

Carlos Massini Correas

**TRAYECTORIA ESPIRITUAL DEL GRABADOR
VICTOR DELHEZ**

I

Un propósito simple, pero esencial, va a conducir mis palabras preliminares. Si tenemos ante los ojos la obra de un artista, ante ella, como verdadero exordio, hay que formularse dos preguntas: ¿qué lugar ocupa dentro del arte contemporáneo?, y luego, la segunda: ¿qué orientación lleva en el camino del espíritu?

La generalidad de los que juzgan la obra artística efectúan sólo la primera, y en ella se detienen. La observan inquisitoriamente y traen a la memoria las obras corrientes de la hora actual, encuentran que tiene influencias de zutano y de mengano; que se aparta de uno y se va acercando a

otro; que está o no está con las doctrinas en boga, que nos llegan en libros y revistas de Europa y de los Estados Unidos. Después de ese análisis, y de aplicar las categorías críticas que el escritor maneja, con más o menos dominio, ya sea color, claroscuro, forma, composición, etcétera, nos da el fallo y coloca al artista en su estante y nicho, hasta que otro lo cambie, o no, del lugar asignado.

Nosotros empezaremos por la segunda, y vamos a preguntarnos cuál es el ámbito espiritual por donde avanza, y cuáles son los medios plásticos que utiliza para lograr sus fines. Esta inversión del método corriente es una imposición ineludible de la propia obra que se comenta.

No hay que asombrarse que en la hora presente asistamos a un momento crítico que podemos llamar formal y sólo formal: antes, durante el período impresionista, se podía llamar visual; el juicio debía caer sobre un estado de la visión y nada más. El origen de este concepto crítico y plástico de la forma es lejano, Cuando por boca del más grande filósofo y ordenador del pensamiento idealista, Hegel, se diferenció neta-mente forma de fondo, asignándole al arte romántico, según su terminología, o sea

cristiano de occidente, el dominio de lo ideológico sobre lo formal, se produjo una reacción encabezada por Herbart, en primer término, y luego por los ideólogos de la pura visualidad. Estos pensadores se vieron obligados a atacar esa posición para sostener que la

obra de arte es unidad y que la forma es el todo. Croce une lo formal a lo expresivo, y el concepto de lo plástico, desligado de toda sustancia interior, se abre camino en el mundo.

Pero para llegar a este límite, dentro del campo de lo estético, tenía que hacerse viable la distinción introducida por Kant entre belleza libre y belleza adherente, o sea aquello que los tratadistas posteriores denominan, para el último caso, la belleza unida a las grandes concepciones del pensamiento. El gran crítico Bernard Berenson, sin duda, uno de los más importantes entre los actuales, recientemente fallecido, tomando esta distinción kantiana estableció en su célebre libro, *Pintores del Renacimiento en Italia*, la diferencia entre pintura de la ilustración y pintura de la decoración. La palabra decoración no debe tomarse como lo hacemos nosotros corrientemente, sino como

plástica pura, porque a ella le asigna el carácter superior, y se expresa por lo que él llama lo táctil. La manera como Berenson divide a los pintores del Renacimiento Italiano con este criterio, es un poco arbitraria, pero podemos decir que para él toda obra de arte se refiere a un valor plástico en sí o a un texto literario, lo que es considerado en el segundo caso por Berenson como un demérito.

En este orden entra el arte religioso como tal, desde el momento que responde a una idea o texto comentado, ya sea el Evangelio o el Viejo Testamento, pues Berenson ha llevado al campo práctico la distinción kantiana, quedando así el arte desligado de todo cimiento que no sea el arte mismo, como es el famoso "tema" que, según algunos, forma la escoria del arte.

Cuando el naturalismo se apoderó de la pintura con el motivo cotidiano, vulgar y descendente, era natural que produjera una reacción contra el elemento temático entonces mucho más literario que plástico. No es de extrañarnos, pues, que estas concepciones críticas de lo puro encontraran eco, apareciendo victoriosamente como una supuesta idea aséptica del arte. Y allá fueron al

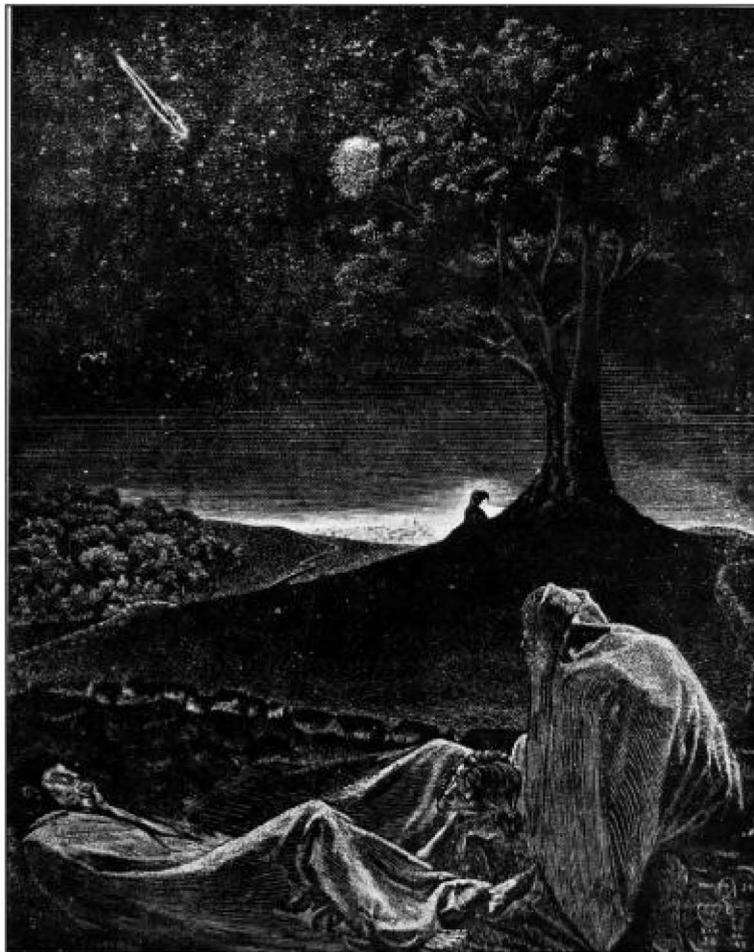
desprecio, no sólo las ideologías que unidas al arte lo enriquecían, si no lo que fue la base secular y casi total de él, durante siglos y más siglos, la revelación trascendente del cristianismo y toda el ansia mundial hacia su misterio. El arte religioso cayó en descrédito, no sólo por ser religioso sino por no presentarse puro, aunque parezca paradójico, o sea por expresar belleza adherida a la religión, como podemos decir usando la expresión kantiana.

Domina entonces este concepto en el surgimiento del arte actual; aquí el espíritu humano, el ser pensante y sensible, es sustituido por el abstracto, y se cree que es viable hacer arte que sea sólo arte: verdadero bibelot o vaso antiguo que tendría, como dijo el poeta Samain:

L'incorruptible orgueil de ne servir a rien.

Pero ha satisfecho una posición con aquella teoría revolucionaria para la cual todo en el arte debe ser puro, cuando no se piensa que el hecho de serlo es nada, al mismo tiempo, desde el momento que lo puro en la estética es sólo una categoría mental.

Carlos Massini Correas



Víctor Delhez. *Getsemaní*

Asistimos actualmente a la crisis del arte moderno. ¿Qué ha sucedido?

Evidentemente aquella doctrina tan pujante y definitiva de lo puramente formal o se trueca en decoración, como una cortina o un sofá, o no es nada para el sentimiento espiritual del hombre. El problema se desnuda, no tenía continuidad posible, y no lanzo un juicio personal, solamente anoto un hecho que todos perciben y ven a diario, y que los propios autores ya están comprendiendo: aquello carecía de futuro. Sucedió lo tantas veces visto en estos últimos tiempos: las auroras son sólo crepúsculos, se confunde el lucero del alba con el de la tarde. La libertad que se preconizaba y que habría abierto el camino a inéditos mundos del arte, era el final y no el principio de una batalla que debió concluir mucho antes cuando estaba henchida de verdades. La refriega empezó hace cerca de doscientos años con el romanticismo, y ahora sólo quedaba ampararse a la sombra de la noche para enterrar a los muertos.

¿En qué situación se ve el artista que no busca soluciones puramente mentales ante este angustioso enigma que plantea el arte o la época en

No se puede en estos problemas dar respuestas objetivas o consejos: es el momento en el cual, más que nunca el artista, aunque provisto de todo el bagaje ideológico de su tiempo, tiene que confiar en su intuición, en ese germen del arte que se introduce en el agua transparente del alma, y, lo mismo que la ninfea prolonga sus raíces sin penetrar en tierra alguna por la materia líquida, ella sigue abriendo sus finísimas fibras sedientas en el cristal del espíritu. Nunca la genialidad y la fuerza interna incontestable fueron más necesarias; y por la fuerza del espíritu se encuentra la verdad, como la ninfea encuentra la corriente que la lleva navegando.

Aquí presentamos un artista que es un verdadero paradigma de planteamiento y solución de esta crisis, que proyectada primero en el arte, concluye por serlo también en la conciencia.

Para comprender a Delhez, hay que seguir a Delhez. Es sabido que su obra ha marcado ya etapas definitivas. La

primera, de iniciación, que podemos llamar de las Composiciones Musicales, nombre que él dió a muchos de sus trabajos, contemporáneos de los primeros retratos. Luego la época baudeleriana a la cual sigue la evangélica. La penúltima etapa corresponde a Dostoievski. Nos queda, la presente, la cual es la del Apocalipsis.

Fácil sería y clara esta clasificación si no se entretajaran otras series, esencialmente la Danza Macabra; las ilustraciones de los Cuentos de un Soñador de Lord Dunsany, e infinidad de obras aisladas que no forman serie o son sólo series pequeñas. Los retratos se plasman también a lo largo de todos estos períodos, los cuales no pueden separarse de ellos; más de un retratado parece escaparse discretamente del libro a cuya época pertenece.

Cuando Delhez se inicia entre nosotros por los años 1925-26, que pueden servir de hito para la entrada, plena del llamado vanguardismo en nuestro país, era una época pletórica de entusiasmo, y pareció que por todas partes yacían las cadenas rotas de las antiguas escuelas las cuales habían aherrojado al arte con tiranía e ignorancia; a lo menos así lo creyó la juventud bulliciosa e irresponsable.

Al comenzar Delhez sus grabados se siente atraído por ese juego de arte que entre lo abstracto y lo decorativo señoreaban la orientación. Hay que tener presente que en nuestro grabador hay por un lado una fuerte actividad especulativa de carácter abstracto-matemático, que emana de su conformación psíquica y de sus estudios científicos. Aquello del cubismo tenía que seducirlo, pero fino de sensibilidad rechazará lo grueso e irreverente de esa doctrina por lo delicado y profundo. Viejas comunicaciones matemático-estéticas, como la sección áurea, tenían que captarlo, y llevado por un pitagorismo de raíces cósmicas, matemáticas y estéticas iniciaría la serie de sus Composiciones Musicales.

Ante todo debemos detenernos en los primeros trabajos de la época fogosa, limitada a la expresión de los veinte años. El grabado que Delhez muestra como su primera obra es ya toda una definición. Está ejecutado sobre linóleo, o sea lo que se parece más a la xilografía, dentro de una técnica más fácil y representa un barco de vela negra, como aquella de Teseo, sobre un fondo también negro; lo blanco es en proporción muy reducido. Aquí aparece ya en el primer

instante el negro, el elemento que luego será de profundidad trascendente, y que va a dominar toda su obra. La crítica superficial y externa ve en este negro un campo de censura; para muchos debe dominar el blanco en el grabado. Es simplemente un punto de vista, una determinación del gusto; pero el negro de nuestro artista es todo un símbolo. Diez de Medina, autor de un conocido libro sobre Delhez, llama a sus creaciones, por este dominio del negro; *Arte Nocturno*. Yo creo que Delhez va más allá de la noche: el concepto de nocturno, para nosotros es de cepa romántica, y ha sido superado intencional y definitivamente por nuestro grabador.

Los primeros pasos lo llevan ya a lo que englobamos como *Composiciones Musicales*, el blanco juega con el negro con su finura de encajes matemáticos, como si fuera una araña mental que, trabajando en su cerebro, se proyectara por los ojos sobre el papel blanco transformado en una tela cinematográfica. Asistimos al proceso intelectual o sea a la acción del pensamiento, tal como un psicólogo lo puede describir. Aquí aparece una segunda faz: el retrato. Delhez quiere representar personas vivientes y ellas se lo piden.

Toma sus gubias y dentro de una red también calculada, pero expresiva, va desentrañando rostros con sus narices definidoras o declamatorias, las sombras de los ojos que quieren ver demasiado lejos, y el corte del rostro buscando la ubicación estructural. Pero detrás de ese choque de líneas rectas de diversos sentidos aparece el hombre, el eterno ser cuya personalidad sale por el cuerpo y habla por el alma.

Un día del año de 1933, en los Amigos del Arte en Buenos Aires, sobre la calle Florida, se expone la serie de Baudelaire, Las Flores del Mal, Los Limbos, como llamó originariamente el poeta a su libro maldito. ¿Qué ha sucedido? De la música de las líneas ha pasado a la del verso y un nuevo factor está presente: la tortura del poeta, la salvación del poeta. Como todo artista de alcances, podemos decir que Delhez encontró su camino. No le he preguntado nunca por qué grabó a Baudelaire, y la razón ha sido porque la pregunta era obvia: no podía ser de otra manera.

El estudio que entonces pude efectuar sobre cada uno de los grabados expuestos fué para mí un cambio radical de ideas en lo que respecta a la ilustración de la poesía lírica. Estaba

ya muy arraigada en mí la idea de que lo poético no admite traducción a las artes del dibujo, pues su esencia única resulta inaccesible para lo que no es el alma misma del poeta. Y, sin embargo, Delhez, tenía que confesármelo, lo había logrado, ¡y en qué forma!, pasando de un extremo al otro de la sensibilidad baudeleriana: exquisita, religiosa, sensual y siempre sumergida en un mar propio donde tantos se han ahogado por seguirlo. Baudelaire tan corto en su obra, es de una extensión psíquica e imaginativa difícilmente alcanzada por los más exuberantes acumuladores de volúmenes y a la sombra de las alas de sus ascensos y descensos tiene que seguirlo el intérprete plástico.

El recuerdo grabó, con la prensa de las visiones indelebles, las estampaciones profundas como La Muerte de Los Amantes, con aquella alcoba donde el olor marchito llega a nosotros en la sugestión de las sombras, y en la tortura macabra del búcaro de flores que contrasta con la sensibilidad humilde, aún en el trazo mismo del dibujo, del ángel que penetra con su antorcha para "reanimar, fiel y gozoso, los espejos empañados y las llamas muertas". La puerta del balcón no se ve, pero se refleja en el piso y en el vaso de las

flores, y nos transmite el lenguaje del día profano, el cual se arrastra por el suelo para iluminar el lecho retrospectivo, ya definitivamente arreglado, donde sólo han permanecido sobre él dos imperceptibles estelas de luz y de tránsito.

En *Spleen*, tan opuesto al anterior, es el poema de una soledad extraña: el lecho gigantesco del rey del país húmedo se une sin posible solución de continuidad al paisaje lluvioso. La entrada del paisaje en la alcoba es la revelación de lo que sucede en el alma del rey huyente, perdido en la propia cabecera del lecho interminable como en una sucesión de espejos. Plásticamente entre el dosel vertical y torturado y las rectas horizontales del balcón y de las nubes que expresan el hastío, se presenta ese dualismo de líneas contrarias que por estar unidas a la conformación del mundo, son en este artista el punto de partida de todas las significaciones trascendentales que en la plástica se pueden concebir.

La revelación más sorprendente del Baudelaire de Delhez es que carece de sensualidad, el lenguaje más fácil de todas las manifestaciones estéticas. En tal forma penetra Delhez en el artista y en toda su obra, por debajo de la corteza

humana y luego de golpe con tal ímpetu lo exalta que no le es posible detenerse en el medio del camino, en la plataforma vistosa donde reina la sensibilidad de la carne. No por esto elude al verdadero Baudelaire, como puede creerlo un lector superficial, pues en este poeta las pasiones se truecan en pecado, en condensación del mal, ya fuera del ámbito deleitable de las emociones sexuales.

La exaltación de lo vertical llega a lo gigantesco en la Muerte de los Artistas donde un coloso esculpido en piedra tiene por delante una red de andamios, como si ante un supercoloso egipcio se pusiese un andamio para levantar una catedral gótica, y en cambio tiene a los pies templos clásicos de un número exagerado de columnas, cada uno proyectando su horizontalidad aplastante. El escultor reducido a su dimensión humana contempla la luna que forma un halo milagroso a la obra de su genio.

Forzosamente tenemos que dejar este análisis trunco al recordar aquella exposición que fué consagratoria para Delhez. Quien pudo verla no la olvidará jamás, y menos si luego salió caminando por la calle cerebral de Buenos Aires donde en su estrechez y en la masa humana, que parece

desplazarse bajo un destino inflexible, hace volver de inmediato el recuerdo del poeta creador de la poesía que férreamente tenemos que vivir en las colmenas metropolitanas. Es seguro que también recuerde aquella estampa de Los Ciegos, donde el grupo compacto de ellos se desliza con las cabezas levantadas,' una de las cuales es la del propio poeta, el único que físicamente puede ver, pero que a fuerza de videncias quedará ciego para la luz del día repetido y mortal.

Esta serie nos presenta dos factores capitales que se irán acentuando en su obra posterior: la figura como elemento claramente expresionista, y el ambiente que duplica el pensamiento que se le asigna al tema. Pero todo ello está dominado por algo fundamental y previo: la imaginación, la poderosísima imaginación que para nosotros y aún para el autor está preñada de posibilidades, y es sencillamente casi inconmensurable. Difícil es asignarle un fin o un carácter fijo; hoy ya podemos comprender bien su plástica y el camino que lleva, lo mismo su ideología; pero no así su imaginación, ella queda para nosotros fuera de alcance y hasta me atrevería a decir que el propio artista no la conoce

aún en toda su amplitud: creo que él mismo es uno de los enigmáticos observadores que ante los propios grabados se pregunta hasta dónde podrá llegar en su desborde.

Entre la obra posterior, pero inmediata, deben colocarse las extrañas concepciones donde Delhez quiso hacer posible, visualmente, los Cuentos de un Soñador de Lord Dunsany, el novelista irlandés que por aquellos años del cuarto de siglo había adquirido gran reputación entre los literatos avanzados. Aquí su imaginación es más libre como lo es en el texto, pues en Baudelaire lo aparentemente autónomo de la poesía encierra en sí una fuerza interna que se ciñe a la verdad del poeta. Su incursión es ahora más marcada por el campo de lo onírico, pero dentro de las expresiones estéticas de lo soñado. Vemos levantarse con más capricho esa arquitectura fantástica, tan cara a nuestro artista en su afán de crear y de construir, porque Delhez en todo es constructivo, y quiere imitar a los grandes arquitectos de la historia del arte, mezclando lo babilónico con los templos clásicos, con las catedrales románicas y góticas, para concluir en lo flamante y esquelético de una Nueva York de espejismo. En contraste horizontal se le oponen las

aguas, que más de lo que corren acallan el lenguaje de la profundidad insondable.

Entre las interpretaciones de Lord Dunsany encontramos una obra maestra en la Ciudad Ociosa, la lucha aérea de un ángel, escapado de un pórtico catedralicio, que al volar se ha alargado, y la muerte que pisa sin cortarse, naturalmente, la negra guadaña que cierra la composición por debajo. Este combate aéreo, mitad lucha del medievo y mitad combate de aviones, se desarrolla sobre una doble ciudad: una de ellas no es solamente alegórica, es la propia patria del artista: Amberes. Allí la catedral de fines del gótico, con una torre concluida y la otra a mitad de altura nos lo dice, y de cuya imaginería y esencia ha surgido el ángel. El Escalda separa esa ciudad de la ciudad de los dioses, del primer plano, donde reina la muerte; el río cruza alargando el cuerpo entre el abigarrado conjunto de casas que chispean a la luz de la mañana que- sigue a una noche de torturas.

Desde el momento que Delhez hubo consagrado su obra a los grandes libros necesitó expresar algo de sí propio independientemente de los textos, una huída hacia un mundo que él no sabe si será de tragedia o de sarcasmo. Es

así cómo nace la inigualable serie de la Danza Macabra. El grabador escucha con toda la inquietud de su espíritu las antiguas melodías de una danza que tiene como símbolo la mueca involuntariamente sarcástica de una calavera. Se acerca al espíritu medieval, pero florece en la hora presente. La Danza Macabra de Delhez es mucho más lírica que todas las concepciones parecidas y es lo menos dramático. A veces esos bueyes que vienen arando desde lo infinito y que jamás cesarán de arar con sus bucránios vivientes, tienen verdadera presencia de embrujo. En otros la muerte resuelve hacer bailar a quienes la escuchan, o aparece en todas las partes donde el deleite y el placer nunca la esperan. Ella no es horror y terror para nuestro artista, es advertencia, es admonición de un maestro de danza hacia las hermosas bailarinas que giran en torno de él, así no cambian el paso y marchan derechas a la resurrección.

Esta serie entró en los últimos años en una faz de sarcasmo más violento, la potencia de la indignación, esa terrible fuerza de profetas santos, poetas y tribunos sinceros, ha estallado en el alma de este artista que no conoce descanso. Es la fuerza de la justicia que ataca lo indigno, a veces con

paralelas armas para mantenerse dentro de su clima, aunque el fin que persigue la libre del lodo que se debate a sus pies. Un ejemplo lleno de agudeza y de color es la réplica en grabado que nuestro artista lanzó contra aquel escandaloso fresco del notable y tan orquestado pintor mejicano, Diego Rivera. La réplica se titula: "Dios no existe", el mismo lema que Rivera puso en el fresco, de acuerdo a las múltiples informaciones periodísticas del momento. Apoyado en otro fresco del mismo autor: El día de los muertos, lo que aumenta su designio, muerte sobre negación, y donde también aparece la bailarina mulata tomada de Rivera, el grabador, en un conjunto de calaveras y orgía, nos estampa, con toda la fuerza y filo de su gubia, una farándula del ateísmo. Es en la Danza Macabra donde el poeta que hay en él, despliega su capricho y enciende el teatro de su subconsciencia con la cerilla de los resplandores fosforescentes. Creo que no es fácil que concluya del todo esta serie, sólo llegará a su fin el día que él mismo ya no pueda incitar para que dancen a esos signos gráficos de los huesos articulados.

III

Cuando ya la obra baudeleriana estaba en plena gestación tiene Víctor Delhez el propósito de ilustrar los Evangelios y Dostoievski: Dios en medio de sus criaturas atormentadas, como él mismo lo ha expresado. Como vemos, no se detiene ante nada, va de uno de los más grandes poetas modernos al Libro Eterno, y de él al doliente eslavo de Crimen y Castigo. ¿Qué relación puede haber entre estos tres hitos de la poesía, de la religión y de la novelística moderna? Mi respuesta va a ser simple y contundente, pero quizá no clara: el negro.

En los Evangelios leemos: "...y los hombres amaron más las tinieblas que la luz..." (San Juan 111-19).

Baudelaire en las Flores del Mal:

L'empire familier des ténébres futures.

En otros poemas, como en el siguiente, lo expresa en forma moral:

—*Ah! Seigneur! donnez-moi la force et le courage
De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût!*

El novelista del entonces San Petersburgo nos habla en el Espiritu Subterráneo del mismo estado dentro de las tinieblas interiores:

"Cuando más clara era mi conciencia del bien y de todas las cosas

bellas y sublimes, más profundamente yo me introducía en el barro, y me sentía más capaz de hundirme definitivamente..."

Relacionar al poeta maldito con Dostoievski parece fácil, más difícil es colocarlos detrás de la figura del Divino Maestro. Sin embargo, no es así, el poeta maldito y el creador de los hermanos Karamazov son cristianos, sobre todo si se les juzga por la conciencia evidente del mal. Quien cree en el pecado como ofensa a la Divinidad, y en el espíritu maligno, está más cerca de Dios que los elegantes de la indiferencia o del pensamiento filosófico, porque éstos no lo necesitan.

Para nuestro artista el Evangelio no es solamente la clara y pura imagen de Jesús que pasa por el mundo con la antorcha blanca de la salvación, Jesús es también un desesperado, un

piloto cuya mano se afirma en el gobernalle en medio de las tormentas sin luz, desencadenadas por las pasiones de los hombres, como nos lo grita en "La Tempestad". Contemplemos la marcha hacia Jerusalén: va el Señor con los Apóstoles que detrás de Él discuten sobre cuáles de ellos se sentarán a la diestra y a la siniestra del Divino Maestro cuando esté en la Gloria. El Salvador marcha recto, acongojado, pues ya le está naciendo de su misma frente la corona de espinas, mientras a sus pies se enredan todas las huellas torcidas, egoístas y hasta perversas de los hombres, y los discípulos siguen disputando sobre cuál sería reputado el mayor para llevar una corona que en la tierra se tenía que trocar en aquella del martirio.

Tenemos que detenernos ante el negro, el color simbólico que no es color, que es la falta de luz, pero el más simbólico de todos porque abre la puerta a lo trascendental. Para Delhez la vida del alma deja de ser un desarrollo claro, natural y fácil hacia el fulgor; tiene de ella un concepto agónico y de desesperación, pero encaminado hacia una absoluta esperanza. El mal está en acecho, nos busca por todas partes: quizá haya tocado nuestro corazón; es

necesario librarse del mal, pero sólo se consigue, conociéndolo, teniendo ojos para verlo y maldecirlo al mismo tiempo. Nosotros no pertenecemos a la sombra, sino a la luz, por la promesa de Cristo, aunque nos debatimos en la sombra, o sea en el negro.

No hay que pensar, sin embargo, que el negro y el negro gris hayan tiranizado con su silencio todas sus creaciones. Después de la noche torturada de las Flores del Mal, en las primeras ilustraciones de los Evangelios (la tiniebla ha pasado y una esperanza ha nacido en el portal de Belén) el dibujo se hace claro, preciso, cuyas correspondencias de líneas y objetos crean un mundo nuevo. Si observamos las dos Anunciaciones, las efectuadas a la Virgen María y a San José, no tenemos más que comparar detalles en los primeros y últimos planos para comprender lo que la claridad para nuestro intérprete significa en esta hora de paz en la historia del mundo. Estos grabados nos dan la manifestación de cómo la luz muestra la personalidad del detalle y el enlace fraternal entre los objetos. Ellos, entregados al conjunto, expresan el triunfo de las criaturas y de las cosas inanimadas y la luz se difunde como si fuese

la bondad por el mundo todo. He aquí una posición de equilibrio absolutamente opuesta a lo impresionista, y a toda fatigosa infantilidad o primitivismo.

A medida que se desarrolla la vida de Cristo y se presiente la futura tragedia del Calvario, las sombras poco a poco empiezan a invadir el campo de las sucesivas acciones para darnos la etapa final en la Crucifixión. El autor ha envuelto en una noche apenas iluminada por una luna oculta y sugestiva que da sobre el mundo y que también, en parte, corresponde al enigmático testigo, nueva presencia del árbol de la sabiduría. La luz principal, de foco firme, alumbrá de frente al indeciso testigo y al cuerpo del Redentor sobre el leño, y a las correspondencias ideológicas de la sombra, de la luz con la iglesia del paisaje, y a la naciente espiga con la muerte.

Podría preguntarse entonces, ¿cómo es posible que en la Ascensión definitiva del Salvador a las alturas, el cielo sea negro y se intensifique a medida que se separa del horizonte?

Asistimos aquí a una extraña inversión: Cristo en el ascenso de Delhez, al contrario de tantos otros pintados en el arte

universal, en vez de disminuir de tamaño aumenta, arrastrando en su manto todo lo que en la tierra quiera seguirlo, y siendo él la luz, la verdad y la vida, el propio cielo pierde su fulgor ante la presencia de su monstruosa serenidad que sube.

Por otro lado tenemos que observar, con respecto a las sombras en las composiciones evangélicas, que la figura de Cristo nunca se diluye o se esfuma en la obscuridad envolvente. En las xilografías baudelerianas vemos cómo la figura del hombre concluye por ser dominada por lo que sueña en una entrega lírica al mundo: ya por la grandeza, en la Muerte de los Artistas, ya por la ausencia, en la Muerte de los Amantes, ya por la fantasía en la Muerte de los Pobres. En los Evangelios el alma del héroe no se puede confundir con 'la euritmia del paisaje o del ensueño porque ante todo está el Ser Supremo presente y trascendente.

Este artista no recurre, sin embargo, a la fácil concepción de la obscuridad para representarnos la figura de Satán, pues cuando éste aparece en su obra, asume, generalmente, una forma moderna: se trata de un hombre rico y perverso, se trata de un déspota. El mal siempre se moderniza en

Delhez, lo vemos en Barrabás, en cambio el bien, figura eternamente estilizada de Cristo, es siempre el mismo: quien vencerá sobre el mal, al fin de los siglos, no necesita transformarse. Nunca Delhez adquiere más mordacidad y hasta repulsiva elocuencia que al pintarnos el hombre satisfecho y sordo a la caridad, verdadera imagen del espíritu maligno, aquel para quien nunca fueron dichas las palabras del Evangelio.

Si recorremos las interpretaciones de Las Flores del Mal o de Humillados y Ofendidos o de Crimen y Castigo, veremos, descendiendo a un nivel humano, el mismo concepto, y la misma expresión, y si llega en estos autores a vacilar la llama de la fe, él enciende su buscatrocha para seguir la huella fluorescente de la estética o la ensangrentada de la tragedia.

Carlos Massini Correas



Víctor Delhez. La Sagrada Cena.

Hemos hablado del negro como símbolo: he aquí otro punto que no puede dejarse de lado y es el predominio de la interpretación espiritual sobre la plástica, dentro del dogma católico.

El alma es para el artista la salvación de todo inclusive en el arte. Ya hicimos mención de las interpretaciones del arte puramente formales, o sea del afán de quedarse en un arte cuyo contenido es sólo la cáscara, el arte puro, la ausencia de toda humanidad interior, y vamos viendo cómo el alejamiento del impulso interno lleva en sí su propia destrucción. Cuando Delhez hizo sus primeras obras que forman la llamada serie de las Composiciones Musicales y la de los Retratos, debe haberse sentido huérfano del espíritu, primero, y luego de Dios. Nuestro grabador se salvó ante la crisis del arte comprendiendo bien pronto que no había más solución que sobreponer el espíritu a la forma, y el espíritu, bien lo sabe él, no se le conoce por la inteligencia pura ni por la abstracción, pues tal manera de sentir, desligada de la esencia humana, puede ser divina o angélica; en el hombre el espíritu es también lo que llamamos corazón, y el fin del hombre, cuando se expresa

cristianamente, está en él, o sea, que por la caridad de su corazón el hombre llega a Dios.

He aquí cómo comprendió el falso camino que llevaba el arte y aunque bien conocía esos escarceos del problema de la forma, los realizó para entregarse luego, de lleno a una interpretación cuyo fin sólo puede ser lo que vuela y se despegas del mundo, que tiene su coronamiento religioso y estético en el Evangelio y en el Apocalipsis.

¡Evangelio y Apocalipsis!, el lenguaje de todos los tiempos, y más que nunca de los venideros, ya que este siglo de las guerras mundiales parece prepararlos; realidad religiosa y artística que Delhez se ha propuesto alcanzar. Ya tenemos la primera cosecha y ahora nos toca esperar la segunda.

Cuando uno reflexiona después que el deslumbramiento de sus creaciones nos ha arrullado, lo primero que nos pasma es la manera audaz cómo el autor se ha desentendido de la historia, en el sentido arqueológico, o sea de aquello que se reconstruye, y su interpretación es por ello absolutamente moderna y se la ve en la manera de sentir el Evangelio, con fuerza, con tesón, y sin dulzura visible.

Dios quiera que su arte contribuya a borrar definitivamente ese murillismo empalagoso que ha señoreado el arte católico durante tanto tiempo. Además no es su arte el de la piedad mojigata o de la acomodación fácil, es el de la dura y valiente que refleja las palabras admonitorias del Salvador o tantas de San Pablo. Su voz se acerca a la que antes condujo al martirio, y la que hoy comprenden tan bien los católicos de las regiones perseguidas.

Algunos críticos han querido aproximar la obra de Delhez a la del fecundísimo dibujante francés, no grabador, Gustavo Doré.

La diferencia entre ambos está patente en primer término por los problemas formales, pues Doré, quitado el conjunto de composición generalmente muy buena, los fondos de una fantasía convincente y una fecundidad pasmosa, es debilísimo en el detalle y sobre todo en el contenido estructural de la figura. Pero lo básico no radica en la forma, o en lo que el tiempo ha hecho a favor de Delhez destruyendo los prejuicios clasicistas y naturalistas, y permitiéndole la vuelta a las interpretaciones medievales, como por ejemplo al principio de jerarquía que domina por

las diferencias de tamaño entre las figuras; su raíz fundamental se encuentra en la convicción. Quien ilustra y no vive el espíritu del Evangelio, lo bordea, lo atavía y nada más. Doré carece de toda convicción profunda tanto espi-ritual como estética, mientras que Delhez es la afirmación, la repetición insistente del sí, palabra que cuando más se la reitera se va haciendo cortante y luminosa como una punta de diamante. Este artista no concibe la vida ni la muerte como una negación, sino como una construcción: obrero del espíritu se ha transformado en arquitecto de un mundo absoluto que él ha elevado sobre el campo inconmensurable de la invencible imaginación.

Por lo afirmativo vemos que este grabador no quiere reconstruir solamente la vida de Cristo, la quiere vivir y transmitirla en toda su integridad, y por eso en su obra somos espectadores de una existencia que es actual, pero que también es histórica y futura: en una palabra trata de colocarse fuera del tiempo. Esta posición triple es lo único

que puede darnos una aproximación a la eternidad. El que reconstruye los hechos de Cristo puede no creer en la presencia actual, Delhez sí, y por eso su arte a más de ortodoxo, lo coloca plenamente en la modernidad estética, desde el momento que ningún artista puede pretender nada que no sea su época y su propia alma, aunque desarrolle su acción, por alejamiento poético, en el más remoto siglo del pasado.

Pero nuestro autor tiene algo más próximo todavía a la actualidad, que algunos timoratos pueden juzgarlo de inexplicable audacia: responde esta actitud a esa fusión que hace de sí con el relato evangélico, y consiste en el hecho de llevar, a la verista expresión del dibujo, la presencia viviente y afirmativa de él mismo. Muchos pintores se han representado en los cuadros religiosos, como lo demuestra la producción tan abundante a este respecto en el Renacimiento italiano; pero Delhez va más lejos y sin ningún atisbo de ocultación o de ambigüedad, se coloca como personaje, como actor en el drama. Su presencia, o si se quiere su propio retrato, está enlazado en sus concepciones al más sincero de los simbolismos a que

puede aspirar un artista de sí y de su trabajo. Recordemos dos grabados: uno es la Curación del Ciego de Nacimiento, dividido en varias escenas, donde el ciego es curado y después muestra con sus dedos la verdad del milagro; el otro es el de la Curación de la Mano Seca. Este hombre que pone ante el Redentor del Mundo la mano para que sea sanada, como el que muestra los ojos libres, es el propio Delhez.

De pie ante el Divino Maestro, que está de espaldas adelanta el brazo con la mano petrificada. El autor se presenta como un obrero que pide

se le rescate la mano que es instrumento de su trabajo. ¿Por qué decimos que hay contenido simbólico y no simple jactancia? El autor ha buscado los dos milagros que están vinculados a su arte y a su vida, los dos instrumentos humanos con los cuales trabaja y con los cuales ofrece su obra al Creador. Por la mano y por los ojos se hace posible la realización de la obra y aquí pide al propio Dios, y héroe de su relato, que lo ilumine y le ablande la mano. Impresionante es el grabado donde abre los ojos después

que se le ha concedido algo más que la vista física, la doble vista del alma.

Hablar de todas las relaciones que se encuentran en su obra sería un trabajo de análisis tan profundo como casi inacabable: cada cosa está puesta con intención interpretativa, simbólica o trascendente, hasta en las cosas más simples la relación no está descuidada. En sus tacos de madera encontramos el difícil arte del contrapunto del espíritu y de la inteligencia. Cada toque intencionado de su gubia por un lado, tiene del otro algo que le responde ya sea por simbolismo, por composición o por poesía. Veamos las Santas Mujeres delante de Cristo: cada una de ellas tiene su doble detrás, quiere decir que sus personalidades están duplicadas: cuerpo y alma, bien y mal; pero hay una sola que no se repite y que es de una unidad total; ésa es la Virgen Madre que espera a su Hijo Divino. Vemos este mismo sistema en los Leprosos, cuando está de frente y luego de espaldas al momento de retirarse, uno solo en la segunda fila está de frente y es el que vuelve. Aquí podemos decir, que es expresivo y simultáneo. La ciudad de Jerusalén, por donde entra Cristo, es una acumulación de

todas las ciudades del mundo, allí vemos desde los templos clásicos a los góticos y, subiendo, la ciudad moderna; más arriba el ultramoderno con su arquitectura de rascacielos: Jerusalén es la ciudad que encierra en sí todos los pueblos del pasado y del porvenir.

Si entrásemos a analizar las relaciones plásticas veríamos cómo las líneas llevan toda la urdimbre de su poder mágico y de su lenguaje simultáneo, lo mismo en los contrastes de luz y sombra. Componer, he aquí la base de la estética de Delhez. Componer no es para nuestro artista el arte de buscar las relaciones de objetos, de líneas, de brillos y sombras para lograr un mejor lenguaje; para Delhez el problema de la composición es casi infinito, y es la forma como la inteligencia del artista mejor se acerca a ese molde eterno que es la Creación. Lo encara, al mismo tiempo, como algo vivo, arquitectónico y puramente mental.

Aquí lo abstracto, ya a través de la sección áurea o fuera de ella, adquiere la realidad maravillosa de la tela de araña: el hombre, puede él decir paradójicamente con Dostoievski, es un animal que crea.

Luego el proceso artístico va de lo abstracto de la composición a lo afirmativo y completo de la plástica escultórica. Sus últimos grabados revelan este florecimiento, tanto que a una de sus series menores la llama: Piedra. En medio de la urdimbre del conjunto aparece la masa sólida, pero viva y espiritual del hombre que se supera a sí mismo en la estatua; son como las estatuas que parecen marchar de que nos habla Píndaro en la VII Olímpica a Diágoras de Rodas. La Transfiguración de Cristo, representada por nuestro autor, es la expresión de la piedra transparente por el brillo interno, pero firme por lo cósmica; aquí la Creación se concreta en la piedra viviente, lo viviente en la transparencia del alma y el alma en la divinidad.

La crítica frente a Delhez tiene que detenerse fatalmente ante el predominio espiritual que arrastra la expresión de forma, tal es la fuerza subyugante que ejerce. Después que la primera impresión ha pasado y que el alma se serena ante ese vértice de fe, de verdad, de lucha, de desesperación, de tinieblas y de fulgor y ha logrado el reposo necesario puede

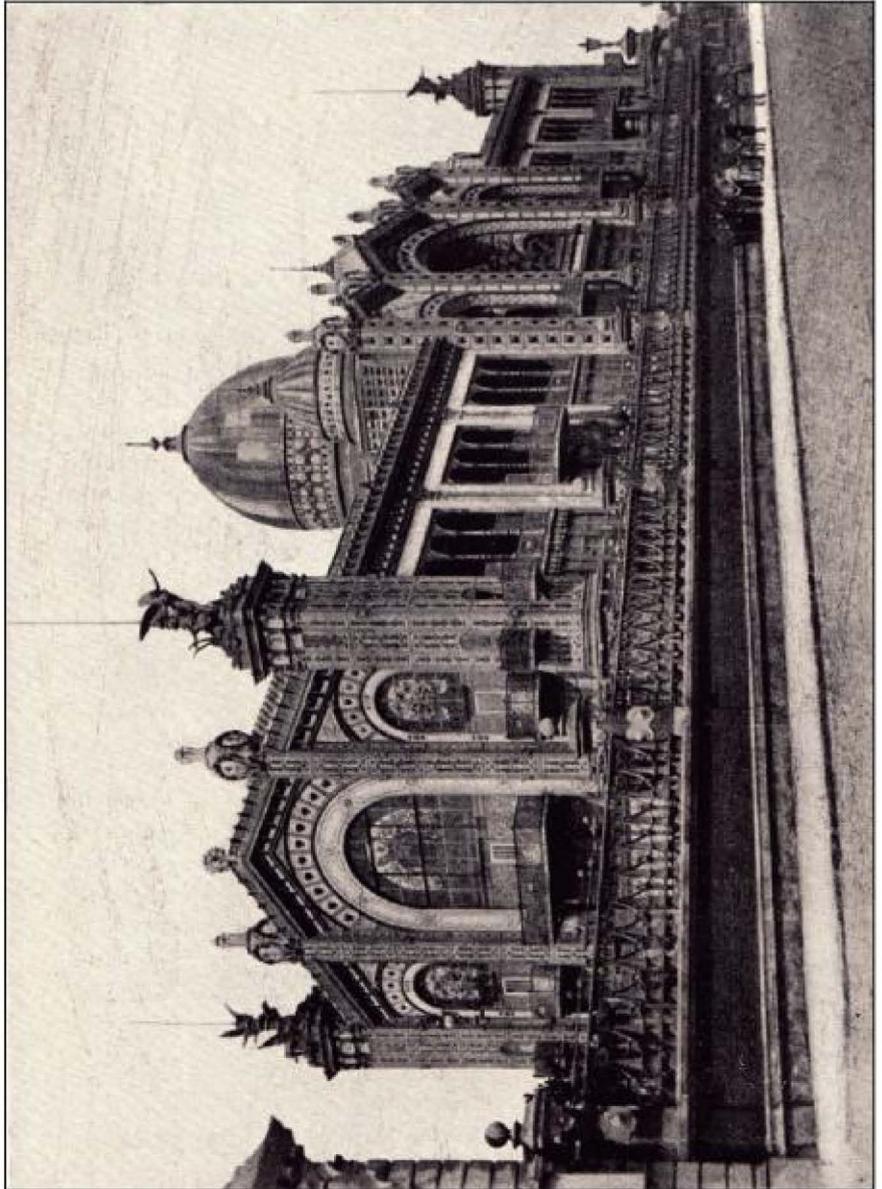
dar comienzo a un análisis de lo puramente estético y ponderable. A Delhez no se le puede empezar a estudiar por la forma para ascender luego al espíritu, se presenta con tal vigor y comunicabilidad que lo que se haga por llegar hasta él, siguiendo el camino de la técnica o de la teoría, es un esfuerzo que viene retrasado.

Después de los Evangelios viene la serie de Dostoievski, comprendiendo las novelas cronológicamente desarrolladas desde Pobres Gentes hasta Crimen y Castigo, y la reciente serie de Apocalipsis. Seguirlo en estas realizaciones nos llevaría muy lejos, y, además, debemos comprender que la trayectoria espiritual ya está lograda, y lo que sigue le es dado por añadidura; en cambio la faz estética se ha ido enriqueciendo cada vez más.

El crítico ante esta obra vuelve a sentirse captado, como lo ha sido siempre por las obras maestras; casi se puede decir que no tiene tiempo para desligar de ella el lenguaje externo. Y esto es lo que a nosotros nos acontece delante de sus creaciones, tendríamos que ir de grabado en grabado explicándolos uno por uno, y, sin duda, veríamos algo

*IHA: 60 años de investigación sobre el arte argentino desde lo
Regional - Tomo I – CHA N°26*

extraordinario: la enorme sabiduría formal y técnica que
este maestro de la gubia ha puesto al servicio del espíritu.



El “ Pabellón Argentino” - (Foto Archivo Gráfico de la Nación)

