esa luminosidad.

Pienso haber mencionado ya, que si durante mucho tiempo se consideraba al azul, amarillo y rojo como colores primarios, lo eran, sin duda, en “pigmento”, pero no en “luz”. El análisis espectral demuestra la descomposición de la luz blanca en los colores llamados del arco iris (espectro solar). Se aprende también que los colores primarios de la Luz son: verde, rojo-anaranjado y azul-violeta. Mientras que el amarillo es un color primario en pintura, es secundario en luz, porque una luz amarilla es producida por una luz verde y una luz roja, y de igual modo, hay que considerar el verde como primario en luminosidad, pero secundario en pintura (siendo producido por la mezcla de azul y amarillo).

Los impresionistas, precisamente, mezclan lo menos posible en sus paletas, y aplican directamente sobre el lienzo la mayor cantidad posible de colores existentes en la composición de la luz solar. La técnica en la obtención de colores secundarios o terciarios consiste en producir el efecto deseado por la yuxtaposición de toques puros que producirán lo que se llama la “mezcla óptica”, porque la composición la hace el ojo del espectador. Por ejemplo, en vez de mezclar rojo con verde en la paleta, lo que una vez aplicado, dará un gris pesado, en impresionismo se obtendrá un gris brillante aplicando pigmento amarillo y malva por puntos pequeños, lo que a distancia dará un efecto de gris

perlado. El castaño puede obtenerse de esa manera con pequeños toques de amarillo, rojo y verde, lo que producirá un castaño brillante con una luminosidad imposible de obtener con una simple banda de pintura castaña. Es de estos métodos que provienen el “divisionismo”, el “puntillismo”, el “luminismo”, etc.

He trabajado un poco dentro de esta técnica, sobre todo con algunos paisajes, al pastel principalmente, lo que me hace pensar en Degas con sus estudios de bailarinas, tan populares en el mundo. Edgar Hilaire Germain Degas (1834-1917) nació en París, hijo de un banquero. Fue (como Courbet y Manet) destinado a una carrera dentro de la oficialidad, pero entró a la Escuela de Bellas Artes en 1855 para estudiar bajo la dirección de Lamothe (el discípulo de Ingres). Admirador de Holbein, está lleno de admiración por Ingres, pero se escapa de la tradición sobre todo por frecuentar la “Escuela de los Batignolles”, así se llamaba el Café Guerbois en las Batignolles en París, donde se reunían Pissarro, Monet, Manet, Renoir, y otros adeptos del impresionismo. Es entonces que abandona la pintura histórica para especializarse en las carreras de caballos, las escenas de café, los interiores de teatros y todas las vistas de la ciudad en plena vida.

Se perfecciona en seguida (después de la guerra franco-prusiana, en la que se enroló en la artillería) en las pinturas de ballet que lo han hecho célebre. Creo que fue Degas quien obtuvo durante su vida como precio más alto por una obra pictórica 20 libras con “Bailarinas en el Bar”. ¡El cuadro fue comprado luego por un coleccionista por 17,400 libras!

Alumno de Corot, el de mayor edad entre los impresionistas (dos años más que Manet), Camille Pissarro (1830-1903) fue alumno ardiente y lleno de sabiduría, escuchando siempre los consejos y las nuevas teorías que pudieran surgir. Desgraciadamente, la mayoría de sus obras fueron destruidas; su estudio estaba en la comarca invadida por los prusianos en 1870. Deja una huella profunda en sus sucesores y marca muy bien un período interesante. Claude Monet que nació en París en 1840, aprende mucho de Boudin durante su estadía en el Havre, pero es, naturalmente, cuando entra al estudio de Gleyre (después de su regreso de Argelia), que se manifiesta por primera vez como muy influenciado por la Escuela Barbizón e inspirado por Corot. “Pino en Antibes” (Lámina 159) es un ejemplo de verdadero impresionismo y, sobre todo, de un artista “luminista”. Trabaja con toques interrumpidos y su composición se presenta dentro de una decoración de equilibrio con influencia muy japonesa.

Auguste Renoir (1841-1919) desde la edad de 13 años trabaja como pintor de porcelana en Limoges, su ciudad natal, pero economiza para venir a París a estudiar bajo la dirección de Gleyre, pero mientras sus amigos de estudio eran más bien paisajistas, Renoir continúa como un pintor de temas, de rostros y sobre todo, muy decorativo (huellas de su aprendizaje profesional), aún dentro

de su realismo de los últimos tiempos.

Sin duda, sería necesario mencionar también a Alfred Sisley, nacido en París en 1839 (muerto en 1899) con un desenvolvimiento semejante al de Monet, a fin de situar la época y hacer revivir un ambiente de este impresionismo que no se detiene en la pintura.

En efecto, la escultura también estuvo sujeta a una transformación de técnica y de método que respira una filosofía nueva en el artista.

Juan Bautista Pigalle (1714-1785), un pionero, por cierto del realismo en escultura, su alumno Juan Antonio Houdon (1741-1828) famoso por sus bustos llenos de fuerza y de realidad; Francisco Rudé (1784-1855), imitador de lo antiguo (hay que ver su famoso grupo del Arco del Triunfo "Partida de los Voluntarios de 1792 " (Lámina 94), se aplica al gusto patriótico con una expresión de nobleza poco igualada; Antoine Louis Barye (1796-1875), pintor y escultor, se especializa en la pintura de animales y aún es buscado por los coleccionistas de nuestros días. Y al fin el gran genio cuyo nombre en la escultura se coloca con el de Miguel Ángel: se trata de Rodin.

Nacido en París en 1840, Auguste Rodin era de origen humilde y trabajaba cuando era joven en el taller de un albañil, lo que lo familiarizó con los materiales que más tarde serían manejados con esa maestría tan conocida. La estatua "Edad de Bronce" (Lámina 120) presentada en el Salón en 1877, fue tan perfecta que las autoridades acusaron al escultor de haber hecho un molde sobre lo vivo. Éste, para probar la falsedad de esta acusación, hizo "Juan Bautista" (Lámina 79) y una vez más el modelo fue de una milagrosa perfección. Mientras que muchos escultores siguen en sus obras el conocimiento anatómico del sujeto, Rodin modela según lo que el ojo percibe, y fue de ese modo que introdujo verdaderamente el impresionismo en la escultura. Se conoce su famoso monumento "Los Burgueses de Calais" y no es tanto la expresión punzante de los personajes lo que constituye la obra, sino más bien todo la atmósfera que emana de ella. Es ciertamente trabajo de un impresionista la estatua de Balzac que Rodin presentó en el Salón en 1898; en esta ocasión el escultor se muestra tanto psicólogo como artista, y marca un hito en la historia del arte (Lámina 77).

Desde de Giotto hasta el siglo XIX tenemos una continuidad de evolución de la pintura en la búsqueda de la perfección hacia la forma natural aparente de las cosas, y fue con la invención de la fotografía que los artistas comenzaron, sensiblemente, una transformación en sus trabajos, como también en la nueva ciencia de los colores siendo los impresionistas los agentes que más han impulsado su desarrollo.

\* \* \*

Serge Raynaud de la Ferrière



Lámina 170.- APRENDIZ DE RELOJERO.- Serge Raynaud de la Ferrière.



Lámina 171.- CALLEJUELA EN COLMART. Serge Raynaud de la Ferrière.

Serge Raynaud de la Ferrière



Lámina 172.- MAÑANA FELIZ.- Serge Raynaud de la Ferrière.

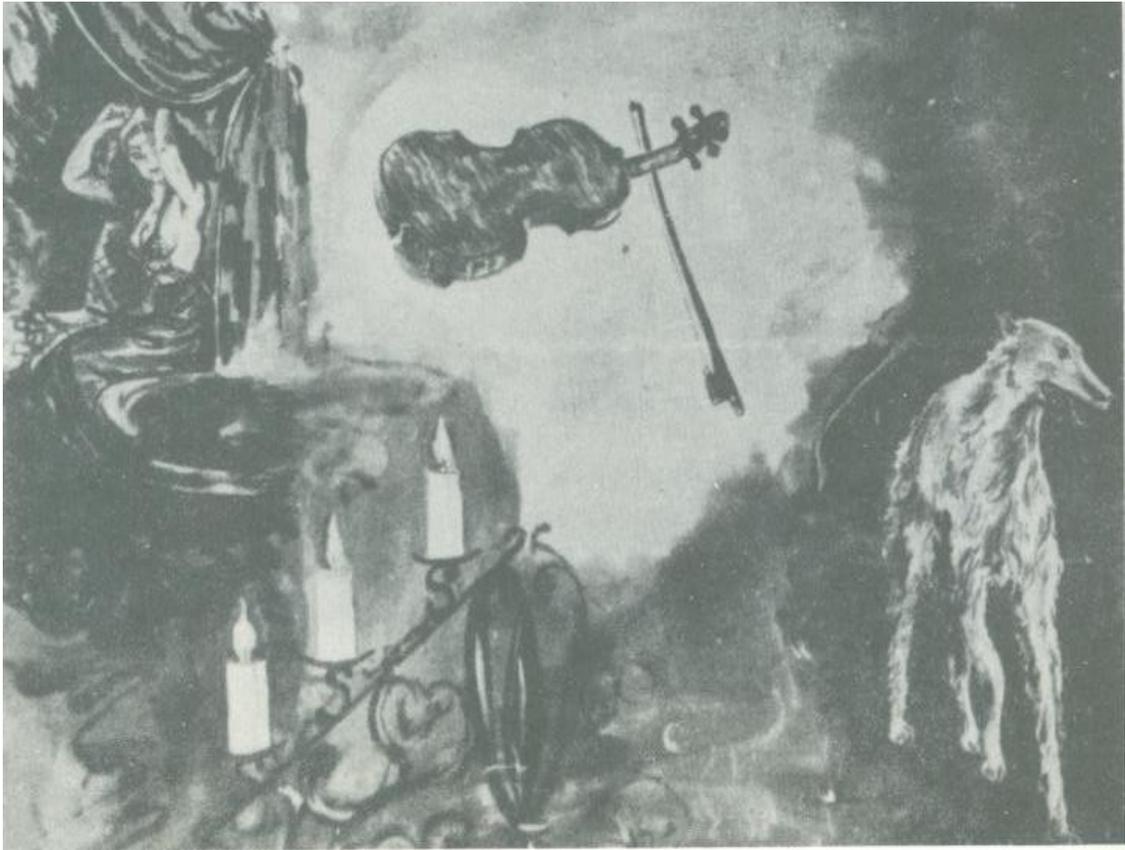


Lámina 173.- SIMILITUD.- Serge Raynaud de la Ferrière.

Serge Raynaud de la Ferrière

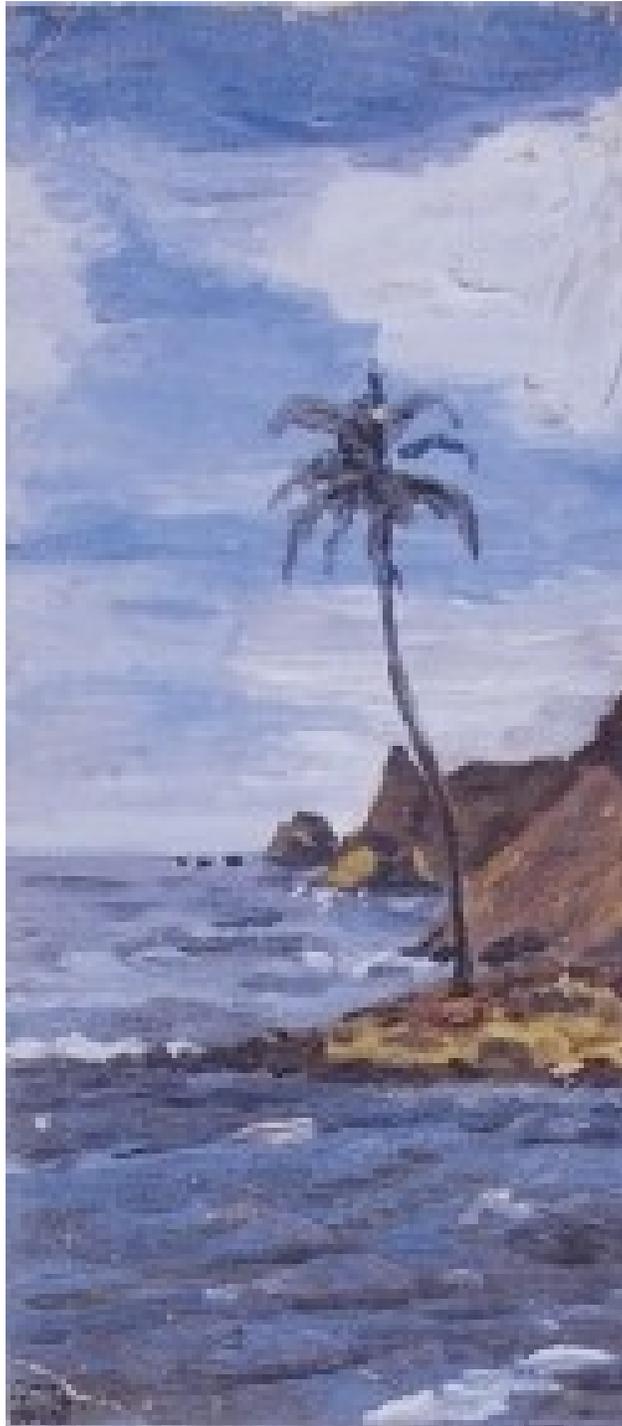


Lámina 174.- ORILLA  
DEL MAR, Caracas,  
Venezuela.-  
Serge Raynaud de la  
Ferrière.



Lámina 175.- BENARÉS, la ciudad de los mil templos, centro de la India brahmánica, en la orilla del Ganges, entre dos afluentes de este río, el Barni y el Asi.- Serge Raynaud de la Ferrière.

Serge Raynaud de la Ferrière



Lámina 176.- LOS ABEDULES.- Serge Raynaud de la Ferrière.



Lámina 177.- MONASTERIO EN LA ISLA DE SAN HONORATO.-  
Serge Raynaud de la Ferrière.

De hecho, era necesario también una reacción, puesto que ¿cómo podría manifestarse el artista si se negaba a copiar a sus predecesores? El término “post-impresionismo” (inventado por el crítico de arte Roger Fry) es un vocablo que definió todo lo que viene después de los impresionistas. El padre del Post-Impresionismo es Cézanne, que es él mismo uno de los impresionistas, habiendo vivido y expuesto con Monet, Pissarro y Renoir. Paul Cézanne (1839-1906) es meridional (nacido en Aix-en-Provence); difiere ya por su ambiente de trabajo y siempre ha tratado de escapar del impresionismo de alguna manera, porque él no usaba ya la paleta prismática como sus compañeros. Fue él quien dijo estas palabras: “Espero hacer del impresionismo una cosa sólida y durable como el arte de los Antiguos Maestros”.

Su trabajo es mucho más sencillo que el de Monet o Pissarro, pero su colorido es, igualmente, más rudo. Emplea además el castaño en gran cantidad (esto es lo que los impresionistas intentan excluir, como lo hemos visto ya).

Recuerdo haberme sentido muy inspirado por sus frutas; algunos de mis cuadros de joven son copias de ellas; sus paisajes de Provenza son típicos e indican claramente una revolución; aunque sea inconscientemente él la hizo, porque nada en él (en su vida íntima) estaba en rebeldía en ningún otro aspecto. Nunca tuvo que pintar para vivir, tenía su vida asegurada por su padre (banquero), quien le pasaba una renta, lo que parece haber hecho nacer en él un sentimiento poco conocido en general, entre los artistas, o sea la ausencia de afecto por la Vida. En efecto, los artistas, cualesquiera que sean, tienen siempre un sentimiento que va de la admiración al disgusto, o de la ternura a la pasión por la Vida, que permanece en esos idealistas como algo parecido a Dios. Cézanne tiene un desprendimiento completo de la vida, hasta el punto que cuando pinta seres humanos parece que se trata de naturalezas muertas. Maneja un retrato como un queso o una pera. Sus rostros ciertamente están llenos de grandeza (como en “Los jugadores de Cartas” por ejemplo) (Láminas 106 y 107), pero es un carácter, que yo diría atmosférico, que juega el papel de la luz y una marca de sustancia que forma los personajes, pero no hay una vida que emane de los sujetos. Sus modelos están llenos de simplicidad y son un verdadero interés en cuanto al estudio de la nueva forma del arte, pero qué lejos está de un Van Gogh, por ejemplo!

Joven contemporáneo de Cézanne, el holandés Van Gogh no llegó a la pintura sino hasta cuando estaba cerca de sus treinta años, después de haber sido vendedor de almacén, maestro de escuela y misionero. “Quiero pintar la

humanidad, la humanidad y aún la humanidad”, decía, y Dios sabe si sus personajes revelan su condición de existencia. Nadie mejor que él ha podido representar esos aspectos del atontamiento, la nostalgia, la piedad, la lucha contra la vida y todas las diversas mentalidades que surgen del carácter humano.

Después de Millet, a quien él tomó como modelo, fue Pissarro quien influyó sobre Van Gogh, cuando regresó a París en 1886 para reunirse con su hermano Theo.

Su técnica es diferente a la de los neo-impressionistas, de los cuales utiliza el método, el ideal y la misma paleta; emplea su individualidad con mucha fuerza al separar el color por líneas finas y nerviosas, llenas de pasión, podríamos decir.

El más apasionado de los pintores, comprendió la vida mejor que nadie y, además, su predisposición a ser misionero es una indicación. Es justamente porque era demasiado profundo, demasiado profundo dentro del sentimiento cristiano, que algunas iglesias no pudieron aceptarlo. Él respetaba demasiado al Cristo en tanto que hombre-Maestro, y no como un dogma canalizado por una organización de misiones. Su temperamento violento viene de la herencia paterna (hijo de un pastor luterano).

Sin duda se conoce el incidente que hizo que lo consideraran como anormal. Una muchacha de quien él estaba enamorado, le dijo en broma que si él no sabía qué cosa ofrecerle, podría darle una de “sus grandes orejas”. Justo un poco antes de la Navidad, ¡cuál no sería la estupefacción de la muchacha al recibir un paquete conteniendo una oreja humana recién cortada! Van Gogh está en cama con fiebre, pero su retrato “El hombre con la oreja cortada”, demuestra la vivacidad de su mano al igual que la de su vista.

Es cierto que la pasión siempre conduce a un estado más o menos desequilibrado, porque si no, quién podría decir que Van Gogh no estaba realmente sano de espíritu cuando vemos su cuadro “El Artista con su Pipa” (Lámina 105) lo que más se percibe es una especie de carácter de furor (no hablo simplemente de la fisonomía del retrato) mas ¡cuánta maestría en la línea como en el color! Vincent Van Gogh tal vez no ha inventado nada, pero culmina una época, el término de una posibilidad de expresión. Después de él nadie podrá continuar. Es necesario cambiar algo deliberadamente, ir a buscar un tema de pintura en otro lugar, porque Vincent cierra la puerta, rompe los puentes, delimita con su nombre la historia de la pintura. Su lienzo “El patio de la Cárcel” (Lámina 108) es una obra maestra, muy simbólica (33 prisioneros, si no me equivoco!); los altos muros un poco exagerados marcando la limitación de esa pobre humanidad sobre la cual el artista ha llorado tanto; ese número formidable de piedras es más un símbolo de la esfera donde el género humano

evoluciona, que una característica de la prisión que muestra la imposibilidad de evadirse. Al exterior del círculo formado por los prisioneros en su paseo, se notan tres personajes: guardián, inspector y rector. Siempre podría tratarse de algo diferente en ese misionero que ha meditado sobre los 33 años del sufrimiento del Cristo y sobre la Santa Trinidad teológica!

La asociación que Van Gogh intentó con Gauguin necesariamente tenía que fracasar. Vivieron poco tiempo juntos en Arles; muy pronto tuvieron que aceptar la evidencia de que mientras que Vincent era sencillo y humilde y su propósito en la pintura era mostrar la humanidad realmente como es, Gauguin era orgulloso, soberbio, altivo y deseaba mostrar al género humano en una especie de estado paradisiaco.

Después de haber estudiado la colección de Van Gogh en Nueva York en 1949, primero copié dos de sus cuadros (“Hospital de San Rémy” y “Colina de Provenza”) y luego hice algunas pinturas del género de Van Gogh, especialmente “El retrato de un Indo” (esos lienzos están todavía en Estados Unidos).

Me siento verdaderamente complacido en el ambiente de Van Gogh y si hubiera de adoptar un género, me gustaría pintar con el estilo de sus terrazas de café francés, por la noche; esas calles iluminadas por los reverberos y otras obras de esa figura popular de la pintura moderna.

Pero, yo no soy artista; sé demasiado y no lo bastante sobre la pintura, como sobre tantas cosas; el ideal artístico me falta así como el conocimiento y me contento con intentar expresar ideas esotéricas, a través del símbolo, sin hacer mucho pintura de carácter o reproducir una cosa concebida, por hábito, como normalmente natural.

\* \* \*

Reconozco que con frecuencia es necesario buscar durante largo tiempo para captar la idea que quiero expresar, porque no es siempre puro simbolismo, sino asociaciones de ideas como en “Similitud” (Lámina 173).

Esta pintura está basada en el tema belleza-terror! Todas las ideas están en relación con esos dos elementos; primero, bajo el paño fúnebre, la doncella dispuesta a introducirse en la cama, una dama en deshállé (el eterno femenino) recoge sus cabellos con una cinta; bella, mi modelo caracteriza a Eva en su belleza y siempre aterrorizada, miedo a la oscuridad, miedo de una presencia desconocida en su habitación, etc. Más allá, un violín de forma aristocrática que simboliza también la belleza de las líneas armoniosas, pero siempre quejumbroso en los sonidos tan particulares que emanan de sus cuerdas, que parecen llorar! Más abajo un candelabro de hierro forjado, trabajo del artesano que puede expresar una estética, la belleza de los cirios en la noche no causa ninguna duda, pero la llama medrosa al menor soplo tiembla; sigue siendo belleza y terror. En fin, un perro, un lebrél ruso para manifestar también la belleza; esos perros de raza pura que son el tipo de la nobleza frecuentemente asociada con una idea que quiere expresar la belleza (igual que en un concurso de elegancia se presentan a veces los maniqués con un lebrél ruso y el tema de “la bella y la bestia” es muy conocido). El defecto de esa raza es, sin embargo, el miedo; en efecto, el lebrél ruso es un perro de salón que se asusta rápidamente ante el menor gesto. Se le ve aquí moviéndose sobre un tapiz rojo, la pata ya levantada y la cabeza con la expresión de captar alguna cosa. No insisto sobre los colores que también están en relación con la idea madre, especialmente esa mancha amarilla que viene a salpicar el castaño, tal como la espiritualidad que se impone sobre el mundo material...

En efecto, los colores juegan un papel enorme en el simbolismo; por ejemplo, en la serie de los doce cuadros zodiacales que veremos más adelante, insisto ante todo sobre el colorido, más que sobre las ideas que se manifiestan tan claramente por motivos más visibles.

\* \* \*

Como dije anteriormente, después de Van Gogh, nada más. Hay que buscar en otro lugar y es en el sentido literal de la palabra que Gauguin ha emprendido aquello.

Paul Gauguin (1848-1903) aprendió a pintar con Camille Pissarro. Pero desde niño él ya viajaba; su gusto se pronunció más fuertemente cuando se acercaba a los 30 años. Vió una pintura de Camille Pissarro que le recordó los tonos que había visto en los trópicos y resurgió su deseo de viajar; además en él había sangre tropical (su madre era una criolla peruana, su padre un bretón). Su estilo de simplificación es una influencia de Paul Cézanne, pero por poco tiempo estuvo inspirado en ese artista, porque muy rápidamente se creó un estilo bien personal.

En 1891 se embarcó para Tahití, en el Pacífico Sur, donde su estadía es de las más fructuosas, pero como siempre, mientras viven los artistas, nadie advierte su labor y sólo después de su muerte es que se buscarán ávidamente sus lienzos, tan preciados hoy en día. “He escapado a todo lo que es artificial, convencional, habitual”, dice, porque él jamás se arrepentirá de haber dejado Europa. Durante una discusión con un amigo de París, Paul Gauguin replicó: “Vuestra civilización es vuestra enfermedad; mi barbarie es la restauración de la salud”.

De su arte nació el “fauvismo”, un grupo de pintores que se rebelaron contra la fría intelectualidad de la pintura científica y aún exagerando un retorno a la naturaleza, rechazan a los antiguos maestros y copian el arte salvaje. Surge entonces la copia de las pinturas de Polinesia y del África Central. Ese movimiento “fauvista” culmina con Matisse, que economiza todas las líneas no indispensables; es una simplificación total de la pintura moderna. Henri Matisse nació en 1869 y desde muy joven se destacó como dibujante potente, pero su arte pasa por numerosas fases desde el impresionismo y la influencia de Gauguin. En verdad, este artista exagera el punto que le atrae en un modelo, es decir, que lleva la caricatura a la paradoja; es en cierto modo, un apasionado del realismo. Si utiliza la paleta clara y llamativa de los impresionistas, no sigue el método de la pintura en mosaico, por ejemplo, para el dibujo lineal, y sus cuadros son principalmente pintados con golpes de brocha. En sus últimos años Matisse se manifiesta sobre todo a través de recortes interesantes y quedará como una gran figura en el futuro (Lámina 128).

\* \* \*

El innovador del cubismo es, para mí, Georges Braque, aunque muchos se inclinan por Picasso. De la idea de que el cristal es la forma primitiva de todas las cosas, nació este método de pintar en “cristalización”, que quiere que todo sea punteado en línea recta, ángulos, y precisiones muy marcadas (Lámina 129). Es con los motivos marinos y los paisajes que los temas se prestan mejor, y Georges Braque ciertamente fue el primero en exhibir el cubismo. La teoría se defiende por dos grandes principios: *a)* una línea recta es más potente que una curva; *b)* la fuerza es Belleza.

Evidentemente Picasso se destacó mucho más que cualquiera otro en esos principios. Pablo Picasso (nacido en 1881) llegó a París al final del siglo XIX como dibujante fuera de marco; es sumamente instructivo ver sus trabajos de principio del siglo (“Muchacho Joven”, “Madre e Hijo”, etc. ([Láminas 163 y 164])), que denotan a un dibujante refinado, y muchos se asombran al ver un artista cuyas pinturas tienen tanta riqueza, en la forma y en el color, estar a la cabeza de un movimiento ultra-moderno. Picasso posee ciertamente dones espléndidos para el dibujo, que ha demostrado ampliamente antes de adherirse al “fauvismo”.

El cubismo se presenta en dos fases principales. La primera que era la de pintar simplemente reemplazando la curva por una línea recta y hemos visto esos retratos duros, parecidos a tótem negros; las pinturas de ese género están más cerca a la escultura sobre madera que a cuadros al pincel. Pero la segunda fase es mucho más complicada porque se trata de recortes que luego se mezclan y de ahí, esas pinturas en que uno encuentra una oreja cerca del pecho o un ojo sobre la cabeza. De hecho todo ello está bien estudiado y exige un conocimiento del método que consiste en dar una idea del modelo visto desde todos los ángulos posibles, o sea, desde diferentes puntos de vista, y hacer un conglomerado en una composición equilibrada que dará una mayor visión de la realidad.

Si el músico puede dar libre curso a su imaginación y componer a su gusto, ¿por qué estaría el pintor obligado a seguir formas bien definidas que creemos son la realidad? De hecho el cubismo es aún una formalidad, una especie de compromiso entre la línea, como se la comprende habitualmente, y una nueva forma que muy bien se podría entrever, pero ¿por qué no suprimir la forma completamente? El medio subjetivo existe en la música para expresar o aún, no expresar nada, como decía Debussy: “compongo para mi placer, me importa poco si mis notas están dentro de la armonía tal como se la concibe generalmente; quiero oír otros sonidos”. Asimismo en la pintura, ¿por qué no experimentar otros colores, otros movimientos de líneas?

El artista polaco Vassily Kandinsky experimentó con esta idea, pero parece que el público aceptó mejor sus explicaciones muy plausibles, más que las obras mismas, poco apreciadas. Define la idea de que un pintor debe ser libre de construir las composiciones sin referencia a las formas naturales. Se puede tener, en efecto, un placer emocional sin apelar a una asociación de ideas materiales. Por ejemplo, en el colorido espléndido que se desprende de los vitrales de las iglesias, no son importantes los personajes bien recortados, sino más bien el conjunto de colores a través de los cuales pasa el rayo solar. Sería interesante producir pinturas sobre vitrales, no sólo con el estilo cubista, como fue hecho, sino en completa subjetividad; hacer composiciones futuristas a fin de ver el efecto de tales pinturas, simplemente bajo el efecto de la luz solar, sin ocuparse del tema mismo, o en otras palabras, dejarse llevar por su impulso inmediato, fuera de todos los análisis, o función de la razón. Escuchamos a un orador sin analizar demasiado si respeta las reglas gramaticales; sin duda, es agradable tener relación con alguien que “cultiva las flores de la retórica”, pero en fin, se sigue sobre todo el curso de la conversación como se escucha un concierto, sin preocuparse de la composición técnica de la música en general; uno se deja mecer por la melodía y la magia de los sonidos, tal como podríamos hacerlo igualmente por el color, sin preocuparse del recuerdo de alguna cosa conocida, memorizada. ¿Por qué siempre desear una relación con lo que sabemos, en vez de dejarnos llevar hacia lo desconocido...?

Fauvistas, cubistas, futuristas, se han sucedido, y ¿cuántas escuelas vendrán a engrosar el número de divisiones en los métodos de la pintura? Paso por alto el estilo de Giacomo Balla, con su sistema de representación del movimiento en la pintura; creo que con el cine su idea ha debido empañarse desde 1914. La idea del cubismo conviene muy bien, por ejemplo, en los cuadros en que se desea demostrar que la máquina humana es verdaderamente un instrumento de destrucción como en las pinturas de guerra, en las que el artista desea expresar especialmente su punto de vista sobre el crimen colectivo.

El patriotismo, que es la escuela del crimen por excelencia, puede muy bien manifestarse por ese sistema simbólico como lo hizo C.R.W. Nevinson. Los artistas ingleses estaban muy avanzados en esta materia, como Spencer Pryce, Frank Brangwyn, Sir William Orpen con su lienzo “To the Unknown British Soldier in France”, que causó tan grande impresión en 1923 en la Royal Academy, con otros pintores de la gran guerra.

\* \* \*

Tuve ocasión de mencionar al norteamericano Whistler; también hay que rendir honor a este otro norteamericano de París: Sargent, un verdadero genio que deja, aparte de sus retratos más famosos, paisajes plenos de ilusionismo. John Singer Sargent, nacido en 1856 (su padre, médico de Estados Unidos) fue educado en Italia y Alemania antes de ir a aprender pintura en París con Carolus Duran (premio de Roma que se inclinaba por la escuela española con una base de trabajo visto en Velázquez y Goya).

Gran psicólogo, Sargent desarrolla un poder de carácter muy penetrante; sus retratos célebres (“Lord Ribblesdale” y “Ena and Betty Wertheimer” en la National Gallery en Londres) tienen, a pesar del respeto a la tradición, algo que se evade ya hacia un modernismo acentuado, sobre todo en sus paisajes. Las acuarelas (como “The Piazzetta in Venice” [Lámina 146] en la Tate Gallery de Londres) tal vez demuestran mejor esta intensa realidad de observación que hace de él un verdadero impresionista.

Podríamos citar un impresionista inglés: P. Wilson Steer (nacido en 1860) que trabajó en el estilo de Manet, Monet, Degas y Renoir, pero transformó un poco su género al combinar el retrato con el paisaje, muy prudentemente estudiado según una combinación de tradiciones inglesas tanto como francesas. En algunos de sus lienzos se siente la inspiración de Watteau, por ejemplo, en el retrato de Mrs. Hammersley. Otros dos artistas que han contribuido a la introducción del impresionismo en Gran Bretaña fueron W. Sickert y Lucien Pissarro (hijo mayor de Camille Pissarro).

Poco a poco se ha visto aparecer también la pintura llamada paisaje industrial; ése es un gusto que personalmente no comparto, pero hay que rendir homenaje a ciertos artistas que han sabido representarla firmemente.

Sir Charles John Holmes (Director de la National Gallery y profesor de Bellas Artes en la Universidad de Oxford) es el inventor de un tipo de visión dentro de este concepto; tiene ejemplos muy impresionantes y sabe darle un carácter a lo que es poco artístico en la vida.

Difícilmente concibo la filosofía que conmueve a algunos ante una fábrica, un muro de establecimiento industrial o el depósito de una gasolinera! El mecanismo complicado de algunas manufacturas puede, si es preciso, despertar sentimientos profundos de una psicología que quizá no comprendo; pero de todos modos no siento la importancia de insistir sobre estos motivos. Opinión enteramente personal, evidentemente, pienso que tiene un mayor interés el presentar a los seres humanos trabajando, esto sin limitación alguna, ya que se trata de problemas que todos tenemos que aprender; no importa si

Serge Raynaud de la Ferrière

ello nos agrada o no, el hecho es que semejante psicología existe y que el artista tiene el deber de demostrarla a sus contemporáneos.

La misión del artista es precisamente instruir al mundo con la ayuda del símbolo, con la ayuda de un lenguaje propio, con la ayuda de la manifestación a la cual está más predispuesto. Así como un pedagogo dará una conferencia educativa, el pintor hará un cuadro que explicará toda una teoría o toda una manera de ver.

\* \* \*

“Mañana feliz” (Lámina 172), se encuentra en cierto sentido dentro de este concepto, al igual que “Desolación”. Hice este cuadro después de una conversación con un hombre joven que me vino a ver a mi consulta de Psicólogo, explicándome su situación de vida íntima, tan difícilmente soportable por su carácter calmado y muy moderado al lado de su amiga (deseaba, además, que psicoanalizara a ella igualmente) con una pasión demasiado fuerte por él. Se notará en mi cuadro la dama que se despereza satisfecha por la mañana, mientras que el hombre parece pensativo, extenuado, triste. Bajo la mujer a medio vestir, está acostado un animal simbólico representando el carácter viciado y vicioso de nuestro elemento femenino en cuestión; las impulsiones de la persona son rápidamente reveladas de esa manera, además de la fisonomía muy provocativa. El hombre, por el contrario, tiene, como todo horizonte, una planta verde simbolizando sus aspiraciones hacia la naturaleza, la vida sana, pero únicamente “cultivada” (símbolo de la planta en tiesto, en cultivo interior solamente); él espera. De su sombra (ondulaciones negras) se extienden las hojas verdes hasta el círculo negro sobre la cabeza del animal faunescos; ese círculo es el segundo sol (Sol Negro), repercusión del Sol en la parte alta del cuadro, rojo esta vez. Evidentemente no hay muros límite para impedir al Sol brillar para la mujer (el Sol Rojo para ella!), mientras que el Sol (la localización del punto vernal, (que en realidad es “heliocentrismo” fijo), en el color oscuro, está alejado del hombre y ligado únicamente a lo que aspira (el enlace se hace por las hojas verdes, el verde de la esperanza).

En medio de ellos, la ventana abierta, una posibilidad de escapar de la situación, un árbol que brota, un renacimiento, un nuevo comenzar, una paloma de la paz desciende...

Al extremo, en lo alto del cuadro, el fresco tiene un detalle que interviene en el análisis que hice de mi consultante: discusión sobre el motivo de un detalle de tapicería; al gusto de uno y no del otro; mi dibujo es poco geométrico, casi dejo una aproximación a la decoración griega que generalmente se impone por la rectitud de la línea.

Símbolo también de esta tradición (el fresco) abandonada (las líneas trazadas con la mano levantada rápidamente, sin deseo de perfección). Una vez más los colores juegan su papel, naturalmente, pero es poco largo de detallar, sobre todo para explicar simplemente lo que aquí no es sino una reproducción donde los matices son inexistentes.

Debo insistir una vez más, para decir que no presento esto como ejemplo,

Serge Raynaud de la Ferrière

ni en forma alguna como una obra de mérito; en ciertas exposiciones he exhibido lienzos diversos, mucho más elogiables; no trato pues de presentar aquí lo mejor, sino sencillamente ejemplos de ilustración para motivar mi punto de vista (Láminas 29, 49, 57, 58, 60 y 75).

\* \* \*

Es imposible, pienso, hoy competir en Arte. Todo ha sido producido: ¿quién podrá rivalizar con Rafael? ¿quién osará sobrepasar a Bach, aún si pudiera hacerlo? Se copia, se trata un poco diferentemente el tema, aún de algunos genios básicos.

Uno se pregunta cómo ciertos retratistas modernos se apasionan todavía en producir semejanzas de formas, cuando tenemos tantos otros medios de reproducir las figuras a la perfección (fotografía, televisión, cine) sin la ayuda del pintor.

Su misión es diferente! Es algo así como si Jesús de Nazareth hubiera venido a decir que hay 18 capítulos en el Bhagavad Gita! Mejor que nadie, el Señor Krishna ha detallado esa enseñanza hace más de 3 000 años y los otros Cristos, Instructores, Mensajeros que vinieron después de él, tienen que innovar un método distinto en cada época: en su misión, en filosofía, en religión o en arte.

¡Cuándo se comprenderá que hay algo más que hacer que una copia de la vida! Es necesario olvidar el deseo de parecerse a un “ejemplo”; sin tratar de ser algo así como una “X”, ser uno mismo sencillamente y de esta doctrina de individualidad perfeccionada surgirá tal vez un ambiente distinto al de la triste atmósfera que respiramos desde hace siglos.

Se ha confundido durante demasiado tiempo el respeto a la Tradición con la copia!

Se puede muy bien respetar la Tradición al seguir los principios Iniciáticos y esto sin copiar a los predecesores; si la obra se parece después a algo que ya ha sido presentado, tanto peor o tanto mejor, pero es inútil desear copiar cuando la mayor parte del tiempo lo que se ha hecho precedentemente tal vez no tenía ninguna razón de ser. Hablo a.C. en un sentido general y aún fuera del cuadro del ARTE. Nos perdemos repitiendo frases hechas, teorías anticuadas, formulando concepciones que desde hace largo tiempo son conocidas como erróneas; pero se ama poco el esfuerzo y lo propio del hombre, que es: el PENSAR que desde siglos se considera como energía inútil. El análisis, el estudio, el control, la meditación, la razón, son en este siglo en el que tanto se habla de ellos, cosas que realmente se toman poco en consideración.

Gutenberg inventó los caracteres móviles de la imprenta; muy bien, pero ¿cómo imprimieron los chinos sus periódicos hace un milenio o dos? Que Benjamín Franklin es el inventor del pararrayos, aprendemos en la escuela, pero

¿cómo se explica entonces que la pirámide de Gizeh tenía desde hace 3 000 a 4 000 años una varilla metálica en la punta? . . .! Lejos de tener esos telescopios gigantes que conocemos en nuestros días, los Caldeos habían, sin embargo, medido la distancia de la tierra al sol, sin siquiera unas yardas de diferencia, según las últimas rectificaciones de nuestros astrónomos modernos. Con el poco conocimiento que les concedemos, habrían obrado acaso estos antiguos astrólogos?

Lo he mencionado ya repetidas veces: los antiguos Incas de la América del Sur conocían hace millares de años más de lo que tal vez nosotros jamás podamos saber, sobre la biología y la medicina; las cuestiones de energía atómica están definidas en los libros de la India desde hace más de 3 000 años. No fue suficiente el haber crucificado a Quetzalcóatl en México, a Indra en Nepal (al norte de la India) hace 3 500 años, y muchos otros mensajeros, para que se hubiera recommenzado con Jesús de Nazareth y que se esté dispuesto a volver a poner en la cruz a no importa qué otro Instructor de la Humanidad en la hora presente.

Ha sido necesario un Galileo en la ciencia o un Jacques de Molay en religión para que salgamos un poco del fanatismo, tanto en el primer dominio como en el segundo. Claro está, siempre llegamos a entendernos, pero ¡cuánto tiempo empleamos en ello! Se levantó un escándalo cuando Strauss tocó sus vales las primeras veces, y el mundo de hoy baila a los acordes de lo que se llamaba entonces una música bárbara, y como locos, los de más edad, se lanzan contra el jazz, que será ciertamente un día considerado entre los clásicos (algunas músicas de ese género ya lo son, por cierto), ¿No era el propio Bach un músico de una clase de jazz en su época? El boogie-woogie popular del tiempo presente tendrá su época de grandeza dignificada en el porvenir, porque se tiene la impresión de que el mundo siempre admira con gracia las cosas del pasado, ¡complaciéndose en reconocer “la bella época” de antaño!... Sin embargo, con la misma complejidad de lógica, los hombres se enorgullecen de su época y tienden siempre a enaltecer la palabra civilización y cultura de su propia vida, ignorando deseando ignorar todos los conocimientos del pasado. Aún durante el curso de la historia escolar se pone cuidado en detenerse en la cronología de la Grecia Antigua o de la primera dinastía de los egipcios, como si antes de Aristóteles, no hubiera habido nada en Atenas, o antes de Menes, el Egipto no hubiera estado organizado!

De hecho, se tiene mucho cuidado de ocultarnos muchísimas cosas que darían demasiada claridad sobre múltiples problemas. Tuve la oportunidad de hacer mis estudios en diversos países, lo que me ha hecho escuchar diferentes “toques de campanas”. En historia únicamente, tuve el privilegio de asistir a ese curso visto por la enseñanza francesa, y dado en las escuelas belgas, lo que

hizo que aprendiera que muchísimos datos desconocidos en Francia, son de primordial interés en Bélgica! Se concibe muy bien que a los franceses no les guste insistir sobre la batalla de las espuelas de oro, y por esa razón, el año 1382 pasa inadvertido en los libros de historia, mientras que en Bruselas aprendí que los flamencos infligieron una pérdida terrible a la caballería aristocrática francesa en esa fecha importante de la historia belga del siglo XIV...!

Se desprende de todo esto, como igualmente de toda otra cosa, que es útil ver los dos lados a fin de hacerse una opinión, porque cuántas veces se registra un hecho aprendido de una fuente y que difiere completamente de otra. Jesús ben Sabta, el “hijo de la mujer divorciada” como dice el Talmud, es considerado por los judíos como un impostor, como un profeta por los musulmanes, como un ser demoníaco por ciertas sectas religiosas y un Cristo por otros; cada uno ve a su manera a Jesús de Nazareth; en la misma forma en que el mundo se reparte a los otros grandes Maestros: Krishna, Budha o Mahoma.

De todas maneras si dejamos a un lado el dogma polvoriento encontraremos en los menores detalles una similitud de enseñanza; esos detalles idénticos van hasta el carácter llamado mitológico; se sabe, por ejemplo, que el héroe Maya, el Instructor de las civilizaciones Quichés de América, había nacido de una Virgen y de un padre adoptivo leñador (que trabaja en madera), al igual que el Cristo de los occidentales, y todos los otros Cristos que han precedido a Jesús de Nazareth.

Serge Raynaud de la Ferrière

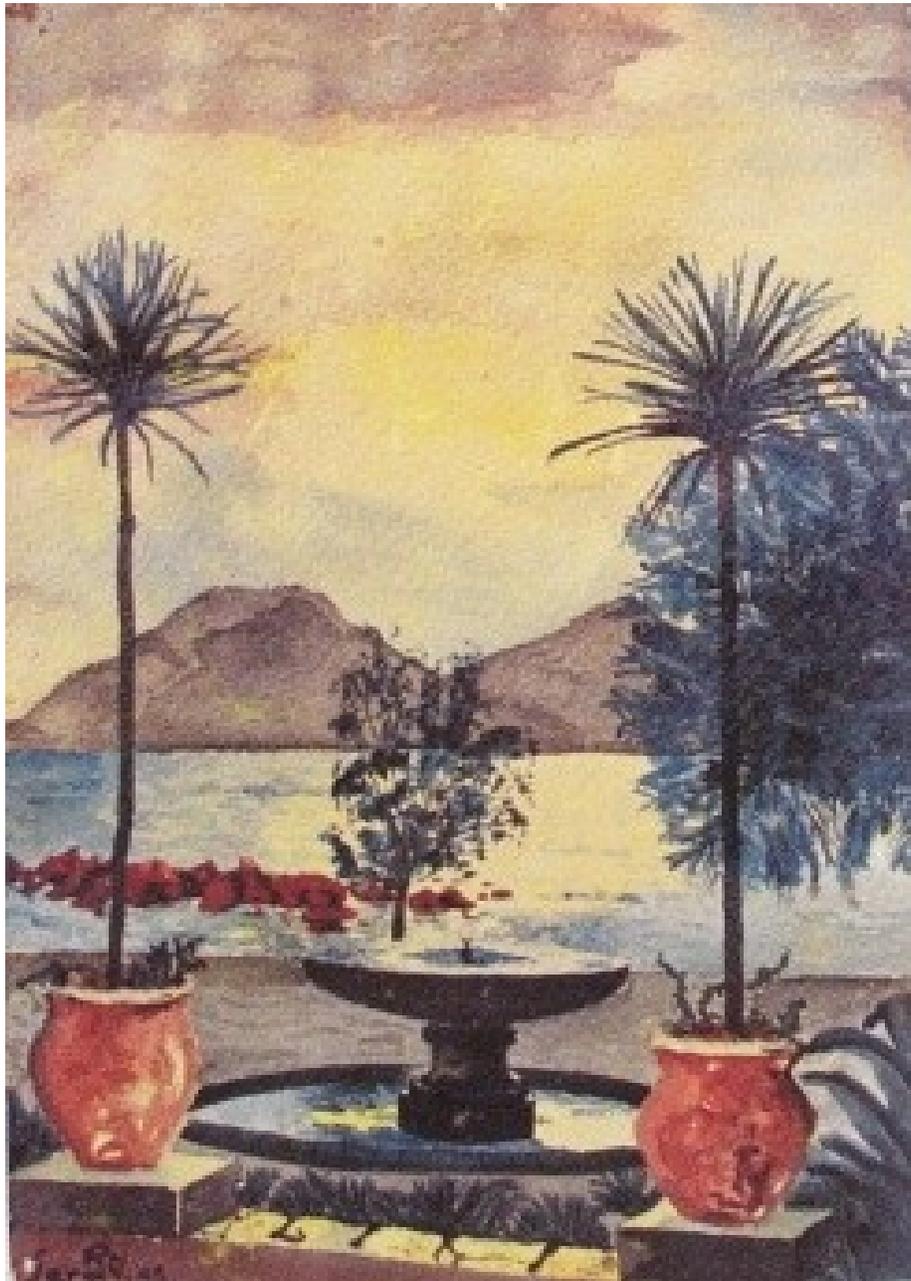


Lámina 178.- JARDINES DE LA CROISETTE DE CANNES.- Serge Raynaud de la Ferrière.

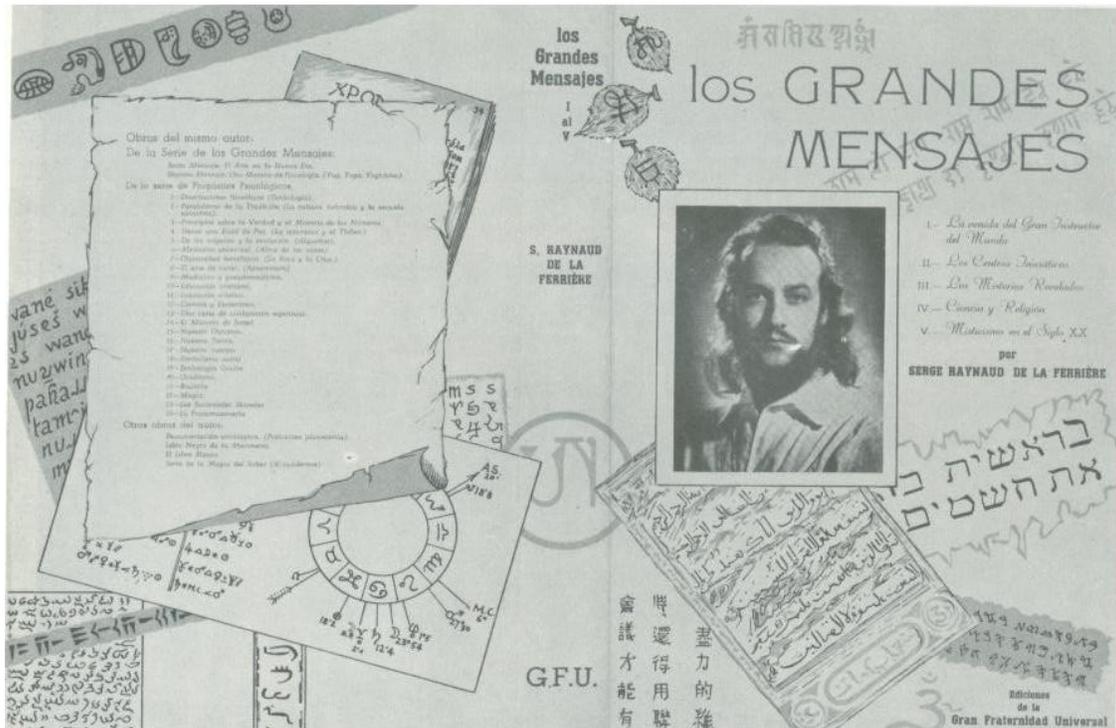


Lámina 179.- CARÁTULA PARA "LOS GRANDES MENSAJES".- Serge Raynaud de la Ferrière.

Serge Raynaud de la Ferrière



Lámina 180.- JEFE RELIGIOSO DE MADAGASCAR. Retrato al óleo.- Serge Raynaud de la Ferrière.



Lámina 181.- CHAMÁN DE MONGOLIA. Dibujo.- Serge Raynaud de la Ferrière.

Se sabe que Vishnú, la segunda manifestación de Dios entre los Hindúes, surge en emanación material en cada una de las grandes épocas; esos “Avatares” (como los Cristos que reaparecen en épocas regulares) son en número de DIEZ (como los 10 Sephirot de la Kabbalah hebraica). Primero Dios (Brahma), que se manifiesta en trilogía Brahma-Vishnú-Shiva (Creador-Forma-Pensamiento Colectivo), se manifiesta en su forma material (en la persona de Vishnú) en una vida dentro del cuerpo de un pez. Podemos situar eso en la época en que el sol estaba en su movimiento aparente bajo de la Constelación de los “PECES” (los peces del Zodíaco) hace 26 000 años. Notemos que Vishnú mismo es una palabra de donde se puede extraer “Fisch” (pez en las lenguas muy antiguas, y también en holandés hoy en día, de donde el inglés formó “fish”). Se conoce todo el simbolismo de esa palabra mencionada tan “mágicamente” en el Evangelio de San Juan XXI (como fue dado a comprender en Mateo XIV-17, 19, 20 y 21; XV-34, 35, 36 y 37; XVI-11 y 12).

Pero también Vishnú es llamado NARAYANA (el que camina sobre las aguas) en un mismo simbolismo pues que el Cristo; caminaba sobre las aguas hace unos miles de años (una veintena de millares de años?... ) después de que ese término se aplicaba a la divinidad encarnada en la India.

Las palabras están llenas de interés cuando uno quiere inclinarse hacia la etimología, al igual que hacia el carácter esotérico. Creo que fue Fabre d’Olivet el primero que comenzó a detallar cada valor de las palabras en su sentido tanto gramétrico, como geométrico, simbólico, gemátrico, esotérico, filosófico, etc.

Si se tomara de nuevo el estudio completo de la “A”, primera letra en casi todas las lenguas, observaríamos que es símbolo del hombre universal, jeroglífico de la unidad, signo de potencia, artículo entre los rabinos, etcétera. “AB”, da todas las ideas de causa productiva, fuerza generadora y en los idiomas antiguos expresa el elemento agua como principio de la fructificación universal. “AG” en la acepción primitiva caracteriza una cosa activa que tiende a aumentarse, etc.; es la única manera de llegar al entendimiento perfecto de una exposición y ya no tendríamos más esas deformaciones enormes que cada uno ya ha podido notar.

Evidentemente, sigue siendo preciso un lenguaje universal, y no hablo del esperanto, o ningún otro modo de expresión artificialmente concebido sobre una gramática mucho más pobre aún que las lenguas ya establecidas, y que no facilitaría en nada nuestras relaciones; sería mejor, en ese caso (ya que cerca

de 500 millones de personas hablan chino), que el resto de la humanidad aprendiera la gran lengua asiática. Al decir lengua universal, entiendo la que no tiene necesidad de palabra, sino la que se percibe por un sentido, del que desgraciadamente, muchos ni siquiera sospechan su existencia.

Los 285 millones de confucianistas y taoístas parecen tener primacía sobre la religión cristiana que cuenta apenas con un poco más de 100 millones de miembros, ¿pero es el número el que da la razón? Se cuenta actualmente con 210 millones de lo que se llama fetichistas o de la religión magista y sin embargo, cuando en Europa se habla de ello, se cree que es una leyenda! De hecho, tal vez los 17 millones de shintoístas japoneses son los que están en la verdad! Siempre esta limitación que tenemos de encerrar nuestro universo dentro del pequeño círculo de nuestros conocimientos...

El mundo es grande, importante, mayor, y hace falta un espíritu amplio, avanzado, abierto para concebir apenas una fracción de la EXISTENCIA Eternal, pero no será jamás con palabras, que se puedan exponer a los profanos, los arcanos de un plano cuyas vibraciones exigen justamente esta cualidad que no está aún en actividad corriente en el género humano. Estamos en el umbral de una nueva Era, la que da la posibilidad de desarrollar estos nuevos "poderes", y les toca a los misioneros el tomar la parte activa de la reeducación de los hombres.

Los artistas tienen ese papel que desempeñar al lado de los religiosos, los filósofos, los científicos; hay que ofrecer una posibilidad a cada uno según sus aspiraciones y según sus propias facultades y predisposiciones; es por eso que todos somos maestros y todos somos discípulos; hay que saber comprender la ayuda fraternal que traen los sacerdotes de las diversas concepciones, ya sean místicas, espirituales, científicas o idealistas. En una palabra, en vez de criticar, destruir, dividir, sepamos cooperar, construir y unir.

Que mi participación en el ARTE sea una piedra para el edificio del Gran Ideal sobre el cual se entronizará la Antorcha Luminosa de la Verdad.