



## **Emblemas para una Estación de Furia: El Arte de Thomas Merton**

Paul M. Pearson

Cuando Thomas Merton dejó de ser el monje de los años cuarenta y de principios de los cincuenta que negaba al mundo para convertirse en el monje de los años sesenta (del siglo XX) que abrazaba al mundo, encontró que el lenguaje que había usado previamente tanto en sus escritos públicos como personales ya no era adecuado ni el más apropiado para hacerlo. Esto resulta especialmente evidente en las metáforas que utilizó para describirse a sí mismo, especialmente su adopción inicial del papel de un “espectador inocente” que daría paso al de un “espectador culpable”. El cambio se puso claramente de manifiesto no sólo en su prosa de este período, sino en su poesía y, como veremos, también en su producción de arte visual. La voz serena del monacato que muchos lectores católicos habían asociado a la obra anterior de Merton parecía haber desaparecido en los bosques de Getsemaní y, a diferencia de la anterior, su nuevo registro resultaba perturbador y era susceptible de herir la sensibilidad de sus lectores.

Cuando Merton redescubrió el mundo que creía haber dejado atrás, extramuros del monasterio, en diciembre de 1941, sintió que había algo fundamentalmente errado en esa sociedad y cultura. Los tópicos piadosos de su prosa y poesía tempranas ya no bastaban para dar respuesta a las agonías de la época, aunque todavía era posible prestarles oído por encima del creciente murmullo tecnológico, de la degradación del lenguaje humano y de la ruptura de la comunicación y la comunión entre las personas; el alcance de todos esos cambios se ha centuplicado en los años transcurridos desde la muerte de Merton. Desde su posición en los márgenes de la sociedad, Merton intentó “hacer a otros conscientes de las confusiones, contradicciones y absurdos del lenguaje contemporáneo y también de otros aspectos negativos de la sociedad y de la cultura actuales.”<sup>1</sup> Con el paso de los años, la poesía de Merton

---

<sup>1</sup> Georg de Nicolò, “Thomas Merton’s Anti-Poetry: Genetic and Functional Aspects of *Cables to the Ace* and *The Geography of Lograire*” (master’s thesis, Universität Regensburg, 1995), 37.

experimentó considerables mutaciones desde su temprana poesía de carácter piadoso, pasando por una “poesía del desierto” hasta su anti-poesía de los años sesenta. El primero de los poemas de Merton que podría describirse como anti-poema apareció en 1961 con la publicación de “Chant to be Used in Processions Around a Site with Furnaces,” [“Canto para ser utilizado en procesiones alrededor de un crematorio”] seguido en 1962 por la publicación de *Original Child Bomb [Niña Bomba Original]* con más ejemplos en su volumen de poesía de 1963, elocuente y expresivamente titulado *Emblems of a Season of Fury [Emblemas para una Estación de Furia]*.

En los dos trabajos más importantes de anti-poesía de Merton, *Cables to the Ace* y *The Geography of Lograire*, abordó los temas del abuso del lenguaje además de las fracturas en la comunicación y en la comunidad a través de poemas de protesta que intentaban alertar a sus lectora/es y advertirles de lo que Merton percibía como males básicos de la sociedad y cultura de su día. En *Cables to the Ace* el tema central de Merton es que “en la liturgia de la vida moderna” con “su ritual y frenesí” la verdadera comunicación ha acabado por quedar destruida. “Hemos olvidado el nombre con el que llamar a Dios, el idioma que hace posible leer el mensaje que deseamos hacer llegar. Las leyes de la tecnología han tomado el lugar que antaño desempeñara el lenguaje del corazón.”<sup>2</sup>

Ante los avances más importantes en los medios de masas y en la comunicación del último siglo y con los crecientes problemas en el uso y significado del lenguaje, Merton estaba convencido no sólo de que ya no era necesario usar un lenguaje poético para hacer llegar su mensaje, sino de que, por el contrario, bastaba con devolver “noticias incomprensibles en forma de antipoesía” capaces de “interpelar y sacudir”<sup>3</sup> a sus lectores. Las crisis que descansan en el centro mismo de su composición *Cables* son la “explotación y el abuso del lenguaje”, lo que ha dado como “resultado su fracaso en tanto que medio de comunicación y vínculo cultural”<sup>4</sup> y conduce, a través de la destrucción

---

<sup>2</sup> Anthony Padovano, *The Human Journey Thomas Merton: Symbol of a Century* (Garden City, NY: Image Books, 1984), 111.

<sup>3</sup> George Kilcourse, *Ace of Freedoms: Thomas Merton's Christ* (Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 1993), 156-57.

<sup>4</sup> Walter Sutton, "Thomas Merton and the American Epic Tradition: The Last Poems," *Contemporary Literature* 14 (Winter 1973): 50.

de la comunicación, a una ruptura de la comunidad humana y de su comunión mutua así como con lo Divino.

El último volumen de poesía de Merton, *The Geography of Lograire*, describe “la historia de una familia humana trágicamente partida en dos pero todavía empeñada, de forma patética, en alcanzar su sueño de armonía.”<sup>5</sup> En *Lograire*, Merton, acudiendo a los puntos cardinales, abarca el mundo entero: Norte, Sur, Este y Oeste. El conflicto impregna el poema entero; si en los cantos del Norte y del Sur se trata de un conflicto racial, en los cantos del Este y del Oeste el conflicto es de orden cultural. El poema refleja la amplitud de las lecturas de Merton y el alcance de su visión al abarcar varias culturas, razas, edades, religiones, y de hecho, al mundo entero, recogidos bajo una mirada de compasión universal. Una compasión que él expresó de manera sucinta en una carta de 1963 al novelista James Baldwin:

Por tanto, no podré considerarme completamente humano hasta que no me haya encontrado a mí mismo en mi hermano africano y asiático e indonesio porque ellos tienen la parte de humanidad de la que yo carezco.<sup>6</sup>

### **Imágenes experimentales: caligrafías Zen, graffiti, manchas de tinta**

Aunque no sea algo que resulte conocido para la mayoría de sus lectores, el cambio y la evolución de la producción artística de Merton discurre de forma paralela a los cambios en su prosa y en su poesía; tales cambios expresaron la transformación de su comprensión en lo concerniente a la relación del monje con el mundo a medida que se proponía acercar la contemplación al mundo y el mundo al monasterio. A lo largo de toda la producción escrita de Merton, su forma de pensar sobre el arte se muestra sumamente consistente, mientras que su práctica real del arte experimentó grandes cambios y se transformó de un modo que a veces sorprendía por su radicalidad.

La visión artística del mundo de Thomas Merton fue sin duda herencia de sus padres, Owen y Ruth Merton. Ruth sentía interés por el diseño y la decoración de interiores y Owen fue un pintor neozelandés que ya había realizado varias exposiciones. En *La Montaña de los Siete Círculos* (1948), Merton escribió que había aprendido de su padre “que el arte era

---

<sup>5</sup> Padovano, *Human Journey*, 165.

<sup>6</sup> *The Courage for Truth: The Letters of Thomas Merton to Writers*, ed. Christine M. Bochen (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1993), 245.

contemplación, y que implicaba la operación de las facultades más altas del hombre.”<sup>7</sup> Cuando, en los años treinta, leyó *Arte y Escolasticismo* de Jacques Maritain, mientras trabajaba en su tesina sobre William Blake en la Universidad de Columbia, Merton encontró en aquel libro una teoría sobre el arte que confirmaba la visión que había heredado de su padre: la creencia de que “el arte es la habilidad de ver no simplemente lo que es evidente para los sentidos, sino el resplandor interior del Ser,”<sup>8</sup> una conciencia del paraíso, del *logos*, la palabra, creativa. Esta concepción del arte es evidente en muchos de los autores que atraían a Merton: William Blake, Boris Pasternak, Louis Zukofsky y Edwin Muir. Encuentra expresión en el concepto de “inseeing” [“visión interior”] de Rainer Maria Rilke y en el de “inscape” [“paisaje interior”] de Gerard Manley Hopkins.

En una de las conferencias de Merton a la comunidad monástica en Getsemaní a mediados de los años sesenta sobre Rainer Maria Rilke, Merton describió el “inseeing” de Rilke como un encuentro profundo entre el poeta y su tema, una percepción que penetra hasta el centro mismo del tema, alcanzando su mismísimo corazón.<sup>9</sup> Fue este mismo espíritu el que llevó a Merton hasta los Shakers. Su arquitectura y su mobiliario estaban confeccionados, a su parecer, como Dios mismo los habría hecho; no podrían haber sido acabados de mejor manera. Merton descubrió un espíritu similar en la tradición del arte hindú, allí donde “todo trabajo artístico es una forma de *Yoga*” y a ese respecto escribió que

Todo el arte es Yoga, e incluso el acto de hacer una mesa o una cama, o la construcción de una casa, procede del Yoga del artesano y de su disciplina espiritual y meditación.<sup>10</sup>

Así como la prosa y la poesía de Merton fueron evolucionando, también su práctica artística cambió, y en ocasiones de forma drástica. Con su

<sup>7</sup> Thomas Merton, *La Montaña de los Siete Círculos* (México: Porrúa, 1999), 205. [Edición inglesa, *The Seven Storey Mountain* (Londres: Sheldon Press, 1975), 203].

<sup>8</sup> William H. Shannon, Christine M. Bochen and Patrick F. O’Connell, *The Thomas Merton Encyclopedia* (Maryknoll, NY: Orbis Books, 2002), 9.

<sup>9</sup> En una conferencia Merton describe la forma en la que Rilke llega justo al centro de lo que está describiendo. Cogiendo un perro como ejemplo, este *inseeing* implica llegar hasta:

el mismo centro de los perros, el punto desde el que empieza a ser un perro, el lugar en el que, en él, Dios, por así decir, se habría sentado un momento una vez el perro hubiera estado creado del todo para verlo bajo la influencia de sus primeras dificultades e inspiraciones y para saber que era bueno, que no faltaba nada, que no podía haber sido hecho mejor.

Thomas Merton, *Natural Contemplation* (Kansas City, Credence Cassettes, 1987). [En lengua inglesa en la grabación original y en su transcripción escrita].

<sup>10</sup> Thomas Merton, “Sacred and Profane,” *Stained Glass* 69.4 (Winter 1975): 82.

conversión al catolicismo en noviembre de 1938, Merton dejó de hacer dibujos cómicos y de hacer esbozos de desnudos y de otras imágenes “seculares”. Durante el año que pasó en la Universidad de San Buenaventura como profesor de estudiantes de segundo curso de inglés, comenzó a realizar imágenes floridas, explícitamente religiosas. Tras su ingreso a la Abadía de Getsemaní en diciembre de 1941, las imágenes religiosas, de trazado fuerte pero de factura simple, dominaron sus primeros años monásticos. Los dibujos de este período comprenden imágenes tradicionales de santos, profetas, monjes y ángeles, de la cruz y de Cristo crucificado. Cabe destacar una gran colección de grupos, algunos de ellos con más de cien imágenes, de la crucifixión, pero también de figuras de mujeres y de varones santos, especialmente de la Virgen María, de Santa Teresa, de San Juan de la Cruz y de María Magdalena. Además de estas imágenes hay un número menor de estudios de paisajes y de naturalezas muertas. La mayoría de las imágenes de Merton pertenecientes a este período carecían de firma, de fecha y de título.

A finales de los cincuenta y principios de los sesenta tuvo lugar un cambio notable en los dibujos de Merton a medida que su relación con el mundo cambiaba y se adentraba en otras religiones, sintiéndose particularmente atraído por el Budismo Zen. En los sesenta también descubriría un nuevo medio para su expresión artística en la fotografía.

Thomas Merton casi nunca escribía sobre sus propios empeños artísticos. Casi toda la información disponible ha de atisbarse y entresacarse de las numerosas páginas de sus diarios personales y de su voluminosa correspondencia. En una anotación en el diario personal de Merton el 24 de octubre de 1960, éste recuerda un número de conferencias que había impartido a un grupo de profesores que le visitaron procedentes del College de Bellarmine, y cuenta que se dirigió a ellos

de manera directa, ofendiendo a los oídos piadosos . . . pidiendo con insistencia que se ampliaran horizontes en todas las direcciones: hacia la izquierda política, hacia la paz (Gandhi), hacia el estudio del Oriente, el trabajo creativo, la escritura, las publicaciones y hacia todo cuanto se me ocurrió.<sup>11</sup>

Unos días más tarde las mismas cuestiones ocupaban el centro de las preocupaciones de Merton, de lo que deja constancia en una anotación del 28 de octubre en la que se reconoce

---

<sup>11</sup> Thomas Merton, *Turning Toward the World: The Pivotal Years*, ed. Victor A. Kramer (San Francisco: HarperSanFrancisco, 1996), 59.

lidiando calladamente con las circunstancias de mi vida. Hay que tomar una actitud, hay decisiones que tomar. Hay un rechazo radical que se me exige en algún sitio.<sup>12</sup>

Tras cuestionar su propia posición en el monasterio en relación con el mundo, escribe que debería concentrarse en escribir poesía y “hacer trabajo creativo” y señala un marcado cambio de estilo en sus dibujos cuando dice: “He intentado hacer algo de arte abstracto esta semana.”<sup>13</sup>

Sólo unas cuantas entradas más adelante en su diario personal, Merton se refiere a “reservar un poco del tiempo de trabajo a hacer dibujos abstractos para un posible libro de carácter experimental.” Algunos de estos dibujos, a los que Merton comenzaría llamando “caligrafías”, eran semi-figurativos, pero la mayoría eran completamente abstractos. Desde entonces, Merton nunca volvió a dibujar las imágenes explícitamente religiosas que hasta entonces habían predominado en su producción artística en la Abadía de Getsemaní; su anotación en el diario el 28 de octubre de 1960 marca, pues, de forma muy precisa, un nuevo punto de inflexión para Merton.<sup>14</sup>

La única vez que Merton escribió de forma extensa o con algún detalle sobre sus caligrafías fue en el otoño de 1964, mientras se disponía a preparar una exposición de sus dibujos que tendría lugar en el Catherine Spalding College de Louisville. Esta exposición posiblemente surgió a través de la amistad de Merton con el artista Ulfert Wilke, que pertenecía en ese momento a la plantilla de la Universidad de Louisville. En una carta de septiembre de 1964, Merton anotó su conocimiento del trabajo de Wilke, escribiendo que sus propios dibujos eran “extremadamente abstractos” con “algo de la naturaleza de las ‘caligrafías’ abstractas que Ulfert Wilke ... se había dedicado a hacer durante un tiempo”.<sup>15</sup> Por supuesto, Wilke ayudó a Merton con algunos de los aspectos prácticos para su exposición, incluyendo la selección de marcos.

La exposición itinerante de veintiséis caligrafías se inauguró en el Spalding College en noviembre de 1964 y posteriormente se exhibió en otras

---

<sup>12</sup> Ibid., 59-60

<sup>13</sup> Ibid., 60.

<sup>14</sup> Aunque muchos de los trabajos de Merton no estaban fechados, gracias a un análisis cuidadoso de los dibujos y caligrafías que se guardan en el Thomas Merton Center, y merced al testimonio de amigos y a la correspondencia de Merton, resulta claro que a partir del 28 de octubre de 1960 Merton no realizó más dibujos explícitamente religiosos, como los que predominaron en sus primeros años en la Abadía de Getsemaní.

<sup>15</sup> Thomas Merton a la Hermana Mary Charlotte, el 7 de septiembre de 1964. Carta no publicada. Archivos del Thomas Merton Center, Universidad de Bellarmine, Louisville, Kentucky.

ciudades, entre ellas Nueva Orleans, Atlanta, Milwaukee, St. Louis, Santa Bárbara y Washington, D.C. Los cuadros se pusieron a la venta y el dinero recaudado se destinó a la dotación de una beca para que un estudiante afroamericano pudiera estudiar en Spalding. Las ventas no fueron bien y Merton escribe a John Howard Griffin diciéndole

no se vendió ninguno en Milwaukee, donde el precio era de ciento cincuenta dólares. Ahora los hemos bajado a cien. Espera a que salgamos a rastras de Santa Bárbara, California. En septiembre se venderán a diez céntimos la pieza o a cambio de un puñado de cupones verdes.<sup>16</sup>

Posteriormente la Abadía de Getsemaní financió la beca. Merton repuso periódicamente la exposición a medida que las obras se iban vendiendo. Cuando el viaje finalmente terminó en Washington, D.C. en 1967, Merton confió las obras que quedaron a Rosemary Radford Ruether que, tras la muerte de Merton, los subastó para recaudar dinero para un fondo destinado a la defensa de Daniel y de Phil Berrigan.<sup>17</sup>

El breve ensayo que Merton escribió para acompañar a esta exposición fue posteriormente publicado como “Autógrafos: Notas en los Dibujos del Autor” en su libro *IncurSIONES en lo Indecible*. Es un ensayo importante, pues contiene la única reflexión extensa de Merton sobre sus propios dibujos, en particular sobre los dibujos abstractos y sobre las caligrafías que estaba creando en los sesenta. Como tal, creo que es realmente esencial leerlo si de verdad se quiere comprender lo que Merton trataba de hacer con sus dibujos en este período. Merton comienza diciendo que el espectador no tiene que considerar los dibujos como “obras de arte”, ni buscar en ellos “rastros de ironía” o “una polémica consciente contra el arte”. Del mismo modo que no se anima al espectador a juzgarlos, tampoco habría de considerarse juzgado por ellos. Antes de continuar diciendo lo que son los dibujos, Merton hace un comentario sobre los títulos escribiendo:

Sería mejor si estas abstracciones no tuvieran títulos. Sin embargo, surgieron de la nada. Al visitante le servirán de poca ayuda, pero él puede sentirse ayudado si lo desea.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> *The Road to Joy: The Letters of Thomas Merton to New and Old Friends*, ed. Robert E. Daggy (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1989), 133.

<sup>17</sup> *At Home in the World: The Letters of Thomas Merton and Rosemary Radford Ruether*, ed. Mary Tardiff (Maryknoll, NY: Orbis, 1995), xix.

<sup>18</sup> Thomas Merton, *Raids on the Unspeakable* (New York: New Directions, 1966), 180. [*IncurSIONES en lo Indecible* (Santander: Sal Terrae, 2004), 174. Traducción original de José María Valverde].

A renglón seguido, Merton escribe sobre su interpretación de los dibujos, y me limitaré a citar aquí algunos de los pasajes más incisivos:

Estas abstracciones – casi podríamos denominarlas *graffiti*, más que caligrafías -- son simples signos y códigos de energía, actos o movimientos que quieren ser propicios. Su “sentido” no hay que buscarlo en el nivel convencional o conceptual.

De nuevo:

En un mundo confuso y programado con una infinidad de signos prácticos y dígitos consecuenciales relativos a los negocios, a la ley, al gobierno y a la guerra, quien hace marcas no descriptivas como éstas es consciente de una vocación especial a ser inconsecuente, a estar fuera de secuencia y a seguir siendo ajeno a lo programado . . . están fuera de todo proceso de producción, marketing, consumo y destrucción.<sup>19</sup>

Después Merton añade con picardía que eso “no significa, sin embargo, que no se puedan comprar.” Palabras que recuerdan, como la mayoría de los pensamientos de Merton en este ensayo, a algunos de los escritos de Ad Reinhardt, el artista abstracto, que describió alguna vez sus pinturas negras en términos similares:

Un icono libre, no manipulado, no manipulable, inútil, no comercializable, irreducible, no fotografiable, no reproducible, inexplicable.<sup>20</sup>

### **Thomas Merton y Ad Reinhardt**

Merton y Reinhardt se conocieron en la Universidad de Columbia en los años treinta. Aunque Reinhardt se graduó poco tiempo después de la llegada de Merton a la Universidad, continuó proporcionando ilustraciones para la revista universitaria de humor *Jester*. Merton hace varias referencias a Reinhardt en *La Montaña de los Siete Círculos* y en *Run to the Mountain*, el diario personal correspondiente a ese tramo de su vida. Después de pasar una tarde con Reinhardt en enero de 1940, Merton le considera “posiblemente el mejor artista de América” y escribe:

El arte abstracto de Reinhardt es puro y religioso. Escapa a todo naturalismo, huye de toda la representación favoreciendo valores puros, formales e intelectuales . . . El arte abstracto de Reinhardt es completamente puro, está lleno de amor hacia la forma y es sin duda muy bueno.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Ibid., 181.

<sup>20</sup> Nancy Spector, “Ad Reinhardt” *Guggenheim Museum*. Solomon R. Guggenheim Museum, New York. 1<sup>st</sup> August, 2007 <[http://www.guggenheimcollection.org/site/artist\\_work\\_md\\_133A\\_1.html](http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_work_md_133A_1.html)>.

<sup>21</sup> Thomas Merton, *Run to the Mountain: The Story of a Vocation*, ed. Patrick Hart (San Francisco: HarperSanFrancisco, 1995), 128-29.

Tras el ingreso de Merton en la Abadía de Getsemaní, éste mantuvo contacto esporádico con Reinhardt. Copias de algunas de las primeras cartas de Merton a Reinhardt desde 1956 a 1964 se conservan en los Archivos Smithsonianos del Arte Americano; por otra parte, en los archivos del Thomas Merton Center en la Universidad de Bellarmine se guardan cinco cartas que Reinhardt dirigió a Merton, todas ellas en los años sesenta, además de catorce caligrafías que Merton había enviado a Reinhardt, que fueron donadas al Merton Center en 2005 por la viuda de Reinhardt.

A mediados de los cincuenta, Merton le pidió a Reinhardt que diseñara la portada de un folleto que iba a ser impreso por la Abadía de Getsemaní, pidiendo también “algún cuadro pequeño de una cruz azul y negra (de aproximadamente un pie y medio de altura) para la celda en la que me siento.”<sup>22</sup> Reinhardt aceptó dicha petición y cuando el cuadro llegó Merton anotó en su diario:

Finalmente Reinhardt envió su “pequeño” cuadro. Una cruz casi invisible sobre fondo negro. Como si estuviera inmersa en la oscuridad e intentara emerger de ella. Visto en relación con mi otro objeto, el cuadro no tiene sentido, un cuadrado negro “carente de propósito.” Hay que mirar mucho para ver la cruz. Hay que apartarse de todo lo demás y concentrarse en el cuadro como si mirásemos detenidamente a través de una ventana por la noche. El cuadro exige esto, o no tiene sentido . . . Me parece un cuadro muy “sagrado” -ayuda a orar- una “imagen” sin características para acostumar a la mente enseguida a la noche de la oración, y para ayudar a apartar imágenes inútiles y triviales que se entrometen en la oración y la estropean.<sup>23</sup>

Merton escribió a Reinhardt dándole las gracias por el cuadro diciéndole:

Tiene la siguiente característica noble: su rechazo a tener nada que ver con cualquier cosa a su alrededor, particularmente el mobiliario, etc. Es un pequeño cuadro muy recogido. Cree que sólo una cosa es necesaria y éste es el momento, pero esa sola cosa no es en absoluto evidente para quien no se tome la molestia de mirar. Es un pequeño, religioso, piadoso y latréutico<sup>24</sup> cuadro<sup>25</sup>.

Tanto Merton como Reinhardt se vieron influidos por la tradición apofática y mística: escritores como Juan de la Cruz, el Pseudo-Dionisio y

<sup>22</sup> Thomas Merton a Ad Reinhardt, 3 de julio de 1956. Carta no publicada. Archivos del Thomas Merton Center, Universidad de Bellarmine, Louisville, Kentucky.

<sup>23</sup> Thomas Merton, *A Search for Solitude: Pursuing the Monk's True Life*, ed. Lawrence S. Cunningham (San Francisco: HarperSanFrancisco, 1996), 139-40. En su diario personal, Merton escribió: “Visto en relación con cualquier otro objeto, el cuadro carece de sentido” –“any”[“cualquier”] se transcribió por error como “my” [“mi”] en la versión publicada.

<sup>24</sup> “Latreutico” significa “propicio para el culto divino.”

<sup>25</sup> Thomas Merton a Ad Reinhardt, 23 de noviembre de 1957. Archivos del Thomas Merton Center, Universidad de Bellarmine, Louisville, Kentucky.

Nicolás de Cusa. Las referencias de Merton al misticismo apofático se encuentran en varias de sus obras a lo largo de su vida monástica, destacando su intento de elaborar un estudio teológico sobre San Juan de la Cruz, finalmente publicado como *Ascenso a la Verdad* (1951) y en el libro publicado más recientemente, *La Experiencia Interior* (2003). Reinhardt también hace referencias a los místicos apofáticos en sus escritos, por ejemplo en el citado en 1965 Nicolás de Cusa:

Qué necesario es entrar en la oscuridad y admitir la coincidencia de contrarios para buscar la verdad allí donde nos enfrentamos a la imposibilidad.<sup>26</sup>

Dirigiéndose por escrito a Victor Hammer, un amigo artista de Lexington, Merton describe la obra de Reinhardt en los siguientes términos:

Su enfoque es muy austero y ascético. Es una suerte de reticencia exagerada, un tipo de temor a la autoexpresión. Todos sus cuadros son muy formales y negros. Desde luego, yo no creo que sea un charlatán como muchos otros; al contrario, reacciona totalmente contra ellos.<sup>27</sup>

En los últimos años, ha habido algunos críticos de arte que se han referido a la influencia del misticismo apofático en Reinhardt y han sugerido que lo que Reinhardt esperaba realizar en sus pinturas negras recordaba a las aspiraciones de la negación teológica, el misticismo apofático, un “método de pensamiento empleado para comprender lo Divino señalando todo cuanto ello no era.”<sup>28</sup>

En el otoño de 1963, Merton envió una de sus caligrafías a Ad Reinhardt, que reaccionó con entusiasmo, y escribió:

cuando de repente del cielo claro y del buzón llega tu caligrafía, tu bella pero excesivamente diminuta caligrafía, ¿no sabes que los compañeros de camino del Este usaban pinceles más grandes que una gran cabezota, un gran bote de pintura del tamaño de una gran cuba, y descalzos, bailaban sobre un trozo de papel más grande y más largo que el de Ulfert Willkie estirado de uno al otro extremo . . . Me gusta tu caligrafía porque es pura.<sup>29</sup>

Merton respondió con humor

Soy de nuevo tu viejo y simpático calígrafo -siempre pequeñas caligrafías aquí abajo, soy el abuelo de la pequeña caligrafía porque no tengo un gran pincel y porque ya no corro por el templo descalzo sobre la escarcha. Pero soy afable y cuanto más pequeñas se hacen más misteriosas se vuelven, aunque de hecho la

<sup>26</sup> Joseph Masheck, “Five Unpublished Letters From Ad Reinhardt to Thomas Merton and Two in Return,” *Artforum* 17 (December 1978): 24.

<sup>27</sup> *Witness to Freedom: The Letters of Thomas Merton in Times of Crisis*, ed. William H. Shannon (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1994), 5. Más adelante, en la misma carta, Merton sugiere que tanto Hammer como Reinhardt estarían “fundamentalmente de acuerdo” y se arrepiente del hecho de que no hayan tenido oportunidad de conocerse. *Witness to Freedom* 6.

<sup>28</sup> Nancy Spectator, “Ad Reinhardt” <<http://www.guggenheimcollection.org/site/>>

<sup>29</sup> Ad Reinhardt a Thomas Merton, 3 de octubre de 1963. Archivos del Thomas Merton Center, Universidad de Bellarmine, Louisville, Kentucky.

ironía del arte reside en que un calígrafo se quede atascado con toda una pila de papeles del mismo tamaño y textura.<sup>30</sup>

Entonces Merton pidió a Reinhardt que le enviara una variedad de papeles diferentes para “tu viejo polvoriento correspondiente que es muy pobre y ya no tiene papel alguno salvo el higiénico para la caligrafía.” Durante toda su vida monástica Merton tuvo que utilizar los materiales que tenía a mano en el monasterio. Muchos de sus dibujos se pintaron en los reversos de las pruebas de sus libros que Merton reutilizaba debido a la falta de materiales más apropiados en la Abadía de Getsemaní.

En enero de 1964, Merton anota en su diario la recepción de un paquete que había enviado Ad Reinhardt. Respondiendo a la petición de Merton, éste mandó a Merton “todos los tipos de papel fino, especialmente un bonito papel japonés fino y casi transparente en el que he encontrado una manera de imprimir de un modo rudimentario ‘caligrafías’ abstractas que en algunos casos resultan fascinantes, al menos para mí.”<sup>31</sup> Tomando nota de los comentarios de Reinhardt sobre sus caligrafías, Merton también envió una nueva caligrafía a Reinhardt titulada: “caligrafía ligeramente más grande.”

A diferencia de amigos como Ad Reinhardt, Merton reflexionó sobre cómo reaccionaría ante estos dibujos su amigo artista, Victor Hammer. Merton escribe en su diario el 4 de noviembre de 1964:

Una cosa que me entristece y me avergüenza: que él [Victor Hammer] se pueda llegar a escandalizar de mi exposición de dibujos o caligrafías o lo que sea. No hay modo de explicarle esto, y de alguna manera estoy de su lado, en principio. Y todavía tienen un significado, y hay una razón para ellos: una razón sin razón quizás.

Después Merton continúa con una nota de humor:

Tengo ganas de escribirle y decirle: si te enteraras de que me he echado una amante estarías triste pero lo entenderías. Estos dibujos son quizás peor que eso. Pero considéralos como una locura humana. Permíteme al menos que, como el resto de la gente, tenga al menos un vicio abominable, etc.<sup>32</sup>

Y en la carta a Hammer, Merton le advierte:

Si te llegaran noticias de mis extraños borradores de tinta expuestos en Louisville, ignora la información: no merecen tu atención. Como siempre mis sentimientos sobre esto están muy mezclados . . . Creo que he dejado claro a quienes les incumbe que yo no lo considero "arte" y que tampoco se supone que lo sean.<sup>33</sup>

<sup>30</sup> Thomas Merton to Ad Reinhardt, October 31, 1963. Merton, *Road to Joy*, 281.

<sup>31</sup> Thomas Merton, *Dancing in the Water of Life: Seeking Peace in the Hermitage*, ed. Robert E. Daggy (San Francisco: HarperSanFrancisco, 1997), 58.

<sup>32</sup> *Ibid.*, 162.

<sup>33</sup> Merton, *Witness to Freedom*, 10.

Sin embargo, habiéndole dicho a Hammer que ignorara la exposición y que no considerara los extraños borrones de tinta como arte, está claro por otra correspondencia de Merton y por anotaciones en sus diarios personales, que se trataba de algo importante para él y que venía a expresar su arte en un momento en que su obra figurativa ya no era suficiente porque no respondía a la angustia de la época. Tanto Merton como Reinhardt reaccionaron al clima de la Guerra Fría en América a través de su obra. Aunque casi nunca mantuvieron contacto a ese respecto, su posición en cuanto a temas contemporáneos era muy parecida. Reinhardt estuvo activamente implicado en cuestiones políticas y sociales a lo largo de su vida, participó en el movimiento antibelicista, protestó contra la guerra del Vietnam y también donó su obra para obtener beneficios en pro de los derechos civiles – en todos los terrenos en los que Merton estuvo involucrado en los sesenta – llegando incluso, como ya se ha mencionado, a vender sus caligrafías al objeto de recoger fondos para una beca para estudiantes afroamericanos.<sup>34</sup>

Merton tuvo una experiencia parecida con su poesía. Comenzó a tener la impresión de que el lenguaje se había maltratado tanto, y de que se había usado hasta tal exceso, sobre todo en el mundo de los medios de comunicación y en la publicidad, que se había vuelto virtualmente sin sentido. Para compensar tal cosa, Merton empezó a usar anti-poesía como una forma de expresión en este momento.<sup>35</sup> ¿Es posible considerar a las caligrafías y los dibujos de Merton correspondientes a este período como una forma de anti-arte, de modo similar a su anti-poesía, para tratar de expresar una manifestación artística plena de sentido a la vista de la publicidad y de los medios de comunicación, y ante la exposición creciente de la humanidad al lado más oscuro y sombrío tan crudamente visibles en las imágenes de este período de la guerra fría, la bomba,

---

<sup>34</sup> Cuando Merton intentaba encontrar otras galerías para albergar la exposición de sus caligrafías, escribió a Shirley Burden en California pidiéndole ayuda. En la respuesta de Burden a Merton, también anotó que los derechos de autor de su libro *I wonder why [Me pregunto por qué]* habían sido destinados a becas para estudiantes afroamericanos. Burden a Merton, 29 de marzo de 1965. Carta no publicada. Archivos del Thomas Merton Center, Universidad de Bellarmine, Louisville, Kentucky.

<sup>35</sup> En otra parte he argumentado que el desarrollo de Merton de la anti-poesía se desarrolló al mismo tiempo que el de Parra en Chile, que no copió su anti-poesía de Parra y que en un período de tiempo relativamente corto maduró de una forma en la que Parra nunca lo hizo. Ver "Poetry of the Sneeze: Thomas Merton and Nicanor Parra," *The Merton Journal* 8.2 (Advent 2002): 3-20.

la violencia racial, y la guerra del Vietnam, una época caracterizada, según Merton, por su “carácter destructivo”?<sup>36</sup> Contra estos antecedentes escribe:

El artista puede tener perfecto derecho, quizás incluso el deber, de protestar tan eficazmente y tan abiertamente como pueda contra el actual estado de alienación del hombre en un mundo que parece no tener significado debido a la crisis moral, cultural y económica de la sociedad.<sup>37</sup>

Después, Merton continúa añadiendo:

Un arte religioso válido para nuestro tiempo será entonces una “expresión creativa de tendencias destructivas.”<sup>38</sup>

Merton mencionó primero su tema explícitamente cuando estaba trabajando en su libro “Arte y Culto” y, en un capítulo incluido más adelante en el volumen titulado *Cuestiones discutidas*, escribió:

En una época de campos de concentración y bombas atómicas, la sinceridad artística y religiosa debe excluir ciertamente toda “lindeza” o sentimentalismo superficial. Para nosotros, la belleza no puede ser una mera apelación a los convencionales placeres de la imaginación y de los sentidos. Tampoco puede ser hallada en el frío perfeccionismo académico. El arte de nuestro tiempo, incluso el arte sacro, tiene necesariamente que estar caracterizado por una cierta pobreza, dureza y severidad, correspondientes a las violentas realidades de una época cruel. El arte sacro no puede ser cruel, pero debe aprender el modo de ser compasivo con las víctimas de la crueldad: y no se ofrecen caramelos al hombre que se muere de hambre en un campo de muerte totalitario. Ni se le ofrecen mensajes de un optimismo lamentablemente inadecuado.

Nuestra esperanza cristiana es la más pura de las luces que brillan en la oscuridad, pero brilla en la oscuridad, y es necesario entrar en la oscuridad para verla brillar.<sup>39</sup>

En opinión de Merton, la Noche Oscura del Alma de San Juan de la Cruz, la experiencia de los místicos apofáticos, ya no era exclusiva de una minoría espiritual. Como Merton escribe en *La Experiencia Interior*:

La vida contemplativa de nuestra época ha cambiado forzosamente por los pecados de nuestro tiempo . . . Hacen que se cierna sobre nosotros una nube de oscuridad mucho más terrible si cabe que la inocente noche del desconocimiento. Es la noche oscura del alma que ha descendido sobre el mundo entero . . . En nuestra contemplación, Dios parece a menudo estar ausente, como si hubiera muerto. Pero la verdad de nuestra contemplación yace en que [Dios] nunca hizo que su [divina] presencia pareciera estar “tan ausente” como ahora. En este sentido somos, pues, más fieles, ya que preferimos la

---

<sup>36</sup> Thomas Merton, “Theology of Creativity,” *American Benedictine Review* 11 (September - December 1960): 197.

<sup>37</sup> *Ibid.*, 198.

<sup>38</sup> *Ibid.*, 205. Merton está citando aquí la *Teología de la cultura* de Paul Tillich.

<sup>39</sup> Thomas Merton, *Disputed Questions* (New York: Farrar, Straus and Cudahy, 1960), 164. [*Cuestiones Discutidas*, (Buenos Aires: Edhasa, 1962) 154].

oscuridad y, en el fondo de nuestro ser, apreciamos este vacío y esta aparente ausencia . . . Dejemos la vacuidad tal como es. En ella, Él está presente.<sup>40</sup>

Los horrores del siglo veinte y la degradación de la vida humana pusieron de manifiesto la oscuridad dentro de cada uno de nosotros y Merton, a través de su anti-poesía, de sus escritos sobre la guerra y la violencia, y mediante su trabajo artístico por ese entonces trataba de mantenerse firme y de confrontar la oscuridad, animando a otros a hacer lo mismo.

## **Conclusión**

El arte de Thomas Merton es paralelo a su viaje espiritual, en una trayectoria que comprende desde sus primeros bocetos de Columbia, desnudos y otras imágenes seculares, pasando por imágenes devotas, fuertes y simples en el primer fervor de su conversión y vocación monástica, hasta sus experimentos con las caligrafías y los graffiti Zen de los años sesenta. El arte de los últimos años de su vida expresa la madurez de su relación con Dios, con el mundo y consigo mismo. Los dibujos maduros de Merton, como su antipoesía, actúan a modo de signos de interrogación, pidiéndonos que nos detengamos y que reflexionemos sobre lo que estamos viendo o escuchando. Nos invitan a atravesar el espejismo abyecto de la publicidad, la cháchara tecnológica y la pseudo comunidad, al objeto de alcanzar el resplandor interior del ser y la conciencia del paraíso que se encuentra en el interior de todos y cada uno de nosotros.

En su introducción de *Incursiones en lo Indecible* Merton escribe:

La esperanza cristiana comienza donde todas las demás esperanzas se quedan heladas ante el rostro de lo Indecible . . . [La bondad del mundo, herido o no, es incontestable y definitiva]. Si está herido, también está curado en Cristo. Sin embargo, uno de los terribles hechos de nuestra época es la evidencia de que, en efecto, está herido, herido hasta el mismo núcleo de su ser por la presencia de lo Indecible.

En ese contexto, Merton proclama su mensaje contemplativo de esperanza. Quiero dejar la última palabra a Thomas Merton, quien nos recuerda cuáles son las verdaderas “semillas de esperanza” sembradas por Dios:

---

<sup>40</sup> Thomas Merton, *The Inner Experience: Notes on Contemplation*, ed. William H. Shannon (San Francisco: HarperSanFrancisco, 2003), 121-22. [*La Experiencia Interior* (Barcelona: Oniro, 2004) 166-67].

Ser humano en la más inhumana de las épocas; guardar la imagen del hombre, pues es la imagen de Dios.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Merton, *IncurSIONES en lo Indecible*, 14-15.