

01092



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

NARRAR IMÁGENES, PINTAR POESÍA
DIÁLOGOS DE LA LITERATURA Y EL ARTE EN MÉXICO

T E S I S
para obtener el grado de
Doctora en Literatura Comparada
P R E S E N T A
Carolina Farías Campero

DIRECTOR DE TESIS
Dr. Héctor Perea Enríquez

FAC. DE FILOSOFÍA Y LETRAS



DIVISION DE
ESTUDIOS DE POSGRADO

MÉXICO, D.F.

2005

m 341476

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central

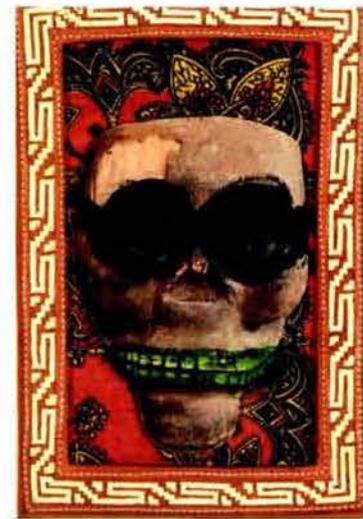


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

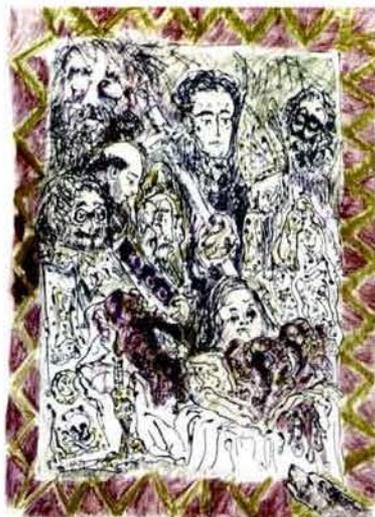
DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



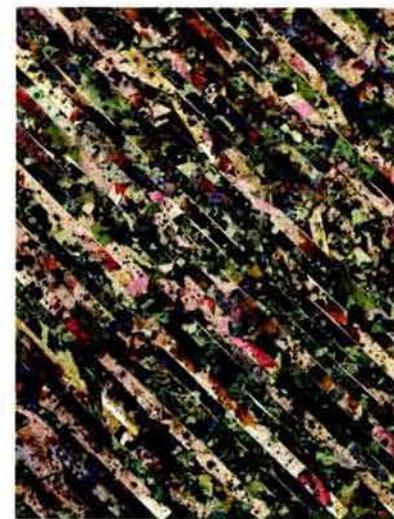
ALBERTO GIRONELLA,
ilustración para RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN,
Tirano Banderas, 1998,
Galaxia Gutenberg



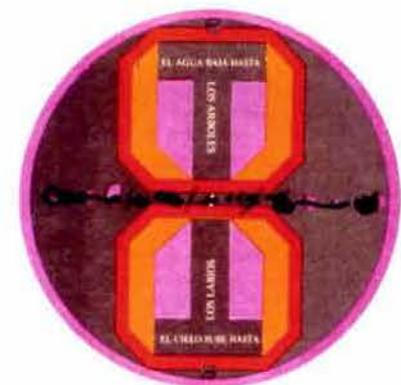
ALBERTO GIRONELLA,
Estudio para CARLOS FUENTES,
Terra nostra, 1975,
Joaquín Mortiz



VICENTE ROJO /
JOSÉ EMILIO PACHECO,
Escenarios, 1996,
López Quiroga



VICENTE ROJO,
México bajo la lluvia 809, (detalle),
1983



VICENTE ROJO / OCTAVIO PAZ,
Discos visuales, 1968
Ediciones Era



FRANCISCO TOLEDO,
La iguana,
1976



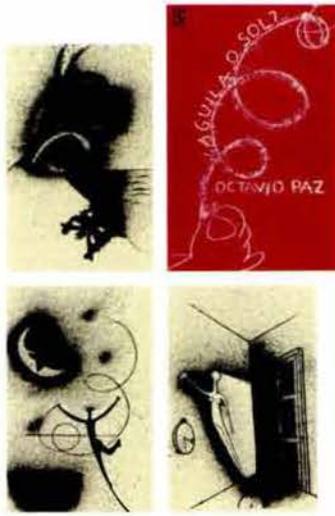
FRANCISCO TOLEDO,
El mono de la tinta,
en JORGE LUIS BORGES,
Zoología fantástica, 1957, FCE



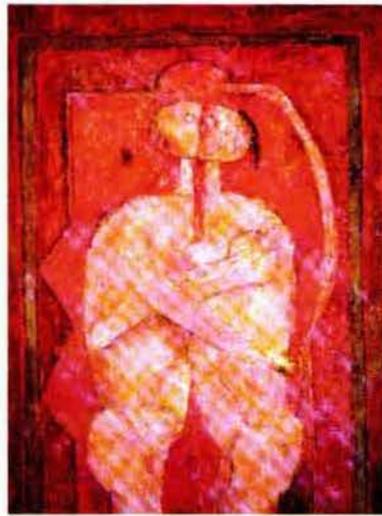
FRANCISCO TOLEDO,
ilustración para CARLOS MONSIVAIS,
Nuevo catecismo para indios remisos,
1996, Ediciones Era



RUFINO TAMAYO,
Comedor de sandia,
1949



RUFINO TAMAYO,
ilustraciones para OCTAVIO PAZ,
¿Águila o sol?, 1951, FCE



RUFINO TAMAYO,
Los amantes, (detalle),
1958



JUAN SORIANO,
La muerte enjaulada,
1983



JUAN SORIANO,
Retrato de Lupe Marín, (detalle),
1962



GUNTHER GERZSO,
Mal de ojo, (detalle),
1957



GUNTHER GERZSO,
Muro verde, (detalle),
1961



ALBERTO GIRONELLA,
Leng Tch'e, d'après Gironella,
1979

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

A Peter

A Carolina, Patricio y Alejandra

A Eduardo y Claudia

*Con mi agradecimiento para mi director de tesis, Héctor Perea,
para María Herrera y Rosa Beltrán, quienes formaron parte de mi comité tutorial,
y para mis lectores Lidia Rodríguez, Helena Beristáin, Irene Artigas y Vicente Quirarte*

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el
contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Carolina Fariás

Campero

FECHA: Febrero 28, 2005

FIRMA: Lofaras

NARRAR IMÁGENES, PINTAR POESÍA
DIÁLOGOS DE LA LITERATURA Y EL ARTE EN MÉXICO

CAROLINA FARÍAS CAMPERO

INTRODUCCIÓN	9
I. INTERRELACIÓN DE LA LITERATURA Y LAS ARTES PLÁSTICAS	15
<i>I.1 Baudelaire y la pintura: inicio de un diálogo</i>	17
<i>I.2 La posibilidad del desciframiento a partir de la semiótica</i>	25
<i>I.2.1 Iuri Lotman</i>	28
<i>I.2.2 Umberto Eco</i>	33
<i>I.2.3 Gérard Genette</i>	36
II. LA INTERPRETACIÓN DE LAS ARTES PLÁSTICAS EN MÉXICO	45
<i>II.1 Poetas y narradores frente a las artes plásticas</i>	49
<i>II.2 Interpretaciones de la crítica profesional del arte</i>	71
<i>II.3 Propuesta de investigación</i>	84
III. PINTURA Y METÁFORA: LUIS CARDOZA Y ARAGÓN FRENTE A LA PINTURA	89
<i>III.1 Rufino Tamayo</i>	99
<i>III.2 Gunther Gerzso</i>	107
<i>III.3 Vicente Rojo</i>	117
<i>III.4 Francisco Toledo</i>	126
<i>III.5 Otros pintores</i>	135
IV. CRÍTICA Y OBRAS PARALELAS: LOS PRIVILEGIOS DE OCTAVIO PAZ	143
<i>IV.1 Rufino Tamayo</i>	148
<i>IV.2 Gunther Gerzso</i>	162
<i>IV.3 Alberto Gironella</i>	165
<i>IV.4 Juan Soriano</i>	172
<i>IV.5 Otros pintores</i>	187

V. EL DESCUBRIMIENTO DE LAS CONTRADICCIONES: LA MIRADA DE JUAN GARCÍA PONCE	191
<i>V.1 Rufino Tamayo</i>	195
<i>V.2 Gunther Gerzso</i>	204
<i>V.3 Juan Soriano</i>	205
<i>V.4 Alberto Gironella</i>	211
<i>V.5 Manuel Felguérez</i>	216
<i>V.6 José Luis Cuevas</i>	217
<i>V.7 Vicente Rojo</i>	222
<i>V.8 Otros pintores</i>	231
VI. MULTIPLICACIÓN DE LOS DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA Y ARTES PLÁSTICAS	235
<i>VI.1 Intercambio de visiones: Rufino Tamayo ilustrador</i>	241
<i>VI.2 El círculo del diálogo: Alberto Gironella</i>	248
<i>VI.3 Escenarios compartidos: Vicente Rojo y la escritura</i>	269
<i>VI.4 Recorridos del mito a la parodia: Francisco Toledo y la literatura</i>	276
CONCLUSIONES	287
BIBLIOGRAFÍA	301

INTRODUCCIÓN

*El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros,
pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño.
Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas,
po que yo claramente la veía desde todos los puntos del universo.*

BORGES, "EL ALEPH"

Apreciar el arte requiere más que de una metodología, de una visión del mundo. Para Borges implicaba, por ejemplo, mirarlo todo en un instante gigantesco; transformar la imagen detenida en lenguaje, narrarla. Y, si bien el acceso a obras de arte originales es limitado, la posibilidad de interpretar las imágenes plásticas a través de la literatura, y viceversa, nos permite ser testigos de cómo las obras interactúan entre sí: los escritos acerca del arte aumentan a medida que los lenguajes plásticos se tornan más complejos; las connotaciones de las obras se multiplican en sus reproducciones y mediante los textos que sobre ellas se escriben.

A principios del siglo XX, Walter Benjamin analizaba las consecuencias de la reproducción mecánica de la obra de arte y subrayaba, como una de ellas, la pérdida de su unicidad. En los años sesenta, el crítico y novelista inglés John Berger, al estudiar nuestros *Modos de ver*, replanteaba el poder de la ubicuidad de las imágenes clasificándolas en efímeras, accesibles y susceptibles de ser abordadas por medio del lenguaje. Hoy en día seguimos reflexionando sobre las relaciones entre artes plásticas y literatura y su siempre creciente y rica complejidad. Desde esta perspectiva, el presente estudio intenta analizar cómo se han dado las convergencias entre lenguaje pictórico y lenguaje literario en nuestro

entorno más cercano, para así reflexionar acerca del papel que desempeñan los discursos literario y plástico cuando se reproducen juntos en un libro, tomando como plataforma los textos de algunos destacados poetas y narradores mexicanos que han incursionado en la crítica del arte, para después hacer referencia a obras paralelas que reproducen una especie de diálogo entre escritores y pintores, así como a obras literarias ilustradas. La intención de estas páginas es mostrar cómo estos discursos distintos, al interactuar, ejercen una influencia determinante en el proceso de recepción, pues identifican y traducen códigos que, de otro modo, permanecerían indescifrables para el lector o el observador común. Al sacar a la luz estos códigos, pintores y escritores abren un abanico de posibilidades interpretativas.

El objetivo de esta investigación es, entonces, analizar el discurso literario acerca de las artes plásticas y reflexionar en torno a los modos de interpretación –el uso de las metáforas, las referencias inherentes al problema de la representación, los elementos iconológicos, los signos, los símbolos–, para, de este modo, revelar las aportaciones de los autores a la decodificación de sus lenguajes cuando éstos interactúan.

A través de una suma de interpretaciones, los textos literarios e iconográficos reproducidos uno frente a otro se enriquecen entre sí y llegan a formar parte de sus mutuos contextos. Estudiar una obra plástica significa estudiar también los textos y contextos que la rodean, porque la decodificación de las imágenes en términos literarios permite, mediante el contacto visual del espectador con la obra, más la articulación de lo que expresa esa obra en términos verbales, la creación de una nueva obra. El escritor busca los patrones que gobiernan las pinceladas, la textura, la armonía, la distribución de las imágenes en un cuadro y, traduciéndolas, las expresa en un lenguaje que linda con lo poético al grado de recrear lo que podríamos llamar “paradojas visuales”. El pintor, a su vez, crea imágenes a

partir de las metáforas leídas, transforma su reacción frente a la lectura en otra obra de arte. En ambos tipos de interpretación se entretrejen un sinnúmero de variables. Los creadores se convierten así en intérpretes modelo que guían a los receptores comunes en nuevas búsquedas, multiplicando los caminos hacia la apertura del significado.

Si iniciamos este escrito señalando la complejidad del arte y sus interpretaciones, es necesario comentar también el papel que la crítica ha jugado a lo largo de la historia del arte, pues sus múltiples variaciones incrementan la complejidad de las obras artísticas y su apreciación. Omar Calabrese subraya el conflicto entre la crítica de arte, como discurso descriptivo afín a la historia del arte, y la que tiene una intención estética y constituye un discurso sobre las artes. Esta última incluye entre sus objetivos evaluar las obras. El autor subraya asimismo que la duplicidad recorre toda la historia moderna de la crítica de arte “considerada afín a la historia del arte contemporáneo, a sus métodos de valoración, a sus prácticas sociales e institucionales y al análisis de las relaciones del arte con el mercado”.¹ Calabrese advierte la importancia concedida a la subjetividad de la interpretación durante el siglo XIX y encuentra los inicios de esta tendencia en la pasión crítica de Baudelaire: “ésta es quizá la primera exaltación consciente de la militancia crítica en tanto que lucha subjetiva de las ideas y fe en el carácter demiúrgico del oficio del crítico, quien sería en ese caso tan ‘creador’ como el artista”.²

Como punto de partida, este trabajo presenta en su primer capítulo un análisis de la interrelación entre la literatura y las artes plásticas; se enfoca, principalmente, en los poemas y ensayos críticos de Charles Baudelaire acerca de la pintura romántica, y analiza también los métodos y las formas de interpretación que parten de los modelos semióticos.

¹ Omar Calabrese, *Cómo se lee una obra de arte*, trad., Pepa Linares, Cátedra, Madrid, 1994, p. 8.

² *Ibid.* p. 10.

Desde estas perspectivas, el segundo capítulo incluye breves reflexiones en torno a otras interpretaciones poéticas de la pintura, cuyos autores reconocen o exhiben en sus escritos la influencia de Baudelaire. El mismo capítulo incluye una revisión de las interpretaciones de la crítica ejercida por estudiosos o teóricos del arte para concluir presentando lo que esta investigación propone.

El objetivo es ahondar en la propuesta de Baudelaire sobre la “imaginación sintética”, que conjuga imagen y lenguaje en el proceso de creación. A través de esta síntesis de la imaginación, poetas y pintores se lanzan a la búsqueda de uno en el otro, indagan el papel de la literatura frente al arte o, mediante la ilustración, del arte frente a la literatura.

Por medio de los libros, escritor y pintor posibilitan un modelo de lectura tanto de la obra plástica como de la obra literaria. Multiplican, y al mismo tiempo limitan, el acceso a sus significados más hondos: lo multiplican porque las obras quedan al alcance de muchas más personas en tiempos y espacios diversos; y lo limitan porque estas personas no están sino ante una reproducción impresa, en la cual se ha perdido la unicidad de la obra o, como dijera Benjamin al meditar sobre la reproducción mecánica del arte, la obra ha perdido su aura, pues aun la reproducción más perfecta carece de presencia en el tiempo y en el espacio. Esta presencia de la obra original en el sitio donde se ubica es un elemento determinante de su historia, de la cual queda separada en la reproducción. Incluso los libros de edición limitada que incluyen obra gráfica de los pintores se han vuelto prácticamente inaccesibles y, en el mejor de los casos, a lo más que llegamos es a tener acceso a ediciones facsimilares. Así, el cúmulo de reproducciones sustituye la existencia única de la obra artística y, al hacerlo, cambia la forma en que la percibimos.³

³ Ver Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, *Illuminations*, trad. Harry Zohn, Schocken Books, New York, 1969, p. 221.

No obstante, de uno u otro modo, las reproducciones logran establecer un puente: el escritor carga de sentido la obra pictórica, en tanto que el pintor ilustra las palabras con imágenes que presentan una de las muchas interpretaciones posibles, convirtiendo a los receptores –como plantea Umberto Eco– en lectores *in fabula*: “El lector, como principio activo de la interpretación, forma parte del marco generativo del propio texto”.⁴ Luis Cardoza y Aragón se refiere, con una idea semejante, a la obra plástica: “El cuadro, el mural, están hechos también por sus contempladores”.⁵ La libertad de una obra hace del intérprete el centro activo de innumerables relaciones, mientras el escritor, al convertirse en intérprete modelo, guía al espectador-lector y facilita su acercamiento a la obra pictórica.

Así, tras abordar el origen de esta confluencia interpretativa en los apartados iniciales, a la luz tanto de la influencia de Baudelaire como de las propuestas semióticas, los siguientes capítulos –del tercero al quinto– analizan ensayos acerca de pintura escritos por Luis Cardoza y Aragón, Octavio Paz y Juan García Ponce, y los comparan con los de otros poetas y narradores, y con el trabajo de interpretación realizado por la crítica profesional ejercida por académicos y teóricos del arte. El sexto capítulo propone la revisión de libros que incluyen recorridos múltiples del lenguaje pictórico al escrito, o viceversa, reinterpretaciones que constituyen obras en diálogo y muestran su constante metamorfosis.

Con palabras que evocan imágenes y con imágenes que recuerdan textos, el pintor y el escritor interrelacionan sus lenguajes. Para ser apreciado por un público más amplio, el pintor “necesita” de signos en la obra misma, en su título, en lo que dicen sus intérpretes más sensibles; y el lenguaje poético recurre a imágenes para encontrar límites para el asombro ante lo que mira y no puede expresar con palabras.

⁴ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Editorial Lumen, Barcelona 1987, p. 16.

⁵ Luis Cardoza y Aragón, *Pintura contemporánea de México*, Ediciones Era, México 1995, p. 11.

Falta página

N° 14

I. INTERRELACIÓN DE LA LITERATURA Y LAS ARTES PLÁSTICAS

La relación de los escritores con los pintores va mucho más allá del mero interés por apreciar mutuamente sus obras. Al poner frente a frente sus propios procesos creativos, artistas plásticos y autores literarios encontrarán afinidades en sus visiones del mundo, en sus imaginarios, en sus incógnitas más profundas. Hallarán en el otro tanto paraísos e infiernos compartidos como caminos paralelos de entrada y salida, y metáforas que arrojan luz sobre la naturaleza de su oficio.

Las maneras de acercamiento, con frecuencia propiciadas por un tercero, son diversas. Aquí abordaremos las que toman forma de libros en que participan pintores y escritores. Es decir, se trata de obras que incluyen textos de poetas o narradores que hablan del pintor o recrean su obra en otro lenguaje, y de libros ilustrados por artistas que convierten lo poético, o lo narrativo, en metáforas visuales. Haremos comparaciones entre sus modos de acercamiento y los de los críticos profesionales, cuya formación es más cercana a la teoría y la historia del arte, y analizaremos también sus discursos a la luz de algunos postulados de la semiótica.

En términos generales se puede afirmar que, en los ensayos sobre artes plásticas, los escritores recurren frecuentemente a elementos emotivos: la reacción frente a la obra, las sensaciones, los sentimientos y las afinidades de estos autores con sus contrapartes pictóricas intentan persuadirnos del valor de la obra plástica. Mientras que los pintores, al llevar la obra literaria al terreno de las imágenes visuales, muestran otras posibilidades interpretativas, sitúan la obra en un espacio, dando forma al imaginario del espectador-lector, persuadiéndolo también de las aptitudes de otro creador.

Algunos escritores del siglo XX se han acercado a la propuesta romántica que implica tratar de descubrir lo inmanente a la obra de arte que brota en las palabras del creador literario. Se trata de una interpretación “necesaria”, dada la dificultad de encontrar claves o códigos para descifrar el arte moderno, y constituye otro nivel de creación artística: la crítica no forma parte de la obra analizada; es, en sí, una manera de crear, donde la mirada del escritor descubre la mirada del artista, que a su vez había descubierto otras maneras de interpretar las palabras.

Sin pasar por alto el reproche común que califica el lenguaje de la crítica de arte como incomprendible, buscaremos mostrar que este lenguaje conjuga múltiples maneras de acercar al espectador-lector el discurso plástico tanto para mostrar admiración como para reforzar el valor del universo propio, como lo reconoce Baudelaire cuando traduce a Edgar Allan Poe: “¿Por qué no confesar que lo que ha sostenido mi voluntad ha sido el placer de presentarles a un hombre que en algunos aspectos se me parecía un poco, o sea una parte de mí mismo?”.¹

En este sentido, Baudelaire se erige como figura paradigmática, fundador de una tradición en cuyo derredor giran, explícita o implícitamente, las aportaciones de los poetas y narradores que establecen puentes entre la obra plástica y sus espectadores, y que se ven en la necesidad de recurrir a ciertas metáforas en el intento de expresar lo “visible”: ese algo inmanente a la obra que no siempre le queda claro al observador. Más allá del predominio de la palabra o de la imagen, encontramos que las obras que ofrecen al lector un diálogo entre escritores y pintores y, en particular, el discurso poético surgido de tal confluencia, siguen reafirmando los vínculos entre arte y literatura.

¹ Charles Baudelaire, *Edgar Allan Poe*, trad. Carmen Santos, La balsa de la Medusa, 22, Visor, Madrid, 1988, p. 121.

Al reflexionar, en *La estructura ausente*, acerca de la abundancia de figuras retóricas en los mensajes estéticos, Umberto Eco señala que cada una de ellas constituye una especie de cortocircuito útil para sugerir, de manera analógica, los problemas que no pueden analizarse a fondo.² La ambigüedad de los mensajes visuales intensifica la tendencia estética del lenguaje para crear conexiones no existentes y enriquece con ello las posibilidades del código. Dicha ambigüedad se presenta no sólo en los discursos poéticos de los escritores, sino incluso en los formulados por los críticos profesionales y los teóricos e historiadores. Está presente también en la interpretación plástica de obras literarias, se reproduzcan o no juntas, tal como ilustran las incontables pinturas alrededor de la Biblia, arraigadas a tal grado en nuestro imaginario que resulta difícil pensar otros rostros o actitudes para los personajes.

1.1 Baudelaire y la pintura: inicio de un diálogo

A finales del siglo XVIII, Friedrich Schlegel postuló el designio de la poesía romántica: unir todos los géneros, abarcar todo lo poético, “devenir espejo de la totalidad del mundo circundante, imagen de la época”, pues la poesía tiene una capacidad superior “para volar con las alas de la reflexión, y reproducirla infinitamente en un continuo de espejos”.³ Así, la esencia de la crítica realizada por los poetas residiría en un intento de sacar a la luz el significado inmanente a la obra de arte, y su creación estética trataría de revelar lo que la obra contiene en su interior, empresa fructífera en sí misma, pero nunca acabada: “El modo poético romántico está aún en devenir; sí, ésta es su verdadera esencia, que sólo puede

² Ver Umberto Eco, *La estructura ausente*, trad. Francisco Serra Cantarell, Editorial Lumen, Barcelona, 1987, pp. 170-171.

³ Friedrich Schlegel, “Fragmentos del *Athenäum* (1798)”, en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Antología y edición de Javier Arnaldo, Tecnos, Madrid, 1994, p. 138.

devenir eternamente, que nunca puede completarse”.⁴ Sin embargo, al hablar de arte el interés de Schlegel se centraba en la poesía. Baudelaire retoma sus postulados para iluminar la pintura de su época, en particular la de Eugène Delacroix. De este modo, en el siglo XIX el discurso de los poetas románticos sobre pintura se aleja de los problemas de la representación para subrayar las formas en que diferentes expresiones artísticas se concentran en elementos estéticos como el color, la forma, la textura, la armonía y el ritmo. Al igual que la crítica poética de los románticos alemanes, la de Baudelaire, al incorporar elementos estéticos en su discurso, muestra la fuerza de su imaginación sintética, que llega a ser en sí misma otra obra de arte que incluso sobrevivirá al olvido de algunos de los pintores a quienes hace referencia.

En nuestro medio, Octavio Paz, al analizar la afirmación de Baudelaire sobre la independencia del color frente al objeto que reviste, reflexiona también sobre los cambios en la manera de ver el arte. Paz encuentra en la obra un nivel pictórico compuesto por las relaciones entre los colores y las líneas, y otro nivel extra o metapictórico: un objeto real o imaginario. Señala que, en tanto el objeto es menos representativo, la pintura se aleja del nivel pictórico y se acerca a la escritura:

A partir de Baudelaire la relación se rompe: colores y líneas cesan de servir a la representación y aspiran a significar por sí mismos. La pintura no teje una presencia: ella misma es presencia. Esta ruptura abre un camino doble que es también un abismo. Si el color y el dibujo son realmente una presencia, cesan de ser lenguaje y el cuadro regresa al mundo de las cosas. Tal ha sido la suerte de una buena parte de la pintura contemporánea. La otra dirección, presentida por Baudelaire, se condensa en la fórmula: el color piensa, la pintura es lenguaje. Es la otra vía del arte moderno, la vía purgativa.⁵

⁴ *Ibidem*.

⁵ Octavio Paz, “Presencia y presente Baudelaire crítico de arte” en *Los privilegios de la vista I*, Obras Completas, Tomo 6, FCE, México, 1994, p. 45.

Con este fenómeno se inicia la renuncia a la representación. La interpretación ya no podrá ser literal sino analógica, la significación dependerá más de quien contempla el cuadro. Paz sitúa en esta ruptura el fin de la crítica como juicio y el nacimiento de la crítica poética, un camino que permite la dualidad al asumir la tensión generada por el ocultamiento de la presencia que la imagen poética deja entrever. Así, coincide también con Foucault, quien plantea que en el siglo XIX la teoría de la representación deja de ser fundamento de todos los órdenes posibles y con ello cambia nuestra manera de apreciar la obra de arte. Desde el romanticismo, lo semejante se valora negativamente, tanto en literatura como en pintura la mimesis cede el lugar central al lenguaje como expresión.⁶

Reconociendo su deuda con Baudelaire como crítico, Paz toma para sí algunas de sus afirmaciones y las utiliza al interpretar otras obras. En cierto modo, podemos decir que lleva a Baudelaire –y a Foucault– a su propio terreno, como lo hará también con los pintores de los que habla, así como lo había hecho Baudelaire con Poe o con Delacroix.

Al igual que los ensayos de Baudelaire, los de Octavio Paz enfrentarán lo pictórico a lo metapictórico, subrayarán lo singular y lo bizarro como epítome de la modernidad. Paz señala que para Baudelaire lo hermoso es extraño, insólito y dinámico, pues la modernidad está hecha de contrarios, es un estigma, y el artista muestra la marca de la desdicha. Lo que Paz encuentra en Baudelaire, éste lo había descubierto en Poe cuando afirmaba que las composiciones del escritor norteamericano “parecen haber sido creadas para demostrarnos que lo extraño es una de las partes integrantes de lo bello”;⁷ o cuando señalaba que un artista sólo lo es “gracias a un exquisito sentido de lo bello –sentido que le procura goces

⁶ Ver Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, trad. Elsa Cecilia Frost, Siglo XXI Editores, México, 1997, pp. 49-52.

⁷ Charles Baudelaire, *Edgar Allan Poe, op. cit.* p. 54.

embriagadores pero que al tiempo implica, encierra, un sentido igualmente exquisito de toda deformidad y de toda desproporción—”.⁸ Y Paz, también como Baudelaire frente a Poe, se descubre a sí mismo al mirar la obra de Juan Soriano:

Entre su obra y el que la contempla se crea un contacto, un choque, a veces una repulsa, y siempre una respuesta. Su dibujo es en ocasiones ríspido, angustioso; sus colores, en otras, agrios: ¿Qué busca o expresa? ¿Busca esa niñez que odia, como el enamorado que se golpea el corazón? Revela una infancia, un paraíso, púa y flor, perdido para los sentidos y para la inteligencia, pero que mana siempre, no como el agua de una fuente, sino como la sangre de una entraña. Nos revela, y se revela a sí mismo, una parte de nuestra intimidad, de nuestro ser. La más oculta, mínima y escondida; quizá la más poderosa.⁹

Así, también, los escritos de Baudelaire sobre Delacroix reflejan una gran admiración por el pintor, exaltan la fuerza de su obra, la ferocidad de las manchas de color y, al hacerlo, exaltan asimismo la fuerza de los propios escritos del poeta. A través de metáforas, estos escritores crean puentes que transponen en la escritura cualidades de la pintura: forma, textura, armonía, ritmo, color, movimiento, y hacen de la crítica otra obra artística. Paz, como Baudelaire, “desgarrado por la enemistad de los contrarios”, recurre a la analogía para resolver las tensiones porque: “La analogía es la función más alta de la imaginación, ya que conjuga el análisis y la síntesis, la traducción y la creación”.¹⁰ El poeta reconoce que las obras de arte “tienen en común paralizar nuestra razón”.¹¹

Otros escritores, frente a la obra de un artista, reproducen también ese desgarramiento que sedujo a Baudelaire. Luis Cardoza y Aragón confiesa: “Siento terror las raras veces que acepto escribir sobre plástica: lo imposible me atrae. Cada día escribo con más dificultad.

⁸ Charles Baudelaire, *Edgar Allan Poe. op. cit.*, p. 101.

⁹ Octavio Paz, *Los privilegios de la vista II*, Obras Completas, Tomo 7, FCE, México, 1994, pp. 344-345.

¹⁰ Octavio Paz, *Los privilegios de la vista I, op. cit.*, p. 49.

¹¹ Octavio Paz, “De la crítica a la ofrenda”, en *Los privilegios de la vista II, op. cit.*, p.265.

Es una trampa escribir sobre pintura. Se escribe siempre sobre un artista imaginario”.¹² Para Juan García Ponce la obra abstracta de Vicente Rojo es: “Difícil porque esa misma claridad hace parecer redundante todo intento de trasladar a un lenguaje distinto la realidad que brilla con tan sorprendente intensidad en esas obras”.¹³ Son descendientes de Baudelaire quien, al verbalizar la ruptura, transfirió la conciencia crítica del romanticismo a la modernidad. Encontramos en las obras de todos ellos esa tensión contradictoria que los habita: la tradición se enfrenta a la modernidad, lo eterno a lo temporal, lo estático al movimiento, el terror al goce.

Una forma de enfrentar la dificultad para explicar las imágenes y los colores mediante el lenguaje verbal se logra a través de oposiciones y comparaciones. Baudelaire se debate para encontrar las palabras precisas que le permitan expresar su vivencia frente a la obra de Delacroix, el motivo de su emoción:

Podría decirse que, dotado de una imaginación más rica, expresa ante todo lo íntimo del cerebro, el aspecto sorprendente de las cosas, de tal modo guarda fielmente su obra la marca y el humor de su concepción. Es lo infinito en lo finito. ¡Es el sueño! Y no entiendo con esa palabra los desbarajustes de la noche, sino la visión producida por una intensa meditación, o, en los cerebros menos fértiles, por un excitante artificial. En una palabra, Eugène Delacroix pinta sobre todo el alma en sus mejores horas.¹⁴

Baudelaire también expresa esta dificultad al traducir la obra de Poe; se trata de una construcción que no supe el imaginario de Poe, pero lo conjuga con el de Baudelaire, permite el encuentro de sus afinidades, expresa su cercanía y lo acerca al lector. Su

¹² Luis Cardoza y Aragón, *Ojo/voz*, Ediciones Era, México, 1988, pp. 52-53.

¹³ Juan García Ponce, “La aparición de lo invisible” en *Las formas de la imaginación. Vicente Rojo en su pintura*, Tezontle, FCE, México, 1992, pp. 20-21.

¹⁴ Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, trad. Carmen Santos, La balsa de la Medusa, 83, Visor, Madrid, 1996, p. 252.

traducción no sustituye la obra de Poe, pero la recrea: “El lector comprenderá que me resulta imposible darle una idea exacta de la sonoridad profunda y lúgubre de la poderosa monotonía de estos versos, cuyas rimas largas y triplicadas suenan como un tañido de melancolía”.¹⁵

La lucha entre opuestos se hace también patente en la crueldad del *Spleen*: “¿Es preciso eternamente sufrir, o huir eternamente de lo bello?”.¹⁶ La tensión marca el acercamiento entre las artes. Las imágenes de la pintura inspiradas en la literatura se convierten, para los románticos, en motivo para sus poemas, como lo muestran los comentarios de Baudelaire a *La Magdalena en el desierto* de Delacroix: “Nadie, de no verla, puede imaginar la poesía íntima, misteriosa y romántica que el artista ha puesto en esta simple cabeza”,¹⁷ o sus propias visiones en *Los paraísos artificiales*: “Innumerables capas de ideas, de imágenes, de sentimientos han caído sucesivamente sobre el cerebro, tan suavemente como la luz”.¹⁸ O como manifiesta en la crítica al Salón de 1859: “¡La imaginación de Delacroix! Ésa nunca ha temido escalar las difíciles alturas de la religión; el cielo le pertenece, como el infierno, como la guerra, como el Olimpo, como la voluptuosidad. ¡He ahí el tipo de pintor poeta!”.¹⁹

He aquí, también, el aprecio de un poeta que ha valorado la imaginación como cualidad suprema presente en Delacroix, pero también en Poe y, por supuesto, en su propia obra: “La imaginación es una facultad casi divina que percibe ante todo, desde fuera de los métodos

¹⁵ Baudelaire, *Edgar Allan Poe*, op. cit., p. 114.

¹⁶ Charles Baudelaire, “El confiteor del artista” en *El Spleen de París*, Editorial Letras Vivas, México, 1998, p. 144.

¹⁷ Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, op. cit., p. 38.

¹⁸ Baudelaire, “Visiones de Oxford” en *Los paraísos artificiales*, Editorial Letras Vivas, México, 1998, p. 125.

¹⁹ Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, op. cit., p. 248.

filosóficos, las relaciones íntimas y secretas de las cosas, de las correspondencias, de las analogías”.²⁰

La crítica de arte de Baudelaire nos permite descubrir ciertas afinidades con su obra poética. Así como podemos encontrar poemas que incluyen elementos de la crítica, los “Salones” muestran los dones poéticos de Baudelaire. Sirva de ejemplo su reflexión sobre el *Marat* de Jean Louis David que, como una novela de Balzac, transporta la realidad al ámbito de la historia y de la pintura:

¿Cuál era entonces esa fealdad que la santa Muerte ha borrado tan de prisa con la punta de su ala? Marat ya puede desafiar a Apolo, la Muerte acaba de besarle con sus amorosos labios y reposa en la calma de su metamorfosis. Hay en esta obra algo tierno y desgarrador a la vez; en el aire frío de esta habitación, sobre estos muros fríos, alrededor de esta fría y fúnebre bañera, un alma revolotea.²¹

Las relaciones entre opuestos serán también centrales en otras obras de Baudelaire; sus referencias al alma, constantes. Así, calificará la obra de Poe como “algo tenebroso y brillante a la vez” y su poesía como “una excitación del alma”, pues con la poesía y con la música “el alma vislumbra los esplendores situados más allá de la tumba...”.²²

Las referencias a la pintura como fuente de inspiración pueden también encontrarse en poemas de *Las flores del mal* donde el discurso de Baudelaire, como el de los autores y artistas que admira, estará también marcado por los contrarios: la grandeza y el espanto o lo sombrío y lo encantado. Por ejemplo, en “Yo amo el recuerdo de las desnudas edades...”:

Pero hoy, el Poeta sí intenta recordar
toda aquella grandeza en donde contemplar

²⁰ Baudelaire, *Edgar Allan Poe, op. cit.*, p. 98.

²¹ Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte, op. cit.*, p. 90.

²² Baudelaire, *Edgar Allan Poe, op. cit.*, p. 106.

la desnudez prístina del hombre y la mujer,
siente que un negro frío le hace estremecer.
El cuadro que hoy contempla le causa tal espanto
que quisiera olvidarlo cubierto por un manto...²³

O en “Los faros”, donde Baudelaire realiza un tributo a los pintores que admira, y expresa la sensación que sus imágenes le despiertan:

Rubens, río de olvido, jardín de la pereza,
almohada carnal en que no hemos de amar...
Leonardo de Vinci, hondo espejo sombrío.
Encantados arcángeles de frío sonreír...
Delacroix, el sangriento lago de ángeles malos
a la sombra de un bosque de abetos siempre verdes...²⁴

Otros poemas ilustran, a través de figuras retóricas, cómo su mirada lo lleva a evocar paisajes en imágenes, a pintar poesía, a nutrir su imaginario poético: una mirada que en su obra crítica retiene el recuerdo.

Porque la crítica de Baudelaire parte de la memoria, de la carencia de reproducciones fotográficas y de la falta de acceso a revistas o catálogos, lo cual hace que la interpretación se apoye en el recuerdo, y muestre tanto la dificultad de aprehenderlo como su lucha para poder transmitir los sentimientos que le produce un lienzo. De ahí la profusión de imágenes, metáforas y símiles. La ausencia de reproducciones al momento de realizar –o de leer– un texto sobre arte, obliga al crítico a enfatizar la descripción y a valorar una obra en relación con la intensidad del recuerdo. Baudelaire manifiesta su pasión por el arte a través de evocaciones y, por ello, refleja intensamente su visión poética.

²³ Baudelaire, *Las flores del mal*, Letras Vivas, traducción de Luis Guarnier, México 1997, p. 16.

²⁴ *Ibid.*, pp. 18-19.

Al ocurrir antes de la “era de la reproducción mecánica”, la crítica de este poeta refleja también el momento histórico: la modernidad es determinante, como son la expresión y el color. Baudelaire ubica al autor y su obra en el contexto de una época.

Es precisamente la intensidad del recuerdo de la obra ligada a un tiempo y un espacio lo que lleva a Walter Benjamin a encontrar afinidad entre Proust y Baudelaire. En su ensayo “Sobre algunos temas en Baudelaire” afirma que, si para éste el proceso de creación es un duelo, un homenaje a lo inmemorable que irremediablemente se le escapa, Proust, en cambio, puede asirlo y volver sobre la experiencia proporcionada por el sabor de una *madeleine*: el recuerdo marca interminables retornos. Benjamin considera que en Baudelaire las reminiscencias aparecen con mayor fuerza y son perseguidas deliberadamente.²⁵

1.2 La posibilidad del desciframiento a partir de la semiótica

Dado que las posibilidades de descifrar sus interpretaciones estéticas han sido también abordadas desde el análisis semiótico, proponemos ahora una reflexión sobre sus postulados como parte de la fundamentación teórica de las relaciones entre literatura y pintura.²⁶

Hemos señalado que, frente a la dificultad de descifrar la pintura moderna, el comentario que la rodea se vuelve cada vez más necesario como posibilidad de revelar su significado, aun cuando la obra de arte siga escapando a nuestra total comprensión. Por ello, los escritores han puesto de manifiesto la capacidad iluminadora de la metáfora al

²⁵ Ver Walter Benjamin, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Ensayos escogidos*, trad. H.A. Murena, Ediciones Coyoacán, México, 1992, p. 32.

²⁶ *Infra*, capítulo VI. En el análisis de las obras en diálogo, u obras compartidas por escritores y pintores, la reflexión en torno a la semiótica será ampliada.

transformar su crítica, como lo hiciera Baudelaire, en otra creación poética que nos acerca al significado de las obras plásticas.

Habrá que subrayar, sin embargo, que si bien el texto del escritor se ubica cerca de la imagen, nunca se incorpora: sus estructuras, gráfica e iconográfica, son irreductibles; las palabras no duplican la imagen. No obstante, muchos de los textos sobre pintura u obras plásticas que parten de la literatura proyectan nuevos significados sobre la imagen o el propio texto, muestran vínculos entre las obras y logran fundir, en una sola mirada, la del pintor, el escritor o el lector. Al escribir sobre pintura, poetas y narradores pretenden contemplar lo que otro creador ha mirado y volverlo a interpretar recordando otra memoria.

Esta investigación, al analizar textos literarios relacionados con obras plásticas realizados por poetas o narradores, busca identificar la función emotiva de sus obras y señalar cómo los escritores intentan persuadir al lector del valor de la obra plástica a la que hacen referencia.²⁷ Se trata también de indagar sus soportes referenciales y su contribución informativa, y definir el papel de la metáfora, tanto en las obras plásticas como en los textos que las analizan.

Si bien se ha dicho que la crítica depende para su existencia de la pintura a la que hace referencia, también se ha señalado que algunos de los textos literarios relacionados con la pintura tienen existencia autónoma como expresiones artísticas. En constante evocación mutua, comparten con las imágenes el espacio del libro donde podemos analizar las afinidades de su proceso creativo. El escritor frente a la obra de arte dice lo visible, recuerda en imágenes poéticas las imágenes plásticas y asume las contradicciones generadas por la imposible traducción.

²⁷ Para un análisis de las funciones, ver Roman Jakobson, "El metalenguaje como problema lingüístico" en *El marco del lenguaje*, FCE, México, 1988, pp. 81-91.

Imágenes y textos engendran, pues, otros textos o imágenes que a su vez son evocados. No se trata de una imitación, sino de un diálogo que implica trasladar ideas y visiones de un medio a otro en grados e intensidades diversos. Intentaremos por tanto transitar algunos caminos de la ruta inmensa de la semiosis buscando nuevos rumbos de apertura.

Si escribir sobre una obra plástica implica transmitir una visión deformante, leer y mirar a través de la mirada del escritor que busca recrear la obra y repetir lo que admira puede aumentar las correspondencias del lector con el artista plástico del que se habla y, por supuesto, con el intérprete que admira en el otro virtudes compartidas. Consideramos necesario hacer un análisis de los textos relacionados con obras pictóricas a la luz de la semiótica, dado que esta disciplina estudia todos los procesos culturales como procesos de comunicación. Como metodología de la práctica de los signos, permite analizar mensajes plásticos basados en códigos débiles que no están directamente vinculados con significados y mensajes verbales basados en un código fuerte como la lengua. Ofrece por ello, herramientas para fundamentar las relaciones entre arte y literatura. Se trata de modelos teóricos y metodológicos para el análisis de los códigos portadores de significado.

Por tanto, es posible señalar que la producción de textos que interpretan pinturas, al igual que la de otros textos requiere, como señala Umberto Eco, reflexionar sobre los códigos correspondientes a los distintos niveles de lectura y a la mutua influencia entre ellos. Conviene a los objetivos del presente trabajo ampliar también el análisis de estos temas para establecer, más adelante, la interrelación entre textos literarios y plásticos.

1.2.1 Iuri Lotman

Lotman profundiza en el estudio de diversas manifestaciones de la cultura para explorar los modos en que éstas intentan reproducir la realidad a través de signos, y analiza las

interrelaciones generadas por sus mutuos contextos. Así, la cultura es un conjunto de textos expresados en un determinado sistema de signos, capaces de entrar en relación con un sistema de señales que funcionan en la colectividad como un concepto elemental.²⁸ Por lo que se refiere a los lenguajes plásticos, Lotman enfatiza el papel particular que éstos desempeñan, pues su relación con el contenido es menos convencional que en los textos verbales. En el ámbito de las artes, el texto es polisémico pues “admite en principio una multitud abierta de interpretaciones; el dispositivo que lo codifica, aunque es concebido como cerrado en distintos niveles, tiene, en su totalidad, un carácter fundamentalmente abierto”.²⁹ La polisemia está asimismo relacionada directamente con la permanente contradicción de un texto artístico, se genera por la confrontación de lo real y lo ilusorio que, como señala Lotman, forma parte del campo de sus significados semióticos.

Clasificar como artístico un texto implica, entonces, concederle una función estética. Se trata de imágenes o palabras multicodificadas, abiertas a interpretaciones en distintos niveles que se aíslan o interactúan. Son expresiones sobrecargadas de significados, por tanto generan otros textos en torno a ellos, llamados metatextos, que requieren ser abordados de forma distinta para identificar señales que indiquen su organización: “... la introducción del texto en la esfera del arte significa una recodificación del texto en el lenguaje de la percepción artística, o sea, una decidida reinterpretación”.³⁰ Cuando los códigos que cifran una obra pertenecen a tiempos o espacios distintos, los metatextos se

²⁸ Ver Iuri M. Lotman y A.M. Piatigorski, “El texto y la función”, 1968, en Lotman, *Semiosfera II*, Frónesis, Cátedra, Universitat de València, traducción de Desiderio Navarro, Madrid, 2000, p.163. A partir de Lotman, adoptamos aquí una definición amplia del término texto para referirlo tanto a los verbales como a las imágenes, entre otros.

²⁹ Lotman, “El texto en el texto”, 1981, en *Semiosfera I*, Frónesis, Cátedra, Universitat de València, traducción de Desiderio Navarro, Madrid, 2000, p. 94.

³⁰ Lotman, “Sobre el contenido y la estructura del concepto de ‘Literatura artística’”, 1973, en *ibid.*, p. 166.

dan a la tarea de hacer evidentes algunos significados, de buscar en el contexto claves que los acerquen.

El creador-intérprete, traslada la realidad, o sus anteriores interpretaciones, a un lenguaje afín a su percepción:

Sólo en el plano de la simplificación investigativa podemos figurarnos una historia aislada de la literatura, de la pintura o de cualquier otra especie semiótica. En realidad, el movimiento se realiza como un intercambio constante: una percepción de sistemas ajenos que se acompañan de una traducción de los mismos al lenguaje propio.³¹

Lotman subraya el predominio de la expresión verbal en el siglo XIX que funcionó como sistema universal al que se traducía todo el sistema artístico no verbal. Agrega que, si bien en el siglo XX las expresiones artísticas enfatizan lo que no puede ser transmitido por otro medio, esto refuerza la influencia mutua de los diferentes lenguajes de las artes.³²

Partiendo de lo anterior, reflexiona sobre la transmisión de significados. Si el vínculo entre cultura y comunicación establecido por Jakobson permitió el desarrollo de análisis paralelos del lenguaje y del arte a la luz de los sistemas comunicativos, Lotman al analizar el mecanismo de transmisión de la información, señala que

[...] el texto es portador de significados triples: los primarios de la lengua general; los secundarios, que surgen a cuenta de la reorganización sintagmática del texto y la comparación y contraposición de las unidades primarias, y los de tercer grado –a cuenta de la introducción en el mensaje, y la organización con arreglo a los esquemas constructivos del mismo, de asocia-

³¹ Lotman, "Sobre la dinámica de la cultura", 1992, en *Semiosfera III*, Frónesis, Cátedra, Universitat de València, traducción de Desiderio Navarro, Madrid, 2000, p. 209.

³² Ver Lotman, "El lugar del arte cinematográfico en el mecanismo de la cultura", 1977, en *ibid.*, p. 132.

ciones extratextuales de diversos niveles, desde las más generales hasta las extremadamente personales.³³

Más adelante retomará constantemente la búsqueda de posibilidades de transmisión: “...todo significado puede hacerse expresión para algún significado que a su vez puede devenir expresión para un contenido de tercer, cuarto y n-grado”.³⁴ El gran número de libros sobre arte atestigua el auge del diálogo entre literatura y pintura en el siglo XX y muestra los recorridos entre el texto escrito y las imágenes proponiendo caminos alternativos. Lotman agrega que, en periodos de ruptura, las obras en que intervienen escritores y pintores incrementan el diálogo intertextual: transmiten su mutua experiencia y, al hacerlo, permiten una percepción múltiple de cada obra por separado y del conjunto como una:

Puesto que el texto que ha sido transmitido y la respuesta a él que ha sido recibida deben formar, desde cierto tercer punto de vista, un *texto único*, y, además, cada uno de ellos, desde su propio punto de vista, no sólo representa un texto aparte, sino que también tiende a ser un texto en otra lengua, el texto transmitido debe, adelantándose a la respuesta, contener elementos de transición a la lengua ajena. De lo contrario, el diálogo es imposible...³⁵

A partir de esta afirmación, Lotman subraya el incremento del vínculo entre la literatura y la pintura a partir del siglo XIX, donde la primera incluye, por ejemplo, elementos de pictoricidad que buscan ejercer influencia en los lenguajes pictóricos. Los textos críticos de Baudelaire corresponden a la afirmación de Lotman: son distintos de la pintura a la que hacen referencia y de la obra poética de Baudelaire. Al mismo tiempo, guardan el reflejo de

³³Lotman, “Sobre los dos modelos de comunicación en el sistema de la cultura”, 1973, en *Semiosfera II*, op. cit., p. 54.

³⁴Lotman, “Sobre la dinámica de la cultura”, 1992, en *Semiosfera III*, p. 211.

³⁵ Lotman, “Acercas de la Semiosfera”, 1984, en *Semiosfera I*, p. 34.

todos ellos y ejemplifican el predominio de la poesía en el siglo XIX, así como su enorme influencia como medio de interpretación de otras manifestaciones.

Al analizar la interacción de los sistemas semióticos, Lotman enfatiza la codificación múltiple por los diferentes lenguajes expresados en el texto que, en distintas culturas y épocas, registran oleadas entre la sincretización y el aislamiento, generadas a partir de la necesidad de lo ajeno, esto es, de otras maneras de codificar el mundo.³⁶

Una de las temáticas recurrentes en la expresión artística es la reinterpretación de textos de épocas anteriores dentro de la misma o de otra manifestación artística. Los recorridos de imágenes “símbolo” de una cultura transitan de la literatura, a la pintura, a la música; suponen una memoria común y mantienen un diálogo con la cultura del presente. Se trata de símbolos –nos dice Lotman– porque concentran, conservan y reconstruyen el recuerdo de contextos anteriores.³⁷

Lotman nos acerca también a las nociones espacio-temporales de las artes al analizar el texto a la luz de los múltiples lenguajes de la cultura. Sus referencias a la traducción, duplicación y especularidad nos remiten a la interminable división del espacio donde una y otra vez se duplica el ritual o la palabra en representaciones que inician en tiempos remotos y que el arte transforma en obras que, como intérpretes activos, no cesamos de mirar, leer o escuchar, recreándolas en nuestro propio imaginario.

En este sentido se revaloriza el papel del intérprete. Como experto, se vuelve necesario para establecer un puente entre dos épocas, pues proporciona información y ofrece una lectura más rica y profunda de las imágenes.

³⁶ Ver Lotman, “Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (el aspecto semiótico)”, 1983, en *Semiosfera I*, op. cit., pp. 71-72.

³⁷ Lotman, “La memoria de la cultura”, 1986, en *Semiosfera II*, op. cit., p. 156.

Al analizar “el texto en el texto”, Lotman considera que los procesos formadores de sentido ocurren, tanto en la interacción entre capas semióticamente heterogéneas no traducibles entre sí, como en los conflictos de sentido entre el texto y un contexto extraño a él generado por el poliglotismo. Así, nos dice Lotman, la construcción retórica del texto en el texto implica una toma de conciencia semiótica del mismo y constituye la base de la generación del sentido. Señala además que esta construcción retórica intensifica el elemento del juego, su sentido irónico o paródico.³⁸

Lotman también se refiere a la influencia de la “imagen del auditorio” que el artista proyecta en su obra y que subraya la relación de diálogo entre el texto y el auditorio, relación que requiere una memoria común, pues sin ella sería indescifrable. Los escritos sobre pintura y las ilustraciones de los textos con frecuencia modifican o modelan la apreciación del público.

Habrá también que subrayar los paralelismos de las aseveraciones de Lotman, por una parte, con la hipótesis de que el intérprete es un factor necesario mas no suficiente de la relación autor-receptor y, por otra, señalar que los excedentes de significado apoyan la hipótesis referente a que la interpretación puede ser otra creación artística. Al reflexionar sobre la comunicación, Lotman sostiene que el texto está orientado a un auditorio y sólo en él puede realizarse plenamente. De allí la necesidad de coincidencia entre los códigos del autor y del receptor, cuyas limitaciones remiten a otro requerimiento: un intérprete por cuya intermediación fluya el significado.

Lotman también enfatiza reiteradamente la naturaleza sémica del texto artístico que por una parte simula ser “real” y por otra recuerda que es una creación y significa algo. Se trata de un metatexto referido a sí mismo, al autor, a su propio contexto o a un contexto ajeno, a

³⁸ Ver Lotman, “El texto en el texto”, 1981, en *Semiosfera I*, op. cit., pp. 102-103.

otras obras o autores y así sucesivamente, hasta llegar al gran contexto que lo abarca todo: la cultura. Así, la cultura en su totalidad puede ser considerada como un texto que, al descomponerse en una jerarquía de “textos en los textos”, forma complejas entretejaduras. Y puesto que la palabra “texto” –agrega Lotman– encierra en su etimología el significado de entretejadura, al interpretarla devuelve al concepto su significado inicial.

1.2.2 Umberto Eco

Esta complejidad de los procesos interpretativos, y la necesidad de reflexionar sobre las coincidencias en los códigos del emisor y el receptor para ampliar el conocimiento sobre la comunicación, llevó a otros autores a profundizar sobre los niveles de interpretación. En tal sentido, las aportaciones de Umberto Eco son también necesarias para el desarrollo de esta investigación.

En sus reflexiones, Eco subraya el carácter ambiguo de los mensajes estéticos cuya decodificación resulta abierta. Se trata de un campo tan vasto que pone a prueba la posibilidad de estructurar cada uno de sus niveles, esto es, transformar lo que es expresivo, motivado y continuo en unidades de análisis, pues éstas tienen que ser arbitrarias, discretas y convencionales. Eco señala que están en juego dos problemas vinculados y complementarios: por un lado, la experiencia de la comunicación estética difícilmente puede ser cuantificada o sistematizada; por otro, la experiencia sólo es posible si en cada uno de sus niveles se cuenta con una estructura. Las sucesivas interpretaciones realizadas a la luz de las propuestas semióticas ponen el código en crisis y, al hacerlo, lo potencian: “La comprensión del mensaje estético se funda también en una dialéctica entre aceptación y repudio de los códigos y léxicos del emisor, por un lado, y la introducción o rechazo de los códigos

y léxicos personales, por otro”.³⁹ Las interpretaciones de las obras plásticas, como metatextos, sirven de intermediación entre el emisor primero, el artista, y el público, de modo que los escritores-intérpretes son lectores modelo que multiplican la dialéctica señalada por Eco entre fidelidad y libertad de interpretación. Como destinatario, el escritor propone códigos adecuados para superar la ambigüedad de los mensajes y proporciona relaciones contextuales. Una vez interpretado, el mensaje escrito se ofrece al público lector y lo remite a la obra plástica; se ponen a consideración los códigos propuestos, y el lector reconstruye la dialéctica entre fidelidad y libertad a la luz de su propio léxico. Lo mismo ocurre con el pintor cuya obra parte de textos literarios, se trata también de metatextos, y el artista se convierte en intérprete modelo. En sus análisis de la comunicación estética, Eco establece que un mensaje abarca varios niveles de realidad y define su interrelación con los códigos:

[...] el técnico y físico de la substancia de que se componen los significantes; el de la naturaleza diferencial de los significantes; el de los significados denotados; el de los distintos significados connotados; el de las expectativas psicológicas, lógicas, científicas a las que remiten los signos. En cada uno de estos niveles se establecen una especie de relaciones estructurales homólogas, *como si todos los niveles fueran definibles*, y en efecto lo son, *en relación a un solo código general que los estructura a todos*.⁴⁰

Eco indica que las nociones de “significante”, “significado”, “código” y “mensaje” pueden explicar la experiencia estética en términos semióticos, y propone un acercamiento entre los fenómenos de la comunicación convencional y los fenómenos de la comunicación artística con frecuencia considerados por poetas y pintores como inefables.⁴¹

Dado que Eco proporciona ejemplos de los diferentes niveles que pueden ser analizados, y aun cuando los autores aquí estudiados no hacen referencia abierta al modelo

³⁹ Umberto Eco, *La estructura ausente*, op. cit., p. 155. Ver también pp. 142-155 y “Modelo de descodificación de un mensaje estético”, pp. 180-181.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 140.

⁴¹ Ver Eco, *La estructura ausente*, op. cit., p. 34.

propuesto por el autor italiano, las referencias de los poetas y narradores a obras plásticas pueden remitirse a la clasificación que él propone. Eco señala que, en el lenguaje visual, al nivel físico, se pueden identificar, por ejemplo, colores y materiales; en el nivel de los elementos diferenciales, igualdades y desigualdades, ritmos, métrica, o relaciones de posición; en el nivel de las relaciones sintagmáticas: gramáticas, relaciones de posición y proporción, perspectivas o escalas; en el nivel de los significados denotados: código y subcódigos específicos; en el de los significados connotados: sistemas retóricos, subcódigos estilísticos, repertorios iconográficos, grandes bloques sintagmáticos; en el de las expectativas ideológicas, una connotación global de las informaciones precedentes.⁴²

Por lo que se refiere a las circunstancias históricas y a la predisposición ideológica que subyace a todo sistema de interpretación, queda claro que son inevitables, pues están en los códigos del sistema y se multiplican dado que los mensajes están abiertos a diferentes decodificaciones. Eco ya había señalado los efectos de la ideología por la continua oscilación de la lectura de una obra que, a partir de un intento de lectura fiel para descubrir los códigos del creador del mensaje, transita por los códigos y léxicos de quien experimenta el mensaje. De este modo, la confrontación de las claves de lectura es continua y la ambigüedad resultante forma parte del disfrute de la obra: “Una determinada manera de usar un lenguaje se identifica con determinada manera de pensar la sociedad. La ideología, bajo el prisma semiótico, se manifiesta como la connotación final de la cadena de connotaciones, o como la connotación de todas las connotaciones de un término”.⁴³

En los años setenta y ochenta, cuando aumentan considerablemente las propuestas semióticas y la crítica a ellas, Mieke Bal apunta que esto es característico de una teoría que,

⁴² Ver *ibid.*, pp. 140-144.

⁴³ Ver *ibid.*, pp. 176-178.

frente al temor de extinguirse, tiende a abarcarlo todo y, por ello, crece su falta de especificidad. Señala, sin embargo que, a pesar de la tendencia semiótica a ampliar su ámbito de influencia, la disciplina está todavía lejos de agotarse, y requiere –dice Bal– un nuevo impulso a través de conexiones interdisciplinarias.⁴⁴ Más allá de las dificultades generadas por la multiplicación de propuestas semióticas, los nuevos caminos abiertos al análisis de la interpretación las hacen indispensables.

1.2.3 *Gérard Genette*

Otro autor cuyas reflexiones giran en torno a cómo operan las relaciones entre textos literarios y artísticos que intentan decir lo mismo de otra manera u otra cosa de forma parecida, es Gérard Genette. La interrelación se amplía cuando estos textos se reproducen juntos en un libro y nos permiten analizar las afinidades de su proceso creativo, a partir, como ya señalaba Baudelaire, de la naturaleza sintética de la imaginación. Esta investigación también pretende encontrar y subrayar los vínculos entre las obras y analizar sus relaciones con base en las propuestas de Gérard Genette.

Hemos dicho que los autores de las obras imponen una visión al público, por ello, con frecuencia, la experiencia de mirar una obra de arte pasa por el tamiz de quien escribe sobre ella y le impone sus propios modos de ver, de allí el papel central de la crítica. El escritor frente a la obra de arte evoca con imágenes poéticas las imágenes plásticas, pues trata de expresar algo semejante cuando se enfrenta a la imposibilidad de la traducción y asume las contradicciones.

Siguiendo a Genette, podemos decir que un texto puede engendrar otro que imite su estilo, su tema o sus formas, y que al hacerlo, lo evoca. Así, la literatura religiosa engendra

⁴⁴ Ver Mieke Bal, "Introduction: Visual Poetics", *Style*, vol. 22, núm. 2, verano 1988, p. 177.

imágenes que a su vez engendran textos que nos remiten a ellas. El ejemplo más socorrido es sin duda la Biblia, pues evoca imágenes que, al repetirse una y otra vez en distintas épocas, multiplican las posibles lecturas. No se trata de una imitación, sino de una transposición de un medio a otro en grados e intensidades diversas. Al igual que los títulos y cédulas que acompañan una obra plástica en exhibición, los textos que interpretan imágenes motivan el recuerdo, ya sea que tomen la forma de prólogo del catálogo, o de artículos y comentarios en revistas, periódicos y medios electrónicos. Lo mismo ocurre con las obras en colaboración, las cuales, reproducidas en un libro con imágenes y textos, muestran el diálogo entre un autor y un artista.

A partir del reconocimiento de las posibilidades de transformar un objeto al duplicarlo por medio de textos, Gérard Genette dedica gran parte de su obra al análisis de las relaciones generadas por las múltiples transformaciones y por su desciframiento, y las define a partir de los modos y circunstancias en que se dan. Las de mayor interés para la presente investigación son la hipertextualidad, que trata de nuevos textos –hipertextos– que evocan textos anteriores –llamados hipotextos–, y la relación paratextual, que se da entre un texto y otros que hacen referencia a él.⁴⁵

La investigación de Genette se vuelve útil para clasificar la relación entre obras literarias e imágenes que propone este trabajo, pues si bien él ejemplifica sus propuestas con textos literarios y no emprende un recorrido que revele correspondencias con otras manifestaciones del arte, algunas de sus observaciones pueden extrapolarse a otras disciplinas.

Encontramos que, para Genette, la presencia de una obra en otra puede darse a través de relaciones cualitativas y cuantitativas de transformación o imitación. Este autor clasifica las

⁴⁵ El mismo Genette señala que no existe una división o límite definido entre un tipo de relación y otra, se trata de nomenclaturas útiles metodológicamente para separar lo que por lo general se mezcla.

relaciones según su régimen en lúdicas, satíricas o serias, y señala que constituyen parodias, travestimientos, transposiciones, pastiches, o imitaciones.⁴⁶ Todas ellas son prácticas que se dan también en las obras plásticas y en los textos relacionados con ellas y, ciertamente, son esenciales a los escritos acerca del arte donde la obra pictórica es el asunto central.

Así, por ejemplo, cuando Genette se refiere a la interpretación que Proust hace de Flaubert, indicando cómo el artista tiene siempre una visión diferente a la de los demás, nos dice: “No estoy seguro, en cambio, de que, en su interpretación, Proust no haya cedido algo a la tentación inevitable e inconsciente de traer a Flaubert a su terreno, y de hacer indebidamente de él, junto con Nerval, Dostoievski y otros, uno de sus precursores”.⁴⁷ Genette señala cómo, a partir de Proust, cambia nuestra percepción de Flaubert, y compara su papel frente al lenguaje con el de Cézanne frente a la pintura: ambos marcan el inicio de la modernidad.

La imitación, cuando muestra el genio creativo de quien la practica, subraya su originalidad. Así, Genette señala que Picasso es él mismo por los elementos que comparte con Lautrec, Braque o Ingres.⁴⁸ La actitud lúdica del pastiche y la parodia pone de manifiesto la posmodernidad que abreva en la inagotable lectura del pasado, mezcla imitaciones serias y satíricas, transpone elementos y recrea transformando, reescribiendo la utopía borgeana de la transfusión perpetua.

Otro fenómeno del proceso de creación que se encuentra estrechamente vinculado a la interpretación es la vía de la supresión, adición y sustitución, que parte de motivaciones diversas entre las que se encuentran interpretaciones plásticas basadas en textos literarios y obras plásticas que actúan como detonadores del proceso de creación literaria. Genette

⁴⁶ Ver Gérard Genette, *Palimpsestos*, traducción de Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989, p. 41.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 143.

⁴⁸ Ver *ibid.*, p. 160.

señala: “La obra oscila sin cesar, en busca de ‘acabamiento’ y de la medida justa, entre el demasiado-escaso y el demasiado-repleto. Hasta la decisión a menudo impuesta, o arbitraria, y pronto sancionada, incluso santificada (fetichizada) por la crítica y la posteridad”.⁴⁹

El proceso de creación implica la realización de bosquejos, ideas que funcionan como hipotextos: estudios, textos previos o dibujos y, una vez que la obra se publica o se exhibe, el proceso pasa a ser un antecedente; y en el caso de series, bocetos y variaciones, el proceso entra a formar parte de la interpretación artística.

Por otra parte, Genette habla de la continuación como una forma de relación hipertextual entre obras literarias, la cual puede implicar una transformación o una imitación. Ilustrar una obra literaria o escribir sobre una obra plástica puede considerarse una continuación, pues en cierta forma constituye la búsqueda de la inmortalidad del arte. Siguiendo la clasificación de Genette, la continuación proléptica hace referencia a la recepción de la obra o a su resultado; la analéptica, a su gestación; la elíptica se encarga de colmar una laguna;⁵⁰ y la paraléptica, de llenar paralipsis o elipsis laterales, por ejemplo, describir qué ocurría mientras tanto. La continuación generalmente incluye correcciones, ya que, como señala Genette “un verdadero creador no puede tocar la obra de otro sin imprimírle su huella. Así, la continuación se vuelve, en el mejor de los casos, pretexto para una reescritura oblicua”.⁵¹

Genette enfatiza la importancia histórica, la calidad estética y la amplitud de la transposición que considera la más importante de las relaciones hipertextuales de transformación. Separa la transposición temática, la transvocalización y la translación espacial, y las analiza

⁴⁹ *Ibid.*, p. 355.

⁵⁰ Por ejemplo, en el caso de la plástica, un texto sobre una obra que evoca circunstancias no visibles en el cuadro.

⁵¹ Genette, *Palimpsestos*, *op. cit.*, pp. 246-247.

en orden creciente de intervención sobre el sentido del hipotexto. Las relaciones de transformación lógicamente se amplían al cambiar de forma de expresión artística, de literatura a pintura y viceversa, o al enfrentarnos a obras sintéticas que pueden ser consideradas plásticas y literarias. Otro tipo de transformación citado por Genette es la prosificación que implica una transfiguración. Pone como ejemplo a Baudelaire cuando sustituye su sistema de figuración por otro: desfiguración más refiguración.⁵² Si tomamos el poema *Invitation au voyage*, que hace referencia a la pintura holandesa y que Elizabeth Abel analiza como ejemplo de transposición de una imagen a un texto, encontraremos que conlleva la transfiguración de una imagen pictórica a una literaria.⁵³

Conviene agregar que cuando Genette alude a las transformaciones cuantitativas, recurre a la obra plástica para ejemplificarlas dada la frecuencia con que ésta se copia a escala, lo cual facilita concebir versiones reducidas o ampliadas. En cambio, en literatura, la transformación cuantitativa implica siempre otras modificaciones. Si ampliamos la reflexión sobre las artes plásticas encontraremos que si bien las reproducciones mecánicas y, más aún, las electrónicas no son consideradas como obras, constituyen el ejemplo más claro de transformación cuantitativa. La reproducción que aparece en los libros de arte es una imagen que conlleva alteraciones sustanciales de color, tamaño y textura entre otras, pero que identificamos con la obra. Las reproducciones permiten evocar las obras o poner algunos de sus rasgos al alcance permanente de públicos amplios y distantes del lugar en donde éstas se ubican, de otro modo no habría acceso –así sea indirecto– a ellas.

Entre los cambios de modo, Genette analiza la dramatización de una obra narrativa y ofrece ejemplos que permiten equiparar el tipo y magnitud de un cambio de medio de

⁵² Ver *ibid.*, p. 281.

⁵³ Ver Elizabeth Abel. "Redefining Sister Arts", en W.J.T. Mitchell, *The Language of Images*, The University of Chicago Press, Chicago, 1980, pp. 57-58.

expresión. Tanto la dramatización de una obra narrativa, como su musicalización o su expresión a través de una imagen pictórica afectan la temporalidad del relato, abreviando con frecuencia la duración de la acción. En la transposición plástica de la obra narrativa, la modificación temporal es extrema, la narración se reduce a una escena que puede intentar resumir todos los elementos o centrarse en alguno.

Gérard Genette amplía su análisis de la crítica que, a partir del título de su obra, *Seuils*, se convierte en el umbral de la obra de arte. Se trata de plantear una clasificación para luego reflexionar sobre los textos que genera una obra de arte: a su alrededor, en su momento o a la distancia, en épocas y lugares distintos. Genette explora las convenciones literarias e impresas que median entre el mundo de la publicación y el del texto, y propone una metodología para analizar artículos, notas, estudios, u otros textos que se reproducen en forma independiente de la obra literaria o, en el caso que nos atañe, plástica.

Resulta de particular interés la propuesta de análisis de títulos y prefacios que Genette ofrece, dado que las reproducciones de obras de arte en libros aparecen casi siempre rodeadas de textos. Muchas de las obras propuestas para análisis en este trabajo son interpretaciones hechas por escritores que actúan como lectores modelo de las obras plásticas: guían la interpretación o apreciación de un público más amplio.

En la introducción de *Paratexts* (versión en inglés de *Seuils*) la obra literaria consistente en un texto se define básicamente como una secuencia de enunciados verbales significativos. Se trata de un texto que rara vez llega a nosotros sin adornos o refuerzos, esto es, producciones verbales o de otro tipo, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones y otros elementos que lo rodean y lo prolongan y cuyo objetivo es presentarlo. Para ampliar el ámbito de análisis a las obras plásticas, debemos agregar que las reproducciones de obras de arte en un libro pueden ser también consideradas como la obra central

que aparece rodeada de escritos, o bien, considerar que se trata de dos obras en diálogo presentándose una a la otra. Esta circularidad es reconocida por el mismo Genette al citar la definición del prefijo “para” usado en el título de su obra en inglés:

“Para” is a double antithetical prefix signifying at once proximity and distance, similarity and difference, interiority and exteriority, ... something simultaneously this side of a boundary line, threshold, or margin, and also beyond it, equivalent in status and also secondary or subsidiary, submissive, as of guest to host, slave to master...⁵⁴

El título original, *Seuils*, significa umbrales o vestíbulos, y marca la posibilidad de un paso al interior o un retorno. Se refiere también a la zona indefinida entre el adentro y el afuera que separa el mundo interior del texto del mundo exterior y de su discurso sobre el texto cuyo objetivo es controlar la lectura de éste.

Umbral o paratexto, según cómo optemos por traducir el título, hace referencia a ese lugar que es y no es parte de la obra, considerado por Genette un lugar de transición y también de transacción, útil para una mejor comprensión y disfrute de la obra y que es, al mismo tiempo, el espacio de la mercadotecnia. Al referirse al aspecto funcional del paratexto, Genette subraya que está al servicio de algo más allá de sí mismo que constituye su razón de ser.⁵⁵ Aun así, hay textos subordinados de esta manera que, más allá del artista a quien hacen referencia, sobreviven para ser consideradas otra obra de arte.

El libro que reproduce sus obras contiene textos de un crítico de arte que, en México, con frecuencia publica también poesía o narrativa o es un escritor que ocasionalmente hace

⁵⁴ J. Hillis Miller, en “The Critic as Host” en *Deconstruction and Criticism*, Harold Bloom (Ed.), p. 219. Citado en Gérard Genette, *Paratexts*, trad. J. E. Lewin Cambridge University Press, Gran Bretaña, 1997, p. 1.

⁵⁵ En este párrafo se resume lo siguiente: “Whatever aesthetic or ideological investment the author makes in a paratextual element (a “lovely title” or a preface-manifesto), whatever coquettishness or paradoxical reversal he puts into it, the paratextual element is always subordinate to “its” text, and this functionality determines the essence of its appeal and its existence.” *Ibid.*, p. 12.

crítica de arte; su reconocimiento y su fama, comparados con los del pintor, ayudarán a determinar la importancia de uno y otro. Cuando Genette se refiere al nombre del autor de un libro analiza, entre otras cosas, el lugar donde se ubica. Para los fines de esta investigación, nos interesa sobre todo saber cuándo se atribuye el libro al autor de la obra plástica y cuándo al autor de los textos, qué nombre aparece en la portada, en qué orden, de qué tamaño y por qué. Consideramos que estos factores hacen explícitas relaciones de predominio y subordinación.

Genette analiza también las funciones de los epígrafes: comentar, elucidar y justificar un título, ser justificados por él, u ofrecer una alusión o distorsión paródica; comentar un texto cuyo significado indirectamente especifica o enfatiza; y servir con su presencia de apoyo al texto. Se trata de textos también importantes pues pueden formar parte de la obra plástica o de la obra literaria y su autoría puede o no quedar especificada en un libro.

En cuanto a los prefacios, estos incluyen todo tipo de texto introductorio. Genette hace referencia a los casos de copresencia de varios de ellos, a sus títulos, a su forma, lugar de ubicación, tiempo, emisores y destinatarios. Analiza también sus funciones que varían según el tipo, el por qué, la importancia de persuadir a la lectura, y su valor documental e intelectual.

Genette se refiere también a los textos cuyo destinatario no es únicamente el lector, sino el público: quienes no leen los libros –o no miran los cuadros– pero sí el material que los rodea. Genette dice que son básicamente promocionales y que se multiplican en nuestra era dominada por los medios.

Al utilizar en esta investigación las clasificaciones de Genette estamos dando una vuelta más alrededor de esa inmensa torre de recuerdos donde, siguiendo a Genette o a Borges, una obra contiene todas las obras y un libro es infinito al encerrar todas las posibilidades

combinatorias. Cada lector mira la obra, recorre sus ilustraciones, lee los textos y las interpretaciones que se interponen a su primera mirada y cuyo poder aumenta a medida que las obras se alejan de su contexto interpretativo. Cuando faltan claves para descifrar aparece un texto o un cuadro que las ofrece. Los caminos de entrada y salida se multiplican. Estamos en el umbral.

Antes de iniciar el análisis de la interpretación de las artes plásticas en México, cabe aclarar que los modelos aquí propuestos como marco de referencia teórico no son en modo alguno exhaustivos: se trata, más bien, de traspasar el umbral. Sabemos que tanto el acercamiento de Baudelaire como las propuestas semióticas esbozadas abarcan ámbitos mucho más amplios. Esta investigación ha tomado algunos de sus postulados como guía y, al hacerlo, ha dejado a un lado otros modelos de interpretación como el que a partir de estudios iconográficos se centra en la ecfrosis y constituye un valioso camino para el análisis de las relaciones entre literatura y pintura.

II. LA INTERPRETACIÓN DE LAS ARTES PLÁSTICAS EN MÉXICO

Baudelaire, al alejar su interpretación crítica de los postulados de la representación y subrayar la expresión y los aspectos pictóricos y metapictóricos de las obras, multiplica el uso de figuras retóricas al tiempo que abre el camino al análisis semiótico entre las artes y ofrece nuevos rumbos a la crítica. A partir de él, otros escritores compartirán su pasión por el arte, pues una característica distintiva del discurso literario aplicado a las obras pictóricas es el intento, por parte de los escritores, de asumir en su lenguaje las cualidades que admiran en los pintores. Esta característica, tan del gusto del poeta francés, pasará después a otros poetas apasionados por las imágenes y, a través de ellos, llegará hasta los autores actuales.

A casi un siglo y medio de distancia, la obra poética y crítica de Baudelaire mantiene una gran influencia. La tradición baudelairiana amplió la propuesta de los románticos alemanes expresada por Schlegel, al aplicarla a las artes plásticas y buscar analogías en dos formas distintas de expresión. De ahí que, para llevar a cabo un análisis de la crítica de arte realizada en México, se requiere estudiar qué elementos retoman los poetas y los narradores, pues sus textos muestran con frecuencia esa cercanía que a partir del siglo XIX los unió con los pintores. Una vez más, la misión de sacar a la luz las cualidades visibles u ocultas de la obra plástica correspondió principalmente a unos cuantos poetas. Es por ello que a lo largo de estas páginas se revisarán algunas de sus motivaciones explícitas en sus interpretaciones del arte, y cómo éstas se han convertido en otra creación que se entreteje con su trabajo poético o narrativo.

Entre las investigaciones recientes sobre la obra de Baudelaire, la de Elizabeth Abel analiza las características que el poeta elogia en los pintores y cómo las incorpora a su propia obra. Para Abel, Baudelaire se sirve del lenguaje con el fin de lograr un tipo de armonía análogo al que admira en Delacroix, y descubre una similitud en la síntesis del movimiento y en la forma. En la obra de Delacroix, esta síntesis implicaba poner énfasis en el movimiento para animar una obra estática mientras que, para el poeta, requería formas verbales capaces de incorporar la sensación de movimiento en el poema.¹

Abel no compara los poemas de Baudelaire sobre Delacroix con las obras de este pintor, pues considera que la similitud no es temática sino que reside en la estructura. Se trata de expresiones diferentes con una fuente común, que no buscan representar lo mismo, sino expresarse en forma análoga.

Tomando en cuenta las características intrínsecas de cada arte, Abel investiga la relación que existe entre la poesía de Baudelaire y la pintura de Delacroix a partir de propuestas de carácter semiótico, considerando que la poesía es un arte temporal y la pintura espacial. Así, observa cómo Baudelaire, en su obra poética, no busca imitar las cualidades de Delacroix, pues no se trata de una traducción directa ni de una mera descripción, sino de interrogar la percepción, de localizar la sensación producida por la obra, los efectos, las emociones y, al mismo tiempo, de mantener una posición crítica que exige al poeta de hacer otro cuadro. Abel se centra, en analizar cómo la poesía de Baudelaire expresa este ideal y la transformación que ocurre al cambiar el medio de expresión. Señala que comprender los métodos de Baudelaire para crear armonía, requiere descubrir las técnicas recurrentes en su poesía. Es decir, para apreciar las obras de Baudelaire y Delacroix como

¹ Ver Elizabeth Abel, "Redefining the Sister Arts: Baudelaire's Response to the Art of Delacroix", pp. 37-58, en W.J.T. Mitchell, *The Language of Images*, pp. 57-58.

sistemas interconectados, se debe buscar cómo expresan la emoción o cómo incorporan el movimiento a las formas estáticas para lograr la síntesis única que puede producirse entre la poesía y la pintura. Concluye que Baudelaire buscaba transmitir la emoción de imágenes intemporales captadas por Delacroix y que, gracias a su capacidad poética, poseía el don de recrear las imágenes plásticas en palabras. Abel toma como ejemplo el poema “L’Invitation au voyage”, en el que Baudelaire demuestra –nos dice la autora– el método de pintar que el poeta ha definido como ideal: construir una visión a través de sucesivas ejecuciones de la esencia de dicha visión.²

Por su parte, Claire Brunet, en su introducción a la obra de Baudelaire, también muestra cómo el poeta participa en la creación de nuevas relaciones entre las artes a partir de la idea de que la imaginación es de naturaleza sintética. Señala que en *Las flores del mal*, al integrar lo pictórico con lo gráfico, Baudelaire logra establecer una nueva poética que une la poesía con la crítica.³ Brunet señala que el poeta francés fue uno de los iniciadores del *ut pictura poesis*, entendido como el trabajo literario de los poetas sobre lo visible en pintura. Cita una larga lista de autores franceses que reivindicaron esta postura: Zola, Mallarmé, Claudel, Valéry, Proust, Malraux, Bataille y, entre los latinoamericanos, Paz.⁴ Esta relación entre poetas y pintores ha sido comentada con frecuencia; la exposición del Museo de Arte Moderno de Nueva York, *A Century of Artists Books*, organizada por Riva Castleman en 1994,⁵ y la que organizó Yves Peyré en 2001, *Peinture et poésie*,⁶ nos permiten conocer la aportación de creadores cuyas colaboraciones en forma de libros hacen patente la riqueza

² Ver *ibid.*, pp. 53-58.

³ Ver Claire Brunet, “Présentation” en Baudelaire, *Critique d’Art*, Éditions Gallimard, France, 1992, pp. xvi-xviii.

⁴ Ver *ibid.*, pp. xxiv-xxv.

⁵ Ver Riva Castelman, *A Century of Artists Books*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1994.

⁶ Ver Yves Peyré, *Peinture et poésie*, Gallimard, París, 2001.

del intercambio. Los catálogos que acompañaron estas exhibiciones abundan en el análisis de la relación que se establece entre poesía y pintura.

Con las vanguardias artísticas del siglo XX la relación se multiplica y muestra una profunda paradoja entre manifestaciones artísticas que, por un lado, pregonan su autonomía, y por otro mantienen un estrecho vínculo. Estas coincidencias serán un gran estímulo para la prosa y la poesía de Apollinaire y Reverdy y, más adelante, para Breton, Tzara, Aragon, Éluard y Beckett, entre otros. Del lado de los pintores, encontramos ejemplos en el cubismo cuando Picasso, Braque o Leger incorporan la palabra al espacio del cuadro; en el dadaísmo con Picabia y Duchamp; en el surrealismo con Magritte, o con Miró, cuando la mancha y el poema se reúnen en sus obras; y más tarde, con Alechinsky o Tàpies, en cuyas obras se acoge la palabra del poeta.⁷

El cruce de miradas entre las artes se extiende a la tradición inglesa o norteamericana, como ejemplifican los brillantes ensayos de Yeats, Pound, D. H. Lawrence o Gertrude Stein que, en cierto modo, inauguran una nueva poesía inspirada en las imágenes de la pintura, aunque en muchas ocasiones no se refieran a pintores coetáneos o contemporáneos suyos y no hagan, por ello, eco de la relación que marcó a los herederos de Baudelaire.

Esta asociación extraordinaria aparece en América Latina en la prosa de Lezama Lima, que establece puentes con Picasso y con artistas cubanos como René Portocarrero, Amelia Peláez, Víctor Manuel o Arístides Fernández. El acercamiento de la literatura a la pintura es patente en la revista *Orígenes* que durante doce años reunió notables textos sobre arte en los que destaca la imaginación y la creación poética. En ellos podemos palpar una fructífera relación inspirada en Valéry y cercana a las propuestas de Baudelaire.

⁷ Para un análisis amplio de estas relaciones, ver Peyré, *op. cit.* y McClatchy, (Comp.), *Poets on Painters*, University of California Press, 1990.

Esta investigación parte entonces de Baudelaire y busca su influencia en poetas y narradores mexicanos. Con el fin de demostrar las hipótesis planteadas, se apoya también en algunos postulados del análisis semiótico sobre la interrelación entre las artes. Como preámbulo a la revisión de los escritos de Luis Cardoza y Aragón, Octavio Paz y Juan García Ponce sobre pintura, el presente capítulo incluye una breve revisión, tanto de las obras de los poetas que los precedieron, como de quienes continuaron el acercamiento entre literatura y pintura.

II.1 Poetas y narradores frente a las artes plásticas

La relación interpretativa entre pintores y poetas dio uno de sus primeros frutos en México en la figura de José Juan Tablada quien, como señala Paz, fue el primer poeta mexicano moderno que miró la pintura desde la poesía a la manera de Baudelaire. Nina Cabrera enfatiza, en un homenaje póstumo, la tendencia de Tablada a “dejar que obrase la parte subconsciente de su ser, donde residía su intuición y de donde surgía la fuerza de su inspiración haciendo ver como artista lo que los demás no veían y encontrando luz allí donde para otros había oscuridad”.⁸ Entre 1892 y 1940 Tablada publicó diversos artículos acerca del arte japonés y del ruso, sobre futurismo y cubismo, sobre arte y artistas mexicanos. En él, al gusto de hablar sobre arte se suman sus habilidades como dibujante y caricaturista, que demuestra, por ejemplo, al ilustrar los *hai-kais* de su libro *Un día...*⁹ Su labor de difusión artística se refleja también en el apoyo que brindó a pintores como

⁸ Nina Cabrera, *José Juan Tablada en la intimidad*, Imprenta Universitaria, México, 1954, p. 6.

⁹ Su obra gráfica puede consultarse en www.tablada.unam.mx/archivo/indititu.html

Covarrubias, Orozco, Rivera y Montenegro, a quienes dio a conocer en Nueva York promoviendo sus exposiciones.¹⁰

La literatura sobre arte fructificó también en las obras de Amado Nervo, Juan de Dios Peza, Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán y Pedro Henríquez Ureña quienes, como humanistas, se interesaron en todas las ramas de la cultura y realizaron diversas crónicas de arte. Los breves e ingeniosos escritos de Amado Nervo muestran un agudo sentido del humor, ya sea burlándose de “estatuitas y estatuotas”, analizando el aparente rechazo tras la promoción de las exposiciones universales en París, o al apreciar los esfuerzos por exponer el arte de los mexicanos en esa capital. Son artículos salpicados con amables adjetivos que, más que calificar, amenizan la lectura sobre el papel social y estético del arte. En cambio, la crónica de su visita a la tumba de Julio Ruelas refleja sus enormes virtudes de poeta y recrea la ambientación de un recorrido que enmarca su homenaje al pintor y rodea al lector con imágenes memorables: “Gran artista Ruelas, espíritu envuelto en augustas sombras góticas, que, perdido en tu ensueño y en tu muda exaltación interior, pasaste escéptico, indiferente por el mundo, sin desear más que el oro de las trenzas rubias y el oroafiligranado que ponías en tu vaso, ¡heme aquí contigo! Y tú, ¿dónde estás?”.¹¹

Juan de Dios Peza incluye, en sus *Memorias, reliquias y retratos*, una crónica sobre el artista colombiano Federico Rodríguez, donde sobre todo narra experiencias y encuentros amistosos, intercala algunos poemas, describe las obras y las evalúa. Se detiene en las expresiones de los rostros que le sirven de puente para contar la historia pintada en las imágenes. Así, describe la escena de un hombre “que por desengaños se consagró al

¹⁰ Ver José Juan Tablada, *Obras completas VI. Arte y artistas*, UNAM, México 2000, en donde se recopilan sus artículos sobre: Montenegro, Atl, Goitia, Velasco, Ramos Martínez, Orozco, Covarrubias, Ángel y Rivera, entre otros, y se hace referencia a la participación de Tamayo en las exposiciones neoyorquinas.

¹¹ Amado Nervo, *Obras completas*, vol. I, colección Grandes Clásicos, Aguilar, México, 1991, p. 1325.

claustro” y, al mirar el cadáver de una mujer, “se asombra ante su hermosura y exclama trémulo ‘¡es ella!’”.¹² Por otro lado, cuando escribe sobre José María Velasco, Peza muestra su idealismo al relatar el porqué de su acercamiento a la pintura y ubica al pintor en relación con la tradición europea. Compara al artista con los astros celestes: “Yo busco en los artistas la encarnación de un ideal sublime porque el ideal es el alma de las obras humanas”,¹³ refuerza sus planteamientos con citas de importantes críticos de arte y narra la vida y las experiencias del pintor.

Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña también llevaron una relación amistosa con varios pintores a quienes presentaron en los círculos culturales sobre los que ejercían alguna influencia. En *Cartones de Madrid*, Reyes recopila textos escritos entre 1914 y 1917. En su ensayo “La teoría de los monstruos”, elabora un breve y fecundo símil: el paseante recorre el camino entre la monstruosidad y el pesimismo, entre Velázquez y Goya; compara, analiza y marca la diferencia a través de la reflexión filosófica. La relación de Reyes con el medio pictórico recorrerá otro camino cuando artistas como Juan Soriano se inspiren en *Ifigenia Cruel* o en *Animalia* y los reproduzcan como parte de su obra.

En “Arte mexicano”, Pedro Henríquez Ureña evalúa el trabajo teórico de Adolfo Best Maugard, a quien considera “el esfuerzo más hondo y el hallazgo más original sobre el carácter de las artes plásticas en México”.¹⁴ Alaba también su obra pictórica, su tarea de ilustrador y su aplicación de elementos de arte indígena y popular.

Martín Luis Guzmán escribe, en sus años de exilio en París, sobre “Diego Rivera y la filosofía del Cubismo”. Narra en tercera persona su experiencia de ser retratado por el

¹² Juan de Dios Peza, *Memorias, reliquias y relatos*, Biblioteca de los Novelistas Viuda de Ch. Bouret, París-México, 1911, p. 193.

¹³ *Ibid.*, p. 257.

¹⁴ Pedro Henríquez Ureña, *Obras completas*, tomo V, 1921-1925, Santo Domingo, 1928, p. 49.

pintor, e intercala diálogos, comparaciones y referencias al contexto que resultan de gran interés para el lector, pues describen la reacción del intérprete, expresan su juicio y, al recrear las imágenes con la pluma, crean otra obra artística que nos acerca a la experiencia del arte:

La misma sensación plácida, de espectáculo fácil y bien combinado, invade el espíritu cuando los ojos lo siguen en los seguros movimientos de su pincel sobre el lienzo o la paleta, que cuando se escucha el correr familiar de su charla pictórica. Yo he *posado* seis días ante su mirada reveladora –seis días de un calor estival, envuelto yo en un sarape zacatecano–, y no recuerdo horas más entretenidas ni más llenas de paz.¹⁵

Otro connotado poeta, pintor y crítico de arte fue el español José Moreno Villa, el primero en valorar la escultura colonial; su trabajo sistemático y académico sirvió de modelo a destacados críticos como Justino Fernández y Manuel Toussaint. Moreno Villa publicó varios artículos periodísticos sobre la obra de Rufino Tamayo.¹⁶ Henríquez Ureña, en su ensayo “Pasado y presente”, admira su poesía y su obra crítica, así como su capacidad para reconocer los procesos de creación que permitieron la unión entre el arte europeo y el autóctono, y descubrir que “la fusión no abarca sólo las artes: es ubicua”.¹⁷

Luis Cardoza y Aragón expresa su reconocimiento ante la diversidad de su obra: “La pintura, el dibujo, son otras formas de su voz para decirnos lo que olvidan sus palabras”.¹⁸ La iconografía del Fondo de Cultura Económica recopila éste y muchos otros textos sobre Moreno Villa. Por ejemplo, para Xavier Villaurrutia, sus cuadros son “imágenes de ese

¹⁵ Martín Luis Guzmán, *Obras completas*, Compañía General de Ediciones, México, 1971, p. 83.

¹⁶ Ver José Moreno Villa, *Lo mexicano en las artes plásticas*, El Colegio de México, Núm. 11, México 1948.

¹⁷ Pedro Henríquez Ureña, *Ensayos*, Edición crítica de José Luis Abellán y Ana María Barrenechea, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, Madrid, 1998, p. 362.

¹⁸ Luis Cardoza y Aragón, “Un miliciano de la cultura de España se encuentra en México” en *Moreno Villa. Iconografía*, FCE, México, 1988, p. 85.

mundo interior en que el poeta se sumerge a solas o a la vista de todos”;¹⁹ Alf Chumacero destaca en su poesía “su deseo congénito de tocar, palpando suavemente, la realidad”;²⁰ y Octavio Paz lo califica como “hormiga y pájaro, alado minero”.²¹ La nitidez del trabajo de investigación de Moreno Villa es también admirada por Alfonso Reyes, quien en su libro de ensayos *Cornucopia de México* realza, además, las dotes de interpretación creativa y poética de este prodigioso artista.

Durante los años treinta corresponderá al grupo Contemporáneos establecer otro acercamiento entre literatura y pintura. Aislados en una sociedad que rechazaba sus propuestas cargadas de simbolismo y modernidad, Villaurrutia escribiría sobre Diego Rivera, Agustín Lazo, Manuel Álvarez Bravo, Rufino Tamayo y Juan Soriano; Carlos Pellicer también le dedica textos y poemas a Soriano y a Tamayo; José Gorostiza define la pintura de Gerzso como un “páramo de espejos”; Jorge Cuesta se acerca al expresionismo en la obra de José Clemente Orozco; y Manuel Maples Arce escribe tanto sobre arte japonés como sobre arte mexicano. Aunque Villaurrutia es el que tiene una obra más extensa en torno a las artes plásticas, Luis Cardoza y Aragón y Octavio Paz se lamentaron de que no hubiera escrito más. Paz lo califica como “el más agudo y sensible, el más luminoso” de los críticos de su época.²² Cardoza y Aragón subraya también el talento de Cuesta, la inteligencia “golosa de enredos y ávida de precisión” que se percibe en sus ensayos.²³ La cercanía afectiva y crítica de Luis Cardoza y Aragón con los Contemporáneos asoma en anécdotas, ensayos y poemas en homenaje a Lazo, Villaurrutia, Gorostiza y Pellicer.

¹⁹ Xavier Villaurrutia, “Tierras y cielos de Moreno Villa” en *ibid.*, p. 25.

²⁰ Alf Chumacero, “Puerta severa”, en *ibid.*, p. 95.

²¹ Octavio Paz, “Absurdo y misterio”, en *ibid.*, p. 61.

²² Octavio Paz, *Los privilegios de la vista I*, *op. cit.*, p. 22.

²³ Luis Cardoza y Aragón, *El río*, p. 385. Los ensayos de Cuesta fueron recopilados en cinco volúmenes en la colección *Poesía y ensayo*, UNAM 1978, el quinto volumen se debe a Schneider.

Villaurrutia escribe sobre Tamayo en 1926 con motivo de su primera exposición individual. Se refiere a Diego Rivera como iniciador de un movimiento pictórico apoyado en la tradición mexicana, para luego subrayar las contribuciones y las diferencias del oaxaqueño Rufino Tamayo, considerando que la geografía marca la sensualidad lírica y cálida del pintor: “sus ojos están untados de otras melodías de color que no son las suaves del mexicano de la meseta. Rufino Tamayo es de Oaxaca –selva, fruta, trópico–, por consiguiente todo aquello que toque ‘se llenará de sol’”²⁴. Podemos con justicia señalar que esta primera interpretación poética de Tamayo es el punto de partida para todos aquéllos que, como él, enfatizaron la presencia del sol en su pintura, el lirismo expresado en la poesía de sus colores, la fuerza de sus texturas, el silencio de su grito y otras cualidades a las que, como veremos en los siguientes capítulos, hicieron referencia Paz, Cardoza y Aragón o García Ponce, pues como dijera Villaurrutia, quien entonces tenía 23 años: “Hay pues en Rufino Tamayo un deseo de orden que hace contrapeso a su temperamento de ‘grito y color’. Por eso podemos decir que los colores de algunas telas de Rufino Tamayo gritan, pero su grito es grito silencioso”.²⁵

En el año de su muerte, 1950, se publicó otro artículo sobre Tamayo en el que Villaurrutia expresa su afinidad con el pintor. Como Baudelaire, admira en la poética lírica del oaxaqueño la cercanía con su propia creación, porque se apega a lo que considera la esencia de la pintura: objetos y colores son solamente formas de expresarse dentro de cuadros que se apartan de la anécdota. Tamayo, como los Contemporáneos, no toma caminos fáciles sino “senderos inexplorados, estrechos, en los que es fuerza perderse para

²⁴ Catálogo de la exposición de Rufino Tamayo en 1926. Archivo del Museo de Arte Moderno.

²⁵ *Ibidem*.

en verdad encontrarse”.²⁶ En ellos, la paradoja nos acerca al arte e intenta hacer visibles sus cualidades inmanentes.

Villaurrutia compara el lenguaje plástico de Tamayo con el lenguaje musical y con el lenguaje empleado por Góngora al usar una palabra como mera alusión colorística, y prolonga el paralelismo con la pintura de Tamayo, donde los colores y los objetos se repiten como “manifestaciones y símbolos de su subconsciente”, acercándolo a los sueños del poeta donde “aparecen y reaparecen objetos cargados de un mágico poder simbólico”.²⁷ Y el poeta, soñador también, interpreta esos sueños. Sin embargo, Villaurrutia observa que las puertas de la pintura de Tamayo permanecen cerradas a los temas literarios, el valor de sus figuras es estrictamente plástico, rostros y cuerpos son geometría, meras invenciones, y el color, con su vibración, goce para la vista. Admira sobre todo el colorido inesperado y armonioso de la obra de Tamayo, y lo compara con el verdadero colorista descrito por Baudelaire, que todo conoce: “la gama de tonos, la fuerza del tono, los resultados de las combinaciones, y toda la ciencia del contrapunto, de modo que puede lograr una armonía de veinte rojos diferentes”.²⁸ También veremos más adelante la cercanía de estos argumentos con los de otros escritores que reafirman el señalamiento de que fue tomado como punto de partida.

Cabe mencionar también la valiosa aportación de la reflexión filosófica sobre arte realizada por el escritor catalán refugiado y formado en México, Ramón Xirau, cuyos textos sirven una y otra vez de referencia a los críticos, en particular los que escribió sobre Tamayo, Soriano o Rojo.

²⁶ Xavier Villaurrutia, “Rufino Tamayo I, II y III”, *Excelsior*, México, DF., 24 de septiembre; 1 y 8 de octubre de 1950. Reproducido en *Imagen de México*, INBA, Galería Arvil y Museo de Monterrey, Francfort, 1987, p. 132.

²⁷ *Ibid.*, p. 133.

²⁸ *Ibid.*, p. 134.

Sin embargo, son Luis Cardoza y Aragón y Octavio Paz los primeros en dedicar una parte sustancial de su obra literaria a la crítica de arte como poco después lo hará también Juan García Ponce. Al nombrar los procesos de percepción, expresión e interpretación, sus textos recrean en el lector sensaciones que nacen de la contemplación, como muestra el tributo de Paz a Manuel Álvarez Bravo, titulado “Del ojo a la imagen al lenguaje”. En él, Paz traslada las imágenes del fotógrafo al ámbito de la poesía, al ritmo de la sílaba, para en el lenguaje como en la cámara, detenerlos en el tiempo:

Instantánea
y lenta mente:
lente de revelaciones.
Del ojo a la imagen al lenguaje
(ida y vuelta)
Manuel fotografía
(nombra)
esa hendedura imperceptible
entre la imagen y su nombre,
la sensación y la percepción:
el tiempo.²⁹

También encontramos la fuerza de la imaginación sintética en la prosa poética de Luis Cardoza y Aragón, cuyas imágenes evocan, a partir de la pintura de Rojo, la emoción propia del poeta:

¡Alegría de la lluvia! ¡Ah qué tristeza!
Aparentemente es la benedictina insistencia de una greca obstinada con la cual intentó colmar un espacio infinito.

²⁹ Octavio Paz, *Los privilegios de la vista II*, Obras Completas, tomo 7, edición del autor, FCE, México, 1994, p. 409.

¡Todo a la vista! Es lo descarnado, la cercanía, el hueso, la interioridad del grito que no oíamos y lo vemos, lo que nos desconcierta y maravilla.

Echa la tempestad el cielo a tierra.³⁰

Su notable trabajo nos lleva a dedicar un capítulo de esta investigación a cada uno de ellos; ahí se incluye un recuento minucioso de sus ensayos sobre artes plásticas para demostrar que, al igual que la crítica de Baudelaire, la de estos tres escritores está habitada por la tensión contradictoria, por la dificultad de conjugar las posibilidades expresivas del lenguaje con las emociones transmitidas por la pintura. Encontramos en ellos una síntesis creativa de lenguaje e imágenes, tal vez heredada de su lectura de Baudelaire y que, a través de ellos, llegará a otros poetas y narradores. Enseguida presentamos un breve análisis de algunos escritos sobre arte de destacados poetas y narradores: Alberto Blanco, Salvador Elizondo, Carlos Fuentes, David Huerta, Carlos Monsiváis, Álvaro Mutis, Fernando del Paso, Sergio Pitlor, Alberto Ruy Sánchez, José Miguel Ullán y Verónica Volkow. Además de crónicas o ensayos sobre arte, algunos de estos autores han publicado, junto a reproducciones de obras de pintores contemporáneos, poemas y relatos que no siempre hacen referencia explícita al cuadro, pero que establecen relaciones temáticas, estructurales o de contigüidad.

Recientemente, Alberto Blanco recopiló en *Las voces del ver* y en *Cromos* sus ensayos sobre arte, en su mayoría originalmente publicados en catálogos de pintores, suplementos culturales o revistas. Reconoce que su gusto por hablar de pintura nace de su afición por pintar, algo que lo acerca a Baudelaire, quien también fuera pintor, y a su pasión por el arte.

³⁰ Luis Cardoza y Aragón, *Ojo/voz*, Ediciones Era, México, 1995, p. 73.

Sin embargo, Blanco niega que su trabajo sea crítico y lo denomina como “reflexión paralela” o “diálogo entre artistas”. Marca insistentemente en sus ensayos la relación entre literatura y pintura; por ejemplo, establece paralelismos con Borges al describir la obsesión de las “pinturas-texto” de Vicente Rojo, y las compara con “el tiempo en las obsesivas ruinas circulares de Borges”.³¹ Señala que las obras de Zárate materializan una visión de Borges: “aquella que ve en sus amados laberintos la cifra completa de una vida”;³² y que las retículas y panales de la cerámica de Gustavo Pérez son, como para Borges, “una manera de atenuar el tiempo”.³³ Para explicar el título de la exposición de Gabriel Macotella, *Paisajes y sombra*, la refiere primero a Rulfo y después a Lezama Lima; y al hablar de otra exposición de este pintor, *Ciudades en el aire*, establece un paralelismo con *La región más transparente* de Carlos Fuentes.

Blanco muestra también sus vínculos con otras miradas sobre el arte en sus epígrafes introductorios: Octavio Paz, Luis Cardoza y Aragón, Juan García Ponce. Otros epígrafes más preceden sus artículos y algunos se intercalan en ellos; todos revelan la deuda de su mirada, reconocen influencias y se ligan a la cita inicial de Cardoza y Aragón: “Ver lo no visto. Decir lo no dicho”,³⁴ lugar común que Blanco reitera en su intento de encontrar con su propia mirada algo nuevo.

David Huerta, otro poeta cuya obra dialoga con la pintura, acompaña con su obra la carpeta de dibujos de Rojo titulada *Lluvias de noviembre*. Además, ha incursionado en los terrenos de la escritura sobre arte, por ejemplo, sobre *México bajo la lluvia*, donde el poeta hace énfasis en el rigor del pintor, en su mirada silenciosa que nos hace mirar y anuncia la

³¹ Ver Alberto Blanco, *Las voces del ver*, Conaculta, México 1997, p. 395.

³² *Ibid.*, p. 178.

³³ *Ibid.*, p. 202.

³⁴ *Ibid.*, p. 13.

lluvia inminente, la vive y edifica su templo ante los ojos del espectador: “La lluvia mexicana se enciende gozosamente, como una fulguración, en los cuadros del pintor: para el templo del tiempo, el esplendor de las miradas humanas, fraternales”.³⁵

Huerta escribe también sobre Soriano, refiriéndose al proceso de creación y a la progresión de su trabajo escultórico, a partir del cual el poeta imagina al artista que ha hecho, como quería Wilde, una obra de arte con su propia vida. Su interpretación, rica en metáforas, no elude el análisis de los elementos plásticos. Huerta se detiene en obras específicas, tanto en las escultóricas de la exposición que analiza, como en los acercamientos de Soriano a la literatura cuando ilustra *Animalia* de Alfonso Reyes o el *Bestiario* de Apollinaire. En “La novela órfica del escultor”, Huerta expresa su desacuerdo con quienes niegan la narratividad en el arte moderno que él encuentra en los bestiarios de Soriano, en la densidad mítica de sus creaciones, en la audacia de las formas o en la invención de las figuras: “son simultáneamente una confirmación de que este artista ha vivido plenamente su tiempo y de que ha conocido, en el misterio de sus sueños, todos los tiempos”.³⁶

El poeta de origen colombiano Álvaro Mutis también ha construido puentes entre la pintura y la literatura a través de poemas como “Visita de la lluvia”, que acompaña el estuche de serigrafías de Vicente Rojo, *Lluvias de papel*, y donde las metáforas del poeta recrean la atmósfera de la lluvia, aventurándose por caminos que evocan los recuerdos del pintor: los “minuciosos guerreros” que acompañan la visita de la lluvia “nos llevan a regiones que el tiempo había sepultado, al parecer, para siempre”. De este modo el poeta

³⁵ David Huerta, “Templos bajo la lluvia”, *Proceso*, México, 17 de septiembre de 1984, reproducido en *Vicente Rojo*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, p. 123.

³⁶ David Huerta. “La novela órfica del escultor”. pp. 9-19, en *Juan Soriano. Esculturas*, Centro Cultural Isidro Fabela, México, 1996, p.16.

comparte con el lector la intuición que permite transitar de la pasividad de una tarde lluviosa en México hacia “la victoria de sus huestes que, por un instante, derrotan a la muerte”.³⁷ Por otra parte, en su artículo introductorio a *Juan Soriano, el poeta pintor*, titulado “Mi encuentro con Juan Soriano”, Mutis narra la experiencia de conocer a un pintor cuya obra es testimonio de “los más escondidos rincones de la personalidad del artista, de su tránsito por los caminos del mundo y de los hombres, sus encrucijadas y oscuros vericuetos”; como ya habían afirmado los románticos, espejo del mundo iluminado por la poesía o, como reafirma Mutis: “poder inefable del verdadero artista de ofrecerse tal como es”.³⁸

Tenemos, por otra parte, la participación en el diálogo entre poetas y pintores de José Emilio Pacheco, quien editó, con Vicente Rojo, *Escenarios*, y junto a Francisco Toledo, *Álbum de zoología*. En estas obras el paralelismo no es explícito, pues no se trata de una crítica de arte, por ello, la lectura mutua de textos e imágenes se oculta en metáforas.³⁹ Muy brevemente, Pacheco se refiere también a José Luis Cuevas, con motivo de su exposición en la Casa del Lago, en 1964. En un tono que acusa su esencia poética, Pacheco subraya la manera en que el artista ve y representa el mundo, y en cómo los temas están sobre todo en función de la personalidad de Cuevas:

La solitaria insurrección de un hombre abandonado en un mundo que pueblan amenazas y presencias sombrías; la capacidad que tiene el arte para convertirse en defensa y reto, en burla y celebración de una época a la vez desolada y maravillosa, plena y vacía, crea esa extraña

³⁷ Álvaro Mutis, “Visita de la lluvia”, reproducido en el folleto de la exposición de Vicente Rojo, *México bajo la lluvia*, Galerías Juan Martín y López Quiroga, México, abril/mayo, 1989.

³⁸ Ver Álvaro Mutis, “Mi encuentro con Juan Soriano”, en *Juan Soriano el poeta pintor*, Conaculta, México 2000, pp. 41-43.

³⁹ En el capítulo VI se incluye una reflexión más amplia sobre estas obras. *Infra* pp. 266-267.

fascinación que posee una parte de la obra de Cuevas –precisamente en la que, en un momento dado, pudo representar otro camino para nuestros jóvenes pintores.⁴⁰

Pacheco escribe además el poema homenaje –¿poema espejo?– “José Luis Cuevas hace un autorretrato”: “Los ojos que contemplo / ¿son los ojos / de quién / mi semejante, mi enemigo? / al mirarme y pintarme / me convierto / en teatro de un combate interminable”.⁴¹

El crítico español José Miguel Ullán, además de sus textos sobre artistas europeos, también ha escrito poemas y presentaciones de catálogos para la obra de Rojo y de Soriano. En los setenta presentó la exposición de Vicente Rojo, *Negaciones 2*, con un texto formando una perpendicular en “T” a la manera de las obras a las que hace referencia y donde alude a experiencias de la Guerra Civil Española cercanas a ambos artistas. Ullán repite visualmente el origen simbólico de las negaciones de Rojo y distribuye en el texto, marcada con cursivas, una frase clave para penetrar el significado: *el placer de la nada*. El poeta retoma la cifra convertida en pintura para volverla mensaje: información de guerra, asuntos personales, telegrama urgente; los hechos y los recuerdos:

dichoso *el* negado estado zas rosa silber no cantes más
a la una de la mañana del veintiséis de mayo casado t
elegrafío a burgos para decir que las tropas aéreas
re...⁴²

Unos años más adelante, en “El retorno a la idea”, Ullán sitúa la obra de Vicente Rojo en el contexto de la pintura contemporánea.

⁴⁰ José Emilio Pacheco, “Cuevas”, en *Cuevas visto por los escritores*, Tomo II, Ediciones El Tucán de Virginia, Ediciones la Giganta, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000, p. 123.

⁴¹ José Emilio Pacheco, en catálogo de la exposición *José Luis Cuevas. “El hijo predilecto”*, Museo de Monterrey, 1980, sin núm., corresponde a p. 28.

⁴² José Miguel Ullán, “dichoso el negado...”, reproducido en *Vicente Rojo*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, p. 96.

Como Baudelaire, Ullán enfatiza el encuentro de contrarios que coinciden en la expresión del pintor, en los sentimientos compartidos con el poeta, en la “infinita violencia de esa paz fulgente”, en las “parábolas mitigadoras del infinito” que muestran los miedos del pintor, un “característico temblor subterráneo; esa manera de abrazarse al recuerdo como a un presentimiento”.⁴³

Las metáforas de Ullán son notables por la fuerza con que recrean atmósferas desprendidas de la creación pictórica, por la repetición de los ritmos en el espacio de su mirada detenida en el lienzo: “gotas de un mismo llanto memorioso, hipnotizadas como estalactitas en el propio líquido estupor de volverse a ver antes de la caída”.⁴⁴

Y, más recientemente, ahora frente a Juan Soriano, José Miguel Ullán subraya con admiración ese “haber hecho siempre lo que le vino en gana”, al que frecuentemente hacen referencia los críticos. Al presentar el catálogo que celebra los ochenta años del pintor, *Juan Soriano. La creación como libertad*, Ullán se detiene frente a obras de diversos periodos. Inicia sus comentarios con un reconocimiento a Baudelaire, “por enseñarle a contradecirse”; enseguida, mira al joven Soriano dialogar con los pintores que tuvo cerca, contempla con detenimiento cuadros en los que “todo se agita lentamente”, cuadros espléndidos que muestran esa “real gana en zigzag”.

En 1995 Ullán hace un breve comentario sobre los escritos de Cuevas. Subraya que tanto en su libro de setecientas páginas, *Gato Macho*, como en su *Cuevario*, lleno de datos erótico-matemáticos, se destaca la hipérbole autobiográfica en que incurre el dibujante mexicano que se declara incopiable y que en su obsesión satiriza el género hasta volverlo inservible. Señala que la originalidad de Cuevas está en su desvergüenza ejemplar que le

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ *Ibidem.*

permite reconocer que sólo le interesa lo que tiene que ver con él: “Hay insolencia, humor y picardía en esta forma neorrupestre de pintarse siempre en la mejor postura –la inconfesable, la íntima– agitando la paja en el ojo y haciendo astillas de la viga ajena”.⁴⁵

Dos años después, en otro breve artículo titulado “¡Qué garabatos los de antes!”, Ullán relata su asombro ante los grabados de Cuevas partiendo de citas tomadas de sus escritos autobiográficos: de la escena del burdel o la sorpresa frente a los instrumentos de tortura. De su cinismo y su fidelidad por las maneras de Dostoievsky, Rembrandt, Kafka, Quevedo, Van Eyck, Goya o Picasso, para concluir en la azorada admiración, esta vez, del poeta:

José Luis Cuevas garabatea autorretratos, apariciones, agonías, crímenes, desvaríos, hechicerías, piruetas, monstruosidades, cópulas y tormentos. Grabador excepcional, deja que esas imágenes inéditas respiren por el ácido equívoco y los velos de una nostalgia previvencial y previsor: “¡Qué garabatos los de antes!”. Una forma zumbona de hablar en pasado de eso que, al asomar por vez primera, nos sobrecoge y nos da sombra.⁴⁶

Otra poeta que recientemente ha transmitido su pasión por el arte es Verónica Volkow. Su estudio de la obra gráfica de Toledo, *La mordedura de la risa*, lleva al lector a recorrer las imágenes del pintor y a mirar en ellas al artista y su entorno. Entre anécdotas, metáforas y visiones, describe su casa, su tierra, los temas y personajes de su obra y, por supuesto, al pintor. Un recorrido por líneas quebradas en espirales enigmáticas permite entrar al mundo del pintor, compartir el humor de sus parodias, encontrar la historia que se esconde detrás

⁴⁵ José Miguel Ullán, “José Luis Cuevas: la paja en el ojo”, Madrid, 1995, pp. 293-295, en *José Luis Cuevas visto por los escritores*, p. 295.

⁴⁶ José Miguel Ullán, “¡Qué garabatos los de antes!”, Madrid, 1997, pp. 296-300, en *José Luis Cuevas visto por los escritores*, p. 300.

de otras historias, pero no atrapar el misterio: “No hay espejo que reproduzca el poder de lo establecido en este lenguaje, su voz es la de la broma que escapa cargada de realidad”.⁴⁷

Por lo que toca a los narradores, encontramos que su acercamiento a las artes plásticas se funda más en los conceptos, su insistencia en marcar paradojas es mayor, como también lo son las contradicciones que sus textos hacen explícitas. Si bien recurren a la metáfora, ésta, más que acentuar lo poético, acusa la dificultad de sacar a la luz el misterio inherente a la obra de arte.

Así, para Salvador Elizondo, la tarea del crítico es, como lo fue para Schlegel, “demostrar la proposición axiomática implícita en toda obra de arte”.⁴⁸ Sacar a la luz lo inmanente es, para él, como para la tradición romántica, tarea del poeta, un desciframiento que analiza e interpreta símbolos. La ardua labor del “empeinado lúdico”, que los lectores descubrimos en las páginas críticas de su *Cuaderno de escritura*, lleva la reflexión del escritor al ámbito de lo filosófico. En su acercamiento al arte encontramos similitudes con García Ponce, no sólo por ser de la misma generación, sino por hacer de la crítica una tarea inagotable de desciframiento y porque sus análisis de los conceptos a partir de un lenguaje abstracto contrastan con el lenguaje poético de Paz y de Cardoza y Aragón.

Frente a la obra de Alberto Gironella, Elizondo ejemplifica la posibilidad de eternizar el instante en las recreaciones paródicas del pintor. Su interpretación muestra la cercanía de sus imaginarios, por ello, los paralelos entre sus obras requieren ser analizados con mayor amplitud.⁴⁹ Por otra parte, la pintura de Vicente Rojo es para Elizondo epítome de la paradoja: la más oculta y la más explícita, la más abstracta y la más cercana a la escritura,

⁴⁷ Verónica Volkow, *La mordedura de la risa*, Editorial Aldus, México 1995, p. 15.

⁴⁸ Salvador Elizondo, *Cuaderno de escritura*, (1969), p. 93, FCE, México, 2000.

⁴⁹ *Infra*, cap. VI.2.

“demostración perfecta de una geometría imaginaria”.⁵⁰ Considera que sus cuadros depuran las formas, las simplifican, muestran el mundo de la visión, la relación necesaria entre las formas y la mente.

Otro importante escritor cuyo acercamiento a la crítica de arte ha sido motivado por la correspondencia es Carlos Fuentes. En *Casa con dos puertas* reprodujo “La violenta identidad de José Luis Cuevas”, ensayo que sirviera de prólogo al catálogo de la exposición del pintor en la Galería Misrachi, en 1969. Además de analizar la violenta identidad de Cuevas, Fuentes establece los vínculos del pintor con el arte mexicano, ofreciendo una espléndida reflexión. En 1975, Fuentes escribió “Gironella en El Escorial” como prólogo al catálogo de una exhibición del artista en París. Ese mismo año, Gironella ilustra la novela *Terra nostra*. Fuentes vuelve a escribir sobre el pintor “Tiempo is pánico”, breve ensayo donde utiliza el juego de palabras para ejemplificar un lado de lo hispánico. Y, después de asociar, con la fuerza literaria característica de sus descripciones, el “espectáculo de incienso y fetiches” de las peregrinaciones españolas con las imágenes de las peregrinaciones indígenas de México, Fuentes se refiere a México y a España como cabos del mundo y enuncia las correspondencias de su “terra nostra” con la de Gironella.⁵¹

Y es justamente esa cercanía con la representación pura que encuentra en Gironella, lo que guía la admiración de Fuentes por la pintura de Soriano, cuando en 1984 escribe “La elemental figuración de la aurora”. Señala que el pintor “ilustra la máxima de Croce: la expresión artística abarca la totalidad y refleja el cosmos a través de una forma totalmente individual”. Y, cuando a partir de María Zambrano afirma que las obras de Soriano reiteran su origen, Fuentes demuestra sus coincidencias con conceptos filosóficos. Subraya también

⁵⁰ Salvador Elizondo, *Cuaderno de escritura, op. cit.*, p. 103.

⁵¹ Ver Carlos Fuentes, “Tiempo is pánico”, reproducido en *Gironella*, Landucci Editores, México, 2002, pp. 161-162.

las correspondencias literarias del pintor al decir que Soriano entendió en la pintura, como Cortázar en la literatura, que “nuestro desafío es la figura” –y las afinidades pictóricas– al señalar que Soriano precede a Courbet y anuncia a Bonnard.⁵²

Recientemente, Fuentes reeditó en un lujoso libro, con abundantes imágenes, sus ensayos sobre Cuevas y Soriano junto a otros renombrados artistas latinoamericanos; libro en donde también establece paralelismos con *Las meninas* de Velázquez.⁵³

Por su parte, Carlos Monsiváis escribe crónicas sobre arte en periódicos, revistas y catálogos que se distinguen por su tono juguetón y polémico en el que subyace un doble juego de admiración y sarcasmo. Monsiváis toma elementos en apariencia banales y, a partir de ellos, elabora sus reflexiones. En 1967 y 1970 dedicó a José Luis Cuevas textos en donde el artista pasa a formar parte de la Zona Rosa y, en 1984, una amplia crónica sobre la personalidad del artista y los efectos que esto tiene en su apreciación. En 1986 prologó *Lo que el viento a Juárez*, libro que reproduce la obras de Francisco Toledo dedicadas al prócer de la Reforma y, en 1996, una edición de su *Nuevo catecismo para indios remisos*, acompañado de reproducciones de la obra de Toledo.⁵⁴ En 1990, “Mínima crónica” formó parte del catálogo en celebración de los setenta años de Juan Soriano. En ella Monsiváis mantiene el tono coloquial de la crónica, mas no el sarcasmo que lo caracteriza. Con ello parece cumplir la función de un texto escrito para el catálogo que busca transmitir la admiración incondicional, así se llame “crónica” y sea de Monsiváis. Sus referencias están, como en otras obras del cronista, principalmente dedicadas al pintor, con particular énfasis en su infancia. Sin embargo, en este caso, Monsiváis toma como punto de partida la

⁵² Carlos Fuentes, “La elemental figuración de la aurora” en *Juan Soriano. Retrospectiva: 1937-1997*, pp. 63-67, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1997, p. 66.

⁵³ Carlos Fuentes, *Viendo visiones*, FCE, México, 2003.

⁵⁴ Para un análisis más amplio de estas obras, ver *infra*, cap. VI.4.

personalidad y el sedimento que de ella hay en la obra para reflexionar, ocasionalmente, sobre los elementos plásticos. Abundan las referencias a la psicología, al retrato y al autorretrato como espejo en el que Soriano se ve a sí mismo: “Es, en sus cuadros, el joven esteta, el tímido, el desafiante, el tema casi circunstancial, el ser inquisitivo, el aquietado en su lejanía psicológica. Y en las alegorías es el joven doliente que, sin embargo, contempla con humor su propio duelo”.⁵⁵ Soriano retrata lo que queda en la pintura, más allá de quiénes sean los personajes, y Monsiváis, como Cardoza y Aragón o Paz, conocedor del proceso de creación, encuentra anticipación y desenlace, observa cómo el pintor indaga y despliega los elementos psicológicos del personaje: “Un retrato para Soriano es un paisaje autosuficiente, la escena o la escenografía (depende) donde se aquietan o se posponen las tensiones”.⁵⁶

Otro destacado escritor que ha volcado su mirada sobre la obra de los pintores es Fernando del Paso, quien con frecuencia escribió sobre arte en revistas y periódicos y, sin embargo, ha publicado poco en catálogos. El artículo “El tiempo encantado con Tamayo”, que sirve de introducción al catálogo conmemorativo de los cien años del natalicio del pintor, es una muestra reciente de su manera de narrar una obra plástica cuya reproducción sabe cercana al lector. Su estilo recuerda el de sus novelas, centrado en describir personajes, haciendo gala de la inagotable versatilidad de su lenguaje, de la profusión de metáforas que, a diferencia de las de Luis Cardoza y Aragón y Octavio Paz, no penetran el significado poético de las imágenes, sino que rodean los temas en un intento de asirlos en la unidad manifiesta en su diversidad de matices. Los artículos y comentarios breves sobre arte recopilados en las obras completas de Fernando del Paso denotan su consistente

⁵⁵ Carlos Monsiváis, “Mínima crónica” pp. 73-78, en *Juan Soriano. Retrospectiva: 1937-1997*, op. cit., p. 76.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 75.

acercamiento a la pintura desde el periodismo. En ellos, más que un análisis de elementos pictóricos, aflora el transcurrir de la exhibición del arte en nuestro país junto a la interminable polémica que se genera en torno a los grupos de artistas y las políticas culturales de las instituciones.

Sergio Pitol es otro de los notables escritores en cuya obra ensayística se trazan puentes entre la literatura y la pintura. En *El arte de la fuga* y en *Pasión por la trama* Pitol intercala, entre crítica literaria, memorias y crónicas, referencias a cuadros y grabados. Además es autor de una de las “aproximaciones” a la obra de Vicente Rojo publicadas en el catálogo que acompaña su exposición en Madrid en 1985, y el libro reproduce también otro texto sobre Rojo escrito por Pitol en 1981. Ambos textos hablan de su experiencia de conocer al espléndido e infatigable pintor que ha enseñado a ver a varias generaciones, tanto a través de su obra plástica como de su obra editorial. El escritor encuentra la unidad que subyace y presagia las cuatro series realizadas por Rojo de los años sesenta a los ochenta: *Señales*, *Negaciones*, *Recuerdos* y *México bajo la lluvia* se entretajan en el lienzo del pintor con los mitológicos soles mayas: “filtrando cada una en las otras, potenciándose, esclareciéndose y descifrándose en un proceso donde cada una es como la madre de las demás, meta y a la vez punto de partida del proceso”.⁵⁷ Entrelazando emociones, incertidumbres y goces, Sergio Pitol encuentra las apariencias ocultas en la obra, descubre al artista que se esconde en ellas:

¡Había nacido la lluvia! Esos cuadros constituían el justo punto de encuentro entre el severo rigor de su trabajo y la borrasca que el pintor había sabido percibir y atesorar durante sus años

⁵⁷ Sergio Pitol, “Los cuatro soles de Vicente Rojo”, *Unomásuno*, México, 19 de septiembre de 1981, reproducido en el catálogo *Vicente Rojo*, p. 119.

mexicanos. ¡Tan suavecito, tan quietecito como hasta entonces parecía! ¡Y he ahí, de repente, al monje enamorado de los relámpagos que desencadena!⁵⁸

Recientemente, Sergio Pitol ofreció al público una interpretación de la obra de Juan Soriano forjada a partir de entrevistas hechas al pintor y titulada *Juan Soriano. El perpetuo rebelde*. Las referencias a la obra del artista son breves y fecundas; el libro recopila además textos de y sobre Soriano. Su análisis fructifica más tarde en otro artículo: “Juan Soriano, el viaje y sus treguas”, incluido en el libro homenaje al pintor por sus ochenta años. Allí recrea el proceso de creación de Soriano a partir de los espacios habitados por el artista. Encuentra en su vida los hitos que marcan su destino y en su pintura las obsesiones que acompañan su vida. Busca sus deudas con los pintores que rodearon su juventud, pero encuentra el sello que distingue cada uno de los recorridos del artista: “una notable armonía entre el clasicismo y la experimentación, la libertad y el canon, la vanguardia y la tradición”.⁵⁹

En paralelo con las fuerzas que nacen del diálogo entre artistas, los textos de Alberto Ruy Sánchez encuentran en el acercamiento del escritor al pintor otro acto creativo, la posibilidad de compartir experiencias, de expresar fascinación y rechazo. Sus escritos abrevan de la pasión por el arte que expresara Baudelaire, heredara y transmitiera Octavio Paz, y que Ruy Sánchez ensaya, narrando las aventuras de su mirada. Como Baudelaire, busca hacer de la crítica otra obra de arte, descubrir “qué enigma subyace en el ímpetu creador de un artista”.⁶⁰ El camino de los signos visuales de otro creador lo acerca a las propuestas semióticas que establecen la posibilidad de “leer” el significado de la pintura y, al mismo tiempo, lo mantienen en la tradición romántica donde el crítico intenta hacer

⁵⁸ Sergio Pitol, “Sobre la lluvia”, en catálogo *Vicente Rojo, op. cit.*, p. 35.

⁵⁹ Sergio Pitol, “Juan Soriano. El viaje y sus treguas”, en *Juan Soriano. La creación como libertad*, INBA, México, 2000, p. 26.

⁶⁰ Alberto Ruy Sánchez, *Aventuras de la mirada*, Biblioteca ISSTE, México 1999, p. 9.

visible el misterio que subyace a la creación. La obra de los pintores le habla a Ruy Sánchez del universo del artista, pero le habla también de sí mismo: “Descifra y se descifra. Si juzga se juzga”.⁶¹

Al preguntar qué motiva al escritor a buscar las claves para dar significado a una pintura, descubrimos que incorpora las imágenes visibles a su imaginario y, al decirlas, transmite su propia visión del mundo; una visión en perpetuo devenir. Por ello, lo mismo que para Baudelaire o para Cardoza y Aragón, la crítica es para Ruy Sánchez un proceso inacabado: “El ensayo es infinito: nunca pretende haber tocado una verdad definitiva. Trata de nuevo, se ensaya”.⁶²

En sus recorridos por la pintura busca siempre el elemento común, el contexto referencial pero, al tratar de explicar la obra, recurre, él también, a metáforas que hagan visibles sus sensaciones, mantiene, así, el eterno devenir de los misterios inefables del arte.

Las visiones del arte de cada uno de estos autores anteponen la relatividad a la certeza. Podemos referir entre las características de sus modos de acercamiento la frecuente aparición de elementos creativos, la búsqueda de códigos que permitan descifrar claves y narrar analogías. En otras palabras, todos ellos pretenden acercar los sentimientos y las sensaciones del pintor al lector. En este sentido abundaremos en ejemplos cuando comparemos sus textos a los de los Luis Cardoza y Aragón, Octavio Paz y Juan García Ponce. Pero, en aras de enriquecer las posibilidades de comparación, antes de pasar a dicho análisis, agregamos aquí una breve reflexión sobre el trabajo de críticos dedicados de lleno a interpretar la obra de los pintores.

⁶¹ *Ibid.*, p. 10.

⁶² *Ibidem.*

II.2 Interpretaciones de la crítica profesional del arte

Dado que esta investigación se centra en textos de poetas y narradores sobre pintores contemporáneos, toma como marco de referencia la crítica de arte de Baudelaire, por considerar que es este poeta a quien los escritores mismos se adscriben, y porque la influencia del primero es evidente en las interpretaciones del arte de los segundos. Hemos señalado, asimismo, que nuestro trabajo toma también como base las propuestas semióticas, ya que con frecuencia sus conceptos han sido adoptados por poetas y narradores, sea esto explícito o no en sus ensayos sobre pintores.

Sin embargo, el frecuente cuestionamiento a las aportaciones de narradores y poetas que hacen los críticos de arte considerados profesionales, tanto los formados en la historia, como los defensores de la crítica conceptual, social o semiótica, nos lleva a presentar aquí algunos elementos de la polémica en torno al ejercicio de una auténtica crítica. Más adelante, en el análisis de los escritos sobre arte, se compararán los modos de aproximación a las obras plásticas de los críticos considerados profesionales con las formas de acercamiento de quienes destacan o tienen un mayor reconocimiento como poetas o narradores: sus estilos, sus métodos, las referencias a elementos plásticos y la fundamentación conceptual de lo que aseveran.

En términos generales, podemos decir que los escritos sobre arte hechos por poetas y narradores están ligados con la crítica romántica que subraya la subjetividad del crítico, su pasión por el arte y la capacidad de transmitir esa pasión iluminando el sentido de las obras a las que hacen referencia, a través de metáforas. Los escritores consideran que sus ensayos pueden constituir otra creación; su sensibilidad artística, sus amplios conocimientos y su influencia sobre el público los vuelven necesarios en el proceso de acercamiento entre la

obra y su público. Por otra parte, la falta de fundamentación teórica de su crítica de arte se mezcla con la abundancia de conceptos utilizados fuera del marco referencial en que se encuentran sustentados.

El cambio frecuente en el predominio de uno u otro modo de acercamiento al arte, en distintos lugares y épocas, se suma a la creciente complejidad de las expresiones plásticas, a las constantes rupturas y a los diferentes modos de ver el arte en las sociedades actuales. La masificación debida a la reproducción –la mecánica citada por Benjamin, más la electrónica de hoy– delatan tanto el elitismo del arte actual como su fuerte relación con el mercado.

Consideramos que, en México, el papel preponderante que ejercen los escritores que publican interpretaciones sobre arte está relacionado con el reconocimiento a su trabajo literario. En la época a la que esta investigación hace referencia, destacaron particularmente Luis Cardoza y Aragón, Octavio Paz y Juan García Ponce, a quienes incluso los detractores de la crítica realizada por literatos consideran excepciones, de ahí sus abundantes prólogos en los catálogos de las exposiciones.

Con frecuencia se condena el uso excesivo de metáforas y se considera que el lenguaje de los críticos –particularmente cuando son poetas o narradores– es innecesariamente complicado. Mientras se les acusa de vivir a expensas del artista, ellos se defienden señalando que el artista no existe sin el crítico, y que sus escritos, al ser otra obra de arte, se vuelven imprescindibles. El crítico satisface la necesidad del comentario: completa una obra abierta y, por lo tanto, incompleta; crea otra obra de arte; y, si por una parte la complejidad de las expresiones plásticas del siglo XX propicia el acercamiento entre lo verbal y lo pictórico, la interdependencia aumenta con el predominio de la imagen, que alcanza todos los ámbitos culturales, y su paradójica relación con la palabra que explica.

Junto a la colaboración se da la competencia y se proclama la separación de las disciplinas.

En palabras de W.J.T. Mitchell:

Los encuentros no siempre han sido pacíficos: los historiadores del arte con frecuencia consideran a los críticos literarios como víctimas de la tiranía de la palabra que balbucean una jerga incomprensible y se muestran negligentes ante el silencio, la inmediatez sin palabras y la presencia del objeto artístico; por otra parte, los críticos literarios ven a los historiadores del arte como esclavos de la tiranía del ojo que dan vueltas a las pinceladas y a la fusión de los colores, al tiempo que ignoran la cuestión verdaderamente importante de qué *significa* la pintura.⁶³

Para Omar Calabrese, el crítico italiano notable por sus interpretaciones relacionadas con la semiótica, los conflictos surgen del enfrentamiento entre el discurso descriptivo y el discurso evaluador de la obra; esto es, entre definir si su base es objetiva o subjetiva, o discutir la pertinencia de los métodos y las conflictivas relaciones entre la crítica y la historia. Señala Calabrese que la elección de opciones corresponde al momento teórico que determina la aparición o el abandono de estilos críticos. En cuanto al uso de un lenguaje incomprensible tomado de las ciencias sociales y otras disciplinas, considera que su objetivo es prestigiar al crítico y al artista. Calabrese lleva su acusación más lejos, al señalar que la proliferación de léxicos especializados en el lenguaje de los críticos no asume la tradición cultural y los sistemas de referencia estético-filosóficos a los que se acoge. Agrega que su rechazo de los métodos se debe a que consideran que éstos destruyen el sentido estético y que la lectura sistemática no agota la explicación del fenómeno. Sin embargo, señala que, si bien esto último resulta irrefutable, la situación se agrava porque hacen un uso indiscriminado de terminologías:

⁶³ W.J.T. Mitchell, *The Language of Images*, The University of Chicago Press, Chicago, 1980, p. 2.

El sistema semántico y retórico del lenguaje de los críticos adopta cada vez más la forma de un lenguaje poético. Con dos resultados: por una parte, produce una asimilación entre crítica y arte que incide en la formación de la “leyenda del crítico”, y, por otra, efectúa una operación socio-lingüística que consiste en delimitar el discurso crítico como discurso de élite, culto y crítico. La forma poética, secreta, enigmática del lenguaje de los críticos no es un truco ocasional, sino algo connatural a su tendencia a la autolegitimación valoradora. Es una forma que no espera ser sancionada, puesto que en la medida en que su meta es producir una valoración, la produce también sobre sí misma, reflexivamente.⁶⁴

Abundan ejemplos para secundar estas afirmaciones, sería, por tanto, absurdo refutarlas. Sin embargo, podemos referirnos a la valoración positiva que de los escritos poéticos sobre artes plásticas tienen algunos sectores del mundo del arte, como los galeristas y, en México, los museos, quienes parecen valorar el elitismo y la distinción que estos textos conllevan. Por otra parte, conviene agregar que la crítica semiótica se aboca con mayor frecuencia a obras de épocas remotas en las que dilucidar significados requiere analizar signos y símbolos, para lo cual la semiótica resulta particularmente apropiada. Por otra parte, desde la teoría social del arte, Juan Acha, al referir la problemática a América Latina y circunscribir la actividad crítica a los contemporáneos, propone como única válida una crítica conceptual que incluya la investigación de la producción, la distribución y el consumo. Desacredita apasionadamente el trabajo de los poetas y narradores sobre artes plásticas y pasa por alto la labor realizada por críticos formados en la historia del arte, la iconografía o la filosofía.

Juan Acha considera que la función de la crítica de arte es enseñar al público aficionado —que hoy ha perdido la confianza en sí mismo— a interpretar las obras. Su función incluye,

⁶⁴ Omar Calabrese, *Cómo se lee una obra de arte*, trad., Pepa Linares, Cátedra, Madrid, 1994, pp. 14-15.

además, producir conocimientos relativos a las realidades estética y artística.⁶⁵ Subraya también la carencia de teorías, dado que en nuestros países quienes escriben sobre arte no se interesan en ellas, y lamenta la falta de un método científico específico que sirva a la crítica.

Para Acha, el crítico no debe ser nada más un amante del arte, sino un profesional que busca la objetividad por encima de sus preferencias. Así, mientras los escritores narran solamente sus pareceres y experiencias, el crítico auténtico es un agente ideológico que participa en la distribución del arte al producir medios intelectuales de consumo.⁶⁶

Para concluir su libro *Crítica de arte*, Acha presenta un esquema de interpretación y valoración del texto crítico, señalando que la crítica de artistas sólo analiza la producción y el producto a la luz de las normas académicas, la crítica poética únicamente se refiere a las reacciones y sentimientos del crítico y a la cosmovisión e intencionalidades del productor, y la crítica histórica y la filosófica sólo toman en cuenta una o dos variables. Señala que, en contraste, la crítica profesional agrega a lo anterior una visión psicológica del productor, el análisis de vínculos sociales, temas e ideologías, la historia del arte y el análisis formal incluyendo composición, figuras, formas, colores y materiales. El contenido, la iconografía, los conceptos básicos del arte, el consumo, la museografía y la filosofía son también materia de análisis para la crítica social.

Acha niega el valor de los ensayos sobre arte a los que esta investigación hace referencia, por considerar que:

⁶⁵ Ver Juan Acha, *Crítica de arte*, Trillas, México, 1992. El autor parte de las innovaciones propuestas en la URSS en los años setenta. Acha, además de señalar que en el siglo XX la crítica se independiza de la literatura para formar parte de las ciencias sociales, subraya la diferenciación, a partir de las propuestas soviéticas, entre lo estético y lo artístico, como el todo de una de sus partes. Agrega que, a partir de ellas, se redefinió la estética sacándola de la filosofía para que formara parte de la sociología.

⁶⁶ Ver *ibid.*, p. 63. Añade que el crítico deberá reconocer los valores objetivos de las obras entendiendo por objetividad: "las condiciones concretas (u objetivas) del momento, del lugar y de la obra. El crítico deberá atarse a los valores objetivos, pero no absolutos o válidos para todo tiempo y lugar". Ver p. 66.

... sin reparos ni vergüenza, y como una suerte de entrenamiento profesional, ocultan su falta de cultura visual y conceptual con el siempre seductor y entretenido, pero estéril, buen escribir. ¿Cómo esperar de nuestros literatos una buena crítica de arte, si ellos vienen de una crítica y teoría literaria muy débil y rezagada? De vez en cuando nos sorprenden con magníficas interpretaciones iconográficas –metáforas y subjetivismos mediante–, pero sin las preocupaciones conceptuales tan indispensables hoy en día.⁶⁷

Por otra parte, tampoco reconoce la labor de los críticos historiadores del arte que han escrito sobre los pintores seleccionados para esta investigación –salvo la suya propia, la de Paul Westheim sobre Tamayo y la de Romero Brest–, Acha ni siquiera hace referencia a autores cercanos a la teoría social del arte y que han colaborado con él en otras obras, como es el caso de Rita Eder, Ida Rodríguez Prampolini o María Herrera. Aun así, la guía que propone sirve de referencia para determinar si efectivamente ocurre como dice Acha, esto es, si él mismo y los críticos que menciona se adecuan al modelo, y qué ocurre con los textos de los escritores a la luz del modelo propuesto.

Por lo que se refiere a la producción de conceptos que formen teorías, sabemos que la carencia en este sentido es señalada por todos los participantes en el mundo de las artes, en particular con referencia a América Latina. Sabemos también que la teoría social del arte no ha logrado llenar esa laguna y recientemente ha perdido fuerza junto con el materialismo histórico del que parte. Por otro lado, hay que reconocer que a los historiadores del arte se deben los esfuerzos por relatar la situación de sus países, consignar los procesos de selección, detectar las tendencias y relacionar lo que ocurre en cada país con el resto del mundo o entre los latinoamericanos, como lo han hecho Dawn Ades, Doré Ashton, Marta Traba, Jorge Romero Brest y Damián Bayón, entre otros. Sus reflexiones sobre los pintores

⁶⁷ *Ibid.*, p. 58.

mexicanos serán tomadas en cuenta junto con las de Paul Westheim, Ida Rodríguez Prampolini, Teresa del Conde, Raquel Tibol, Jorge Alberto Manrique, Olivier Debroise o Lelia Driben, para compararlas con lo que, de los mismos pintores, dicen los escritores. Aunadas a las preferencias de Luis Cardoza y Aragón, Octavio Paz y Juan García Ponce, las de críticos e historiadores han servido de base para seleccionar a los pintores incluidos en este estudio.

Un breve recorrido por la historia del arte mexicano, de principios de los años cincuenta a mediados de los setenta –época también seleccionada por Damián Bayón en *Aventura plástica de Hispanoamérica*–, nos permite confirmar la pertinencia de analizar un periodo fructífero en las artes plásticas, que alentó la creación ensayística de los escritores que nos ocupan.

Si bien en esta investigación no se analiza la primera mitad del siglo XX, haremos breves comentarios que permitan contextualizar el ambiente cultural de la época. Dominados por los muralistas y sus seguidores de la Escuela Mexicana de Pintura, quienes recibieron un apoyo oficial inédito hasta entonces y no repetido hasta ahora, los años de los veinte a los cuarenta han sido estudiados con mayor amplitud, y los comentarios sobre su estancamiento plástico ocupan también un buen número de análisis críticos. Debido a la influencia de los muralistas, la década de los cuarenta fue considerada poco fértil a pesar de presencia surrealista promovida por la visita de Breton a México y del amplio reconocimiento internacional de Frida Kahlo, equiparable al de Tamayo y los tres grandes muralistas, y de María Izquierdo, Leonora Carrington y Remedios Varo, cuyas obras se incluyen en la mayoría de las exposiciones internacionales de arte latinoamericano.

Por ejemplo, la exposición *Arte en Iberoamérica* presentada en Londres, Estocolmo y Madrid en 1989, con curaduría y textos de Dawn Ades, agrupó con los surrealistas a María

Izquierdo, Frida Kahlo, Carlos Mérida, Antonio Ruiz y Rufino Tamayo y, entre quienes vinieron a México, a Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Leonora Carrington y Remedios Varo. Mathias Goeritz participó con los movimientos óptico-concreto-cinéticos de los años cincuenta y sesenta; mientras que Alberto Gironella y Francisco Toledo quedaron incluidos entre los artistas que recurren a la historia y la identidad a través de un arte comprometido en sentido positivo utilizando paráfrasis y mitos.

Por otra parte, la exposición de arte latinoamericano del siglo XX, presentada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1993, agrupó –además de a los tres muralistas– a José Luis Cuevas, María Izquierdo, Frida Kahlo, Carlos Mérida, Rufino Tamayo y Francisco Toledo, y a dos jóvenes, Julio Galán y Rocío Maldonado. El catálogo incluye un artículo de Doré Ashton en torno al surrealismo, con referencias a artistas que no participaron. La crítica norteamericana se refiere a la división de opiniones en cuanto a la influencia de los surrealistas que llegaron a México y señala que éstos establecieron un clima intelectual, y en muchos casos modificaron los estilos artísticos de quienes los recibieron. Se trataba de una pequeña pero expresiva minoría abierta a las corrientes europeas.⁶⁸

La apreciación de la pintura del siglo XX puede ejemplificarse en la selección del historiador de arte argentino Jorge Romero Brest quien entre los mexicanos de esta época menciona a Cuevas, Felguérez, Friedeberg, Gironella, Tamayo y Toledo.

La crítica colombiana Marta Traba señala, por su parte, que de los años veinte a los cincuenta hubo pocos artistas de vanguardia en México. Subraya también el papel de los surrealistas, y como Dawn Ades y Doré Ashton, se refiere a su influencia en Mérida y en

⁶⁸ Ver Doré Ashton, "Surrealism and Latin America", pp. 106-115, en *Latin American Artists of the Twentieth Century*, Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1993.

Tamayo, quien en esa época ilustra *Air mexicain* de Benjamin Péret. Agrega que, entre 1930 y 1945, Tamayo se libera de la influencia de Torres García e inicia un periodo de composiciones nocturnas y estrelladas más a tono con el universo. En referencia al menosprecio crítico hacia el muralismo y sus seguidores, Traba expresa su acuerdo con la postura intermedia de Luis Cardoza y Aragón que considera la más equilibrada. Narra la cercanía del poeta guatemalteco con los surrealistas a quienes frecuentó en París y relata que en su bienvenida a Breton, Cardoza y Aragón situó el surrealismo en oposición al muralismo. Después de que Breton firma en 1938, con Rivera y Trotsky, el “Manifiesto por un arte independiente y revolucionario”, las diferencias políticas y estéticas llevan a Cardoza y Aragón a retirarse del movimiento. Su actitud y su opinión son evidentes en lo que escribe sobre Wolfgang Paalen;⁶⁹ mientras que el distanciamiento con Paz asoma en la obra crítica de ambos, pues éste último se adhiere al movimiento surrealista y lo sitúa en el ámbito de la literatura. Breton exalta a Frida en su escrito titulado “Un listón alrededor de una bomba” y organiza, desde París, con la colaboración de Paalen y César Moro en México, la exposición surrealista de 1940 en la que participan Mérida, Kahlo, Rivera, Ruiz, Lazo, Montenegro y Manuel Rodríguez Lozano. Los Contemporáneos, en voz de Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia, expresan su reserva.⁷⁰

Marta Traba dedica una parte importante de su libro a las manifestaciones artísticas más notables de los años cincuenta a los setenta. Al referirse al geometrismo en México, cita a Mathias Goeritz, sin cuya influencia considera que este movimiento no se hubiera dado en nuestro país. Por otra parte subraya la continuidad –de Orozco– en la obra de José Luis Cuevas y agrega que Felguérez, Carrillo y Von Gunten se quedan a la sombra de Tamayo.

⁶⁹ Ver *Pintura contemporánea de México*, Ediciones Era, México, 1995, pp. 77-78.

⁷⁰ Ver Marta Traba, *Art of Latin America*, Inter-American Development Bank, 1994, pp. 62-66.

Concede particular importancia a la aportación de Fernando García Ponce, y su referencia a Gerzso es un tanto más amplia y positiva al resaltar en su obra el control y la atención a los detalles.⁷¹ Para enfatizar el papel de la irrealidad como un fuerte elemento de los sueños y mitos que alimenta a las sociedades latinoamericanas, se apoya en Ida Rodríguez Prampolini. Entre sus diversas expresiones cita a José Luis Cuevas, Pedro Friedeberg, Xavier Esqueda, Rafael Coronel, Francisco Corzas y Alfredo Castañeda. Por lo que se refiere a otras obras que muestran las multifacéticas manifestaciones expresionistas, Marta Traba cita las de Juan Soriano, Alberto Gironella y Roger von Gunten y, como ejemplo de la dificultad para marcar sus límites, la de Francisco Toledo.⁷²

Por su parte Damián Bayón, en su recorrido por la pintura de Hispanoamérica, fundamenta su selección de los artistas de esta época en los críticos mexicanos cuyo trabajo considera importante: Octavio Paz, Luis Cardoza y Aragón, Ida Rodríguez Prampolini y Jorge Alberto Manrique, y cita sus afinidades y diferencias. Señala que, a partir de los años cincuenta, los artistas modernos de nuestro país rompen con la mexicanidad y con el compromiso político de los muralistas para seguir los caminos del arte contemporáneo europeo.

Además de analizar la obra de Tamayo, a quien considera el padre fundador del arte moderno en México, Bayón hace un breve recorrido por la aventura surrealista que funciona como válvula de escape al compromiso político. Toma como referencia la obra crítica de Ida Rodríguez Prampolini y la selección de Breton que ella reproduce, y elige a Antonio Ruiz –pues, si bien no siempre lo convence, cuando acierta, todo lo que hace le gusta– y a Frida Kahlo, a quien considera excelente y sucinta. Además de marcar algunas

⁷¹ Ver *ibid.*, pp. 103-106.

⁷² Ver *ibid.*, pp. 123-129.

diferencias respecto de la selección de otros artistas analizados por Rodríguez Prampolini, Damián Bayón dice que no coincide con Cardoza y Aragón en negar el surrealismo en Frida. Entre los pintores que llegaron a México, destaca la labor de Paalen, pero se refiere con menos entusiasmo a la obra de Remedios Varo y Leonora Carrington y, en estos casos, su juicio difiere del de Paz y se acerca al de Cardoza y Aragón.⁷³

Por otra parte, para seleccionar a los abstractos, Bayón se refiere a Paz, Cardoza y Aragón, Manrique y García Ponce, aunque considera que el enfoque de este último es literario-ideológico y le conviene menos. Se refiere con poca convicción a Felguérez, pues dice que su profunda adhesión a la materia resulta contraproducente en su pintura; a Lilia Carrillo la señala como el mejor ejemplo mexicano de informalismo; y agrega que la geometrización figurativa de Mérida es poco nutrida, mientras que alaba las propuestas de Vicente Rojo y de Gerzso a quien califica como el único gran abstracto mexicano de tendencia dura.⁷⁴

En el capítulo de los inclasificables, Bayón destaca a Ricardo Martínez, cuyo procedimiento estético del “sobrentendido” considera particularmente valioso en una época en que era difícil no seguir el pintoresquismo de Rivera, también distingue a Juan Soriano y a Pedro Coronel. De Soriano subraya su excelente sentido del color, encuentra en él –como Rodríguez Prampolini– una suerte de surrealismo, y agrega que crea en su obra un mundo propio hecho de sensibilidad: abstracto, informalista, habitado por los fantasmas de la figuración. En cambio, sus comentarios en torno a Pedro Coronel, aun cuando lo considera notable, son menos halagadores; en su caso, Bayón no comparte la opinión de Paz.⁷⁵

⁷³ Damián Bayón, *Aventura plástica de Hispanoamérica*, FCE, 1995, pp. 125-134.

⁷⁴ Ver *ibid.*, pp. 189-194.

⁷⁵ Ver *ibid.*, pp. 232-235.

Por lo que toca a la nueva figuración, Bayón elige a Cuevas –quien como dibujante ha incidido en el arte de otros con su manera propia de retener lo fundamental–, y a Gironella –a quien concede un mérito extraordinario al incorporar y hacer propias las mejores conquistas plásticas de la segunda vertiente del siglo–.⁷⁶

Por último, Bayón agrupa con los “audaces y sensibles” a Francisco Toledo y muestra su admiración por sus signos mágicos y pictografías inventadas que parecen un reflejo de la memoria ancestral. En este grupo, hace también breve referencia a Rodolfo Nieto, Brian Nissen, Roger von Gunten, Arnaldo Coen, Fernando García Ponce, Rafael Coronel, Francisco Corzas, Pedro Friedeberg y Xavier Esqueda.⁷⁷

En *Pensar con los ojos*, Bayón hace referencia a la exposición y simposio de literatura y arte *Plural*, que se llevó a cabo en Austin en 1975. Él y Kazuya Sakai seleccionaron a doce artistas latinoamericanos “maduros en su arte, reputados en sus países pero aún no bien conocidos en el resto del mundo”,⁷⁸ entre ellos seis mexicanos: Gerzso, Toledo, Felguérez, Rojo, Von Gunten y Nissen.

La selección hecha desde México puede ejemplificarse con Teresa del Conde quien, en su *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, señala que la época que va de los cincuenta a mediados de los setenta se clasifica en términos generales como Ruptura, y que en ella convergen artistas de distintas vertientes que se frecuentaban entre sí, admiraban a Tamayo y de quienes la crítica no se ocupaba. Agrega que más que con la tradición artística, el rompimiento de estos artistas fue con el oficialismo de la Escuela Mexicana de Pintura. Tamayo les sirve de ejemplo, los murales que iniciaba en ese entonces en Bellas Artes, cuyos temas y estilo nada tienen que ver con el socialismo en boga, o con los ideales

⁷⁶ Ver *ibid.*, pp. 257-260.

⁷⁷ Ver *ibid.*, pp. 286-292.

⁷⁸ Damián Bayón, *Pensar con los ojos*, FCE, México, 1993, p. 313.

de la burguesía, se convierten en paradigma del cambio. En la Ruptura participaron activamente Cuevas y Gironella junto con Vlady, Héctor Xavier y Enrique Echeverría. Lo hicieron también los abstractos Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Vicente Rojo y Fernando García Ponce. Y, aunque Gerzso no formó parte del grupo, su incursión en la abstracción lo acercó a ellos. Gironella es considerado por Teresa del Conde como el creador de una vena pop del surrealismo mientras que Toledo, practicante del realismo mágico o mítico, queda asimilado a esta generación aunque vivió en París en la década de los cincuenta. Nombra también a los integrantes de Nueva Presencia y a otros figurativos con lenguajes neorrománticos a la europea, como Francisco Corzas y Rafael Coronel.⁷⁹

Por lo que toca a la selección de Octavio Paz, Luis Cardoza y Aragón y Juan García Ponce, a la que nos referiremos con amplitud en los capítulos correspondientes, podemos adelantar que, en términos generales, Paz es fiel a los surrealistas, incluye en *Los privilegios de la vista* ensayos dedicados a Frida Kahlo, María Izquierdo, Remedios Varo y Leonora Carrington, además de a Wolfgang Paalen. Señala también que hacia 1950 la ruptura con el muralismo se consuma por la intervención de un grupo de jóvenes artistas, pero no por ello deja de enfatizar la importancia de los europeos que vinieron a México, los surrealistas Paalen, Rahon, Carrington y Varo, quienes ejercieron influencia a través del ejemplo, y Goeritz, representante de una corriente más cercana a Dada, quien intervino directamente en la vida artística de México. Agrega que en este periodo inicial fueron también importantes Pedro Coronel y Juan Soriano. Nombra además a Cuevas, Felguérez,

⁷⁹ Ver Teresa del Conde, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, Attame Ediciones, México, 1994.

Rojo, Carrillo y Gerzso y concluye con Gironella, agregando que su ausencia le ha impedido conocer a los más jóvenes.⁸⁰

En *Pintura contemporánea de México*, Luis Cardoza y Aragón dedica una sección exclusiva a Francisco Toledo, Pedro Coronel, Luis García Guerrero, Ricardo Martínez, Gunther Gerzso, Frida Kahlo, Rufino Tamayo, Lazo y Mérida. Al final de la primera sección reúne a otros artistas relacionados con la Ruptura, pero su mención es breve y somera. En una segunda parte dedica secciones completas a Cuevas, Rojo, Soriano y reúne a Leonora Carrington con Remedios Varo y a Wolfgang Paalen con Alice Rahon.

Por lo que toca a los ensayos sobre arte de García Ponce, encontramos muchos de ellos recopilados en *Cruce de caminos*, *Las huellas de la voz*, *Imágenes y visiones* y *De viejos y nuevos amores*. Entre los escritos de García Ponce sobre artistas mexicanos con lenguajes contemporáneos, destacan los que hizo sobre Tamayo, Soriano y Rojo. En sus antologías incluye también artículos sobre Gerzso, Gironella, Felguérez y Cuevas, además de Von Gunten, su hermano Fernando García Ponce y otros artistas más jóvenes que quedan fuera del periodo cubierto en el presente trabajo.

II.3 Propuesta de investigación

En México, la cercanía entre escritores y pintores atestigua la estrecha relación entre la literatura y las artes plásticas, al tiempo que muestra la influencia de las vanguardias europeas, los vínculos de amistad y, en cierto modo, también la insuficiencia de teóricos y críticos. Así, encontramos una gran diversidad de motivos y formas de acercamiento e interrelación tras los numerosos textos literarios que acompañan las reproducciones de

⁸⁰ Ver Octavio Paz, "El precio y la significación", en *Los privilegios de la vista II*, Obras Completas, tomo 7, FCE, México, 1994, pp. 332-334.

obras de arte en un libro, entre los que, por supuesto, no se excluyen las relaciones de trabajo, los favores mutuos, la remuneración económica u otras expresiones de la conveniencia. Encontramos tanto ensayos sobre obras plásticas como reproducciones en donde la imagen muestra, al tiempo que parece ocultar, rutas de comunicación entre el imaginario de dos creadores, cada uno en su lenguaje. Con frecuencia queda al lector el goce de participar en el proceso, al descubrir secuencias de lectura en un poeta, en un pintor: el placer de añadir un nivel de interpretación más a la obra del artista que admirado lee el poeta, y comparar esta interpretación preponderantemente emotiva con la del crítico profesional, cuyo acercamiento pretende llevarnos al conocimiento técnico, histórico y contextual, si bien la subjetividad y las emociones estén también presentes en él y en ocasiones jueguen un papel preponderante en su trabajo.

Podemos afirmar que los escritos de poetas y narradores rara vez son teóricos, se interesan primordialmente por evocar imágenes admiradas, por relatar procesos de creación, por conocer al artista a través de su pintura y así nombrar la obra maestra. Su visión del arte antepone la relatividad a la certeza. Sus textos buscan encontrar códigos, descifrar claves o citar analogías para tender puentes que acerquen los sentimientos y las sensaciones del pintor al lector. Mientras los poetas intentan mostrar las similitudes entre el lenguaje pictórico y el poético, los narradores aprovechan su visión narrativa para llevar al lector a descubrir conceptos. En el recorrido que el análisis implica, tal vez descubramos cómo el diálogo acerca las obras de los creadores a sus búsquedas individuales, cómo la interpretación se da a la luz de su propio discurso.

En síntesis, esta investigación intenta demostrar que la difusión de reproducciones de obras de arte y ensayos, poemas o narraciones interpretativas, cobra particular interés para el análisis de las relaciones entre pintura y literatura: ante su complejidad, las

interrelaciones se vuelven necesarias. Al proponer una investigación de la interpretación del arte, se busca retomar categorías que permitan demostrar las siguientes hipótesis:

- a) *La interdependencia entre los lenguajes plástico y literario lleva a relaciones variables de predominio y subordinación.*
- b) *La interpretación literaria de una obra plástica, y/o la interpretación plástica de una obra literaria, constituyen dos obras distintas que se evocan una a la otra, y ambas pueden tener un valor artístico.*
- c) *Entre ellas hay una relación necesaria, pero no suficiente, en cuanto que no se trata de una sustitución entre las dos formas de expresión artística, sino de evocaciones paralelas de dos creaciones estéticas.*
- d) *La obra de poetas y narradores relacionada con la pintura busca aumentar la comunicación con el espectador y para ello sitúa la obra en su contexto histórico e interpreta sus códigos icónicos.*

Esta investigación toma como punto de partida los ensayos sobre arte escritos por Luis Cardoza y Aragón, Octavio Paz y Juan García Ponce que fueron seleccionados tomando en cuenta tanto el reconocimiento a su obra literaria como su trabajo sobre pintura y la apreciación de la comunidad artística: pintores, críticos e historiadores del arte. Sus apreciaciones se comparan con las de otros poetas y narradores y con las de algunos críticos de arte considerados profesionales por su cercanía a la academia o por dedicarse de lleno a dicha actividad. La selección de los artistas se basa, en primer lugar, en la que estos escritores hacen, considerando que cuando menos uno de ellos le haya dedicado una reseña individual al seleccionado, y uno de los otros lo mencione entre los artistas más representativos de una corriente o una época en nuestro país. Por su ubicación temporal,

dicha selección parte, como ya hemos señalado, del rompimiento con el nacionalismo o realismo social de las propuestas de Rivera, Orozco y Siqueiros y de sus seguidores, para adoptar lenguajes modernos. Además, se trata en general de artistas no apoyados por los cauces gubernamentales. La muestra se limita a pintores que tuvieron reconocimiento nacional y hasta cierto punto internacional entre 1950 y 1970, sustentado éste en su participación en exposiciones dentro y fuera del país. La selección se corrobora con los historiadores del arte latinoamericano: Jorge Romero Brest, Dawn Ades, Marta Traba y Damián Bayón, considerando que al menos dos de ellos mencionen al artista entre los más importantes de esa época.

En resumen, podemos señalar que el reconocimiento es unánime para Rufino Tamayo como el gran maestro del arte latinoamericano, que en México marca el rompimiento con las propuestas de los muralistas. Después el acuerdo es mayoritario, cuando se trata de identificar a los miembros más notables de la llamada Ruptura y a quienes los precedieron en alejarse diametralmente del oficialismo de la Escuela Mexicana: Gunther Gerzso, Juan Soriano, Alberto Gironella, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Vicente Rojo y Francisco Toledo. Se incluyen, asimismo, referencias a otros artistas analizados por los escritores seleccionados de manera unilateral, sucinta, ambigua, o artistas cuya obra representa un rompimiento menor con lenguajes anteriores.

El objetivo central de esta investigación es establecer la relación de las interpretaciones poéticas de Luis Cardoza y Aragón, Octavio Paz, Juan García Ponce y otros poetas y narradores, con la ruta de Baudelaire; marcar su influencia en los escritores mexicanos que, como el poeta francés, a través de la crítica han puesto de manifiesto características compartidas con otro creador: la modernidad, el genio, la armonía, el color. Así como Baudelaire, al acercar a Poe a la Europa de su época, lo acercó también a sus propias

posturas y, al compartir con otros su admiración, lo refirió a su idea de la modernidad, así Paz, Cardoza y Aragón o García Ponce, al descubrir, por ejemplo, en Tamayo, la síntesis de un proceso creativo que toma en cuenta las propias tradiciones culturales y las sitúa en el ámbito de lo contemporáneo, llevaron al lector a reconocer procesos similares evidentes en sus propias creaciones. Baudelaire, al subrayar lo sorprendente en Poe, al mostrarlo como artífice de su propio método y marcar su superioridad, guía al lector a compararlo con él, pues Baudelaire, como Poe, fue perseguido por la idea de la unidad y abrió brechas inesperadas. Como él, se preocupó

[...] por todos los temas realmente importantes y sólo dignos de la atención de un hombre espiritual: probabilidades, dolencias del espíritu, ciencias conjeturales, esperanzas y cálculos sobre la vida ulterior, análisis de los excéntricos y de los parias de la vida sublunar, bufonadas directamente simbólicas. Añádase a esta ambición eterna y activa de su pensamiento, una rara erudición, una imparcialidad sorprendente y antitética con respecto a la naturaleza subjetiva, una capacidad extraordinaria de deducción y de análisis y el rigor habitual de su literatura...⁸¹

Siguiendo también la ruta de admiración hacia lo propio por medio de la admiración del otro descrita por Gérard Genette, veremos cómo nuestros escritores contemporáneos, al interpretar la obra de los pintores, se acercaron a las propuestas de la semiótica y, al llevarla a sus lectores, los guiaron también por el camino del reconocimiento a su propia obra.

⁸¹ Charles Baudelaire, *Edgar Allan Poe*, trad. Carmen Santos, Col. La Barca de la Medusa, Visor, pp 21-22.

III. PINTURA Y METÁFORA: LUIS CARDOZA Y ARAGÓN FRENTE A LA PINTURA

Luis Cardoza y Aragón es uno de los primeros poetas latinoamericanos en dedicarse con toda seriedad y constancia a la crítica de artes plásticas. Su contacto con los principales integrantes del movimiento surrealista en París lo conduce a ese acercamiento entre pintura y literatura que resulta patente en sus escritos sobre pintura mexicana. Encontramos en todos ellos la gran sensibilidad del poeta, la cercanía de quien escribe sobre sus contemporáneos con el conocimiento personal y la capacidad de penetrar la obra ajena a través de la propia; todo ello se muestra en la interpretación de la personalidad del artista y de su obra, y reaparece en el cauce común de emociones y sensaciones compartidas en el río de sus imaginarios. La crítica de Cardoza y Aragón muestra el sentido que le dieron los románticos alemanes: es otra creación. Pero, al mismo tiempo, ejemplifica los defectos señalados por Calabrese o Juan Acha: no ofrece un contexto para los términos tomados de otras disciplinas, no profundiza en los elementos pictóricos de las obras, no cita obras específicas, sus comentarios parten de sus reacciones y sentimientos, e incluso cae en contradicciones.

El poeta se establece en México durante los años treinta. Escribe sobre los muralistas alabando sus virtudes, pero no por ello deja de señalar sus errores. En este sentido, acaso resulte un tanto inmerecida la crítica que le hace Octavio Paz en cuanto a lo que él llama la “bandería ideológica”, acusándolo de no señalar la nociva influencia del comunismo en la pintura de Rivera y Sequeiros.¹ Es cierto que Cardoza y Aragón no se refiere directamente a

¹ Ver Octavio Paz, *Los privilegios de la vista I*, Obras Completas, Tomo 6, FCE, México, 1994, pp. 22-23: “La relación de los pintores muralistas con los poetas abundó en equívocos y en conflictos, incluso con el más

la ideología comunista como motivo de los equívocos de los muralistas, pero sí condena el discurso simplista de Siqueiros y la grandilocuencia de algunas de sus obras en las que la fuerza es sólo apariencia. Habla también de sus diferencias ideológicas y de sus distintas concepciones del arte objetando el discurso pintado de los muralistas.² Cardoza y Aragón comparte la idea de la función social del arte, pero ello no le impide subrayar los defectos de Siqueiros o los de Rivera. ¿Tendría que llevar más lejos su crítica y juzgar, como Paz, o como más tarde señalaría Carlos Fuentes, que es justamente la ideología lo que daña las propuestas plásticas del muralismo? Tal vez no, pues en su memoria pesan más las cualidades. Aun así, no cabe duda que los mejores ensayos críticos de Cardoza y Aragón son aquéllos en los que prevalece la interpretación poética de las imágenes plásticas a través de metáforas. Es ahí donde el crítico establece el acercamiento lírico que llevará sus creaciones a distinguirse como obras de arte que, al igual que las de Baudelaire, impulsarán la fama de algunos pintores y, en ocasiones, sobrevivirán a su olvido.

Pronto Cardoza y Aragón se aleja de los muralistas y se dedica a reflexionar sobre las nuevas propuestas artísticas. Ya en 1934 escribe sobre Tamayo.³ Cuando el reconocimiento del pintor en Estados Unidos se centraba en su mexicanismo, él fue el primero en analizar las formas, la textura y el color, en hacer a un lado lo mexicano en pro de lo universal y en expresar su admiración por la síntesis poética del pintor.

Asimismo, Cardoza y Aragón asume la responsabilidad de elegir entre lo que tiene valor artístico y lo que no lo tiene, como enfáticamente señala: “No me ocupo en cataloga-

cercano a ellos: Cardoza y Aragón”. Si bien es cierto que las diferencias ideológicas entre Luis Cardoza y Aragón y Octavio Paz subyacen en muchos de sus mutuos comentarios, es también patente el reconocimiento que ambos se tienen. Salvo que se considere necesario para aclarar una postura estética, esta investigación, al establecer comparaciones entre los poetas, pasará las diferencias ideológicas por alto.

² Luis Cardoza y Aragón, *Pintura contemporánea de México*, Ediciones Era, México 1995. Ver la sección dedicada a Siqueiros: pp. 133-149. En lo sucesivo las referencias a esta obra se harán en el texto.

³ Luis Cardoza y Aragón, *Rufino Tamayo*, SEP, Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, México, 1934.

ciones de artistas, sino de inquirir si existen como tales”. (*Pintura...* p. 19.) No oculta sus errores, como los de todo crítico, patentes en lo que selecciona, y su preocupación por esclarecer los nexos entre pintura y literatura es recurrente en sus ensayos y muestra su constante empeño por acercar al lector a posibles significados, por aclarar el valor de la interpretación:

Mucho ha escrito el pintor, bien y mal, para vivir la pintura, asirla en su esencia y tratar de conocerse y conocerla. Al pintar expresa lo suyo profundo. Como el escritor al escribir. Quien escribe sobre pintura no puede hacerlo sino como medio y como fin, a través de sus dotes visuales y las revelaciones poéticas que con tales dotes y demás virtudes de vuelo concreta la palabra. No modifica la creación en sí, pero contribuye a situar y valorar una obra. (*Pintura...* p.11.)

Así, reconoce que su propia sensibilidad poética lo sitúa en un lugar privilegiado y, al hacerlo, pone de manifiesto su postura romántica. Como Schlegel, sabe que el poeta tiene una capacidad superior para reflexionar, para volar con las alas de la imaginación y devenir espejo del mundo; su intento por sacar a la luz el significado inmanente vale por sí mismo, aun sabiendo que lo inefable permanece. También podemos establecer paralelismos entre la recién citada postura de Cardoza y Aragón y los planteamientos de Lotman, ya que el poeta concede a sus textos sobre arte una función estética, los recodifica e introduce asociaciones extratextuales que además de valorar una obra, expresan rasgos asociados a la personalidad del pintor, a la del escritor y a su propia obra.⁴

Por otra parte, Cardoza y Aragón reconoce también la carga ideológica de toda pintura, pues ésta reproduce en imágenes las ideas dominantes; y, recordando a Valéry, menciona la

⁴ Ver Iuri Lotman, “El texto en el texto” y “Sobre el contenido y la estructura del concepto de ‘Literatura artística’” en *Semiosfera I*. Traducción de Desiderio Navarro, Frónesis, Cátedra, Universitat de València, Madrid, 2000. *Supra* capítulo 1.

grande y creciente complicación de escribir sobre arte: “la crítica de arte es un género literario ‘terriblemente fácil, en consecuencia, terriblemente difícil’”.⁵

Más de un siglo después de que Baudelaire hablara de la dificultad que enfrentaba para controlar su pasión por el arte, Cardoza y Aragón vuelve a recordarnos, en *El río*, que son precisamente “las cualidades indefinibles” del arte las que más lo apasionan.⁶ Y, al hacer esta afirmación, confirma su motivación romántica por iluminar el arte de su época. Se trata de una idea que repetirá con frecuencia en sus ensayos: su necesidad de acercar el significado y la imposibilidad de descifrar la pintura que sólo se expresa en su propio lenguaje de líneas, colores y formas. Un intento que es valioso en sí mismo precisamente porque no se logra, por inagotable:

La dificultad estriba en cómo explicar; más aún, en cómo esclarecer para transmitir algo de lo que experimento. ¿Qué importancia encierra que comunique algo de mis impresiones? ¿Para qué pretender explicar lo inexplicable? Su diafanidad nos perturba por inverosímil. Espléndido que así suceda. Luego ascendemos a ella. (*Ojo/voz*, p. 98.)

En la espiral de espejos que repite el calidoscopio de la pintura, lo inexplicable se vuelve diáfano, al tiempo que permanece inefable.

A partir de un análisis semiótico de la reproducción de textos e imágenes, podemos también derivar comentarios sobre sus funciones. Por ejemplo, la clasificación propuesta por Gérard Genette nos permite señalar la importancia de quien escribe los textos que acompañan la obra del pintor en un catálogo, según se indique o no en la portada del libro, pues esto tiene una clara significación para el reconocimiento público del artista plástico, la

⁵ Luis Cardoza y Aragón, *Ojo / voz*, Ediciones Era, México, 1988, p. 11. En lo sucesivo esta obra se cita en el texto.

⁶ Luis Cardoza y Aragón. *El río. Novelas de caballería*, FCE, México, 1996, p. 36. En lo sucesivo esta obra se cita en el texto.

inserción de la obra plástica en el mercado, así como para su fortuna crítica.⁷ Muchas veces el escritor realiza un texto a petición del artista, de la galería donde éste exhibe o de una editorial; otras, hacerlo es parte de su trabajo académico o de su labor como periodista; en todos los casos hay una repercusión en el tipo de publicación y en la valoración y aceptación de la obra que a su vez está relacionada con los canales y las formas de distribución. La reedición de los textos en antologías del escritor da preponderancia a éste, y como en general no van acompañadas de la obra a la que se refieren, constatar sus aseveraciones es difícil para el lector; en cambio, cuando los textos se reimprimen en anexos de un catálogo, predomina el pintor. Podemos señalar que en el caso de Cardoza y Aragón se dan todas las variaciones descritas: encontramos textos académicos, introducciones en catálogos en las que aparece tanto el nombre del pintor como el del crítico en la portada del libro, otras en las que se menciona sólo al pintor, antologías de los ensayos del poeta y éstos reproducidos en otros catálogos. En *Pintura contemporánea de México*, Cardoza y Aragón aclara que no se ocupa de catalogar ni cree en la necesidad de un riguroso orden cronológico o estilístico. Su selección, si bien no sólo obedece a sus preferencias, es obviamente su responsabilidad: “por lo que escoge y por lo que se acuerda de olvidar”. (*Pintura...* p.20.) El libro, aun con sus limitaciones, cumple una función histórica. Como ha señalado el propio Cardoza, el crítico parte de la creación ajena y la “ilumina”, con lo cual ambos artistas pueden beneficiarse del resultado. En *Ojo/voz*, la procedencia de los textos que se reproducen es explícita y, en todos los casos, el tratamiento subraya las preferencias del escritor. A la luz de otras propuestas semióticas, en el análisis de los ensayos de Cardoza y Aragón sobre cada pintor se ampliarán los paralelismos más allá de lo que se refiere a las características físicas del documento. Por ejemplo, en

⁷ *Infra*, cap. I.2.3.

referencia al diálogo que implica trasladar ideas y visiones de un medio a otro, a los modos en que el poeta lo hace en sus textos, en su análisis del papel de signos, símbolos y códigos, y en los niveles a que refiere sus reflexiones.

Cardoza y Aragón ofrece, en *Pintura contemporánea de México*, un panorama general con comentarios sobre más de treinta y cinco pintores; sin embargo, sus elegidos son menos: “[...] si atendiera sólo a mi preferencia, se reducirían a una decena los escogidos, aparte de Tamayo y los tres muralistas”. (*Pintura...* p. 26.) Como lo hiciera Baudelaire en los *Salones*, Cardoza y Aragón admite que al referirse a otro alude a sí mismo y acepta su parcialidad. Para él la crítica es siempre un proceso inacabado:

Ser parcial y abierto –¡oh! Baudelaire– para vivir al mismo tiempo, inteligente, sensible, lúcidamente, a Ingres y Delacroix. La crítica fue en Baudelaire otra forma de la poesía: por ello pudo ser parcial y abierto sin llegar al ridículo. Leemos de él todo lo que escribió –pintores y poetas, olvidados algunos– porque no es su vaticinio lo medular, sino su especulación sobre la pintura, sobre la poesía: su autorretrato, bifronte como Jano. (*Pintura...* p. 14.)

Y cuando se refiere a Tamayo, Cardoza y Aragón reitera que no posee la verdad, la investiga, la conquista, la despoja de limitaciones: “Todo ello me ayuda a darme cuenta del requerimiento para proseguir la tradición por el mejor camino de forjarla: contradiciéndola, enfrentándose a ella”. (*Pintura...* p. 49.) También, como Baudelaire frente a Poe, defiende su derecho a contradecirse. A lo largo de su obra crítica establece contrastes como método para comunicar una idea. Así, cuando menciona el erotismo patente en la obra de Francisco Toledo, la referencia es Venus o las estampas orientales que enmarcan la seducción y aluden a la complicidad: “El erotismo es música de cámara, espumante penumbra”. (*Ojo/voz*, p. 100.)

Los comentarios de Cardoza y Aragón manifiestan las funciones poética y emotiva que se multiplican en un texto referido a otro y revelan la actitud del crítico frente a la obra del pintor, tema que ocupará un papel primordial a lo largo de sus ensayos. El poeta valora la expresión sobre la imitación, admira las cualidades emotivas de la pintura que logra liberarse de lo referencial y volverlo poético; su obra literaria es otra manifestación lírica que comparte su sentimiento. Encontramos en sus escritos múltiples ejemplos de revaloración del papel del intérprete que ofrece una lectura profunda de las imágenes. En el sentido propuesto por Lotman, podemos afirmar que hay en Cardoza y Aragón una toma de conciencia semiótica, como base para generar el sentido de las imágenes a través de construcciones retóricas.⁸ Frente a la pintura de Tamayo, el poeta dirá por ejemplo: “Sentimos cómo atrae nuestra mirada, cómo enciende nuestro tacto. La intensidad física en apogeo nos fascina”. (*Pintura...* p.42.)

El crítico insiste en la independencia de su creación cuando logra maravillarse, cuando deja paso a la imaginación. Como escritor recrea la obra de arte, la revela, y al hacerlo ésta adquiere un sentido de reciprocidad, de “comunidad órfica, autobiografía, erotismo, autorretrato, catarsis, exorcismos, hipótesis, remordimiento, por afinidades o rechazo, nunca por indiferencia”. (*Pintura...* p. 12.) Así, afirma, la crítica puede ser cautivante por sí misma, fecunda, con ímpetu propio, por ello contribuye a revelar la poesía que subyace en el arte. Por ello, su modo se acerca también al modo romántico, por el camino que abre el acceso al alma del otro, para mirarse en el espejo de un creador en el que encuentra cualidades que comparte.

⁸ Ver Iuri Lotman, “El texto en el texto”, 1981, en *Semiosfera I*, op. cit., pp. 102-103. *Supra* cap. 1.2.1.

Si analizamos la obra crítica de Cardoza y Aragón a la luz de las exigencias profesionales expresadas por Juan Acha en *Crítica del Arte*,⁹ encontraremos que en los escritos del poeta efectivamente predominan sus emociones frente al arte, abundan las metáforas y son explícitas sus preferencias en la selección de artistas. Él mismo lo señala en *Pintura contemporánea de México*, mas no por ello su obra deja de ser una referencia importante de la historia del arte.¹⁰ Hay por otra parte en sus ensayos múltiples ejemplos de la dificultad de hablar sobre arte, alusiones al contexto, a lo que rodea la pintura, a otras obras y otros artistas. Podemos también decir que sus referencias a obras concretas son pocas –en ocasiones quedan implícitas–, que la mención de estilos o movimientos artísticos no siempre está presente, que su análisis de elementos pictóricos –como el color y la composición– es general y predominantemente metafórico, en fin, que no hay una metodología académica –que en cambio sí encontramos en sus libros sobre Breton o Malevich– y que el manejo de los conceptos, tal como señala Omar Calabrese, no parte de sus definiciones en un contexto y época determinados.¹¹ Aun así, el crítico-poeta amplía el marco de referencia del lector y lo acerca a la obra a través de paralelismos, superando la dificultad de trasladar a palabras lo que las imágenes le transmiten.

Para conocer y evaluar la labor del poeta, en las siguientes páginas se analizan detalladamente algunos de sus ensayos y se comparan con los de críticos profesionales.

Cardoza y Aragón recopila en *Ojo/voz* cinco ensayos –tal vez los mejores– escritos entre 1972 y 1987. Podemos asumir que los pintores a los que se refiere en este trabajo se encuentran entre sus predilectos: Gunther Gerzso, Luis García Guerrero, Ricardo Martínez,

⁹ Ver Juan Acha. *Crítica del Arte*, Editorial Trillas, México, 1992, p. 134.

¹⁰ Damián Bayón lo cita con frecuencia, aunque no siempre esté de acuerdo con sus interpretaciones; el poeta es una *rara avis*: “el escritor-pensador que aventura teorías, defiende causas justas sin por eso dejar de escribir admirablemente”. Ver *Aventura plástica de Hispanoamérica*, FCE, México, 1991, p. 186.

¹¹ Ver Omar Calabrese, *Cómo se lee una obra de arte*, trad., Pepa Linares, Cátedra, Madrid, 1994, pp. 7-15.

Vicente Rojo y Francisco Toledo. El único texto del libro no publicado en un catálogo de la obra del pintor es el que se refiere a Rojo, que aparece originalmente en *Unomásuno*. En ellos Cardoza y Aragón subraya la comprensión entre poetas y pintores que comparten los problemas de la expresión: “El escritor ve con su ojo incisivo y con toda su vida. El ojo del pintor, glotón o parco, no ve lo que está viendo, sino lo que imagina. Y no le sirve sólo para informar y escoger. También para hacernos soñar”. (*Ojo/voz*, p.13.)

Para él, como para Baudelaire, la imaginación es sintética, su objetivo es hacer vivir su experiencia de contemplador, interrogar la obra y apreciar su apertura. Y es precisamente en esa “comunidad órfica” en donde se une el imaginario del poeta con el del pintor. Por medio de líneas, colores y ritmos, pintura y poesía se vuelven música y metáfora de encuentros. Nace la posibilidad de interpretaciones que son a su vez obras de arte. El poeta se acerca al pintor, mira su obra, penetra en ella y abre al espectador, al lector, una vía que muestra lo que ambos artistas tienen en común, abre las puertas de la imaginación sintética. El crítico adopta maneras de narrar lo que la obra plástica despierta en él, descubre y nos descubre al pintor; hacerlo le permite narrar la experiencia del otro como si fuera propia. Repite lo que admira transponiendo elementos presentes en su obra poética y en la obra del pintor a su obra crítica. La musicalidad, la composición, el ritmo, el colorido y las formas de la pintura se trasladan a otro lenguaje para estar presentes en los ensayos poéticos de Luis Cardoza y Aragón.

Se puede afirmar que todos sus ensayos tienen un aliento poético; sus metáforas, al acercarnos a las obras pictóricas, son su mejor tributo. La idea de nombrar, y las referencias a la posibilidad de hacerlo para más adelante caer en cuenta de que en realidad nombrar resulta imposible y que no queda otro camino que la búsqueda incesante de la metáfora, invitan al paralelismo con los poetas románticos: a pesar de las múltiples interpretaciones,

intuiciones y acercamientos, la obra de arte no se puede descifrar. Precisamente el ser una obra de arte lleva implícita su naturaleza inefable. Está rodeada de otras expresiones artísticas y es en sí misma otra metáfora. Como intérprete, el poeta toma un elemento del cuadro: una línea, una textura o un color, para referirlo a un tema y construir el significado a partir del cual elaborará a su vez otras metáforas. Recurre al símil, encuentra paralelismos, recrea metonimias o sinestesias, destaca relaciones de oposición para construir puentes que trasladan la expresión a otros ámbitos del arte.

En la obra crítica de Cardoza y Aragón reaparecen también frecuentemente las alusiones al tiempo y al espacio. He aquí algunos ejemplos que traen a la memoria del lector el tiempo y el espacio del cuadro. Son espejos donde el poeta se mira y nos deja asomar. Al compartir imágenes pictóricas y poéticas forma un triángulo: pintor, poeta, lector.

La flor y lo pétreo. Espacio y tiempo de formas sin relojes. Ricardo Martínez, pintor del tiempo... (*Ojo/voz*, p.39.)

Para intentar decir lo que viví en un cuadro de Luis García Guerrero, conjeturé hace tiempo:
Pintar una mandarina: restituirle su absoluto.

Minuciosamente adentrándose en su materia dormida hasta más allá del desvelo de las raíces, el pintor la descifra en su espejo sin fatiga... (*Ojo/voz*, p.65.)

En todos los mares del mundo las olas se cabalgan, como sin cesar las hierbecillas y las hojas y las raíces y las arenas de las cumbres, de las barrancas, de las playas y los cementerios. Sí, una vez tras otra, con la conciencia más viva, ser Uno en todas las cosas. En Toledo influyen sus entrañas y sus relaciones íntimas con la naturaleza. (*Ojo/voz*, p.89.)

Veamos ahora más detalladamente cómo Cardoza y Aragón se refiere a los artistas seleccionados en esta investigación por su destacada trayectoria, Rufino Tamayo, Gunther Gerzso, Vicente Rojo, Francisco Toledo y otros más, para tratar de encontrar, en sus

escritos sobre ellos, su método de acercamiento: eso que permanece en cada uno más allá de las propuestas pictóricas y sin importar la época en que fueron escritos, como las referencias a la síntesis de elementos creativos en la obra del pintor, elementos en común con otras pinturas, o entre éstas y la obra del poeta. Una síntesis que con frecuencia se expresa a través de elementos contrarios y que lo lleva a subrayar sus afinidades con otros creadores, en particular, con Baudelaire: la comunión de imaginarios. Esos paraísos que reúnen épocas y expresiones en el instante de un cuadro, en las líneas de un poema.

III.1 Rufino Tamayo

Los recuerdos y nostalgias de Cardoza y Aragón sobre Tamayo marcan su producción ensayística. El poeta ha visto soñar al pintor allí donde “todos los objetos se vuelven porosos a lo eterno”, lugar de las metáforas que comparten para crear la atmósfera del arte. Escribió sobre Tamayo desde 1934¹² y sus ensayos posteriores reelaboran lo dicho entonces. Cardoza y Aragón retoma sus reflexiones y las amplía en los artículos publicados en *El Nacional* en 1937,¹³ y, en 1940, las repite en *La nube y el reloj*.¹⁴

Cuando en 1974 escribe sobre Tamayo en *Pintura contemporánea de México*, vuelve a sus escritos anteriores y los amplía de nuevo.¹⁵ Enfatiza sobre todo la síntesis del pintor, “lo

¹² Ver Luis Cardoza y Aragón, *Rufino Tamayo*, *op. cit.*

¹³ Ver “Rufino Tamayo”, 23 y 25 de enero de 1937, *El Nacional*, reproducidos en *Tierra de belleza convulsiva*, pp. 231-240. Comp. Alberto Enríquez Perea, *El Nacional*, México, 1992.

¹⁴ Ver *La nube y el reloj*, pp. 57-63, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1940. Otras publicaciones: *Pintura mexicana contemporánea*, Imprenta Universitaria, México, 1953. *México: pintura de hoy*, FCE, México-Buenos Aires, 1964. “La pintura y la Revolución Mexicana”, *Cuarenta siglos de plástica mexicana. Arte moderno y contemporáneo*, Herrero, México, 1971. *Círculos concéntricos*, UNAM, Textos de humanidades, Núm. 17, México, 1980. Artículos: “Rufino Tamayo, un nuevo ciclo de la pintura en México”, *Cuadernos Americanos*, Año VII, Núm. 4, México, DF, julio-agosto de 1948. “Rufino Tamayo”, *México en la cultura*, *Novedades*, México, DF, 14 de marzo de 1965. “Tamayo”, *Perfil de la cultura*, *La Jornada*, México, DF, 25 de septiembre de 1987. *La nube y el reloj* fue reeditada con ilustraciones por la UNAM en 2004.

¹⁵ Esta práctica, común entre los escritores es, junto con los frecuentes rodeos en torno a un tema, frecuentemente criticada, aun cuando los autores la justifiquen.

instintivo en que se concilian, sin esfuerzo aparente, lo popular milenario y actual con algunas de las más delicadas disciplinas de la pintura contemporánea. Todo este fondo, es eso, un fondo: Tamayo sitúase en primer término como un gran lírico de la creación”. (*Pintura...* p. 39.)

La capacidad de Cardoza y Aragón para penetrar la obra del artista plástico lo lleva a expresarse como si conociera con precisión lo que el pintor sintió al realizarla, lo que transmite al espectador, efectuando una transposición entre su reacción y la del público. El poeta-intérprete está orientado a un auditorio, por su intermediación se manifiestan, como señala Lotman, las coincidencias entre los códigos. Así, expresa su emoción frente a la obra de Tamayo:

Sentimos cómo atrae nuestra mirada, cómo enciende nuestro tacto. La intensidad física en apogeo nos fascina. Sensación llena del sabor de México, de esas tierras oscuras, capitosas, grasas, que no vienen de la arcilla muerta, sino de la arcilla viva. En Tamayo es en quien se oye mejor el timbre de la voz de México, más perceptible por sus simpatías populares y por la sublimada utilización que hace de ellas. (*Pintura...* p. 42.)

El predominio de lo emotivo en sus interpretaciones lo lleva a apreciar el desafío de su sencillez: “La obra de Tamayo es transparente. Es más precisa cuando más irracional es. Y como carece de sombra, la hace. Su misterio es el de la cotidianidad”. (*Pintura...* p. 43.) Podemos encontrar también que ese predominio del sentimiento lo lleva a relegar el tema en su apreciación de la obra plástica:

Las apariencias y lo que no se ve, el objeto, la figura humana, el paisaje –la realidad objetiva– se hallan trascendidos. No reconocemos directamente el tema que origina el cuadro, que no se encierra en la forma objetiva: se abre para darnos la emoción, para suscitarla. Muy exigua es

toda huella identificable; aunque ésta se limite a una lírica relación formal: sólo permanecen vivas y como tangibles, en lo informal o no lejos de lo informal, las esencias y las resonancias. (*Pintura...* p. 54.)

Y cuando Cardoza y Aragón se refiere a la repetición de temas en Tamayo, un elemento que ha sido tanto admirado como rechazado, subraya la unidad que conlleva y procede a enfatizar la lírica sensual de formas, colores o texturas que el poeta percibe y transmite al espectador. Se trata de una sensación que el pintor le había transmitido al poeta desde sus primeras obras, pues las referencias aparecen en 1934: “La obra de Tamayo mantiene su unidad en sus características principales desde sus comienzos hasta la fecha” [...] “En sus primeros cuadros como en los últimos, los temas son casi los mismos”.¹⁶ Y, en 1974, refiriéndose a la obra más reciente de Tamayo, 1959-1973, dice:

[...] debemos destacar la unidad en toda la obra, del principio al fin, la inquietud que la ha hecho vivir con un sentimiento y un entendimiento poéticos originales y renovadores. Qué líricos y persuasivos son el color, las texturas de este pintor nato. En la última etapa no hay esteticismo sino mayor depuración, con esa materia sensual y ese color prodigiosos que emergen de una realidad invasora hecha canto: siempre es Tamayo, siempre es México y siempre es gran pintura. (*Pintura...* p. 55.)

La referencia a la comunión de imaginarios entre el pintor y el poeta destaca cuando éste último analiza la obra del pintor como si formara parte del Río interminable donde Cardoza y Aragón lo reúne todo: épocas y expresiones en el instante de mirar un cuadro que concilia lo instintivo, lo popular y lo contemporáneo juntos en una obra en la que se identifica el lirismo del pintor con la lírica del poeta. Cuando en 1986 Cardoza y Aragón, en sus memorias que titula *El río, novelas de caballería*, vuelve a hacer un recorrido por la

¹⁶ Luis Cardoza y Aragón. *Rufino Tamayo*, 1934, *op. cit.*, pp. III y IV.

pintura, narra la amistad que lo unió a otros artistas, cuenta anécdotas, propone comparaciones, relata coincidencias, señala errores o describe pleitos. Su discurso es anecdótico pero siempre salpicado de metáforas que iluminan sus juicios, comparten sus sentimientos y nos acercan a su visión. De Tamayo admira la sensibilidad patente en su obra que da pie para que el espectador asocie diferentes expresiones artísticas: “Me complace el virtuosismo de su ojo y de su tacto. Su ojo que toca y su tacto que canta”. (*El río...*p. 504.) En 1987, cuando se cumplen 70 años de creación de Tamayo, Cardoza y Aragón publica en *La Jornada* un homenaje en que expresa la profunda impresión que el pintor le ha causado y que explica sus repeticiones: “Reitero lo que estoy balbuciendo desde 1934. / Su pintura no aspira sino a ser Pintura. / Se me renueva cada vez que contemplo su creación. / La reencuentro siempre por vez primera y siempre me maravilla. / Vuela con sus raíces. Se enraíza con sus alas. / Es inmortal”.¹⁷

La idea del predominio de la poesía en la obra de Tamayo es también repetida por Cardoza y Aragón a lo largo de sus ensayos, por ejemplo: “Ese Tamayo tropical de frutos y paisajes –gran poeta del color– me recuerda un aspecto de la obra poética de Carlos Pellicer” (*Pintura...*, p. 42.), quien homenajeara a Tamayo mostrando “la desmayada sandía” y “el cadmio invisible” o el morado escondido entre violetas; metáforas para formar un círculo de imaginarios que se tocan en interminables procesos de recreación.¹⁸

Y, al referirse a la poesía del pintor, Cardoza y Aragón hace también poesía, recrea las imágenes en metáforas: “Los peces abisales se alimentan de estrellas fugaces y luciérna-

¹⁷ Luis Cardoza y Aragón, “Tamayo” en *La Jornada*, 25 de septiembre de 1987.

¹⁸ Ver Carlos Pellicer, “A Rufino Tamayo”, 1956, reproducido en *Rufino Tamayo. Pinturas*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1988.

gas”.¹⁹ Los imaginarios se comparten, se revelan en el gozo de la obra: “He visto a Tamayo soñar, con amor y eficacia, en tal empeño poético”. (*Pintura...*, p. 53.) De ese modo Tamayo escapa “a un mundo poético de pájaros y estrellas, de figuras sobre el mar, de hombres contemplando el firmamento, que dan a su pintura nueva profundidad, poblada de sugerencias y misterio”. (*Pintura...*, p. 51.)

La comparación de opuestos como método de aproximación prevalece en los escritos de Cardoza y Aragón quien con frecuencia subraya la síntesis al expresar sus efectos contradictorios; de tal modo, la “brutalidad” de Tamayo es “exquisita” pues impera la sensibilidad: “Color y materia son suficientes para alcanzar con estos medios los fines de la pintura. No enseña: crea”. (*Pintura...*, p. 41.) Encontramos también que su sencillez es complejidad y lo difícil es transparente: “Tamayo revela lo íntimo suyo –lo íntimo de México– con la sencillez no buscada del canto. Esta sencillez antócese complejidad”. (*Pintura...*, p. 45.) La aproximación a la obra de arte por medio de comparación de opuestos muestra la herencia de Baudelaire, pero puede también relacionarse con los planteamientos de Umberto Eco respecto del carácter ambiguo de los mensajes estéticos. Cuando la estructura en que se funda el código de la obra plástica es altamente ambigua, el escritor funda su interpretación en una dialéctica entre la aceptación y rechazo de los códigos del artista, proporcionando así una estructura comprensible para el espectador que incluye relaciones contextuales.²⁰

Frente a Tamayo, como ante otros pintores, Cardoza y Aragón ofrece referencias a la técnica, en particular, en este caso, al uso del color que se une con otra característica del

¹⁹ *Pintura contemporánea de México, op. cit.*, p. 44. Cardoza usa el término culto: abisales, referido al latín *abyssus*, aunque en algunas versiones se ha cambiado por abismales.

²⁰ Ver Umberto Eco, *La estructura ausente*, traducción de Francisco Serra Cantarell, Editorial Lumen, Barcelona, 1987, en particular, pp. 142-155 y 180-181. *Supra* cap. I.2.2.

modo de aproximación de este poeta a los pintores, presente desde luego en su interpretación de Tamayo, que es el énfasis en la musicalidad como parte de la creación. En Tamayo la síntesis de lo prehispánico, lo popular y lo contemporáneo lo es también del color, la textura, la poesía, el ritmo y la composición. Por ejemplo, cuando señala: “No hay asidero extraño a la pintura, y lo que Tamayo tiene que decir lo dice líricamente, cantando en formas y colores”. (*Pintura...*, p. 50.) O cuando dice: “La orquestación del color se ha vuelto sinfónica y con una sutileza que no tiene ninguno de los mexicanos: Tamayo, con la inconfundible resonancia cromática que da a sus obras, descuella no sólo en la pintura de su patria sino en la pintura contemporánea”. (*Pintura...*, p. 46.) Las alusiones al tema son también frecuentes, ya sea reaccionando ante la repetición de motivos, reclamando, o justificándola: “La prolongada repetición de motivos en que se recrea con tan equilibrada seguridad, me exige reclamarle experiencias opuestas. Me gusta tanto la pintura que debe poco a la materia. Esta contradicción me permite apreciar su obra por medio de contrastes que precisan mis conceptos generales sobre la pintura y mi concepto particular sobre la suya”. (*Pintura...*, p. 40.)

No faltarán referencias a su propia reacción como intérprete o elucubraciones sobre el pintor y su proceso de creación, sobre la reacción del público que mira la obra o que lee a Cardoza y Aragón. Estamos frente a rutas paralelas entre lo que siente el pintor y lo que muestran sus obras. Éstas, al ser interiorizadas, adquieren ritmo y, en el proceso creativo del poeta intérprete, adquieren voz y se transmiten por caminos múltiples al espectador-lector.²¹

²¹ En este sentido podemos también relacionar la aproximación de Cardoza y Aragón al arte con la clasificación de niveles de realidad a que se refiere Umberto Eco, y que incluye: el nivel técnico, el de los significados denotados y connotados y el de las expectativas psicológicas, entre otros. *Supra* cap. 1.2.2.

Al comparar los comentarios de Cardoza y Aragón con los de historiadores y críticos profesionales del arte, encontramos coincidencias de opinión y diferencias en el tratamiento. Damián Bayón, por ejemplo, en *Aventura plástica de Hispanoamérica*, a pesar de la brevedad, refiere sus comentarios a obras determinadas, las sitúa con precisión en el tiempo y, en muchos casos, indica la colección a que pertenece la obra. Es parte de la metodología del crítico en su intento de mostrar, de ser objetivo y didáctico. Frente a Tamayo, enfatiza la composición, considera que el rigor plástico y la imaginación definen su pintura, y sustenta en los comentarios de Octavio Paz su afirmación de que el encuentro del pintor con el arte precolombino fue una conjunción. Ésta es otra característica del método de aproximación de Bayón, sus referencias a otros críticos son constantes y las utiliza para fundamentar sus propuestas teóricas. Por lo que toca al color, encontramos coincidencias entre Cardoza y Bayón; cuando el poeta se refiere a la transparencia y la sombra en la obra de Tamayo, utiliza como metáfora el abismo: “los peces abisales se alimentan de estrellas fugaces y luciérnagas”; mientras que Bayón, al caracterizar la época de plenitud del pintor, elabora también metáforas en torno al enamoramiento de colores abismados: “carmesíes, azules nocturnos, ocre, blancos escarchados, en fin, el negro: ese no-color que parece contenerlos a todos”.²² Otra coincidencia, que tal vez encontremos en un número considerable de ensayos críticos, es el paralelismo metafórico con el puente; mientras, para Bayón, Tamayo es un puente que une dos culturas, de acuerdo a Cardoza su obra “nos ofrece el puente que conduce hacia las relaciones infinitas de las cosas”.²³

Podemos también comparar el método de acercamiento de Cardoza y Aragón a Tamayo con el de Paul Westheim, quien estructura su ensayo en torno al análisis de los elementos

²² Damián Bayón, *Aventura plástica de Hispanoamérica*, op. cit., pp. 80-81.

²³ Cardoza y Aragón, *La nube y el reloj*, op. cit., p. 57.

precolombinos en los murales del pintor en Bellas Artes, trabajo que se distingue por el énfasis en aspectos pictóricos: forma, color, composición, textura, dibujo. Si bien Westheim no hace alusión a la objetividad o certeza de sus posturas, desarrolla sus argumentos para demostrar las hipótesis planteadas, y sus referencias a estilos e influencias son más precisas. Sin embargo, encontramos también anécdotas, metáforas y algunas referencias respecto a lo que siente frente a la obra. Hace también paralelismos con críticos poetas: Breton, Villaurrutia y el propio Cardoza y Aragón. Este último encuentra que lo precortesiano está vivo en el pintor, pero no se detiene a analizarlo, para él lo “popular milenario” es un fondo. En cambio Westheim reflexiona detenidamente sobre los símbolos prehispánicos presentes en la obra de Tamayo e intenta demostrar que se trata de manifestaciones imaginativas que tienen en común el pensamiento mítico mágico, de allí el papel primordial que en ella representan los astros: “el sol, la luna y ese cielo estrellado, que no ha perdido nada de su virtud miticomágica en la conciencia, o bien en el inconsciente, del artista”.²⁴ Las similitudes se amplían en lo que toca al color. Al referirse al mural *La música*, Westheim subraya su afinidad con la interpretación de Cardoza y Aragón y lo cita: “Sensación llena de sabor de México –de esas tierras oscuras, frescas, capitosas, húmedas, grasas–, que no viene de la arcilla muerta, sino de la arcilla viva”. También hay coincidencias cuando Westheim describe *Las músicas dormidas* (1950): “Bajo la luna negra yacen en el paisaje las dos grandes figuras, como prominencias de ese otro cuerpo celeste que es la tierra, desplegando un ritmo ondulante que se repite en los colores, colores apagados, silenciosamente musicales”.²⁵ Por su parte, Cardoza y Aragón señala el paralelismo entre color y música al encontrar en él orquestación sinfónica. Ya en 1934 había dicho: “Tamayo

²⁴ Paul Westheim, *Tamayo. Una investigación estética*, Edición Artes de México, México, 1957, p. 6.

²⁵ *Ibid.*, p. 11.

es colorista porque dentro de sus colores sombríos establece delicadas relaciones y contrastes que constituyen una de las cualidades fundamentales de su pintura”.²⁶

Podemos por último señalar que las diferencias en los modos de acercamiento al arte entre el poeta y los críticos citados son considerables en cuanto al método, a la especificidad de la información y al énfasis en el análisis de los elementos pictóricos. Sin embargo, son esenciales las coincidencias en contenido temático y valoración. En ambos lenguajes están presentes las metáforas, aunque su predominio es claro en los textos del poeta.

III.2 Gunther Gerzso

Frente a la obra de Gunther Gerzso el poeta expresa con insistencia su dificultad de decir. De cara a la abstracción creciente, la metáfora se convierte en la única vía, y su papel como evocadora del significado oculto en la obra se vuelve más evidente: “Un cuadro es inefable: no se expresa sino en su propio lenguaje. Para hablar de él, a menudo recurrimos a metáforas, no cuando estamos más a oscuras, sino cuando más precisos nos encontramos”.²⁷

Luis Cardoza y Aragón escribió sobre Gerzso en 1972 para el catálogo de su exposición en la UNAM, ese ensayo da inicio a *Ojo/voz*, libro aparecido en 1988 y en el cual las imágenes ya no acompañan el escrito. Es tarea del lector recordarlas a través de las evocaciones de Cardoza y Aragón. El texto inicia con una introducción sobre la necesidad de la buena crítica, ésa que utiliza un lenguaje sencillo y directo –algo poco frecuente– para después situar al pintor en su contexto: en el marco del arte universal, en los procesos de gestación y evolución de su obra, frente a sus influencias. Utiliza abundantes intertextos. El

²⁶ Cardoza y Aragón, *Tamayo, op. cit.*, 1934, p. VI.

²⁷ Cardoza y Aragón, *Ojo/voz, op. cit.*, p. 11. El señalamiento de Cardoza y Aragón de recurrir a las metáforas como única vía para acercarse al significado, puede relacionarse también con la clasificación de Umberto Eco que incluye, como significado connotado, el uso de sistemas retóricos. Ver Umberto Eco, *La estructura ausente*, pp. 140-144. *Supra* cap. I.2.2.

conocimiento de las obras y autores a los que hace referencia enriquece la comprensión del texto. Al citar a Mallarmé y a Malevich, con referencia al proceso de abstracción en poesía y en pintura, hace de la relación entre las artes tema central del ensayo.

Si la pintura es una escritura de otra índole, pues su lenguaje son líneas, colores y formas, el papel del crítico es trasladar –tal es la función de la metáfora– el significado de la imagen a la palabra: “iluminarla y traducir con palabras la jerarquía y el sentido de las formas”. (*Ojo/voz*, p.13.) En este sentido lo elogia Paz, aun cuando considera que la traducción sólo puede darse como intento de develar el significado.²⁸

Así como Baudelaire exaltó los contrastes al construir la estética de lo salvaje, lo insólito o lo repulsivo, creando analogías y trazando puentes entre la obra plástica y la obra crítica, al enfrentarse a la obra de Gerzso, Cardoza y Aragón marca oposiciones y analogías entre el arte abstracto y el lenguaje, y nos remite una vez más a Baudelaire: “La pintura abstracta se oculta en su diafanidad”. (*Ojo/voz*, p.29.) También lo hace en sus referencias a la armonía del color de Gerzso: “un color limpio, muy matizado, fecundo en resonancia, que canta con luz”. (*Ojo/voz*, p.16.) Si ahora comparamos el acercamiento de Cardoza y Aragón a Gerzso con el de Rita Eder, veremos que ella encuentra también una constante en la oposición: “su pintura es una casa cuerpo, un manto luminoso en el que se revela un mundo sensible construido por opuestos: orden y emoción, eros y muerte, hielo y lava. Ahí también están sus identidades que cruzan ese plano oscuro, siempre detrás de las herméticas capas de color”.²⁹

Encontramos otro punto de comparación con Baudelaire en la posibilidad artística de describir un cuadro, método también presente en el ensayo de Rita Eder. Hemos dicho que

²⁸ Ver Paz, *Los privilegios de la vista II*, Obras Completas, Tomo VII, FCE, México, 1994, *op. cit.* pp. 340-343. *Infra* cap. IV.

²⁹ Rita Eder, *Gunther Gerzso. El esplendor de la muralla*, CONACULTA y Ediciones Era, México 1994, p. 8.

Baudelaire tenía que ser fuertemente descriptivo, en tanto que escribió cuando aún no había reproducciones de las obras que acompañaran sus escritos.³⁰ Cardoza y Aragón se niega a describir qué hay en un cuadro; ¿para qué, si existe la fotografía?, y, sin embargo, más allá de la época de la reproducción mecánica parece de pronto añorar su ausencia:

Si hubiera de describir uno de los últimos (cuadros de Gerzso) porque no hay fotografía, comenzaría por su inventario minucioso, a partir de las medidas. Es de escasa dimensión. Con un vibrato verdeazulrosamarillento, me da un ámbito en cada milímetro vivo. Finas líneas laterales idénticas componen diminuto rectángulo, como una puertecita de aire al campo abierta; sobre uno de los lados, en la zozobra de tanta precisión, corren dos líneas de fuerza que apenas se bifurcan, surgiendo de la base, en un rectángulo focal muy pequeño, de dos colores, en contrapunto con el fondo. (*Ojo/voz*, pp. 31-32.)

Este texto puede también ser analizado a la luz de las propuestas de Umberto Eco, pues se refiere tanto al nivel físico: sus medidas, como al técnico: su composición, o al connotado: la reacción del escritor que percibe “zozobra” en la precisión del pintor.³¹ También podemos referirlo a Gérard Genette en lo que toca a la evocación de la obra de Gerzso por medio de la descripción. Siguiendo su clasificación, diremos que se trata de una continuación proléptica, pues se refiere a su resultado.³²

Por su parte Rita Eder, para interpretar el notable cambio de Gerzso que ella percibe en *Mal de ojo*, la describe –a diferencia de Cardoza y Aragón, ella sí cita la obra a la que se

³⁰ He aquí un ejemplo de las incontables descripciones que Baudelaire hace de las obras de Delacroix: “*Romeo y Julieta* –en el balcón–, en las frías claridades de la mañana, se mantienen religiosamente abrazados por la mitad del cuerpo. En esta opresión violenta del adiós, Julieta, las manos posadas sobre los hombros de su amante, echa la cabeza hacia atrás, como para respirar, o por un movimiento de orgullo o de gozosa pasión. Esta actitud insólita –pues casi todos los pintores unen las bocas de los enamorados– es sin embargo bien natural; ese movimiento vigoroso de la nuca es peculiar de los perros y de los gatos felices cuando se les acaricia. Los vapores violáceos del crepúsculo envuelven esta escena y el paisaje romántico que la completa.” Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, traducción de Carmen Santos, La balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1996, p. 124.

³¹ Ver Umberto Eco, *La estructura ausente*, op. cit., pp. 140-144.

³² Ver Gérard Genette, *Palimpsestos*, op. cit., pp. 246-247.

refiere—: “Los volúmenes se hacen más amplios y lisos y de ellos se escapa, en forma recortada o aislada, un conjunto de pequeños cuadritos que más que salir parece que son tragados por la fuerza del gran muro, aparentemente una manera simbólica que el pintor tiene de despedirse de un lenguaje pictórico que siente agotado”.³³

Otros comentarios de Cardoza y Aragón subrayan cualidades en aparente oposición derivadas del acercamiento entre las disciplinas artísticas, que es más fuerte en el arte abstracto. Así, por ejemplo, la armonía, el ritmo y el color son cualidades musicales, pictóricas y literarias. Por ello, las obras de Gerzso, a pesar de ser “refractarias a las palabras”, significan, y su expresividad nace de la forma. Sus obras crean un arte “de relaciones y proporciones puras, basado en ritmos dinámicos”, y pintan “estructuras mentales, sonoras de reflejos recíprocos”. (*Ojo/voz*, p.16.)

Frente a la abstracción de Gerzso, la tarea del crítico se vuelve titánica y Cardoza y Aragón por momentos parece enfrentarla con éxito por el conocimiento del sistema de creación del pintor, como si lo hubiera vivido, pero termina declarando su imposibilidad de descifrar lo inefable. Por una parte señala que: “A Gerzso no le inquieta representar su medio físico sino saber quién es, transmitir con imágenes una nueva definición pictórica de la realidad y de su vida interior, calar lo real con su sensibilidad, con vehemencia sólo alerta a la intrínseca belleza formal”. (*Ojo/voz*, p.22.) Y, por otra parte, a pesar de percibir a fondo el proceso de creación de Gerzso, reconoce la imposibilidad del intento del pintor de llegar a la abstracción pura y, con ello, de su interpretación:

Su obra se desnuda. Cada vez más condensada, más sucinta y austera. No es visible pero siempre nos estremece, nos causa *shock*. Va por la pendiente que no lleva a ninguna parte. Pero es hermosa la ruta y hay que andarla. Su laconismo suele arribar a la ausencia. Sabe que al fin

³³ Rita Eder, *op. cit.*, p. 28.

de su audacia está el silencio. Que no hay salida. Gerzso se halla intimidado, y muy lejos, como siempre, de la feria publicitaria, prosigue su obra con vocación y fidelidad que son destino. Algo dentro de sí lo impulsa en su intento. En esta imposibilidad que es afirmación. Tal reclamo superior de inexpressar lo inexpressable, fruto de la prolongada y corrosiva interrogación, es lo extraordinario en este periodo. (*Ojo/voz*, pp. 30-31.)

Pero aun cuando queda anulada la posibilidad de descifrarlo, se incrementa el deseo de seguir intentándolo: “La obra de Gerzso es de aquéllas que me han parecido más refractarias a las palabras, móvil mayor para entusiasmarme, porque precisamente, nada tiene que ver con la literatura”. (*Ojo/voz*, p. 34.) Como a Baudelaire, a Cardoza le apasiona el reto de las contradicciones, pasión sin duda compartida no sólo por los poetas y narradores, sino también por los críticos profesionales, como es el caso con Rita Eder quien además encuentra paralelismos entre el pintor y su obra: “Cuerpo, muro, vacío, laberinto que construye como una galería de autorretratos, el artista asegura que sus obras expresan quién es él y cómo es el resto del mundo desde una visión interior; es decir, Gerzso pinta, como ha dicho John Golding, paisajes de la conciencia”.³⁴ La dificultad de expresar sus sentimientos reafirma la necesidad del lenguaje poético como única posibilidad de mostrar el lado oculto de la obra de arte. Así, también, a Cardoza y Aragón lo estremece la obra inefable de Gerzso, y la lee como un cielo estrellado: “...con su pintura conquista la libertad, destroza la camisa de fuerza y, no saciado con lo que posee, codicia tal vez las afirmaciones de una carne cenital, como nostálgico de las antípodas soleadas que transitó Bonnard”. (*Ojo/voz*, pp. 33-34.)

El tema central del ensayo es precisamente el análisis del recorrido del pintor hacia la abstracción pura. Cardoza y Aragón traslada el rompimiento que marca la negación de la representación y afirma la expresión, característico de la pintura en el siglo XIX, hacia la

³⁴ *Ibid.*, p. 7.

negación de la expresión para dar paso a la creación. La ruta propuesta por el crítico está, sin embargo, llena de contradicciones. A lo largo de su ensayo, Cardoza y Aragón concede y niega posibilidades a la representación y a la expresión para concluir en el silencio de ambas, en la ausencia de formas o palabras, afirmando con Mallarmé: “Cuánto más honda la vida del pintor, tanto más inevitable es que evolucione mallarmeamente hacia lo indecible”. (*Ojo/voz*, p. 31.) El poeta subraya que nada se logra totalmente porque la abstracción pura equivaldría a la realidad absoluta. En este sentido podemos también referirlo al señalamiento de Eco que centra la función del texto crítico en el diálogo que busca las coincidencias entre el pintor y su intérprete, y permite trasladar ideas y visiones de un medio a otro. El escritor pone a consideración los códigos del pintor a la luz de su propio léxico y reconstruye así la dialéctica entre fidelidad y libertad.³⁵

Si, con su crítica, Baudelaire dio un vuelco al pasar del análisis de la representatividad figurativa al de la expresividad, en la suya, Cardoza y Aragón, al remitirnos a Mallarmé, alude a una profundización del problema de la representatividad, tanto del lenguaje como de las imágenes. Sin embargo, sólo menciona una problemática, no la analiza ni proporciona al lector referencias para hacerlo. Con ello ejemplifica el porqué de uno de los reclamos a la crítica de arte, referido a la falta de especificidad de los comentarios.

Aun así, Cardoza y Aragón repite la referencia al rompimiento de la tradición, preconizado por Baudelaire y, paradójicamente, evoca, a su vez, un retorno a la tradición: “Los grandes artistas rompen las tradiciones para crearlas. La sucesión de rupturas constituye la tradición y la vida y la historia del arte”. (*Pintura...*, p. 21.)

Veamos cómo evolucionan las referencias de Cardoza y Aragón al tema de la abstracción, a partir de la negación de la representación en la obra de Gerzso, que sin embargo

³⁵ Ver Umberto Eco, *La estructura ausente*, op. cit., pp. 142-155 y 180-181. *Supra* cap. 1.2.2.

expresa a partir de la forma: “Nada representa pero significa. La expresividad nace sólo de la forma. No crea la imagen de una cosa, sino una cosa en sí, inesperada y trascendente”. (*Ojo/voz*, p.15.)

Al afirmar que el cuadro es un objeto en sí y no la representación de un objeto, Cardoza nos remite a las propuestas de la obra de Magritte y al análisis que de ella hace Foucault en *Ceci n'est pas une pipe*.³⁶ El lector se queda entonces con la idea de que la pintura de Gerzso expresa, aunque sólo a través de las formas, y no representa pues no se trata de representar un objeto, sino del cuadro como objeto. Ya que no podemos relacionar lo que miramos en el cuadro con objetos del mundo, concluimos que se trata de objetos en sí mismos. Sin embargo, poco más adelante Cardoza y Aragón afirma que las obras de Gerzso representan una realidad parcial a pesar de sus intentos de reducción a lo absoluto: “[...] haga lo que haga un pintor para representar una totalidad, siempre representa algo parcial, y ese algo es parte de la realidad”. (*Ojo/voz* p. 17.) Y después vuelve a hacer alusión a la capacidad de Gerzso de transformar la realidad: “[...] paisajista que inventa al evocar: la memoria de un pintor como él siempre es imaginación transfiguradora de lo real” (*Ojo/voz*, p. 19.), para enseguida situarlo en el contexto de la pintura abstracta europea y, aludiendo a Malevich, regresar al absoluto imposible: “Al abstraccionismo absoluto no lo asume el cuadrado blanco sobre fondo cuadrado blanco. El abstraccionismo puro sería la realidad absoluta”. (*Ojo/voz*, p. 20.) Al llevar esta aseveración al terreno de Gerzso, cita el creciente abstraccionismo de éste: “Como excedido por el mundo cambiante de la realidad y la representación de su inexhaustible insistencia prolija, va hacia la cosa en sí, hacia lo inmutable y esencial, hacia la ‘cerrada unidad de una cosa’”. (*Ojo/voz*, p. 23.) Lo que Gerzso representa, entonces, es su propia insistencia, Cardoza y Aragón repite: “Todo es

³⁶ Ver Michel Foucault, *This Is Not a Pipe*, trad., James Harkness, California University Press, 1983.

creado por el artista, sin nada del mundo exterior. Sus modelos se encuentran en la naturaleza, pero no son un modelo natural". (*Ojo/voz*, p. 23.)

Esa independencia del mundo exterior se transforma para convertirse en independencia de la percepción: "El tema es la estructura misma: una imagen en el ánimo del artista, sin dependencia de formas que perciben los sentidos". (*Ojo/voz*, p. 26.) Luego subraya su valioso e imposible intento y parece reafirmar la propuesta de los románticos alemanes: "Su afán es simple, hondo y cautivante. Lo veo como el geómetra que adelanta un poliedro cada vez más polifacético, aspirando a la imposible dimensión infinita y perfecta de la esfera". (*Ojo/voz*, p. 29.) El camino es siempre el de la abstracción: "Son dibujos de visión hacia adentro, hacia la imaginación abstracta, sin referencia al mundo que captura el ojo, exterior y como limitado". (*Ojo/voz*, p. 30.) Pero Cardoza y Aragón lleva más lejos el rompimiento para oponer expresión y creación.

Su digresión, que inicia con un "no representa", sólo sus líneas expresan, se transforma primero en "representa" por medio de líneas y colores; luego en "expresa" por medio de líneas y colores; y más tarde en "representa", pero no la realidad exterior; para concluir contundentemente señalando que "no expresa": "Arte que no es de expresión, sino de creación. Las cualidades plásticas cuentan más que exhibir sentimientos. El cuadro es, y no aspira a ser otra cosa, un hecho plástico preciso y concreto, que despierta emociones puramente plásticas, como incumbe a su propósito." (*Ojo/voz*, p. 30.) Esto a pesar de que finalmente "la emotividad emerge" guiada por "una memoria que fabula con vehemencia contenida". (*Ojo/voz*, p. 32.)

Todos estos rodeos nos alejan de la sencillez prometida, y apoyan la postura crítica referida a la carencia de definiciones; pero también nos llevan a verificar la validez de la propuesta romántica. Al girar en torno a una idea buscando acercar el significado, si bien

no penetra lo inmanente a la obra, Cardoza realiza un intento valioso que invita al lector al diálogo entre el pintor y el poeta y transmite su pasión por las formas.

Si regresamos a la comparación entre el acercamiento de Cardoza y Aragón a Gerzso y el que Rita Eder publica en 1994, encontraremos notables diferencias; por ejemplo, la claridad que el poeta promete se vuelve realidad en el libro de Eder, en el que las referencias biográficas son mucho más amplias y la metodología consistente: cada etapa del pintor se analiza con amplitud, hay citas y referencias al contexto, ya sea que se trate de influencias, convergencias o comparaciones con otras manifestaciones pictóricas. La autora analiza obras de cada periodo haciendo referencia a su reproducción en el catálogo y reflexionando sobre la técnica, la composición, la armonía, la textura y el color. A partir de sus conversaciones con el artista, traza su íntima relación con su obra: “vi a Gerzso como una figura geométrica compuesta por planos traslúcidos, casi como cristales azulados”.³⁷ Una vez más, las metáforas están presentes, aunque su frecuencia sea menor que en los poetas. Así, el color es “bravo, intenso y desafiante” y, como dijera Cardoza y Aragón, la composición es la de una sinfonía. La pasión o la emotividad, patentes reiteradamente en el poeta, en Eder se vuelven generales. Las obras son admirables por sí mismas, pero dice que son conmovedoras, no que le conmueven: “A principios de los años sesenta Gerzso habrá realizado, desde su obsesión pendular por el amor y la muerte, sus obras más conmovedoras. Es inevitable admirar en ellas su gran capacidad para crear imágenes del terror cósmico que intuía en la escultura precolombina y que evoca en el espectador con un lenguaje moderno”.³⁸ Por otra parte, los sentimientos quedan atribuidos al propio pintor a quien cita:

³⁷ Rita Eder, *Gerzso, op. cit.*, p. 6.

³⁸ *Ibid.*, p. 30.

“el contenido emocional de mis pinturas es siempre el mismo, y cada cuadro es sólo una variante de esa emoción”.³⁹

Encontramos también descripciones y, aunque la autora no menciona la dificultad de hablar sobre el arte abstracto, ésta es aun más evidente cuando, además de describir la obra, Eder remite al lector a la reproducción. Llevando más lejos la comparación con el poeta francés, diríamos que Eder imita a Baudelaire con insistencia.

Llama también la atención que Eder enfatice las raíces surrealistas a lo largo de la evolución de Gerzso y señale que no pertenece al grupo de los abstractos, postura semejante a la de Paz, quien en esto se opone a Cardoza y Aragón. En cambio Damián Bayón, si bien lo considera un solitario, subraya la creciente abstracción de su mejor época. Para Bayón, Gerzso es el “único gran abstracto de tendencia dura” en México.⁴⁰ Enfatiza, al mismo tiempo, la habilidad especular que el pintor desarrolla como escenógrafo. Es notable la capacidad de síntesis con la que el crítico caracteriza al pintor, refiriéndose, como Eder, a cada época a través de ejemplos que, si en este caso no se reproducen, sí se citan con especificaciones como el nombre de la obra más representativa, el año y la colección a la que pertenece. De acuerdo con Bayón, Gerzso evoluciona de una “expresión, titubeante pero no desprovista de monumentalidad”, a principios de los cuarenta, cuando participa en un ambiente surrealista, a los cuadros matéricos de inicios de los sesenta que:

[...] resultan siempre finísimos acordando en ellos preponderancia a la textura. Algunos se inspiran en paisajes griegos, otros parecen simples invenciones (*Muro verde*, 1961, col. Gelman, México). En el último Gerzso se llega a lo terso como ideal de forma. La partición del plano es tan sensible que en los dibujos el artista puede, incluso, renunciar al color.⁴¹

³⁹ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁰ Damián Bayón, *Aventura plástica de Hispanoamérica*, op. cit., p. 193.

⁴¹ *Ibid.*, p. 194.

Su evaluación del pintor es también explícita: “Dentro de los nombres mexicanos que se barajan poco en el extranjero, Gunther Gerzso es la buena, la gran sorpresa. Sí, México también ha dado el calculador exquisito y en voz baja que podía esperarse de cultura tan compleja y contradictoria”.⁴²

III.3 Vicente Rojo

En sus memorias narradas en *El río*, Luis Cardoza y Aragón establece analogías a través de la repetición: “desde el principio estoy diciendo la misma cosa, la misma cosa en nuevas epifanías”, que tal vez acercan al poeta a lo que admira: los motivos recurrentes en Tamayo, los espacios interminablemente repetidos de Rojo, los laberintos de Toledo, lo contradictorio que se funde en la armonía de opuestos: “Se suele atinar con la expresión, como Kafka, por la oscuridad de lo que codiciamos expresar: tal oscuridad reta a la lucidez...”. (*El río*, pp. 30-31.)

Tal vez por su labor editorial aunada a su obra artística, Vicente Rojo ha reunido en torno de sí a un gran número de escritores y críticos; todos aprecian su rigor, subrayan las dualidades, el equilibrio y la importancia de los signos, pero con frecuencia le piden ir más allá y lo alaban aun más cuando, de acuerdo a ellos, lo logra. En *Pintura contemporánea de México*, Luis Cardoza y Aragón expresa su admiración por la obra de Rojo, por el rigor de su composición, su ritmo incesante o el significado de sus formas, y establece paralelismos que sitúan al artista en el ámbito de la pintura moderna europea:

Vicente Rojo trabaja sobre el propósito clásico, milenario y futuro, de la abstracción. En tal terreno hace su apuesta, desnuda y neta. Universalidad de simples formas, de proporciones, de armonías elementales en planos de color: elocuencia de cifra y signo. En su obra mejor encon-

⁴² *Ibidem.*

tramos siempre la sensibilidad y la disciplina de su talento gráfico, sin confundirse: su diseño es diseño y su pintura es pintura. En los dos campos, que a veces son el mismo, logra culminaciones. (*Pintura...*, p. 70.)

Al compararlo con lo que escriben los críticos profesionales, encontramos similitudes. Según Bayón, quien como Cardoza escribe a principios de los setenta, se trata de un pintor lleno de cualidades, con un sentido innato de la composición, el color y la textura, pero le pide liberarse: “que se atreva a ir *demasiado lejos* para expresarse, para expresarnos cabalmente. Se diría que a su pintura le falta aún esa dimensión”.⁴³ Raquel Tibol, a principios de los noventa, encuentra que Rojo ha dado ese paso: “A partir de 1991 se inició un proceso de liberación; poco a poco la retícula comenzó a quedar oculta tras el rico, sensual y juguetón desarrollo de la materia y el color”.⁴⁴ Y, en la misma época, Lelia Driben señala que la obra de Rojo es cada vez mejor: “Una sabia combinación de rigor, contenido, equilibrio y magnificencia expansiva atraviesa por entero a la producción pictórica de este artista. Color, materia y formas llevadas muchas veces a una extrema síntesis, concretan aquellas obras que, en el siglo próximo a concluir, constituyen la imagen visible de la pintura abstracta”.⁴⁵ Driben enfatiza sus afinidades con el pintor porque para ambos México es tierra de adopción: “Tal vez porque en estos cuadros la densidad sensible de la pintura consigue penetrar en el ritmo y la voz de una esencia, la que vive y perdura en las grandes obras de arte”.⁴⁶

⁴³ Damián Bayón, *op. cit.* p. 192.

⁴⁴ Raquel Tibol, *Vicente Rojo Escenarios 1990-1993*, Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, enero-marzo 1994, p. 12.

⁴⁵ Lelia Driben, *Vicente Rojo el arte de las variaciones sutiles*, Círculo de Arte, CONACULTA, México 1996, p. 24.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 32.

La cercanía de Cardoza y Aragón con Rojo es también muy notable cuando escribe sobre la serie *México bajo la lluvia*.⁴⁷ El poeta lleva al pintor a su terreno, la afinidad que tiene con él parece generar una transferencia de virtudes y el crítico recrea las imágenes del pintor en imágenes poéticas. El poeta toma el cuadro en sus manos, lo mira para dar paso al sentimiento para “sentir su cadencia” para “zambullirme” y proseguir con la interpretación: “Siento la fascinación del ritmo en *la lluvia*. Me complace por insensata, por delirante y satánica. Su objetivo es pintar un infinito manual”. (*Ojo/voz*, p. 69.) Así, busca la precisión que implica compromiso: “Para decir algo de la lluvia hay que ‘mojarse’, hay que comprometerse y meterse en el Agua pesada”. (*Ojo/voz*, p. 72.) El poeta toma una forma o una línea para convertirla en sonido, en letra: la rima del triángulo se repite en A, en Agua, y así traslada el significado del título de la serie *México bajo la lluvia* al mundo del pintor, al del poeta y luego, al nuestro: “Tam tam de lluvia de triangulitos de íes y oes, de panales sin fin, idea fija, melodía polirrítmica de perspicacia exacta y testaruda. ¿Por qué a veces me deprime lo simétrico?”. (*Ojo/voz*, p. 70.)

Una vez más podemos referirnos a la función de la crítica como diálogo en el que la visión de la lluvia convertida en triángulo se traslada al sonido onomatopéyico y muestra la capacidad del poeta de hacer una lectura en diferentes niveles en los que la figura geométrica, a partir del título de la obra, adquiere una función simbólica y se traslada del imaginario del pintor al del espectador y evoca otros niveles de significado.⁴⁸

⁴⁷ Además de la sección dedicada a Rojo en *Pintura contemporánea de México*, Cardoza y Aragón escribe un artículo sobre Rojo en *Sábado, Unomásuno*, “Cuida tu oreja Vicente, hermano mío”, 20 de febrero de 1982, reproducido en *Ojo/voz*, y otro, “Vicente Rojo” publicado en *El Paseante*, núm. 15-16, Madrid, 1990.

⁴⁸ En este sentido, aplica la clasificación de niveles de interpretación de Umberto Eco, pues Cardoza y Aragón hace aquí referencias al nivel físico: colores y materiales, como al nivel de los significados connotados en sistemas retóricos y repertorios iconográficos. (Ver Eco, *La estructura ausente*, op. cit., pp. 140-144.) También aplica la clasificación de Gérard Genette: la continuación de la obra de Rojo propuesta por Cardoza y Aragón es proléptica, pues se refiere a su recepción, y analéptica, ya que alude a su gestación. (Ver Genette, *Palimpsestos*, traducción de Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989, p. 355.)

Frente a Rojo se multiplican las referencias de Cardoza y Aragón a lo que siente. A través de sus obras, el pintor lo transporta: “Caminamos sobre su cielo”. (*Ojo/voz*, p. 71.) Rei-tera lo que tienen en común, pues en esas “Rítmicas miniaturas monumentales pintadas entrañablemente” (*Ojo/voz*, p. 70.), Cardoza palpa la tensión, penetra la obra y lo sacude la “sensibilidad exacerbada” que el pintor y el poeta comparten. Y esa “comunidad” le permite saber que las grandes telas de la serie *México bajo la lluvia* se refieren también a la infancia transcurrida en Barcelona: “Está pintando mil cosas y asimismo el papel tapiz del encierro en el cual se refugiaba cuando Barcelona era bombardeada”. (*Ojo/voz*, p. 71.) Podemos comparar esta referencia con la que hace Raquel Tibol quien, a partir de una entrevista con el pintor, marca como origen de la serie tanto los ejercicios de Rojo sobre la obra de Max Ernst, *Europa después de la lluvia*, como el recuerdo de la lluvia en Tonantzintla.⁴⁹ A su vez, las líneas de la pintura de Rojo aumentan el desasosiego de Cardoza cuando las convierte en un “cebrado de escalofríos” que multiplica el diálogo al remitirlo a la literatura. Al nivel psicológico: “¿Cómo pintaría Samuel Beckett?” (*Ojo/voz*, p.70); al ámbito de los sonidos, en un ascetismo de una lluvia medusada que recrea “la atmósfera que anega el desistimiento de los arrobados monjes de Zurbarán” (*Ojo/voz*, p.73); al nivel temporal: “A la Edad Media me traslada esta pintura de misal, de Libros de Horas miniados” (*Ojo/voz*, p.73); de regreso al nivel psicológico de una pintura que es a la vez lluvia y desierto, agua y fuego, monumental y miniatura: “Pintura para no ser vista. Lluvia para ser quemada. Como los manuscritos de Kafka.” (*Ojo/voz*, p.79.) Estas referencias de Cardoza y Aragón a otros creadores, aluden a relaciones extratextuales, en el sentido

⁴⁹ Ver Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 9.

señalado por Lotman.⁵⁰ Si además, las asociamos con Eco, encontramos en las citas de otros metatextos, la multiplicación de las posibilidades de decodificación y, por ende, de la cadena de connotaciones.⁵¹

Si comparamos las anteriores evocaciones de la pintura de Rojo con las referencias que ésta tiene para José-Miguel Ullán, encontraremos que no hay coincidencias respecto de los creadores citados. Según el poeta español, Rojo sigue un itinerario que reúne a Mondrian con otros pintores abstractos alejados del geometrismo como Jasper Johns, Jean Dubuffet o Antoni Tàpies, entre quienes Rojo avanza sin eludir escollos.⁵²

Aunque Cardoza y Aragón niega la posibilidad de la literatura en la obra de Rojo, las referencias a ella se repiten; al querer descifrar, el poeta multiplica las metáforas. Su sentimiento evoluciona con la insistencia de formas y miradas amplificadas, y el mundo interior del pintor se vuelve visible: “sobre mis huesos siento su diluvio de acordes múltiples y claros”. Son metáforas del proceso de creación: “Es un desierto texturado por mínimas dunas” (*Ojo/voz*, p. 71.) El poeta de las imágenes frente al pintor-poeta ensaya poesía pura; qué mejor tributo, si de la obra de arte sólo se puede hablar en metáforas. Esta visión se corrobora en cierto modo cuando Lelia Driben, luego de describir brevemente los cuadros, remite las creaciones de Rojo a la metáfora: “El empleo de una composición basada en líneas diagonales muy juntas que abarcan toda la base del cuadro intenta recrear la caída de la lluvia; claro que entre la naturaleza representada y la imagen resultante existe una intensa distancia; la representación, así, se efectúa por medio de la metáfora”.⁵³

⁵⁰ Ver Iuri Lotman, “Sobre los dos modelos de comunicación en el sistema de la cultura”, 1973, en *Semiosfera II*, Traducción de Desiderio Navarro, Frónesis, Cátedra, Universitat de València, Madrid, 2000, p. 54. *Supra* cap. I.2.1.

⁵¹ Ver Umberto Eco, *La estructura ausente*, pp. 176-178.

⁵² Ver José-Miguel Ullán, “El retorno a la idea”, reproducido en *Vicente Rojo*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, p. 123.

⁵³ Lelia Driben, *Vicente Rojo el arte de las variaciones sutiles*, op. cit., p. 28.

Cardoza y Aragón ha penetrado la obra de Rojo y puede transmitirla desde dentro, subraya contrastes: “Acepta ser al unísono rigor y estallido, con escuetas matemáticas floridas”; (*Ojo/voz*, p.78.) repite juegos de contrarios: “¡Alegría de la lluvia! ¡Ah, qué tristeza!”; (*Ojo/voz*, p.73.) o: “Cuán trágico siento lo diverso de esta mentida inmutabilidad”. (*Ojo/voz*, p.74.) Construye paralelismos con la música: “La repetición casi igual del leve motivo, la sutil variante que no cesa de repetirse y de variar, va penetrándome, macerándome, y me encanta con toccatas y fugas”; (*Ojo/voz*, p. 75.) recrea en palabras el ritmo de las líneas para que la poesía de las formas se vuelva poema y el sentimiento, metáfora: “Es frenética su percusión cuanto más queda. Es su impasividad la del espartano que no hace ni un gesto y esconde la loba que le está devorando las entrañas.” (*Ojo/voz*, p. 70.) Y, como si hubiera compartido su diván o intercambiado el saber de su analista, Cardoza intuye que la lluvia es fuego y nos hace mirarla: “Fuego cruzado de lluvia de abajo arriba, diagonalmente, en rigideces elocuentes. ¿Está devanándose sobre el diván? ¿El pintor toma el dictado?” (*Ojo/voz*, p. 71.) La obra de arte es también un camino que libera al pintor de la angustia: “Aparentemente es la benedictina insistencia de una greca obstinada con la cual intentó colmar un espacio infinito”. (*Ojo/voz*, p. 73.)

La referencia al espejo presente en incontables obras actúa como imán de la mirada en un sinfín de intérpretes con referencias cruzadas entre el psicoanálisis y la semiótica. Así, encontramos a lo largo de este ensayo poético múltiples ejemplos que ilustran la cercanía entre Vicente Rojo y Luis Cardoza y Aragón, sus expresiones e imaginarios compartidos invitan al lector a participar en el intercambio: “He dado algunos de los vínculos de su obra con mi imaginario. De su imaginario con mi capacidad de nombrar”. (*Ojo/voz*, p.77.) *Ut pictura poesis*: motor de la creación, color de la pintura y la poesía: “Colores oscuros, afinadísimos en su materia vibrante, modulando sus cuerdas, todo música en la exaltación

de su júbilo estival”, o armonías pictóricas que parten de colores opuestos y se recrean en ritmos poéticos que reproducen oposiciones: “Variedad suma construida con aparente monotonía”. (*Ojo/voz*, p. 70.) En este sentido sí podemos establecer convergencias con los textos de José-Miguel Ullán sobre Rojo. El poeta español transforma en poesía los recuerdos y los espacios donde el pintor se muestra a sí mismo y, al repetir el enfrentamiento de contrarios, Ullán colabora con Rojo; ambos intentan “rescatar los puntos inefables para sacrificarlos en todos sus estados, incluso negativos, en la neutra voracidad del lienzo... bañado todo por una luz desgarradora donde cantan la gravedad y la melancolía”.⁵⁴

Así también, la creación de Luis Cardoza y Aragón se vincula con la de los artistas:

Por la estructura que he privilegiado en mis rescates, lo que casi es ensayo crea vínculos que no siento sobrepuestos ni adventicios ni fuera de lugar: la reflexión sobre lo que estoy haciendo o sobre lo vivido o leído, o el recuerdo de los Contemporáneos, de los muralistas, de otros personajes confluye en la unidad de una vida. (*El río*, p. 22.)

Y las obras de Rojo, afirma, nos permiten:

Ver la música. Oír la pintura. Devorarlas...

Fraternidad del sonido y del color de las vocales. Ir más allá, más allá, con un ritmo de silencios.

Su afán cae sobre áridas y emotivas praderas de piedra y cielo. Su afán fecunda la florecita azul de la demencia. (*Ojo/voz*, p. 79.)

Sin embargo, el crítico reconoce también sus limitaciones. Ese ir y venir entre la interpretación estrujante dominada por la tensión y la certeza de conocer con exactitud lo que el pintor quiso decir parece interminable: “Desarrollar una idea, un sentido, un tema, un embrión, hasta sus últimos límites, hasta sus consecuencias finales. Cuando creímos

⁵⁴ José Miguel Ullán, “El retorno a la idea”, reproducido en *Vicente Rojo, op. cit.*, p. 123.

haberlos alcanzado, nos damos cuenta de que no hay límites. Se atraviesa el muro o el espejo y se sigue, sin término, caminando”. (*Ojo/voz*, p. 73.)

Queda explícito su método de acercamiento y su afinidad con Baudelaire. La obra de arte es para el poeta un detonador de evocaciones que lo lleva a enfrentar la dificultad de expresarse ante un cuadro: “sufriendo con la irrealidad de las palabras”. La pasión crece en Cardoza y Aragón y, ante la dificultad de articular, de expresar en palabras la textura del fenómeno pictórico, llega a la síntesis evocando el mundo interior del artista plástico:

Palpo la tensión. Me sacude. Aquí no hay sino sensibilidad exacerbada en una creación celular, orgánica siempre...

La lluvia es gráfica. (*Ojo/voz*, p. 70.)

Y una vez dominada la tensión que la obra le ha generado, se expresa con la certeza del que sabe:

Su claridad geométrica representa lo que estoy viendo y significa lo que soy capaz de deducir y de crear con sus intrínsecas virtudes formales...

Oigamos cómo la *Lluvia* deletrea su Forma. (*Ojo/voz*, p. 77.)

Se trata del ideal baudelairiano de expresar en imágenes poéticas la emoción de imágenes pictóricas. También se trata de paralelos en los que podemos intuir relaciones semióticas entre los signos icónicos y los signos verbales; entre las imágenes pictóricas detenidas por Vicente Rojo y las imágenes poéticas en las que Cardoza y Aragón intuye la suspensión del tiempo en el espacio: “Entrevió lo que quiso fijar. Detener la lluvia, eternizarla, llover él”. (*Ojo/voz*, p. 72.) La insistencia en la dirección de las líneas por parte del poeta nos remite a

su significado y a la reflexión que hiciera Lotman, refiriéndose al grabado, sobre el efecto de angustia que transmiten las líneas diagonales cuando se invierten.

Cuánto movimiento sensitivo en sus verticales, en sus diagonales, en sus perpendiculares mentales perturbando la calca del agua quieta, caída, plana, mansa, horizontal, echada como una vaca....

Pintar el Número, la pitagórica lluvia sin fin...

El mínimo signo insistente, gota de sol perforante... (*Ojo/voz*, pp. 69-70.)

En la palabra de Luis Cardoza y Aragón, el camino que dejó la lluvia de Vicente Rojo se vuelve expresión de sentimientos que narran la humedad del ambiente, la inmensidad de los espacios, cielo, mar y tierra unidos por la lluvia cuando se miran desde las alturas o desde la emotividad que el poeta y el pintor comparten en la bondad y la adversidad del exilio, en la memoria de otra tierra, en triángulos de lluvia interminable que narran repetidamente su repiqueteo; metáforas y metonimias convertidas en grafía líquida en el proceso de creación:

Cuánta furia y cuánta suavidad desconsolada. Morder el cielo o siquiera el mar.

Se ha puesto los pinceles en la boca y los ha quebrado al apretar las mandíbulas. Y tomó nuevos pinceles de siete pestañas para precipitar la forma de su lluvia de agua regia, para su navegable sílaba líquida.

Oscura gráfica de catástrofes, de instinto y de latidos.

Quiso pintar la lluvia y pintó la lluvia. No quiso nada que no fuera sino la plural forma delgada de la dicha inasible. (*Ojo/voz*, p. 74.)

Hay referencias a *México bajo la lluvia* en el título que el pintor da a su obra, en sus formas diagonales que obligan a recorrer el cuadro de lado a lado, en colores que permean ambientes, en rimas que subrayan la liquidez de la lluvia y replican su sonoridad en líneas quebradas. Triángulos inagotables reconstruyen la imagen de México en el pintor, en el poeta, en cada uno de sus lectores.

III.4 Francisco Toledo

Luis Cardoza y Aragón concluye *Ojo/voz* con un texto sobre la obra de Francisco Toledo escrito en 1987.⁵⁵ Encontramos allí la experiencia que el intérprete ha acumulado, la suma de imágenes que alimentan un diálogo fecundo que nace de la observación y se alimenta de ese silencio que prevalece en la entrevista entre el poeta y el pintor narrada al final del artículo. Es el silencio pródigo de miradas que tanto dicen. Una vez más, enfrentamos la atracción del poeta por lo difícil, la “seductora impotencia” en donde concurren los contrarios, la espontaneidad erudita y la candidez que Cardoza y Aragón define como una consecuencia del rigor obstinado de una expresión artística que, por ser diabólica, es ardiente. Y como muestra de su propio rigor, el poeta fundamenta su admiración hacia Toledo con juegos de opuestos: en los ojos del artista “arde memoria milenaria siempre nueva”. (*Ojo/voz*, p. 91.) De la misma manera establece la relación entre pintar y nombrar: “Pintar como Adán nombra, luego de conocer a Eva, con todo el deseo de conocerla. Toledo por su virtuosidad empieza a ser legendario”. (*Ojo/voz*, p. 92.) Y si su universalidad lo convierte en milenario, es a través de la metáfora pictórica, sumada a la metáfora poética, como se construye la unidad de todos los tiempos y de todos los lugares. Como ante otros artistas a quienes considera grandes maestros, el poeta hace énfasis en la síntesis del pintor. En este caso, como resultado de la confluencia de corrientes ancestrales que al sacudir las artes muestran el equilibrio e inducen a la poesía. Se trata de paralelismos literarios que transforman la unidad en diversidad mientras “su obra establece feliz inquietud”. (*Ojo/voz*, p. 90.) La unidad temática de Toledo es también enfatizada por Verónica Volkow, quien señala que los rasgos característicos de la obra gráfica del artista juchiteco aparecen desde sus primeras litografías, las de 1959, donde se manifiestan también sus temas y sus

⁵⁵ En *Ojo/voz*, se reproduce el texto del libro *Toledo, pintura y cerámica*, Ediciones Era, México, 1987.

personajes: “Tigres garrapateados, pájaros huevos panzonsísimos, enjutas aves bicicletas, gatos de una acolchonada exquisita cachondería, híbridos de toda clase”, nos descubren al “monstruo poético” que articula lo incompleto.⁵⁶ Esto es porque la pintura de Toledo es lenguaje de imágenes donde la acción se vuelve sustancia y anima a los personajes, “los lanza a una historia en un dibujar que es como ir contando, deshilando en la línea narrativas”.⁵⁷ La metáfora con la que Volkow teje y desteje los elementos narrativos nos transmite la poética de Toledo, pero muestra, al mismo tiempo, una línea paralela, la de su propia creación poética: “Traza con el lápiz un tiempo retorcido y fijo en su tejido para siempre. Y la línea, en calidad de frontera, es lugar de circulación, de roce, de deslizamiento, río de una piel sobre otra”.⁵⁸ Los laberintos de Toledo recrean los laberintos de Borges, reiteran el infinito “abismo hermético”, como podemos también observar en sus ilustraciones para la *Zoología fantástica* del escritor argentino.

Frente a la obra de Toledo, la pasión por el arte se vuelve explícita en ambos poetas. Cardoza y Aragón nos lleva a recorrer el mundo y el trasmundo del pintor:

Su visión con una iguana o una mujer desnuda recoge la magnificencia del mundo, de un mundo muy trabajado en que nada concurre exento de su latente magia escondida. No me apasiona la presunta magia sino los poderes ocultos manifiestos en las obras. Fui expulsado del paraíso en el cual Toledo pinta todavía. Me acuerdo de un paraíso objetivo y abstracto como las matemáticas. (*Ojo/voz*, p. 94.)

Así, tener o perder el paraíso son vías paralelas que conducen al intento romántico de descifrar el sentido de la vida a través del arte. En cierto modo, abren la posibilidad de crear cuando muestran esa “alma” que Baudelaire descubre revoloteando en el Marat de Jean

⁵⁶ Verónica Volkow, *La mordedura de la risa*, Editorial Aldus, México 1995, p.21.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 23.

Louis David o en la imaginación de Delacroix y cuyo vuelo persigue ciertamente Cardoza en la obra de Francisco Toledo. La claridad del pintor se torna “casi impenetrable” dada su diversidad y su monotonía, por lo que ha asimilado y por su memoria: “El estupor quizá proceda de la memoria que multiplica su fantasía, de que invoca con astuto acento de códice. La imaginación ¿no es ebria memoria?”. (*Ojo/voz*, p. 94.) A partir de estas citas, podemos también asociar las referencias de Cardoza y Aragón a la clasificación de Genette, pues, al llenar lagunas proponiendo significados que ayuden a decodificar la obra de Toledo, cumplen una función elíptica.⁵⁹

Una vez más a fines de los ochenta, como lo hiciera frente a Tamayo en los treinta, Cardoza y Aragón destaca la unidad del imaginario de Toledo que lo distingue porque: “Lo que toca lo transfigura en forma significativa”. (*Ojo/voz*, p. 83.) Y así, interpreta el sentir del pintor: “Crear es su goce más alto. Su singularidad macerada en el licor de la vida y en la luz de la inteligencia, nos regala la cosa y la idea de la cosa, las ideas de las cosas con su soledad”. (*Ojo/voz*, p. 95.) Subraya la poderosa imaginación lúdica del pintor; como Baudelaire frente a Poe, Cardoza y Aragón, frente a Toledo, descubre un sistema, un estilo de imaginar. A su vez, el poeta propone un método de acercamiento: “Aproximarse, entrar, como debe ser, desprovistos de preocupaciones o júbilos por imágenes que brotan del centro de la tierra y van al ombligo del hombre, en la madurez de una cultura visual al servicio de un sentido plástico asombroso”. (*Ojo/voz*, p. 91.)

Como en Tamayo, en Toledo el poeta encuentra la síntesis: “Yo lo aprehendo como una síntesis vertiginosa, como una condensación de inexplicables en lo más inquietante, oscuro y urgente de los individuos.” (*Ojo/voz*, p. 84.) Es esa premisa de la interpretación romántica lo que, al arrojar luz y al mismo tiempo sostener el misterio, lo acerca a Baudelaire, y de la

⁵⁹ Ver Gérard Genette, *Palimpsestos*, op. cit., p. 355.

cual Cardoza y Aragón se expresa así: “lo vivo y lo inerte conforman nupcias y fusiones en poemas del subconsciente colectivo.” (*Ojo/voz*, p. 84.) El poeta muestra su sentimiento frente a la obra, lo comparte con el lector y, al hacerlo, lo suma al proceso de la reflexión. La cercanía del poeta con el espíritu romántico se vuelve evidente pues lo que importa es el sentimiento compartido más allá del significado de la representación. Siguiendo la división nietzscheana encontramos, con Cardoza y Aragón, que en Toledo predomina lo dionisiaco. Y si bien el poeta subraya una vez más la imposibilidad de descifrar el arte, muestra también su capacidad, en tanto poeta, de alumbrar la creación del pintor con otra creación. Con este tema inicia y concluye su texto. Al ser intuitivo, el texto es fructífero: “No he buscado descifrar enigmas; presento mis sobrevuelos en su cosmos iconológico, en sus sistemas de realidad. Si los descifrara serían los míos. Aun cuando no lo quisiera cometería el agravio de mezclar mi formación. Intuí algunas fuentes en su manar innumerable”. (*Ojo/voz*, p. 85.) Hay también en otros críticos referencias a la unidad de la obra de Toledo. Teresa del Conde, por ejemplo, la considera contemporánea y arcaica y cita precisamente a Cardoza y Aragón, quien la refiere como: “una tórrida saga que el pintor interrumpió cuando quiso, para darnosla como quien corta un pedazo de río”.⁶⁰

Luis Cardoza y Aragón encuentra que en la obra de Toledo el tiempo –aliado natural de la literatura– está a la vez ausente y presente: “Presiento que hace milenios empezó su trazo disparado como la espiral de la nebulosa, con intensidad y pericia de herencias sin fatiga”. (*Ojo/voz*, p. 84.) Y en esa espiral sin tiempo el poeta construye imágenes, metáforas que trasladan al lector al mito y a la leyenda. Así, tomados de la mano del poeta, Toledo “nos introduce en experiencias intemporales universalmente sentidas”. (*Ojo/voz*, p. 84.)

⁶⁰ Luis Cardoza y Aragón, “Toledo. Obra Gráfica”, Galería Juan Martín, México, julio de 1969. Citado por Teresa del Conde en *Francisco Toledo*, SEP, México, 1981, p. 7.

Dawn Ades, en el catálogo que acompaña las exposiciones de Toledo en Londres y Madrid a fines de los noventa, reflexiona también sobre el sentido del tiempo, esta vez, en los autorretratos del artista: “La transparente concentración en el momento presente en este autorretrato paradójicamente conjura lo que parece excluir: un sentido del tiempo”.⁶¹ Si bien considero que ambos expresan una idea semejante, mientras el poeta, ante la dificultad de expresar en palabras la idea del instante detenido en la obra plástica, recurre a la metáfora poética, Ades profundiza a partir de la filosofía y el psicoanálisis.

Por su parte, Teresa del Conde al referir mitos, fábulas y leyendas a obras específicas de Toledo, señala que se trata de narraciones que viajan de boca en boca y son recopiladas, recreadas o creadas por el artista en simbiótica relación con su iconografía: “[...] son otras tantas fábulas plásticas en las que el elemento mágico ha desbordado el relato para tomar investiduras nuevas que deambulan de la pintura al aguafuerte, o de éste a la cerámica, a la escultura y al tapiz, como si el hechizo continuase brotando de manera continua”.⁶² Hay que subrayar que, a diferencia de lo que ocurre en el ensayo de Cardoza y Aragón, tanto en el de Teresa del Conde como en el de Dawn Ades –o como frente a Gerzso habíamos encontrado en el de Rita Eder– hay referencias explícitas a las obras plásticas que se comentan y a su reproducción en el catálogo, permitiendo al lector constatar sus observaciones, seguir su ruta o contrastarla con una propia. En estos ensayos hay también metáforas, por cierto más sencillas y menos frecuentes; los paralelismos son más claros, el análisis técnico más completo y la metodología explícita. A partir de estos textos, el lector puede hacer un recorrido de elementos plásticos, reflexiones filosóficas o psicoanalíticas. Si volvemos al juicio de Juan Acha sobre la crítica de arte hecha por literatos, encontramos

⁶¹ Dawn Ades, “Toledo”, en *Francisco Toledo*, Whitechapel Art Gallery, Londres, 2000, p. 22. Mi traducción.

⁶² Teresa del Conde, *Francisco Toledo*, *op. cit.*, p. 9.

que efectivamente el poeta no hace referencias a obras específicas, pero contrario a lo que señala Acha, las críticas provenientes de especialistas en historia del arte sí las hacen.

Por lo que toca a los temas, encontramos que en Toledo, como en Tamayo, se subraya la repetición de: “La visión dominada por la infancia, lo que considera en su lengua indígena, en los corrales de la casa y en el cielo. La Vía Láctea y el arco de su orina de niño”. (*Ojo/voz*, p. 85.) A Toledo se le ha considerado monotemático por repetirse no sólo a lo largo de su obra sino por la línea recurrente de su dibujo, al interior de una misma obra. En estas referencias podemos encontrar también semejanzas y contrastes en el tratamiento que les da el poeta y el que les da el crítico. Mientras Cardoza y Aragón dice simplemente que la línea dominante en la obra de Toledo es “achurada y eléctrica”, Jorge Alberto Manrique hace una descripción amplia de ésta:

Toledo tiene una manera específica y muy personal de representar las figuras en sus cuadros: a menudo, no utiliza una línea continua para delinear la figura sino que la línea está plumeada o achurada, o bien la línea circundante se pliega en meandros repetidos en forma de minúsculas almenas o picos. Las figuras se conforman en partes o en su totalidad de esos bordes que dan un efecto específico, vibrátil y rítmico, a las figuras. A su vez esas líneas entrecortadas e inciertas afectan la superficie del cuadro y crean diversas texturas.⁶³

Más allá de la repetición, Cardoza y Aragón señala que a Toledo lo salva el ritmo unificador que recorre su obra y que posee “potestad encantadora del inconfundible y barroco delirio toledano”. (*Ojo/voz*, p. 90.) Entonces, de la obra milenaria, universal, hecha de instantes y repeticiones surge Toledo, el que “mil veces moró en la matriz zapoteca y mil veces fue parido a la luz del mundo” (*Ojo/voz*, p. 86.) y recibe de Cardoza y Aragón un homenaje poético: “Toledo y Juchitán, hijo de la tierra, niño del viento. Pero hay en su

⁶³ Jorge Alberto Manrique, “Toledo el gusto por la vida” en *Francisco Toledo*, Smurfit, Cartón y Papel de México, México, 2002, p. 13.

prosopopeya, en su psicología, en lo que los atrae, cierta agresividad, cierta picaresca, cierto humor y ternura verdaderos. Nunca aludiría a ingenuidad sino a la razón de sus sentidos. A sus metáforas para dar forma a lo indecible, a lo invisible”. (*Ojo/voz*, p. 85.) Por ello, las metáforas del pintor sugieren las del poeta y se mezcla su sentir para lograr que el espectador-lector comparta lo que el poeta intermediario cree que sintió el pintor. Mientras lo indecible permanece oculto, se transmite y, más allá de la anécdota, muestra la esencia donde “las culturas son vasos comunicantes y sus raíces entretrejen urdimbre placentaria”. (*Ojo/voz*, p. 86.) Cardoza y Aragón subraya la popularidad de un artista que más allá de lo regional se consume en la poesía de todos. A su vez, sus metáforas acercan la obra del pintor al espectador, dando luz a través de nuevas creaciones: “He deseado abocetar lo que piensan sus ojos, lo que sueña su mano para mí, tal vez para ti. Sus ojos de medianoche. La inmediatez de sus pinceles emplumados”. (*Ojo/voz*, p. 103.) Por ello, frente a la dificultad de decir, Cardoza y Aragón crea las metáforas que lo acercan a la obra y a través del sentimiento, más que de la técnica, la aproximan a nosotros:

El artista, con sus pulsiones, erecciones y oraciones prosigue su rumbo sin cuestionar la pintura. Evoca una cosa de mil modos o mil cosas de un modo. ¿Cómo acercarme con mis diez mil variantes para sus centenas? Es angélico soñador, como suelen ser los demoníacos. Quizá he reiterado mi contrapunto a efecto de hacer sentir su nebulosa densa de orígenes. Su diversidad viene de atrás de los relojes. Sueña en zapoteco la poesía de su alma insaciada. (*Ojo/voz*, pp. 86-87.)

Destacan las alusiones a la seducción que el pintor ejerce sobre el poeta y que no proviene de la temática, por ello no importa si se repite. Frente a las repeticiones de Toledo, Cardoza y Aragón se expresa con aliteraciones, juegos de palabras y sonidos ciertamente repetidos: “Me seduce la forma de decir algo con lo que se pinta o escribe excediendo los medios. Me

seducen las finalidades sin fin, el juego por el juego. El fuego por el fuego.” (*Ojo/voz*, p. 95.) Juegos de imágenes y de palabras donde se comparten metáforas que muestran su intuición, mas no poseen la posibilidad de nombrar, la metáfora niega la obra que es “casi impenetrable”. Una vez más, el poeta se sostiene en el imperativo romántico de la intuición enriquecedora al descubrir la capacidad de un pintor. Sus movilizaciones inusitadas muestran que la metáfora “es una imposibilidad de nombrar.” (*Ojo/voz*, p. 95.) Permanecen los intertextos como referencias a la similitud o a la influencia del otro, quedan como testigos del recuerdo y la evocación, como posibilidad de explicar lo inexplicable a través de símiles que muestran la erudición del poeta y los alcances de una mirada que supone compartida con el lector. Se trata de símbolos de complicidad. Así, Toledo toca a Chagall y a Lam; ante su obra nos encontramos reiteradamente en Juchitán, pero también en la India y en Pompeya; al mirarla, buscamos cómo en Toledo confluyen las artes precortesianas, las negras o las de Oceanía. En su obra se dan cita los hombres de la Amazonía y, a partir de Eros o Dionisio, surge el deseo como tema y se “instaure comunión con lo prodigioso”. (*Ojo/voz*, p. 92.) La metáfora expresa lo propio y lo universal, la coincidencia de los opuestos; frente a Dionisio asoma Apolo “con pezuñas hendidas”, se encuentran Nietzsche y Baudelaire y reaparece incesante Sísifo para recomenzar su ascenso en la esencia siempre abierta de la obra de arte y transmitir el placer visual del pintor, al poeta, al lector. Los intertextos tienen cabida para permitir al poeta descifrar el lenguaje del pintor, e interpretar, por ejemplo, su bestiario. De la pintura clásica y popular, aunada a la naturaleza, derivan el espíritu y la belleza del arte de Toledo que “provoca el vuelo de la exactitud igual que un grupo de cristales apasionados. En su obra, esta simultaneidad: es un sabio y una criatura de la tierra”. (*Ojo/voz*, p. 95.) Las referencias metafóricas a lo simultáneo y los cristales nos remiten al notable efecto caleidoscópico de las líneas de Toledo.

Si bien son pocas las alusiones que en sus ensayos sobre arte hace Cardoza y Aragón a la técnica, éstas son precisas y con frecuencia establecen también paralelismos con otras experiencias artísticas. Como en el caso de Rufino Tamayo o Vicente Rojo, frente a Toledo el poeta subraya la afinidad entre la música y el color y construye metáforas que también son descripciones:

En una hoja en blanco un punto descuella como una fogata en el desierto. Esto es dibujar. Toledo sabe conferir vuelo y solidez al espacio. Su línea achurada y eléctrica crea claroscuro, modela volúmenes. Dibuja como un maestro chino. Suele ser de tonalidades muy moduladas, canoras siempre. Como pocos, escucha la música del color. Pinta con mucho color y poco dibujo y más con mucho dibujo y color parco. (*Ojo/voz*, p. 96.)

Considero también admirable el paralelismo entre el Juchitán de Toledo y el río de Cardoza y Aragón, pues su cercanía muestra lo real onírico del lugar poético. El río del poeta detenido magistralmente en el lenguaje parece recreación del Juchitán onírico de Toledo. Se trata finalmente de ese mismo río que es siempre distinto y puede constituir un ejemplo de cómo el poeta lleva al pintor a su terreno. Al mostrarlo, se muestra:

Su Juchitán nativo es tan real como onírico, y por ello inventa símbolos en donde respira lo primigenio... El río real de la infancia es la memoria. El río persiste corriendo por el cuerpo, mezclado a los ensueños... La leyenda, el apólogo, las supersticiones, la narración no nos inquietan en el río que los acarrea: la realidad se reinventa de tal suerte que cada uno de ellos trasplantados a una tinta, a un plato, a una pintura, se libera del río, para ya no ser más que ellos por sí solos. (*Ojo/voz*, p. 93.)

En el quehacer del poeta queda explícita la relación entre las artes, las obras van más allá de la suma de sus componentes, se agrega la pasión incesante del intérprete:

El efecto de las relaciones sólo la anunciaría quizá otro artista con obra equivalente. El pintor “ilustrando” un poema; el poeta “ilustrando” un pintor. Conocer la obra ignorando las fuentes. Ellas en sí, sin más las he tocado buscando dejarlas cerca de su sitio. Amo su desnudez y la expresión directa que nos conduce a la abstracción. Más amo las relaciones que motivan sus estíos salvajes, con pasión de iluminado, por los hombres y los guijarros y los insectos. Canto de la delicia y del sol. A veces pinta con el olfato. (*Ojo/voz*, p. 97.)

III.5 Otros pintores

De acuerdo a nuestra propuesta de investigación, haremos enseguida un breve análisis de las referencias de Luis Cardoza y Aragón a otros artistas considerados entre los grandes maestros mexicanos. Si bien el poeta, en *Pintura contemporánea de México*, no les dedica un artículo aparte, analiza la obra de otros pintores ya consagrados para los años setenta y reconocidos en Latinoamérica como los más destacados de nuestro país. Se trata una vez más de artistas que incitan al poeta al diálogo tanto con la obra plástica como con el lector.

Entre los pintores modernos que precedieron a la generación llamada de Ruptura, Carlos Mérida –al igual que el poeta, guatemalteco y residente en México– es de los primeros en recorrer el camino hacia la abstracción. Cardoza y Aragón reúne en *Carlos Mérida. Color y forma*, lo que escribió sobre el pintor entre 1924 y 1991.⁶⁴ Sin embargo, en *Pintura contemporánea de México*, brevemente señala que sus motivos no siempre se reconocen porque las formas se han convertido en poemas y ya no tienen sentido literal: “Carlos Mérida no se ocupa tanto del juego de las formas, cuanto del juego poético de las sensaciones de las formas”. (*Pintura...*, p. 59.) Y, para redundar en su reflexión, el poeta recurre a figuras retóricas: “Nunca hay descripción, relato, sino sensaciones de forma y formales sensaciones de informes sensaciones. Toma los modelos de un mundo íntimo, y la

⁶⁴ Luis Cardoza y Aragón, *Carlos Mérida. Color y forma*, Ediciones Era - Conaculta, México, 1992.

pintura se vive dentro de tal ambiente: el de un sistema de señales que debe dar vida plástica a sus sensaciones”. (*Pintura...*, p. 59.)

Cumpliendo con sus comparaciones habituales, Cardoza y Aragón hace alusión a la musicalidad: “La pintura de Carlos Mérida se ve –se oye, debo decir– por su musicalidad, por su timbre, cualidades básicas de su significación”. (*Pintura...*, p. 60.)

Dado que la obra de Carlos Mérida, como señala Damián Bayón, no goza de un reconocimiento generalizado de la crítica,⁶⁵ Cardoza y Aragón evita enfrentar el juicio, habla de incompreensión y multiplica las metáforas:

A pesar de la incompreensión de muchos años, prosiguió su camino. Un camino legítimo y válido como cualquier otro si conduce, como el de Mérida, a una revelación de lo suyo y de las raíces que lo nutren. Nunca olvido esta naturaleza de su obra. Su parva luz, distinta y categórica, siempre la he visto entre las llamaradas. Es un grano de especia que da un agudo sabor, delicado por tenaz: no se sabe en dónde está, pero hay algo más importante: se advierte que está, y que es nuestro. (*Pintura...*, p. 61.)

Otro de los precursores que despierta la atención del poeta es Pedro Coronel. Conocedor de sus motivaciones, Cardoza y Aragón penetra en la sensibilidad del pintor como si estuviese dentro de él. Elabora metáforas, sinestesias y aliteraciones para recrear la obra como poesía. Así, la paleta del pintor, “agria y bravía”, muestra reminiscencias del mundo formal precolombino, “como si desplegara las estelas de una mitología antiquísima y contemporánea”. (*Pintura...*, p. 30.) En el texto del poeta, los elementos pictóricos se embadurnan para adquirir resonancia:

⁶⁵ “El ‘caso’ particular de Mérida se resuelve en la mayoría de los libros como la interpretación moderna –más o menos abstracta, apenas figurativa– de la decoración maya. No estoy muy de acuerdo: puede ser que en el fondo de su intención, Mérida haya pretendido revivir ese arte. Lo cierto es que lo que sobrenada de su obra es de un geometrismo que parece poco nutrido.” (Damián Bayón, *Aventura plástica de Hispanoamérica*, op. cit., p. 91.)

Esta concepción de la pintura sentida entre las yemas de los dedos, entre las llamas del tacto, esta réplica al desierto de la tela que espera la mancha, y otra mancha, y otra mancha que ejerce gravitación sobre otra mancha que hace nacer otra, aunque no lo quiera el pintor, pero que sólo Pedro Coronel puede hacerla nacer así, porque solo él siente cómo lo guía, lo saca de sí, lo embarra sobre la tela, como si le pasara encima un galope de piedra, guarda mucho de la excelencia de su sensibilidad plástica. (*Pintura...*, pp. 30-31.)

Cuando se refiere a Leonora Carrington y Remedios Varo, Luis Cardoza y Aragón, al subrayar sus limitaciones, parece nutrir la opinión que más tarde expresará Damián Bayón. El poeta admira las cualidades pictóricas de las surrealistas pero, a pesar de su celebridad, marca su nula participación en el ámbito artístico del país y el poco atractivo que le merece su temática. Carrington le parece repetida y, aunque estima a Remedios Varo como ilustradora y admira su fabulante humor, considera que “aun en los mejores cuadros es inminente la aparición de Blanca Nieves”. (*Pintura...*, p. 75.) Aunque su mejor obra cumpla con las exigencias de la pintura fantástica, el poeta juzga que “un arte construido sobre la noción de lo insólito es muy limitado. Cuántas puerilidades se basan sobre la manida sentencia de Lautréamont: ‘Bello como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y de un paraguas’”. (*Pintura...*, p. 76.)

En el caso de Soriano, la admiración de Cardoza y Aragón nace de la pintura misma, del rigor del pintor poeta, pues no comulga con lo que se dice de ella. En este caso, le gusta precisamente porque la considera alejada de las palabras, pues su claridad no las requiere. De allí que su admiración no le motive a escribir más sobre él y, al referirse a Soriano, recuerde la frase de Valéry: “Comment parler peinture?”. (*Pintura...*, p. 74.) En su breve referencia al pintor, Cardoza y Aragón subraya la libertad de su expresión centrada en su vida interior, pues se trata de una pintura lúdica regida por la pasión: “El tema es la pintura

misma: no le concierne lo que estima ajeno a lo específico de la pintura”. (*Pintura...*, p. 73.)

En los cuadros de Soriano, el poeta encuentra un espejo que se ilumina con su mirada:

Veo lo que tengo enfrente; me basta. Sin nada preconcebido, lo veo. El cuadro se va iluminando. De pronto, está en el apogeo de su luz. Me vivo y lo vivo. No hay que buscar más allá. Quedarse en el cuadro; salir de él. Volver a verlo. Pesar sus elementos y el enlace disciplinado entre ellos. Paladearlo con lentitud, con sencillez. Todo se revela en Juan Soriano como poesía. Como estupor. (*Pintura...*, p.73.)

Su acercamiento a la obra de Alberto Gironella en *Pintura contemporánea de México*, también es muy breve. Se da a pesar de que no hay cercanía en sus imaginarios: “No me aventuro a interpretar sus interpretaciones. Si no veo bien lo que imagina, menos puedo imaginar lo que ve”. (*Pintura...*, p. 72.) Esto no quiere decir que no le interese como pintor, pues conoce el valor de sus propuestas y reconoce lo analítico de su imaginario. Aunque el resultado no le sea atractivo, admira su intento de rescatar el surrealismo sin pretender ilustrar lo que se narra y se refiere a las metamorfosis que, a propósito de su exposición en torno a Zapata, hace de *El entierro del Conde de Orgaz*: “Gironella es un pintor de desafíos y profanaciones. Hay en él rebeldía y esfuerzo racional para inundar el arte de irracionalismo, para hacer material la emoción y el concepto”. (*Pintura...*, p. 72.) Tal vez la clave de su acercamiento a Gironella se encuentre en este breve comentario: “Aprehendo con el pintor su decepción: ‘Busca absolutos –como Novalis– y encuentra tan sólo cosas’. A partir de tal requerimiento su estética renace. Es, más bien, posurrealista su visión. Gironella: Eros y muerte”. (*Pintura...*, p. 72.) Podemos decir que tanto el poeta como el pintor guían su trabajo por el postulado romántico de descubrir lo inefable. Aun sabiendo la imposibilidad de su esfuerzo, admiten el valor de seguir intentándolo. El poeta se reconoce en el pintor. Sus afinidades son inherentes al proceso de creación y van más allá del gusto por el

resultado. Y estos breves comentarios de Cardoza y Aragón sobre el surrealismo en Gironella dan pie para que Olivier Debroyse profundice en el análisis, lo refiera a elementos plásticos, a obras concretas que describe para interpretar la suma de elementos que el pintor agrega a su obra: expresionistas, abstractos, surrealistas, conceptuales o derivados del *action painting*.⁶⁶ Debroyse describe, por ejemplo, las texturas de *Cabeza enterrada de reina Mariana*, de 1961, subrayando las composiciones con su alternancia de zonas densas y zonas vacías marcadas por el uso del color, y las compara con el expresionismo evidente en obras como *Cabeza de viejo*, de 1958, y con un abstraccionismo que contiene elementos del surrealismo: bestias, formas espectrales u obsesiones oníricas. Subraya asimismo la importancia de los elementos conceptuales que caracterizan sus series:

La rapidez de ejecución, consecuencia tal vez del *action painting* en boga, se justifica por la necesidad de crear series en las que un mismo concepto sufre minúsculas pero múltiples variantes, como sucede en series basadas en la *Reina Mariana*, *Las meninas* o *El sueño del caballero*, así como en *El entierro de Zapata y otros enterramientos* (probablemente el ejercicio conceptual más logrado).⁶⁷

Debroyse subraya la intención paródica de Gironella quien –a diferencia de Picasso–, no crítica en *Las meninas* los valores de la obra que elige como modelo. Marca también la radicalización de Gironella al separarse de modelos clásicos para referirse a Leng Tch'e, y al rodear sus lienzos de referencias extrapictóricas. Este ejemplo ilustra la diferencia entre la aproximación del poeta y la del crítico. Debroyse toma un comentario de Cardoza y Aragón y lo desarrolla, documentándolo y ofreciendo ejemplos que apoyen lo que afirma, aun cuando a su vez, el propio Debroyse no profundice en las implicaciones de la parodia o

⁶⁶ Ver Olivier Debroyse, "Gironella también pinta", en *Gironella*, Landucci Editores, México, 2002, pp. 125-127.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 126.

en el alcance simbólico de las citas de Gironella a la luz de otras propuestas semióticas o filosóficas.

Por lo que toca a la referencia de Luis Cardoza y Aragón a José Luis Cuevas en *Pintura contemporánea de México*, encontramos que el poeta expresa su interés por escribir más sobre Cuevas, pero no lo hace. Sus comentarios, como los de otros escritores, se centran en la ferocidad, en lo salvaje, en paralelismos entre la obra y la personalidad de un pintor que “posee un estilo poético y profundo de lo fantástico y una sensibilidad excepcional y despiadada”. (*Pintura...*, p. 67.) Un pintor que al tiempo que es terrorista y corrosivamente elocuente, muestra una ternura cruel. El poeta considera que Cuevas, en su incesante afán de notoriedad, es el artista más secreto de México, “un Narciso que se odia”, y subraya la precisión y agresividad que mantienen la tensión en su obra: “Se expresa cabalmente, inconfundiblemente, con manchas magistrales, con líneas desgarradoras”. (*Pintura...*, p. 67.) El poeta expresa su emoción ante una obra desencajada de su época, frente a la cual el artista prefiere mirarse a sí mismo y hacer perdurar sus pasiones:

No ve hacia fuera, sino hacia sí mismo, aunque se incendie con Kafka, Dostoievski o Quevedo. Predomina un monólogo frenético. Rembrandt, Durero, Goya, cuando pinta autorretratos aludiendo a tales maestros, es igual que con los escritores: le sirven para hurgar en sí y revelarse en sus expectativas y desencantos. Se autopsia con ellos. No sigue a nadie. Su obra es un paroxismo en cámara lenta. Siempre se está viendo. Como se ve tanto, no se conoce. Muchísimo más prefiere buscarse que encontrarse. El tema de Cuevas es Cuevas. Su estilo de ver. Sus admirables dotes expresivas. Un drama de su sensibilidad. (*Pintura...*, p. 68.)

Al escribir sobre Cuevas, Juan García Ponce intentará ir más lejos en el análisis al referir a Nietzsche la reflexión sobre el carácter demiúrgico de la obra de arte. En ambos críticos es patente su admiración por la fecundidad del artista. Los paralelismos con las fieras

encontrarán también eco en la semblanza que Octavio Paz hace de José Luis Cuevas. Por parte de la crítica profesional y la historia del arte, el reconocimiento a Cuevas es general, sin embargo, es el propio Cuevas o los literatos que lo admiran, quienes escriben los textos de sus catálogos. Damián Bayón, en *Aventura plástica de Latinoamérica*, además de anotar que el artista, niño prodigio a los once años, sigue a los cuarenta –si volviera a revisar su obra, repetiría que a los setenta– en su pose de *enfant terrible*, señala que Cuevas tiene un agudo sentido de la página como campo de acción: “Por eso escribe y envía esas cartas garrapateadas llenas de larvas, gordas, enanos cabezudos, personajes siempre coherentes y no abstraídos a la manera de Dubuffet, ese otro gran inquisidor de nuestro tiempo”.⁶⁸ Agrega que el artista ha incidido en el arte de los otros por su manera de dibujar que retiene lo fundamental. Por lo que toca a otras fuentes de notoriedad encontramos que, además de varios libros de Cuevas sobre Cuevas, hay dos volúmenes de textos de 95 escritores sobre el pintor, que contrastan con la poca participación de los críticos profesionales en sus catálogos.⁶⁹ Obviamente, la obra de Cuevas es particularmente susceptible a múltiples interpretaciones y su relectura plástica de pintores y narradores invita a acercarse a ella desde la literatura. Por su manejo de personajes espejo, propicia también interpretaciones que la acercan a la psicología, la filosofía y la semiótica, y abundan en los comentarios referencias a lo salvaje que remiten a la pasión de Baudelaire por la obra de Delacroix.

Por otro lado, regresando a las apreciaciones de Luis Cardoza y Aragón, las obras de Manuel Felguérez, Fernando García Ponce o Roger von Gunten, también considerados notables en esa época, sólo merecen una breve mención en *Pintura contemporánea de México*. Cardoza y Aragón considera que Felguérez sobresale como pintor y escultor pues

⁶⁸ Damián Bayón, *Aventura plástica de Hispanoamérica*, *op.cit.*, p. 259.

⁶⁹ *José Luis Cuevas visto por los escritores*, tomos I y II. Ediciones El Tucán de Virginia, Ediciones La Giganta, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000.

ha logrado algo propio en sus oscilaciones; señala que Fernando García Ponce sabe estructurar su obra, ya que su abstraccionismo violento y preciso se mantiene en una línea de variaciones sobre el mismo tema; a Roger von Gunten lo considera dueño de un estilo y admira su delicadeza, que percibe como eco de un diluido expresionismo germánico.

Sirvan los anteriores ejemplos para ilustrar la extraordinaria contribución poética de Luis Cardoza y Aragón como intérprete de obras plásticas que inventa, recrea, recuerda, y vislumbra el universo de los pintores para llevar al lector al umbral del misterio e inducir interrogantes como las que él experimentó.

En *El río*, el poeta recopila anécdotas de su vida y reflexiones sobre sus ensayos críticos; en unas y otras hay frases de tono y temática similar: las metáforas impregnan toda su obra, las paradojas recorren un río que no tiene salida y que busca igualar su ritmo al ritmo del lector: “Desearía que la respiración de mi lector y la propia fuesen paralelas”. (*El río*, p. 30.) Quiere llegar a la unidad de las subjetividades: “Es el ritmo en la secuencia de los hallazgos, el ritmo en la secuencia de los estallidos, el ritmo en las interrupciones”. (*El río*, p. 30.) Ritmo de imágenes verbales que parecen recorrer las imágenes de los pintores, del sueño o del silencio, para recrear y recordar otros intentos en la irrealidad del tiempo, del espacio. Se trata de ser espejo de recuerdos: “En el laberinto del Espacio se pierde el Tiempo”; y en otra memoria, “en el laberinto del Tiempo se pierde el Espacio”. (*El río*, p. 32.) Se trata, también, de reflejar la imagen del lector: “Lector mío, me pongo frente al espejo y contemplo tu imagen, y cuando tú estás frente a tu espejo, contemplo mi imagen. Con ambos espejos, algo me alivio de la diversidad de lo concreto”. (*El río*, p. 21.)

IV. CRÍTICA Y OBRAS PARALELAS: LOS PRIVILEGIOS DE OCTAVIO PAZ

Octavio Paz también muestra en sus ensayos el hilo que une la poesía con las artes visuales. Escribe sobre artes plásticas a partir de 1940 y los últimos textos recopilados en *Los privilegios de la vista* son de 1990. Su obra es un notable ejemplo latinoamericano de la creación a través de la crítica de arte en el sentido señalado por Baudelaire. Como poeta, sin pretender realizar una labor crítica profesional, crea las metáforas que nos acercan a la obra plástica: aproximan su código sin llegar a abrirlo. En su prólogo a *Los privilegios de la vista* hace referencia a sus motivaciones: “Escribí movido por la admiración, la curiosidad, la indignación, la sorpresa; para comentar una exposición o para presentar a un amigo; a pedido de un museo o de una revista”.¹ Inicia su recopilación de ensayos sobre arte citando a Baudelaire y a quienes lo siguieron con brillo y coherencia: Apollinaire, Breton y, en México, José Juan Tablada, Gorostiza, Villaurrutia, Cuesta y Cardoza y Aragón. Consciente de la imposibilidad de acceso al significado, busca en las convergencias entre la poesía y la pintura la fuente común de la imaginación sintética: “El lenguaje de la pintura –líneas, colores, volúmenes– entra literalmente por los ojos: su código es primordialmente sensible... Los significados de la pintura están *a la vista*”. (*Los privilegios... I*, p. 25.)

Al analizar la interrelación entre las creaciones ensayística y poética de Paz y las obras de arte a las que hace referencia, podemos descubrir cómo su mirada se acerca a la de Baudelaire. Como Delacroix para Baudelaire, Tamayo es el detonador del acercamiento de Paz a la pintura; en él encuentra la fuente común en la que abrevan las artes:

¹ Octavio Paz, *Los privilegios de la vista II*, Obras Completas, tomo 7, FCE, México, 1994, p. 13. En lo sucesivo se cita en el texto.

Ante su pintura percibí, clara e inmediatamente, que Tamayo había abierto una brecha. Se había hecho la misma pregunta que yo me hacía y la había contestado con aquellos cuadros a un tiempo refinados y salvajes. ¿Qué decían? Yo traduje sus formas primordiales y sus colores exaltados a esta fórmula: la conquista de la modernidad se resuelve en la exploración del subsuelo de México. (*Los privilegios... I*, p. 36.)

Con Baudelaire, Paz descubre la modernidad en la impetuosidad de lo salvaje, en la posibilidad de la armonía, en la explosión del color. Leer su obra crítica es descubrir sus metáforas de circunvalaciones: “La exploración del túnel de las correspondencias, la excavación de la noche del lenguaje, la perforación de la roca: la búsqueda del comienzo, la búsqueda del agua”. (*Los privilegios... I*, p. 37.)

Paz nos lleva por el camino de Baudelaire para mostrarnos que “el color piensa, *independientemente* de los objetos que reviste”, el artista es traductor y la traducción es realmente una transmutación, ver un cuadro es también escucharlo: “La pintura, que es música, también y sobre todo es lenguaje... pintor es aquél que traduce la palabra en imágenes plásticas; el crítico es un poeta que traduce en palabras las líneas y los colores”. (*Los privilegios... I*, p. 43.) Sin embargo, modificará en otros ensayos sus planteamientos diferenciando lenguajes. Señalará que para Tamayo el tema es un pretexto que da entrada al significado, permite el acercamiento a la literatura, pero en lenguaje plástico:

Las ideas y los mitos, las pasiones y las figuras imaginarias, las formas que vemos y las que soñamos, son realidades que el pintor ha de encontrar *dentro* de la pintura: algo que debe brotar del cuadro y no algo que el artista introduce en el cuadro. De ahí su afán de pureza pictórica: la tela o el muro es una superficie de dos dimensiones, cerrada al mundo verbal y abierta hacia su propia realidad. (*Los privilegios...II*, p. 275.)

Y sin embargo Paz obviamente lo plantea en palabras: “Al enunciarlos en una forma sumaria y verbal, temo traicionarlo: la suya no es una ortodoxia sino una ortopraxia.” (*Los privilegios...II*, p. 275.) Los planteamientos de Paz sobre la crítica como traducción o creación se modifican a lo largo de sus ensayos. Cuando escribe sobre Gerzso, se refiere al texto de Cardoza y Aragón para el catálogo de la exposición de 1972, y dice que éste “oscila entre la traducción y la creación”. Paz alaba el señalamiento de Cardoza de que la pintura de Gerzso “no representa pero significa”, pues afirma que en este punto la crítica pictórica pasa de ser traducción a creación poética: “el cuadro es un trampolín para saltar hacia la significación que la pintura emite. Una significación que, apenas la tocamos, se deshace.” (*Los privilegios...II*, p. 342.) Sin embargo, en 1962, en un texto sobre Soriano, se había limitado a decir que el lenguaje de la pintura es intraducible pues sus formas y colores están a la vista: “Los cuadros, como los poemas, se explican por sí mismos. Para dialogar con nosotros no necesitan de intérpretes: basta con verlos... Así pues, la misión del crítico no consiste tanto en explicar una obra como en acercarla al espectador: limpiar nuestra vista y espíritu de telarañas, colocar el cuadro bajo la luz más favorable”. (*Los privilegios...II*, p. 342.)

La pintura, que no habla, es sin embargo lenguaje; y la crítica, que calla frente a lo inefable de las imágenes, es metáfora, lugar del poeta: otra creación artística que, al tocar la significación como hechizo, se deshace. Las contradicciones de Paz en referencia a las posibilidades de la crítica muestran no sólo la falta de contextualización de sus conceptos, sino también la relatividad de sus juicios, pues se acomodan a lo que conviene al texto, al momento en que lo escribe, a las influencias o, en palabras de Umberto Eco, a su “lector modelo”.

Y así como los textos con frecuencia acompañan a las obras plásticas que interpretan, la exposición *Octavio Paz: los privilegios de la vista*, realizada en 1990 en el hoy desaparecido Centro Cultural Arte Contemporáneo, reunió los cuadros sobre los que escribió el poeta: un reconocimiento a su obra que a través de la palabra abre el acceso al código del arte. Claude Esteban, al comentar esta exposición, subraya el valor estético de la obra de Paz a partir de su valor poético: “No está en busca de *significaciones* cuyos valores podamos descifrar; es portador de *sentido*, en la doble acepción del término. Ilumina y se oculta. No existe sino en movimiento o, más bien, es el movimiento del espíritu hacia los confines del silencio y la palabra”.²

Pero el valor poético del discurso de los escritores no siempre es apreciado. La crítica social del arte, que en los años sesenta y setenta analiza factores de producción, distribución y consumo, es una reacción al predominio de las interpretaciones metafóricas que parten de la tradición poética; y, frente a ella, Alberto Ruy Sánchez señala:

Para muchos críticos e historiadores de arte el escritor que escribe sobre arte es un estorbo. Introduce un principio de relatividad que erosiona públicamente la autoridad del crítico que quiera erguirse como juez supremo del arte. El escritor sigue indagando la clave que en cada obra pide ser descifrada, formulada en palabras... El escritor se ensaya en la obra como se ensaya en el mundo, con pasión reflexiva.³

Hay una alusión al principio de “inmanencia” formulado por los románticos alemanes, y retomado por Baudelaire: el poeta responde al llamado de “descifrar” el significado oculto, y lo hace siguiendo el principio de relatividad de la crítica que el mismo Baudelaire puso de manifiesto al cuestionar la imitación en el arte. El poeta francés abrió así el camino a la

² Claude Esteban, “El culto a las imágenes” en *Vuelta*, núm. 161, abril de 1990.

³ Alberto Ruy-Sánchez, *Aventuras de la mirada*, Biblioteca del ISSSTE, México 1999, pp. 10-11.

crítica poética que la teoría social del arte pretende cancelar, y abrió también las posibilidades de la interpretación semiótica que hoy, innecesariamente, quisieran cancelar los defensores de la crítica poética, quienes sin embargo utilizan reiteradamente sus términos. Claude Esteban, al tiempo que señala que el poema, como portador de sentido, ilumina y oculta el código de las imágenes, descalifica el análisis semiótico –que parece estar citando– como una simple *traslación* de un sistema de signos a otro: “Los semióticos, aquí o allá, se entregan a esas equivalencias aventuradas que no convencerán jamás sino a las conciencias crédulas”.⁴ Una descalificación tan general como ésta manifiesta su falta de fundamento, ya que las aportaciones semióticas están muy lejos de pretender una simple traslación. Además, la descalificación es innecesaria pues ninguna interpretación es totalmente objetiva, ajena a la pasión, a la reflexión, a la ideología o a la emoción; más bien la crítica semiótica, como toda crítica de arte, busca en las obras una clave para penetrar el código, para participar y hacernos participar del placer y de las implicaciones del cuadro, del texto. Los escritos de Paz incluyen propuestas que pueden ser analizadas a la luz de la semiótica. Por ejemplo, en el sentido expresado por Iuri Lotman, encontramos que Paz concede a sus textos una función estética, se trata de expresiones sobrecargadas de significados que recodifican el texto artístico. Su interpretación, como la de otros poetas y narradores aquí citados, introduce asociaciones extratextuales diversas, incluyendo las personales, en particular, las que entran en relación con su propia obra.⁵ También podemos vincular las propuestas de Paz con los planteamientos de Umberto Eco, en el sentido de que la comprensión y transmisión de los mensajes estéticos que el poeta interpreta, se funda en

⁴ Claude Esteban, en *Vuelta*, *op. cit.*, p. 161.

⁵ Ver Iuri Lotman, “Sobre el contenido y la estructura del concepto de ‘Literatura artística’”, 1973, en *Semiosfera I*, traducción de Desiderio Navarro, Frónesis, Cátedra, Universitat de València, Madrid, 2000. Y “Sobre los dos modelos de comunicación en el sistema de la cultura”, 1973, en *Semiosfera II*, traducción de Desiderio Navarro, Frónesis, Cátedra, Universitat de València, Madrid, 2000.

una dialéctica entre aceptación y repudio de los códigos y léxicos del artista que, a su vez, transmite al espectador-lector. De ahí que las coincidencias estén directamente relacionadas con la aceptación de sus textos poéticos en los que abundan las figuras retóricas.⁶

La relación con Baudelaire es aun más evidente. Como él, Paz se nutre de las imágenes plásticas para crear imágenes verbales. Enfrenta la dificultad de transmitir, a través del lenguaje, las sensaciones visuales, marcando oposiciones, creando metáforas para recrear figuras, ritmos, colores. El escritor experimenta frente al arte la pasión de Baudelaire y, como él, reconoce que el discurso crítico está siempre en proceso, siempre inacabado. “De la crítica a la ofrenda” es entonces una creación estética paralela, un discurso que, al contemplar la obra de Tamayo, la recrea: “Mi contemplación ha dejado de ser pasiva: repito, en sentido inverso, marchó hacia atrás, hacia el origen de la obra y a tientas, con torpeza, rehago el camino del creador. El placer se vuelve creación”. (*Los privilegios... II*, p. 266.) Como Baudelaire, Paz escribe notables ensayos y poemas sobre el arte y los artistas y, al editar sus obras completas, agrupa los ensayos y tributos al arte moderno universal en un tomo, y dedica otro al arte de México. Los pintores mexicanos sobre los que más escribió fueron Tamayo y Soriano, aunque Paz realizó además obras de poesía concreta y libros en colaboración con artistas, como Marcel Duchamp y Vicente Rojo.

IV.1 Rufino Tamayo

Ya señalamos que Tamayo es el detonador de la labor crítica de Paz. Es él quien lo impulsa a colaborar en la organización de su primera exposición en París, y su asombro frente al pintor es recurrente: “Desde hace más de veinte años giro en torno a la pintura de Rufino

⁶ Ver Umberto Eco, *La estructura ausente*, traducción de Francisco Serra Cantarell, Editorial Lumen, Barcelona, 1987, pp. 142-155.

Tamayo”.⁷ Al analizar sus ensayos, en términos generales descubriremos el método utilizado por Paz para “colocar el cuadro bajo la luz más favorable”. (*Los privilegios...II*, p. 347.) El poeta dedica una parte importante de sus artículos a situar las obras en el contexto de la pintura de su época, a la luz de sus influencias, para luego reflexionar sobre sus elementos, juzgarlas, invitar a otros a mirirlas o comunicar al espectador sus reacciones. Buscará, por tanto, transmitir su pasión por el arte. Si bien insiste en la imposibilidad de traducir una obra plástica o de comunicar su significado, como Luis Cardoza y Aragón, hará de la crítica otra creación y buscará, por medio de metáforas, crear puentes. Su método incluye subrayar las contradicciones y trazar paralelismos con otras expresiones del arte. Como ejemplificaremos más adelante, sus ensayos hacen constantes referencias al contexto en el que surge la obra, a otros artistas o corrientes del arte y, sobre todo, al proceso mismo de la crítica. Encontraremos también múltiples paralelismos con reflexiones que Paz expresa en otros ensayos literarios.

Paz combina en sus análisis las referencias a los elementos pictóricos y metapictóricos que descubriera en Baudelaire: en el nivel pictórico, las relaciones entre los colores y las líneas: “por gracia del color el espacio vibra, existe” (*Los privilegios... II*, p. 259), nos dice refiriéndose a Tamayo. Y en el nivel metapictórico, el contexto donde aparece la obra de

⁷Octavio Paz, *Los privilegios de la vista II*, op. cit., p.272. En la obra se reproducen tres artículos y un homenaje: “Tamayo en la pintura mexicana contemporánea”, escrito a raíz de su primera exposición en París en 1950, en la Galerie des Beaux Arts; “De la crítica a la ofrenda”, hecho en torno a la exposición de 1959 en la Galerie de France; “Transfiguraciones”, que incluye una reflexión sobre los primeros, escrito en Delhi en 1968; y “Ser natural”, que forma parte de *¿Águila o sol?* Todos ellos han sido frecuentemente reproducidos en catálogos de los pintores y en antologías del poeta. Salvo el último, que se analiza en el capítulo VI, se citan con referencia a las Obras Completas de Paz, publicadas en el FCE. Si nos referimos a las funciones del texto, de la manera propuesta por Genette, habrá que señalar el papel primordial que juega Paz en el reconocimiento de los pintores, al grado de seguir reproduciendo en sus catálogos textos como el que en 1989 escribe Paz sobre Juan Soriano y en el que, salvo brevemente en el primero y en el último párrafo, no hace alusión al pintor ni a su obra. En el caso de Tamayo, dada la notoriedad del pintor en el ámbito internacional, para el poeta es primordial ser mencionado junto a Tamayo; aun así, el papel de Paz sigue siendo central para la difusión de la obra del pintor, para el acercamiento del público y para la construcción de mitos; en particular cuando, con los años, la fama del poeta adquiere también grandes alturas.

arte, la realidad y la imaginación, el espacio donde se habla de la pintura; donde la pintura, al mismo tiempo que es presencia, no puede dejar de ser lenguaje: “Tamayo descubre por esos años la facultad metafórica de los colores y las formas, el don del lenguaje que es la pintura. El cuadro se convierte en la contrapartida plástica de la imagen poética. No la traducción visual del poema verbal, procedimiento practicado por varios surrealistas, sino una metáfora plástica –algo más cerca de Miró que de Max Ernst.” (*Los privilegios...II*, p. 274.)

Ya en 1950, Paz señala los riesgos que Tamayo asume: “Nacida bajo el signo del rigor y la búsqueda, la pintura de Tamayo se encuentra ahora en una zona de libertad creadora que la hace dueña del secreto del vuelo sin perder jamás el de la tierra, fuerza de gravedad de la inspiración”. (*Los privilegios...II*, p. 258.) Desde entonces hace notar la relación de su pintura con la de quienes influyeron en él y la relaciona con el significado y el signo como elementos de la pintura y, por tanto, de la reflexión crítica: “[...] no es extraño que le hayan atraído sobre todo los pintores contemporáneos que voluntariamente redujeron la pintura a sus elementos esenciales. En ellos iba a encontrar un mundo de formas que se prohibían toda significación que no estuviese contenida en los valores plásticos.” (*Los privilegios...II*, p. 258.)

Si comparamos los ensayos de Paz con los de Cardoza y Aragón, encontraremos que ambos poetas escriben movidos por su propia emoción frente a la obra del pintor o por sus afinidades creativas. Si el poeta guatemalteco había sentido frente a Tamayo: “cómo atrae nuestra mirada, cómo enciende nuestro tacto” (*Pintura...* p. 42.), Paz, frente a la *Figura con un abanico*, habla de la impresión que le produce, no de sus características plásticas, y

podemos referir sus comentarios a las propuestas filosóficas de Gaston Bachelard⁸ en torno a la duración y al instante: “[...] la vivacidad de la vida se despliega como una verdadera aparición; sólo que es una aparición sostenida en el aire, suspendida sobre el vacío, como un largo instante irrecuperable. Este cuadro me produce una impresión que sólo puede dar una palabra nacarada: melancolía”. (*Los privilegios...II*, p. 264.)

En el caso de Paz, el acercamiento de las obras que analiza a su propio discurso es aun más explícito que en Cardoza y Aragón. En sus ensayos sobre otros temas, podemos encontrar afirmaciones similares a las utilizadas como explicaciones en torno a la obra de un pintor. Por ejemplo, el hieratismo que descubre en las mujeres de Tamayo –que Juan García Ponce reiterará en su obra crítica⁹– es el de la mujer mexicana descrita en *El laberinto de la soledad*, obra a la que él mismo hace referencia cuando, en la introducción a “Tamayo en la pintura mexicana contemporánea”, cita a los muralistas.¹⁰ Otro ejemplo de este acercamiento lo encontramos cuando, para referirse a la obra de Tamayo en relación con la expresión precolombina, las ideas de Paz son muy semejantes a las que encontramos en *El laberinto de la soledad*: “Mirada-pedernal que atraviesa el objeto-ofrenda. Entre la muerte y la vida el sacrificio traza un puente: el hombre. Y por eso su pintura a veces nos parece una de aquellas esculturas aztecas que revestían con una piel humana. El sacrificio es transfiguración.” (*Los privilegios...II*, p. 271.) En este sentido podemos también establecer un paralelismo con la interpretación de Paul Westheim:

Un arte henchido de oscuridades y noche, del demoníaco poder de las tinieblas y del misterio astral. En el trasfondo acecha la muerte, proyectando sus sombras sobre todo ser y todo acaecer –así como en el concepto azteca de Coatlicue, la horripilante y sublime diosa de la tierra, se

⁸ Ver Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, 1931, Éditions Stock, Paris, 1994.

⁹ *Infra* cap. V.

¹⁰ En *Los privilegios de la vista II*, esta introducción es parte del artículo: “Los muralistas a primera vista”.

hallan vinculados el nacer y el perecer, el principio y el fin de todo ser terrenal. Visión plástica cuyo contenido forma y color son expresión de la angustia vital, del estremecimiento ante el misterio de la vida.¹¹

Cuando analiza el papel del arte popular y el arte prehispánico en la obra del pintor, encontramos también que Paz hace extensos planteamientos en torno al mestizaje, la cultura indígena o la reconquista del pasado glorioso de México a través del arte, argumentos presentes en otros ensayos del poeta:

Gracias al movimiento revolucionario, nuestro país se ha sentido y se ha visto como lo que es: un país mestizo, racialmente más cerca del indio que del europeo, aunque no suceda lo mismo en materia de cultura y de instituciones políticas. El descubrimiento de nosotros mismos nos llevó a ver con apasionado interés los restos de la antigua civilización tanto como sus supervivencias en las creencias y costumbres populares. De ahí que el México moderno haya intentado reconquistar ese pasado grandioso. El fondo de México es indio y son numerosas las supervivencias culturales, sociales y psíquicas de las sociedades prehispánicas. Incluso es inexacto hablar de supervivencias y más bien habría que decir estructuras mentales y sociales. Esas estructuras, semi-enterradas, informan y conforman nuestros mitos, nuestra estética, nuestra moral y nuestra política. (*Los privilegios...II*, p. 283.)

En estos casos se vuelve evidente la citada asociación de la obra plástica a significados que el poeta expresa en sus escritos y que, como señalara Eco, nos remiten a las coincidencias entre los léxicos de Tamayo y los de Paz. De este modo, el poeta acerca la obra del artista y su propia obra al espectador-lector.

Por otra parte, encontramos que Paz cita en algunos de sus ensayos lo que Luis Cardoza y Aragón ha dicho sobre el tema. Cuando escribe sobre Tamayo, reconoce que el guatemalteco lo había hecho antes pero le echa en cara su “bandería ideológica”.¹² Y

¹¹ Paul Westheim, *Tamayo. Una investigación estética*, Edición Artes de México, México, 1957, p. 15.

¹² *Supra*, cap. III.

cuando también después de él se refiere a Gerzso, su valoración del trabajo de Cardoza se vuelve ambigua al pasar de la alabanza al reclamo. Parece querer subrayar que él hace algo distinto y no queda claro si escribe movido por ello o por su admiración hacia la obra de Gerzso.¹³

Hay que agregar también que los juicios de Paz son más frecuentes, amplios, categóricos y explícitos. Insistentemente reflexiona sobre su propio acto interpretativo, lo juzga del mismo modo en que está juzgando la obra plástica que mira, acepta la subjetividad y lo precedero de su pasión:

¿Cómo escribir sobre arte y artistas sin abdicar de nuestra razón, sin convertirla en servidora de nuestros gustos más fatales y de nuestras inclinaciones menos premeditadas? Nuestros gustos no se justifican; mejor dicho, satisfacerse, encontrar el objeto que desean, es su única justificación. A mis gustos no los justifica mi razón sino aquellas obras que los satisfacen. En ellas, no en mi conciencia, encuentro la razón de mi placer. Pero poco o nada puedo decir sobre esas obras, excepto que me seducen de tal modo que me prohíben juzgarlas y juzgarme. Están más allá del juicio, me hacen perder el juicio. Y si me decido a juzgar, no me engaño ni engaño a nadie sobre el verdadero significado de mi acto: lo hago sólo para añadir placer a mi placer. (*Los privilegios...II*, p. 265.)

Paz hace también explícito su proceso de acercamiento a la obra plástica hasta llegar a la revelación: el secreto de la obra se mantiene. Define así su actitud frente a la pintura de Tamayo, su apetito visual y su fascinación:

El cuadro está allí, frente a mí, colgado en una pared. Lo miro y poco a poco, con inflexible y lenta seguridad, se despliega y se vuelve un abanico de sensaciones, una vibración de colores y de formas que se extienden en oleadas: espacio vivo, espacio dichoso de ser espacio. Después, con la misma lentitud, los colores se repliegan y el cuadro se cierra sobre sí mismo. (*Los privilegios...II*, p. 272.)

¹³ *Supra*, cap. III.

Podemos de nuevo comparar la aproximación de Paz con la de Cardoza y Aragón: ambos parecen conocer los sentimientos y motivaciones del pintor, como podemos apreciar en un homenaje del guatemalteco a Tamayo cuando dice: “Vuela con sus raíces, se enraiza con sus alas”.¹⁴ O cuando dice: “He visto a Tamayo soñar con amor y eficacia, en tal empeño poético”.¹⁵ Y Paz, por su parte, nos dice que para lograr en su pintura la síntesis con la antigüedad precolombina, Tamayo no necesita reconquistar la inocencia: “le basta descender al fondo de sí para encontrar el antiguo sol, surtidor de imágenes”. (*Los privilegios...II*, p. 261.) O encuentra al pintor que se revela en sus cuadros: “Un Tamayo casi sin rostro, apenas personal, muy viejo y muy joven, recién despertado de un sueño de siglos.” (*Los privilegios...II*, p. 271.)

Sin embargo, las referencias de Paz a obras específicas son más frecuentes y más explícitas que las de Cardoza y Aragón. Así, para ejemplificar el sentimiento de agresión en la obra de Tamayo, cita el *Loco que salta al vacío*, *Niños jugando con fuego* o la *Figura que contempla el firmamento*. (Ver *Los privilegios...II*, p. 262.) Otro de los elementos recurrentes en el acercamiento de Paz a Tamayo, que también se ejemplifica y sobre el que podemos señalar un paralelo en lo que dice Baudelaire sobre Delacroix, es la exasperación y ferocidad que descubre en los personajes a un tiempo sórdidos y bufos del pintor: “la bestialidad encarnizada de su *Perro rabioso*, la gula casi cósmica de su *Devorador de sandías...*”. (*Los privilegios...II*, p. 263.) En ellas descubre la rabia y el placer de mostrarla y, al hacerlo, enumera los temas de Tamayo que resultan espejos del espectador:

¹⁴ Luis Cardoza y Aragón. “Tamayo”, *La Jornada*, 25 de septiembre de 1987.

¹⁵ Luis Cardoza y Aragón, *Pintura contemporánea de México*, Ediciones Era, México 1995, p. 53.

Poseído por una rabia fría y lúcida, se complace en mostrarnos una fauna de monstruos y medios seres, todos sentados en su propia satisfacción, todos dueños de una risa idiota, todos garras, trompas, dientes enormes y trituradores. ¿Seres imaginarios? No. Tamayo no ha hecho sino pintar nuestras visiones más secretas, las imágenes que infectan nuestros sueños y hacen explosivas nuestras noches. (*Los privilegios...II*, p. 263.)

Por su parte Westheim encuentra también en Tamayo: “Un arte saturado de conflictos y tensiones, de constantes choques entre fuerzas destructoras; un arte reflejo del destino que se cierne sobre el hombre y de la heroica resistencia del hombre sobre el destino que se cierne sobre él”.¹⁶ Sin embargo, Westheim considera que a pesar de la angustia en Tamayo no existe lo apolíneo pues no tiene la serenidad del que está por encima del caos.

En general, en todas las interpretaciones críticas encontramos tanto referencias a épocas y estilos como paralelismos entre artistas. En algunos casos, el crítico sustenta ampliamente estas referencias. Paul Westheim, por ejemplo, señala que Tamayo comparte con Matisse, Picasso y Braque el estilo de la época: “se forja su propia gramática plástica que es adoptada por todos los espíritus creadores”, pero agrega que la gramática es sólo un supuesto indispensable para que cada uno exprese lo propio, y distingue lo estructural y lo espiritual como rasgos fundamentales de Picasso y Braque, para luego agregar que en Tamayo las rimas plásticas son fundamentales: “Son creaciones de ritmo movido, colmadas de contrastes sorprendentes y, a veces, inquietantes, documentos humanos del apasionado ver de un artista visionario”.¹⁷ Por otra parte, el paralelismo más amplio que hace Paz entre Tamayo y sus contemporáneos es con De Kooning y Dubuffet, en quienes centra semejanzas en la ferocidad y lo salvaje: “Los tres son pintores terrestres, materiales. Los tres han pintado algunas de las obras maestras de lo que podría llamarse el salvajismo pictórico

¹⁶ Paul Westheim, *op. cit.*, p. 12.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 11-12.

contemporáneo. Los tres han humillado y exaltado a la figura humana. Los tres han creado una obra aparte, inconfundible”. (*Los privilegios...II*, p. 278.) Podemos decir que las comparaciones se establecen a partir de la obra pero en relación directa con el mundo de quien la juzga. La biblioteca personal del crítico juega un papel primordial en las semejanzas que se descubren.

La ferocidad es una característica frecuentemente analizada en Tamayo. Cardoza y Aragón habla de la brutalidad del pintor y la encuentra exquisita; mientras que, en “Transgresiones”, Paz vuelve a referirse a la ferocidad como parte instintiva del creador, allí donde se dan cita Eros y Tanatos, donde lo pasional y lo demoníaco entran en relación directa con la percepción sensorial:

La ferocidad de Tamayo no es intelectual; es sátira y rito, burla popular y ceremonia mágica. Sus locos son patéticos y grotescos, no despreciables; sus monstruos son vitales, engendros y abortos de la naturaleza, no caricaturas metafísicas. Sus deformaciones de la figura humana son la escritura de los estragos y las victorias de la pasión, el tiempo y las fuerzas inhumanas del dinero y las máquinas. El mundo físico es su mundo. Lluvia, sangre, músculos, semen, sol, sequía, piedra, pan, vagina, risa, hambre: palabras que para Tamayo no sólo tienen sentido sino también sabor, olor, gusto, peso, color. (*Los privilegios...II*, pp. 279-280.)

Otro de los paralelismos que con gran frecuencia se repiten en la obra crítica de los poetas es el que establecen con otras artes. Frente a Tamayo, Paz subraya su cercanía colorista con Góngora: “Muchas de estas telas recientes, por su suntuosa y rica monotonía, por su luz ensimismada, me recuerdan ciertos sonetos fúnebres de Góngora. Sí, Góngora, el gran colorista, pero también el poeta de los blancos, los negros y los grises, el poeta que oía el paso del instante y de las horas.” (*Los privilegios...II*, p. 264.)

Y así como Cardoza y Aragón señala que el color en Tamayo es lírico y su orquestación sinfónica, o que se expresa cantando en formas y colores, Paz marca también la relación con la música:

La limitación se vuelve abundancia: universos azules y verdes en un puñado de polen, soles y tierras en un átomo amarillo, dispersiones y conjunciones de lo cálido y lo frío en un ocre, castillos agudos del gris, precipicios de los blancos, golfos del violeta. La abundancia no es abigarrada: la paleta de Tamayo es pura, ama los colores francos y se rehúsa, con una suerte de salud instintiva, a todo refinamiento dudoso. Delicadeza y vitalidad, sensualidad y energía. Si el color es música, ciertos trozos de Tamayo me hacen pensar en Bartók, como la música de Antón Webern me hace pensar en Kandinsky. (*Los privilegios...II*, p. 276.)

Para Paz, el cuadro, como el poema, es el lugar de reunión: “No es un mundo privado sino el espacio propicio al encuentro: es un sitio de comunión.” (*Los privilegios...II*, p. 264.) Y así como nos dice que en Tamayo la unidad entre la tendencia intelectual o crítica de su pintura y la tendencia instintiva proviene de sus entrañas precolombinas, pues el pintor penetra la realidad con su mirada, Paz, al señalarlo, penetra también la realidad pero con el lenguaje, y guía al espectador para que inicie su propio recorrido:

Pintura dual que sólo alcanza la unidad para desgarrarse y de nuevo volver a reunirse. La vitalidad del arte de Tamayo depende de la convivencia de estas dos tendencias. Apenas una de ellas prevalece en exceso, el artista vacila. Si la crítica triunfa, la pintura se seca o languidece; si el instinto domina, cae en un expresionismo crudo. El equilibrio no se logra, sin embargo, con la tregua de los contrarios. Para vivir, esta pintura necesita pelear consigo misma, alimentarse de sus contradicciones. Ni la inmovilidad ni el movimiento sino la vibración del punto fijo. El centro, el punto sensible. (*Los privilegios...II*, pp. 270-271.)

Paz entreteje la labor del creador con los colores, la estructura, la fuerza que guía su mano, el sentido de la vida, de la muerte. Las fuerzas opuestas multiplican la tensión en aras de

acercar el lenguaje de Tamayo al de Paz. Sólo Paz podría conjugar tan insistentemente lo sagrado y el sacrificio patentes en su obra con las imágenes de Tamayo y convertirlas en influencias o antecedentes: “El elemento solar rima con el lunar. El principio masculino sostiene en todas las telas de Tamayo un diálogo con el principio lunar. La luna que arde en algunos de sus cuadros rige el hieratismo de esas mujeres que se tienden en posición de sacrificio”. (*Los privilegios... II*, p. 261.) Y como la obra de Tamayo es una “vasta metáfora”, Paz la traslada de los opuestos a los complementarios: masculino/femenino, vida/muerte, sol/luna, delicadeza/barbarie, día/ noche; de la metáfora del crítico-poeta a la del pintor-poeta.

Esa dualidad siempre subrayada forma parte del método de Octavio Paz, y en esto también advertimos una semejanza con Cardoza y Aragón quien, por ejemplo, encuentra en la obra del pintor a un tiempo intensidad y precisión en lo irracional. Paz por su parte señala:

El elemento reflexivo es la mitad de Tamayo: la otra mitad es la pasión. Una pasión contenida, ensimismada, que jamás se desgarrar y que nunca se degrada en elocuencia. Esta violencia encadenada o, más bien, desencadenada sobre sí misma, lo aleja y lo acerca a un tiempo del expresionismo en sus dos vertientes: la alemana del primer cuarto de siglo y la que más tarde, forzando un poco los términos, se ha llamado expresionismo abstracto. (*Los privilegios...II*, pp. 276-277.)

Dualidad que provoca paralelismos con la literatura, pues Paz también la encuentra en el poema barroco, “feo hermosamente el rostro” (*Los privilegios... II*, p. 277), y que ciertamente encontramos en los poemas de Paz y sin duda en sus ensayos: “Tamayo: la pasión que distiende a las formas; la violencia de los contrastes; la energía petrificada que anima a ciertas figuras, dinamismo que se resuelve en inmovilidad amenazante; la

exaltación brutal del color, la rabia de ciertas pinceladas y el erotismo sangriento de otras; las oposiciones tajantes y las alianzas insólitas...”. (*Los privilegios...II*, p. 277.)

Este constante juego de opuestos también está presente en las referencias al color. Aun cuando no cite a Baudelaire, Paz las referencias de Paz son muy semejantes a las del poeta francés. Mientras Baudelaire dice de *El sultán de Marruecos rodeado de su guardia y de sus oficiales*, de Delacroix: “Este cuadro es tan armonioso, pese al esplendor de los tonos, que es gris: gris como la naturaleza, gris como la atmósfera del verano, cuando el sol se extiende como un crepúsculo de polvo tembloroso sobre cada objeto”,¹⁸ Paz señala, refiriéndose a Tamayo: “Nunca el gris nos había revelado tantas entonaciones y modulaciones, como si oyésemos un poema hecho de una sola frase, que se repite sin cesar y sin cesar cambia de significado”. (*Los privilegios... II*, p. 264.) Similitudes como ésta dan lugar a que los críticos profesionales acusen a los poetas de caer en la repetición.

A partir de Baudelaire, Paz marca la independencia del color, pues ser un gran colorista implica también para él la sobriedad y la armonía que el poeta francés ya había encontrado en un solo color. Paz expresa que: “Para Baudelaire el color era un acorde: una relación antagónica y complementaria entre un color cálido y uno frío. Tamayo extrema la búsqueda: crea el acorde dentro de un solo color. Obtiene así una vibración luminosa de resonancias menos amplias pero más intensas: el punto extremo, casi inmóvil a fuerza de tensión, de una nota o un tono.” (*Los privilegios...II*, pp. 275-276.) El notable manejo del color en Tamayo es también subrayado por Bayón, quien menciona su “enamoramiento por los colores abismados y densos”;¹⁹ por Westheim que encuentra sus “colores apagados,

¹⁸ Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, traducción de Carmen Santos, La balsa de la Medusa, 83, Visor, Madrid, 1996, p. 40.

¹⁹ Damián Bayón, *Aventura plástica de Hispanoamérica*, FCE, 1995.

silenciosamente musicales”;²⁰ o por Cardoza y Aragón, quien señala que en sus colores sombríos el pintor “establece delicadas relaciones y contrastes”.²¹

Un siglo después de que Baudelaire pregona el fin de la tradición, Paz augura en “Presencia y presente: Baudelaire, crítico de arte”, el fin de la modernidad que, en la inmovilidad y la repetición, rechaza el cambio que le diera origen. Propone la contemplación como puente para dar salida al laberinto y retornar a la tradición:

A tientas y guiado por el principio de analogía, que es también el de oposición complementaria, aventuro una hipótesis: el otro polo de la fiesta es la contemplación. ... El arte de la contemplación produce objetos pero no los considera cosas sino signos: puntos de partida hacia el descubrimiento de otra realidad, sea ésta la presencia o la vacuidad. Escribo *hacia el descubrimiento* porque en una sociedad como la nuestra el arte no nos ofrece significados ni representaciones: es un arte en busca del significado. Un arte en busca de la presencia o de la vacuidad donde se disuelven los significados. Este arte de la contemplación rescataría la noción de *obra* sólo que en lugar de ver en ella un objeto, una cosa, le devolvería su verdadera función: la de ser un *puente* entre el espectador y esa presencia a la que el arte alude siempre sin jamás nombrarla del todo. (*Los privilegios... I*, p. 54.)

Paz abre así la puerta a la interpretación del signo. Las manifestaciones artísticas despojadas de su misión de representar, alejadas del significado, necesitan que el poeta revista sus signos con metáforas, como lo hace Paz para Tamayo: “Sino: signo: constelación: el sitio de Tamayo y, asimismo, sus signos al empezar su exploración del mundo de la pintura y ese otro mundo, más secreto, que es su ser de hombre y de pintor. Puntos de partida hacia sí mismo”. (*Los privilegios...II*, p. 274.) El poeta toma entonces el hueso, emblema de Tamayo y, en un proceso de apertura de significado, lo transforma en imagen poética:

²⁰ Paul Westheim, *op. cit.*, p. 11.

²¹ Luis Cardoza y Aragón, *Rufino Tamayo*, SEP, Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, México, 1934, p. VI.

Entre sus imágenes terribles hay una que posee el valor de un emblema sin perder el otro, más inmediato, de ser una realidad diaria: el hueso, el montón de huesos que somos. Huesos de perro, luna de hueso, pan de hueso, huesos de hombre, paisajes de hueso: planeta-osario. La obsesión por el hueso, al principio satírica, se transforma en una imagen cósmica. (*Los privilegios...II*, p. 279.)

La metáfora funda la relación entre pintura y poesía: espacio de encuentro de fuerzas que muestran su origen común. Si la pintura dispara múltiples significados, su interpretación literaria los multiplica e incrementa la pluralidad. Estamos en un lugar de incesante oposición. Por ello, nos dice Paz, el papel de la crítica que es creación –del pintor que retoma sus orígenes en otra expresión, como Tamayo en el arte prehispánico, o del escritor que nos invita a mirar la creación bajo una nueva luz– es perpetuar: “El único arte muerto es aquél que no merece el homenaje supremo de la negación creadora”. (*Los privilegios...II*, p. 286.) Por ello, para Paz, la pintura y la poesía están hechas de “enemistades y reconciliaciones, rimas y correspondencias y ecos”. (*Los privilegios... II*, p. 264.) Si, a través de la pintura, Tamayo traduce el mundo, lo transfigura, lo hace metáfora, lo revela; y, si como señala Paz, “la traducción sensible del mundo es una transmutación” (*Los privilegios...II*, p. 287), al interpretar el mundo de Tamayo el poeta crea otra metáfora, lo transfigura, lo ilumina con su luz para alimentar nuestra mirada y generar nuevas interpretaciones, otras creaciones, rupturas o negaciones; impide, una vez más, la muerte del arte. Una vez más, la asociación de la interpretación de Paz con los postulados de la semiótica es evidente, pues,

como señala Lotman, la construcción retórica de un texto en otro implica una toma de conciencia semiótica y constituye la base de generación de sentido.²²

IV.2 Gunther Gerzso

En 1973 Paz escribe “Gerzso: la centella glacial”, poco después de la aparición del libro sobre el pintor publicado por la UNAM con textos de Luis Cardoza y Aragón. Inicia con una breve introducción que revaloriza el trabajo de Gerzso –rechazado en sus inicios por abstracto y porque la atención y apoyo se centraban en el muralismo–, Paz elogia enseguida el trabajo de Cardoza al tiempo que señala sus discrepancias y ofrece su postura en relación al papel del surrealismo en la pintura de Gerzso. A diferencia de Cardoza, Paz considera que el pintor abandona la factura surrealista, mas no así la inspiración que también encuentra en Kandinsky, Klee, Malevich o Mondrian. Señala que, mientras para los surrealistas figurativos la noción de modelo interior es pasional y subversiva, para los pintores abstractos se convierte en arquetipo ideal. Por ello, considera que en el caso de Gerzso no hay ruptura con el surrealismo: “La noción de *modelo interior* deja de ser explícita, pero no desaparece, y el automatismo sigue siendo un recurso esencial del pintor”. (*Los privilegios... II*, p. 342.)

Explicar su postura le toma a Paz más de la mitad de este breve ensayo por lo que se refiere poco al trabajo de Gerzso; pero, a diferencia de otros ensayos, el poeta ofrece argumentos teóricos que, en cierto modo, lo acercan a la crítica profesional del arte. Sin embargo, habrá que hacer también referencia al “compromiso” de Paz con el Surrealismo

²² Ver Iuri Lotman, “El texto en el texto”, 1981, en *Semiosfera I, op.cit.*, pp. 102-103.

que menciona Doré Ashton,²³ y a cómo las diferentes visiones de Cardoza y Aragón y Paz en torno a este movimiento derivan en una especie de necesidad de subrayar sus diferencias. Si bien no podemos, sólo por ese deseo definitorio de Paz, comparar su ensayo con el de Rita Eder –dado que ella hace un análisis extenso de las propuestas plásticas fundamentado en referencias específicas a la obra del pintor–, vemos que ambos insisten, en consecuencia con la postura del propio pintor, en separarlo de los abstractos. Dice Eder: “Después de su etapa plenamente surrealista, Gerzso encontró un camino para expresar su concepción de la pintura y llegar a una síntesis de lo que considera una de sus contribuciones a la estética de lo mexicano”.²⁴ Paz va más lejos al sostener que el surrealismo se mantiene como modelo interior. No es así para Damián Bayón, quien considera a Gerzso uno de los primeros abstractos mexicanos y lo admira como tal.

Hay otras coincidencias entre Octavio Paz y Rita Eder. Una de ellas, patente en el título de “centella glacial”: “geometrías de fuego y hielo”, que el poeta encuentra en la obra del pintor, mientras Eder la considera “una casa-cuerpo, un manto luminoso en el que se revela un mundo sensible construido por opuestos: orden y emoción, eros y muerte, hielo y lava”.²⁵ La frase sirve además para mostrar que el método de definir una obra a través de la yuxtaposición de opuestos no es exclusivo de los poetas y narradores que escriben sobre arte. Podemos añadir que la referencia al erotismo en la obra de Gerzso es señalada también por Paz cuando se refiere al sistema de alusiones en su pintura: “Los colores, las líneas y los volúmenes juegan en sus cuadros el juego de los ecos y las correspondencias”. (*Los privilegios... II*, p. 342.) Se trata –nos dice el poeta– de una pintura que no muestra su

²³ Ver Doré Ashton, “Surrealism and Latin America”, pp. 106-115, en *Latin American Artists of the Twentieth Century*, Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1993.

²⁴ Rita Eder, *Gunther Gerzso. El esplendor de la muralla*, CONACULTA y Ediciones Era, México 1994, p.25.

²⁵ *Ibid.*, p. 8.

secreto, pues éste se oculta detrás del cuadro: “La función de esas desgarraduras, heridas y oquedades sexuales es aludir a lo que está del otro lado y que no ven los ojos”. (*Los privilegios... II*, p. 342.) Eder encuentra en los desgarramientos de Gerzso la clave para entender sus vínculos con las obsesiones del surrealismo, y cita *El descuartizado*, obra a partir de la cual el pintor incorpora rasgaduras a su obra. La autora establece en la concepción de Gerzso del cuerpo como Eros, un paralelismo con el planteamiento de Georges Bataille del erotismo ligado al sacrificio y a la tortura como vía del éxtasis.²⁶ Paz por su parte descubre un giro hacia la violencia en esas “superficies desgarradas, laceradas, hendidas por un frío ojo-cuchillo”, y encuentra en ellas la tentativa de Gerzso de responder a la pregunta clave del erotismo: ¿Qué hay detrás de la presencia? (*Los privilegios...II*, p. 342.)

Al final de su breve escrito, Paz vuelve a referirse al ensayo de Cardoza, como si todo lo que quisiera decir sobre Gerzso girase en torno a lo que dijo el guatemalteco: “Por eso, como dice acertadamente Cardoza y Aragón, la pintura de Gerzso ‘no representa pero significa’”. Sin embargo agrega que el significado nos elude y, como la traducción es imposible, el intento de Cardoza no se logra: “El texto de Cardoza y Aragón, como los mejores suyos, oscila entre la traducción y la creación. Traducción del lenguaje verbal al lenguaje plástico del pintor; creación a partir del discurso pictórico, de otro discurso que, sin embargo, depende de la pintura y vuelve a ella continuamente”. (*Los privilegios... II*, p. 340.) Paz considera que la traducción puede transformarse en creación poética y sin embargo aun así no logra penetrar el significado: “el cuadro es un trampolín para saltar a la significación que la pintura emite... Una significación que apenas la tocamos se deshace”. (*Los privilegios... II*, p. 342.)

²⁶ Ver *ibid.*, p. 22.

Como la experiencia estética es intraducible, la crítica tiene que conformarse con describir una experiencia. Ya los románticos alemanes, Baudelaire, o el propio Cardoza y Aragón, habían reflexionado sobre el valor de ese intento de acercarse al significado aun sabiendo la imposibilidad de lograrlo. Por su parte, Paz, sin pretender la traducción, rodea la obra del pintor con metáforas que también se transforman en otra creación, mientras la pintura de Gerzso “reposa sobre una hendidura del tiempo”. (*Los privilegios... II*, p. 343.)

IV.3 Alberto Gironella

Podemos contrastar la postura de Paz frente a la pintura abstracta de Gerzso, o frente a la obra de Juan Soriano, con la que manifiesta en 1978 cuando escribe sobre Alberto Gironella. Si bien su método de acercamiento se mantiene, se concentra mucho más en la obra del pintor. Sin duda la cercanía de Gironella a la literatura y la pintura clásicas permite al poeta ir más lejos en el análisis de los paralelismos entre las artes y acercarse, a través de paráfrasis que completan el círculo abierto por Gironella, a la ruta interminable de la semiótica. Paz dedica todo el ensayo a las imágenes visuales, sin distraerse comentando lo que han dicho otros sobre el pintor, hablar de la crítica, o referirse exclusivamente al creador como ocurre en el caso de Juan Soriano. Tampoco aparece su preocupación por la traducción; al contrario, las comparaciones se multiplican y Paz nos ofrece otra vuelta de tuerca en este enriquecedor ensayo donde sus metáforas se suman para iluminar el trabajo de Gironella: “Entre la palabra y la imagen visual, entre los oídos y los ojos, hay un continuo ir y venir”. (*Los privilegios... II*, p. 364.) Así, Paz pasa del soneto de Lope de Vega sobre Holofernes donde –nos dice– la poderosa corriente verbal se detiene en una visión sobrecogedora, al despliegue de la imaginación de Gironella que permite la comunicación entre poesía y pintura. Paz consigue la comunicación y se acerca a las

propuestas semióticas, en el sentido de introducir en el mensaje de Gironella –que es en sí una reinterpretación o, de acuerdo a Genette, un hipertexto–, nuevas asociaciones que constituyen interpretaciones en cuarto grado.²⁷ De acuerdo también a lo establecido por Lotman, Paz reconstruye imágenes símbolo que conservan contextos anteriores transitando de la historia a la literatura, a la pintura y, de nuevo, a la literatura y cuyo desciframiento supone una memoria común entre el emisor y el receptor.²⁸ Aun así, Paz no sigue los lineamientos de la semiótica, por ejemplo, el análisis de obras específicas, las referencias a los elementos que sirven de apoyo, las reflexiones sobre la estructura o la investigación del sentido de cada imagen.

Nos encontramos con Paz y Gironella en *Ut pictura poesis*, aun cuando la poesía sea arte del tiempo y la pintura del espacio: “la poesía se oye y la pintura se contempla: el poema transcurre y al transcurrir cambia, mientras que el cuadro siempre es idéntico a sí mismo. Sin embargo, la facultad que rige a pintura y poesía es una; aunque el pintor se sirve de los ojos y el poeta de la lengua, ojos y lengua obedecen a la misma potencia: la imaginación”. (*Los privilegios... II*, p. 365.)

Y al admirar esta facultad de Gironella, Paz se acerca también a Baudelaire, a su reflexión en torno a la imaginación sintética, a su admiración por las cualidades de Poe o Delacroix que la muestran: “En esto Gironella también es único: como sucede con otros pintores, en su obra la imaginación es la potencia que comunica a la poesía con la pintura, sólo que no como un puente que une a dos orillas sino como un abrazo que fuese un combate”. (*Los privilegios... II*, p. 365.) Los lectores podemos imaginar el combate de

²⁷ Ver Gérard Genette, *Palimpsestos*, traducción de Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989, pp. 246-247. *Supra* cap. I.2.3.

²⁸ Ver Lotman, “La memoria de la cultura”, 1986, en *Semiosfera II*, Frónesis, Cátedra, Universitat de València, traducción de Desiderio Navarro, Madrid, 2000. *Supra* cap. I.2.1.

Jacob contra el Ángel, escuchar o mirar a Góngora, a Delacroix, a Baudelaire y, ahora, a Paz o a Gironella representando el duelo de la creación. Sus conocimientos “ilustran” la obra para el lector, quien probablemente desconoce los referentes, y muestran la erudición de pintores y poetas; aquí, como en el caso de Baudelaire, además de la imaginación de los pintores inspirada en la literatura, admiramos también la intuición creativa de Paz.

Encontramos asimismo, como se había señalado en otros ensayos de Paz o de Cardoza y Aragón, que el poeta pretende conocer desde adentro el proceso creativo del pintor. Paz nos dice que “concibe al cuadro no sólo ni exclusivamente como una composición plástica sino como una metáfora de sus obsesiones, sueños, cóleras, miedos y deseos”. (*Los privilegios... II*, p. 365.) Todos ellos están presentes en los cuadros-espejo de Gironella transformados en poemas. “La pintura de Gironella no cuenta ni relata: es una descarga de imágenes que provoca en el espectador otra descarga. No es una pintura para leer, como la de muchos de sus contemporáneos; es una pintura que, al mismo tiempo, debemos ver y oír.” (*Los privilegios... II*, p. 366.)

Podemos compararlo con lo que afirma Cardoza y Aragón quien, aun cuando se refiere muy brevemente a Gironella, subraya también la fuerza del postulado romántico en la obra de este pintor; su lucha a muerte por descubrir lo inefable se convierte en búsqueda de lo absoluto. El poeta guatemalteco señala que, aun cuando el pintor sólo encuentre cosas, el intento, patente en sus desafíos, hace renacer su estética.²⁹

Paz amplía las comparaciones a las citas de Gironella y a las de Eliot o Pound, a su ferocidad y a la de Goya, Picasso, Baudelaire o Rimbaud, entre otros; a su humor y al de Valle Inclán o Buñuel; compara su moral con la de Nietzsche, su mundo con el mundo de

²⁹ Ver Luis Cardoza y Aragón, *Pintura contemporánea de México*, Ediciones Era, México 1995, p. 72. *Supra* cap. III.

Terra Nostra, la novela de Fuentes. Para ilustrarlo transcribo su excelente descripción del mundo de Gironella que marca el acercamiento de sus imaginarios al transformarse en el mundo de los laberintos de Paz:

El siglo de Gironella es el siglo dorado de la pudrición hispánica, el XVII, pero un XVII fuera del tiempo de la historia, un siglo XVII que se roe sin cesar las entrañas y que salta de un siglo a otro, de pronto al siglo XX y otras al XIX, tiempo en que el ángel barroco de la melancolía se transforma en doña Marina y su quimérico imperio de oro y jade, doña Marina en una catira –la mulata rubia, la blonda negra, la muerte vivaz y desnuda como el agua–, la catira en el oscuro objeto de nuestro deseo que tiene la misma cara que Conchita –la bailarina de flamenco de la película de Buñuel–, la Conchita en una Quimera y... distintas apariciones de América, el gran sueño español del que sólo la muerte nos despierta. América-vulva, América-vagina, América-piedra-de-sacrificios, América-tumba, América-trono-y-estercolero, reina y puta, América de Donne (*my kingdom safest when with one man manned*), que no es un continente sino una mujer, que no es una mujer sino un ánima en pena. (*Los privilegios... II*, p. 369.)

Conviene observar los paralelismos entre lo dicho por Paz y lo que el propio Gironella observa en torno a los vasos comunicantes entre su obra y *Terra nostra*, al señalar que, tanto Fuentes, literariamente, como él, pictóricamente, reconstruyen una historia compartida por España y México. Y Fuentes, a su vez, encuentra afinidades que se multiplican y se enriquecen en el descubrimiento de sus correspondencias, pues considera que la obra de Gironella es “una lectura del mundo y, simultáneamente, una lectura de sí misma”.³⁰

La serie dedicada a la reina Mariana, metáfora de la decadencia, también permite prolongar las semejanzas entre lo señalado por Paz respecto del siglo XVII y lo que dice

³⁰ Carlos Fuentes, “Tiempo is pánico”, reproducido en *Gironella*, Landucci Editores, México, 2002, p. 161.

Lelia Driben: "... allí donde la reina Mariana está destrozada, transformada en guiñapo, en búho, en perro, en monstruo grotesco, esperpéntico monstruo al borde del pudridero".³¹

Por sus referencias a las obras del pasado, Paz califica la pintura de Gironella como un eco, "metáfora de la obsesión" que se repite hasta parafrasear el ritmo de las obras de Velázquez, Goya o el Greco, con pasión que Paz califica de feroz en el sentido baudelairiano: "La ferocidad es, en cierto modo, la contrapartida animal del entusiasmo espiritual y de ahí que aparezca, complemento contradictorio, en las grandes pasiones religiosas, eróticas y artísticas". (*Los privilegios... II*, p. 367.)

Otros análisis en torno a Gironella mostrarán también las huellas de la biografía del pintor, que siempre forma parte del catálogo. De hecho, en la exposición antológica de 1984, titulada *Esto es gallo*, Gironella llega incluso a escribir su propia biografía. Se trata de una especie de juego en donde pone en evidencia el papel del destino: "Coincide su nacimiento con el segundo manifiesto del surrealismo, la película de Dalí y Buñuel *Un perro andaluz*, el crack de Wall Street y el invento de la Coca Cola". A propósito, Lelia Driben señala la circulación dinámica entre lo que Gironella pinta y la literatura que se prolonga en la concepción que el artista hace del catálogo, el cual convierte en "una extensión de los cuadros desplegados sobre los muros del museo, como el rostro escrito, impreso, de la obra, en diálogo con la misma".³² Se trata de un pintor personaje que se autorretrata en los otros, se convierte en ellos, nos miramos en ellos, todos somos parte de la parodia. En un intento afín a las propuestas surrealistas, Gironella entrelaza literatura y pintura y pretende borrar los límites entre su vida y su obra. Cuadros y catálogo parecen

³¹ Lelia Driben, "Un oscuro, transgresivo relámpago", en *Gironella*, Landucci Editores, *op. cit.*, p. 92.

³² Lelia Driben, "Alberto Gironella: un artista entre la modernidad y la vanguardia" en *Gironella*, CONACULTA, México, 2001, p. 16.

formar parte de un ensamble en el que la pintura es espejo del habla y viceversa. Y sin embargo Driben, en cuyos escritos asoma siempre el hilo conductor de sus entrevistas, al volver a escribir sobre Gironella, señala que no se asume del todo surrealista y va más allá para encontrarse en el barroco o incluso en el arte pop, al tiempo que, en congruencia con el surrealismo, el pintor recrea en metáforas el adentro y el afuera. Así, la crítica asume que el rostro surcado de manchas de un dibujo convoca a Gironella como espejo y, al mismo tiempo, a Velázquez, Goya o el Greco, y a Salvador Elizondo, Gómez de la Serna o Paz: “Gironella convoca a esa sucesión de hombres tanto en sus cuadros como en sus citas y en su incisiva habla. En esa circularidad constante que engendraba entre el adentro y el afuera de la obra, su habla era la conformación más cabal del surrealismo”.³³ En este sentido, Paz había bautizado las obsesiones de Gironella, presentes en sus cuadros, como *obvisiones*: diálogos entre grandes pasiones que asumen “las formas ambiguas de la adoración y el vituperio, el incienso y el escupitajo. La pintura concebida como un ritual sacrílego”. (*Los privilegios... II*, p. 366.)

Pero, a pesar de las similitudes, hay diferencias entre el método de acercamiento de Driben y el de los poetas y narradores. Ella hace referencia explícita a algunas obras, las revisa con cierto detenimiento y, aunque no ofrezca un análisis exhaustivo, subraya puntos clave a partir de los cuales se pueden establecer paralelismos con el análisis semiótico. Así, en las obras en torno al entierro de Zapata, lúcida paráfrasis del *Entierro del Conde de Orgaz*, encuentra elementos del arte pop como las corcholatas que representan orificios de balas. El objeto de desecho pasa a ser objeto de la historia, el líder a un tiempo vivo y acribillado permanece en la memoria y Driben recurre a la metáfora en la descripción: “...

³³ Lelia Driben, “Un oscuro, transgresivo relámpago”, *op. cit.*, p. 92.

la figura de Zapata, rodeada por un entorno blanco, brilla incólume, imperturbable, pese a su muerte. Incólume y aureolada como si connotara una puesta entre paréntesis de la mitificación en su aspecto trivial”.³⁴ Y, a pesar del paralelismo con el arte pop, Driben establece una importante diferencia con la propuesta de Warhol, donde la ironía se vincula a la producción industrial y lo real se reproduce sobre lo real, mientras que en Gironella se da un giro hacia la historia del arte: “...la seducción del objeto tal como es, no reprocesado al modo de Warhol, no construido, ingresa en un contexto donde lo pictórico, así como la reserva polisémica, otorga a estos elementos otro carácter”.³⁵ Por otra parte, cuando analiza *La verónica*, su descripción recoge las referencias al erotismo, la agonía y la muerte en “la acción desplegada por toro y torero, acción que crea una indescifrable, íntima y frontal, amorosa y sangrienta complicidad”.³⁶ Sus aportaciones, como señala ella misma, quedan ligadas a las de Bataille cuando dice que el erotismo replantea la vida interior y, podemos agregar, a las de Paz, cuando reflexiona sobre el tratamiento que en los cuadros de Gironella marca el paso de la violencia pasional al monólogo erótico. (Ver *Los privilegios... II*, p. 367.)

Sin embargo, con mucha más insistencia y profundidad que Paz o Driben, el autor que más ampliamente se refiere al violento erotismo de Gironella es Salvador Elizondo. Las ligas que establece con la obra del pintor son notables, y culminan cuando Elizondo entrelaza su imaginario al de Gironella. El narrador encuentra en él la posibilidad de eternizar el instante: “el pintor es el que consigue crear un instante que dentro de este decurso es perdurable; como si en él se realizaran las aspiraciones inconscientes de una

³⁴ Driben, “Alberto Gironella: un artista entre la modernidad y la vanguardia”, *op. cit.*, p. 21.

³⁵ *Ibid.*, p. 23.

³⁶ Driben, “Un oscuro, transgresivo relámpago”, *op. cit.*, p. 92.

memoria absoluta en la que, a su vez, el mundo mismo estuviera contenido”.³⁷ Y, en este acercamiento, Elizondo nos recuerda a Bachelard –fuente probable de sus reflexiones en torno al instante que condensa toda la fuerza del tiempo–, quien lo lleva a descubrir en el artista la pretensión de eternizar a sus personajes a través del arte.³⁸ Sus comentarios nos acercan también a los de Baudelaire en su intento de hacer “visible” el sentido de la obra, pues, como él, Elizondo se desgarró para revelar el significado: “La tortura es la transmisión fenomenal de una pasión”;³⁹ y a Foucault, en su desciframiento de la paradoja de la representación que –como preludeo a su interpretación de Gironella–, Elizondo hace patente en sus comentarios acerca de *Las meninas*, en donde los paralelismos con las propuestas de Foucault son evidentes, pues considera la obra de Velázquez

[...] piedra de toque no sólo en lo que se refiere a todas aquellas formulaciones que a partir de la noción de “realidad” se pueden hacer acerca de la pintura, sino también de todas aquellas tentativas que pretenden definir el concepto de metáfora en el orden del lenguaje, entendido éste en su acepción más vasta, más imprecisa y por lo tanto más universal.⁴⁰

IV.4 Juan Soriano

La crítica de Paz en torno a Soriano es más frecuente y permite comparar sus diferentes momentos. Los tres ensayos que sobre él se reproducen en *Los privilegios de la vista* muestran las paradojas de la lucha inalcanzable del poeta por fijar en palabras las imágenes y, al no lograrlo, se contenta con ponerlas bajo la luz más favorable.⁴¹ Su objetivo es

³⁷ Salvador Elizondo, *Cuaderno de escritura*, Letras Mexicanas, 126, FCE, México, 2000, p. 82. Para una reflexión más amplia de la interpretación de Elizondo: *infra* cap. VI.2.

³⁸ Ver Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, *op. cit.*

³⁹ Salvador Elizondo, *op. cit.*, p. 69.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 78. Ver Michel Foucault, “Las meninas”, pp. 13-25, en *Las palabras y las cosas*, 1966, trad., Elsa Cecilia Frost, Siglo XXI Editores, México 1997.

⁴¹ En *Los privilegios de la vista II*, *op. cit.*, se reproducen tres ensayos sobre Soriano: “Rostros de Juan Soriano” con un fragmento escrito en 1941 y otro en 1954; “Una exposición de Juan Soriano” escrita en 1962 con motivo de la exposición de los retratos de Lupe Marín en la Galería Misrachi; y “Juan Soriano” que a su

provocar en el espectador un encuentro silencioso; sin embargo, señala que si bien con metáforas puede acariciar las imágenes largamente, lo único que permanece es la obra en sí: su forma. La obra de Soriano es para Paz “pasión y poesía [...] un estallido de luz, colores y formas encendidas”. (*Los privilegios... II*, p.355.)

Aun cuando, además de un poema, Paz escribe ensayos sobre Juan Soriano en cinco diferentes momentos, se refiere más a la personalidad del pintor que a su obra. Lo anterior, además de ser característico de su aproximación de poeta, más cercano al sentimiento que despierta la pintura que a sus características plásticas, en Soriano se explica por la identidad entre el pintor y su obra, identidad que, como veremos, tanto Paz como otros críticos señalan con frecuencia. Como punto de comparación, podemos citar las obras biográficas de Elena Poniatowska y Sergio Pitol.⁴² Este último refiere los eventos que relata a las obras realizadas por Soriano que se reproducen en el libro y, cuando vuelve a escribir sobre el pintor, Pitol sigue centrando su interpretación en el artista y no en su obra. Señala que en Soriano los contrarios se tocan, porque es “un heredero de la caldera fáustica” y en sus cuadros “cabe todo: el mito y la realidad a secas, lo cotidiano y lo universal, lo lejano y lo que está a la mano”.⁴³ Pitol recrea las experiencias del artista y establece un puente literario con “el joven llegado de provincias”, famoso personaje balzaciano que reencarna en Soriano, un joven tocado por el azar que logra convertirse en figura mitológica y se

vez se divide en “Agua azul”, palabras en homenaje a Juan Soriano pronunciadas en Guadalajara el 9 de septiembre de 1987 e “Historias de ayer”, de 1989, referido al contexto de la pintura mexicana en los sesenta. Estos ensayos se reproducen además en diversos catálogos conmemorativos: *Juan Soriano y su obra*, publicado en 1984 por INBA-SEP/Cultura; en Sergio Pitol, *Juan Soriano. El perpetuo rebelde*, publicado en 1993; *Juan Soriano. Retrospectiva 1937-1997*, catálogo publicado en Madrid, en 1997, por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; *Juan Soriano. La creación como libertad*, publicado en 2000 con motivo de un homenaje nacional por sus 80 años.

⁴² Ver Elena Poniatowska. *Juan Soriano. niño de mil años*, Plaza y Janés, México, 1998, y Sergio Pitol, *Juan Soriano. El perpetuo rebelde*, CONACULTA, Ediciones Era, México, 1993.

⁴³ Sergio Pitol, “Juan Soriano. El viaje y sus treguas”, *Juan Soriano. La creación como libertad*, op. cit., p.26.

encuentra a sí mismo en la realidad de su pintura porque, para él: “El sueño es realidad, la imaginación es realidad, lo demás son palabras”.⁴⁴

De alguna manera, Pitol y Poniatowska siguen el ejemplo de Paz quien, desde 1941 y 1954, reproduce sus impresiones sobre el pintor en “Rostros de Juan Soriano”. Paz inicia con una semblanza poética que esboza paralelos entre el pintor y sus personajes, que pueden ser prolongados al pintor que se autorretrata, al poeta que lo retrata y al espectador que al mirar o leer se mira: “Viste de mayor, niño vestido de hombre. O pájaro disfrazado de humano. O potro que fuera pájaro y niño y viejo al mismo tiempo. O, al fin, simplemente, niño permanente, sin años, amargo, cínico, ingenuo, malicioso, endurecido, desamparado”. (*Los privilegios... II*, p. 344.) Cuando Paz escribe la primera semblanza, el pintor tiene poco más de veinte años, el poeta unos 27, y en esta primera parte nos transmite en metáforas ese modo en que el pintor establece contacto con el espectador y que seguiremos encontrando vigente frente al artista de más de ochenta años, cuyas obras – nos dice Paz– revelan su intimidad y su infancia y, por tanto, nos revelan también la parte más oculta de nuestra intimidad. (Ver *Los privilegios... II*, p. 344.) Todas estas referencias a la personalidad del artista y a cómo ésta se vuelve explícita en su obra cumplen, en sentido semiótico, una función emotiva y contribuyen a la ambigüedad tanto del texto pictórico como de su interpretación literaria.

Podemos comparar la apreciación que hace Paz de la cercanía entre el proceso de creación y la personalidad de Juan Soriano, con el análisis novelado que propone David Huerta, en un inusitado acercamiento del artista al ámbito literario a través de “una fantasía poblada por animales adánicos, transidos por el aliento de los orígenes y puestos en

⁴⁴ *Ibid.*, p.31.

movimiento en la espiral ansiosa de los milenios”.⁴⁵ Huerta narra cómo Soriano, pintor, dibujante y escultor, se convierte cada vez en otro artista: “Es algo así como una novela detenida en las alas de esa paloma, en el cuello de ese toro tocado por la gracia, en el paso terrestre y alígero de esa ave que da un paso para siempre: fijeza, serenidad trascendental, una paz grávida de dinamismo y de cóncavos signos”.⁴⁶ El de Huerta se vuelve un proceso de creación paralelo en el que la cercanía con los románticos es aun más explícita que en Paz. Huerta descubre que “todo tiene un alma” y la encuentra en Soriano, como Baudelaire en el *Marat* de Jean Louis David o en las obras de Delacroix. Las esculturas a las que Soriano ha dado ser le hablan al poeta: “La he *incorporado* en el leve y fuerte contagio de la mirada y la caricia, el roce, el reconocimiento táctil”.⁴⁷

En la segunda parte de “Rostros de Juan Soriano”, escrita por Paz en 1954 a raíz de una exposición que muestra un gran cambio en el lenguaje del pintor, el poeta ofrece su visión de ese cambio a través de un texto que, como el primero, apunta hacia el homenaje. En forma poética, Paz elabora un listado metafórico a partir de los títulos, temas o colorido de las obras:

⁴⁵ David Huerta, “La novela órfica del escultor”, pp. 9-19, en *Juan Soriano. Esculturas*, Centro Cultural Isidro Fabela, México, 1996, p. 9.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 11. A lo largo del ensayo de Huerta el paralelismo entre su proceso de creación y el de Soriano se torna cada vez más evidente. “Tocado” por Soriano, con “el rastro encendido de un estímulo”, Huerta inicia su propio recorrido, recrea la obra a través de metáforas y termina por posesionarse de una escultura, formar parte de ella y narrar esa novela que transcurre en el edén de Soriano: “Isabel ha salido a ver el Tepozteco, aunque permanece en su blancura de yeso sobre el sencillo pedestal donde ha sido colocada. Mira hacia arriba y un águila de fibra de vidrio, que tampoco ha salido del convento, eleva el pico hacia las alturas. Isabel camina entre patos, gallos y palomas; a lo lejos ve la silueta crepuscular, que de pronto fulgura, de un toro en reposo. Los alciones ponen a girar el Tepozteco en los ojos de Isabel, que extiende la mano para perforar esas visiones y poner en su lugar recuerdos inventados, signos de un ritual que son ofrendas que son olas entretejidas de peces gozosos. El Tepozteco se convierte en una de esas olas. Gira arrastrando lunas, sirenas, caracoles. Una hoja arrebatada por el viento líquido y fijo de la ola hace pasar ante los ojos de Isabel algunos poemas de Apollinaire. Orfeo conversa con los animales al pie del Tepozteco”. (*Ibid.*, p.19.)

Juan Soriano, el pájaro entumido de ayer, se ha echado a volar. Está en pleno vuelo. Al verlo perderse entre nubes que flotan como un archipiélago, reaparecer en un recodo del cielo, volverse a perder en un golfo azul, nos preguntamos: ¿caerá, regresará, se romperá las alas, lo quemará el sol? Y mientras nos hacemos estas preguntas, el poeta, el pintor, va dejando caer sus cuadros, como quien deja caer frutos cortados en la altura: el torso roto del mar, un pedazo de cielo campestre donde “pace estrellas” el toro sagrado, un manojo de serpientes solares, la isla de Creta, otra isla sin nombre, un fragmento de sol, el mismo sol, el sol. El amarillo triunfa; el azul edifica palacios verdes con manos moradas; el rojo se extiende como una marea de gloria; el amarillo de nuevo asciende como un himno. (*Los privilegios... II*, p. 345.)

Las referencias cargadas de significado que Paz elabora en torno a temas y colores de Soriano pueden ser comparadas con las que poco después, con mayor énfasis descriptivo, hace Paul Westheim:

Las culebras las pinta de lila y de rojo y de azul; las siete musas, rojas como cangrejos cocidos, se presentan en el concurso de belleza, formando fila ante Apolo; las calaveras, emancipadas de su gris de miércoles de ceniza, se encienden en colores de anuncio de neón; los ciclistas pedalean como diablos colorados por las carreteras embadurnadas de rojo.⁴⁸

Encontramos también que Paz, como intérprete, adivina las motivaciones del pintor y multiplica sus metáforas: “le nacen alas a la serpiente, el león de piedra es ya un incendio que es un león, las espumas cuchichean y dicen algo que no es distinto al silencio de las estrellas, la muchacha que soñamos anoche aparece en la esquina, todo es real y está bien instalado en su realidad, todo está dispuesto a cambiar”. (*Los privilegios... II*, p. 345.)

Otra manera de penetrar el color de Soriano es la que ofrece José-Miguel Ullán, quien recurre a otros poetas. Cita los azules de Pellicer: “Tanto su tiempo la tarde extiende, / que en dos azules / uno despide y el otro vuelve”; o los amarillos de Juan Ramón Jiménez:

⁴⁸ Westheim, “Juan Soriano”, en *México en la Cultura, Novedades*, núm. 442, 8 de septiembre de 1957. Reproducido en Sergio Pitol. *Juan Soriano. El perpetuo rebelde, op. cit.*, p. 158.

“Hubo rostros amarillos / por la sombra del jardín”. Ullán concluye refiriéndose a sus propias motivaciones para escribir sobre pintura, a la coincidencia entre los afectos y la pasión por la obra del pintor “de donde emana esa necesidad imperiosa de acompañamiento”.⁴⁹ Recordando a Ortega y Gasset, tal vez a Baudelaire, y ciertamente motivado por Soriano, José Miguel Ullán encuentra en la “difficulté d’être” el motor de la expresión artística.

Para abundar, por repetición de elogios, en la fuerza del color de Soriano, podemos citar también a Sergio Pitol, quien subraya los contrastes inesperados de los amarillos y azules de Soriano que, en un sistema polifónico de combinaciones cromáticas, forman un halo poético que rodea su pintura. La armoniosa composición del pintor logra así mantener la perfección de su misterio.

Otro autor que valora la intensidad del color que, plasmado en objetos y personajes, define la obra de Soriano es Alberto Ruy Sánchez. Para él, heredero a través de Paz de la tradición baudelairiana, el amarillo de Soriano es:

[...] la irradiación de una fuerza, la presencia hechizada que se adivina tras la ventana, el alma de un árbol, el sol que calienta a la muerte, la señal de una tumba olvidada, la vivacidad del estanque seducido por las ranas, las plumas de la cola del Ave Dorada, una fruta en el regazo de una niña, las monedas colgantes de un huerto, el cielo compartido por un canario y un florero verde, la vestimenta otoñal de una muerte enjaulada.⁵⁰

A través de metáforas, Ruy Sánchez intenta decir lo que sólo la pintura puede mostrar y al hacerlo logra que sus enigmas crucen el puente y transmitan su emoción al lector. El narrador, como lo hiciera Paz, construye paralelismos entre la pintura de Soriano y el

⁴⁹ José-Miguel Ullán, “Óptica moral”, en *Juan Soriano. La creación como libertad*, op. cit., pp. 22-23.

⁵⁰ Alberto Ruy Sánchez, *Aventuras de la mirada*, Biblioteca ISSTE, México, 1999, p. 69.

lenguaje, y ensaya el desciframiento del significado: “Su alfabeto expresivo es muy grande y de materiales muy variados que van desde la temática hasta la composición pasando por el trazo y la luz”.⁵¹ También como Paz, Ruy Sánchez retoma los temas de la pintura de Soriano y recorre su círculo imaginario, la serpiente de luz, de claroscuros, símbolo que encierra la ironía y la fuerza narrativa del pintor: “Un círculo de medio siglo parece morderse la cola”.⁵² Subraya la intensidad y la profundidad de la obra gráfica de Soriano y la compara con una serpiente estética que se enrolla en el tiempo. Esta serpiente parece abreviar en el círculo literario de Ruy Sánchez, en la seducción de sus ensayos críticos o de su obra narrativa, pues, al descubrir al artista, el narrador se descubre a sí mismo.

Por su parte, Octavio Paz, al reunir en un mismo ensayo dos escritos sobre Soriano, fechados con trece años de diferencia, acentúa el énfasis en las claves del cambio y la continuidad en la obra del pintor: “Soriano ya es otro; ya es, al fin, *él mismo*. Ha descubierto el viejo secreto de la metamorfosis y se ha reconquistado”. (*Los privilegios... II*, p. 346.) La permanencia del artista en su obra ha sido continuamente subrayada. Luis Cardoza y Aragón, quien se refiere a Soriano como “poeta, hondo pintor de parábolas visuales”, señala que en su obra impera la vida interior del artista: “Juan Soriano, después de 1950, salta de lo figurativo a lo no figurativo y no vuelve a su punto de partida y se marcha otra vez. Pinta sin preocuparse por nada extraño a su expresión. Su obra es una presencia de su

⁵¹ *Ibid.*, p. 70.

⁵² *Ibid.*, p. 71. Ruy Sánchez construye un paralelo entre la serpiente y la espiral donde se encierra el cosmos de Juan Soriano y, al concebirlo como unidad, cada una de sus obras se convierte en “una escama de la serpiente, una ventana concisa que se abre a un mundo interno infinito”. (p.71.) La parte contiene la totalidad de su obra, la escama es metonimia que nombra el todo: serpiente, espiral, encierro, enigmas del pintor y del narrador; y Soriano se sitúa en la otra orilla, narrando sus imágenes mediante metáforas visuales que manifiestan relaciones inéditas. Ruy Sánchez afirma que la pintura, la escultura y el grabado de Soriano muestran las cosas que están en el mundo, incluyendo fantasías y sueños: “Y nuestra mirada, también desnuda y alucinada, está con ellas”. (p.74.)

libertad”.⁵³ Por otra parte, Teresa del Conde, quien analiza cada etapa del pintor haciendo referencia a obras específicas para apoyar sus aseveraciones y subrayar los aspectos plásticos más característicos, también habla de la presencia del pintor en su obra: “El mundo de su niñez, en el que convergieron situaciones en las que lo arbitrario iba de la mano de lo insólito, formó un sustrato del que Juan Soriano jamás ha podido prescindir. Aquel mundo de su niñez, al que nunca quiso regresar, retorna una y otra vez en sus obras investido de disfraces que no alcanzan a ocultar su proveniencia”.⁵⁴ Paul Westheim, quien como Baudelaire valora el recuerdo que le permite describir las mejores obras, las que se fijan en la memoria, también subraya la presencia de quien, igual que Cardoza, considera un “poeta pictórico”: “Soriano tanteó y experimentó mucho para encontrar un camino: el suyo,” y agrega: “Por su naturaleza es un convencional, busca y prueba. Cada exposición suya lo muestra planteándose nuevos problemas. En el fondo sólo se busca a sí mismo”.⁵⁵ Esta valoración es explícita en su descripción:

Recuerdo un retrato de María Asúnsolo (del año 1950), engranaje de sutiles tonalidades rosas y grises, composición de estructura magistral y casi me dan ganas de decir clásicas. También tengo presente el *Rapto de Europa*, en 1947, cuadro en que la pesada masa de los cuerpos en diagonal vehemente contrasta con el silencio y la vastedad de una superficie pictóricamente matizada, que sugiere un paisaje.⁵⁶

Paz por su parte hace también énfasis en que Soriano es tradicional de diferente manera: “La pintura de Soriano (la de hoy como la de ayer) es tradicional en un sentido muy distinto al del mero regreso a las formas y procedimientos del pasado. Lo que se propone el pintor,

⁵³ Luis Cardoza y Aragón, *Pintura contemporánea de México*, op. cit., pp. 73 y 74.

⁵⁴ Teresa del Conde, “Juan Soriano en perspectiva” en *Juan Soriano y su obra*, INBA-SEP/Cultura, México, 1984, p.13.

⁵⁵ Paul Westheim, “Juan Soriano”, en *México en la Cultura, Novedades*, núm. 442, 8 de septiembre de 1957. Reproducido en Sergio Pitol, *Juan Soriano. El perpetuo rebelde*, op. cit., p. 158.

⁵⁶ *Ibidem*.

sirviéndose de todos los medios a su alcance, es una exploración de la realidad”. (*Los privilegios...II*, p. 348.) Y el poeta justifica sus referencias al artista y su obra señalando que, si bien son distintas, le es imposible separarlas: “... en su persona el ayer es hoy y el hoy es la máscara del haber sido. Soriano es una paradoja andante y, sorpresa mayor, una paradoja que pinta y que habla”. (*Los privilegios...II*, p. 348.) Por su parte, Juan García Ponce insiste aun más al señalar que desde sus primeros cuadros sorprende el “carácter personal y difícil de definir de su visión, una visión que obedece en todo momento a los cambios exteriores e interiores que no dejan de producirse nunca y que, de una manera difícil de definir también, no deja nunca de ser la misma”.⁵⁷

A diferencia de lo que ocurre en sus ensayos sobre Tamayo o Gerzso, en los que Paz escribe sobre Soriano no hay referencias al contexto histórico o a la obra de otros pintores. Aun en el ensayo referido a lo que en los años sesenta ocurría en México con las artes, hay pocas referencias a Soriano. En general, Paz compara obras actuales y anteriores del pintor y los únicos intertextos son metáforas de éstas, ya sea de su temática o de sus colores. En este sentido, el manejo de conceptos sin referencia a su gestación, o a un contexto determinado se vuelve más evidente.

El segundo ensayo de Paz, titulado “Una exposición de Juan Soriano”, gira en torno a los retratos de Lupe Marín expuestos en la galería Misrachi en 1962. Si bien al reproducir este escrito en *Los privilegios de la vista*, Paz no aclara que se trata del texto de presentación de la exposición, Teresa del Conde así lo señala.⁵⁸ Paz considera que son cuadros alucinantes, más allá de una apariencia que puede ser juzgada como tradicional. Esta vez nos encontramos al poeta preocupado por el papel de la crítica, por su misión como

⁵⁷ Juan García Ponce, *Imágenes y visiones*, Editorial Vuelta, México, 1988, p. 160.

⁵⁸ Ver Teresa del Conde “Juan Soriano en perspectiva” en *Juan Soriano y su obra, op.cit.*, p. 16.

intérprete de un lenguaje intraducible que no puede reducirse a palabras, que para ser comprendido basta con mirarlo. Sin embargo, esta aseveración contradice sus propios intentos de expresar en otro lenguaje lo que las imágenes le comunican. Paz escapa de la dicotomía que él mismo genera al aducir que la misión del crítico no es explicar una obra, sino transmitir sus sentimientos frente a ella para acercarla al espectador.

Como poeta Paz reconoce enseguida la gran variedad de respuestas que provoca en él la obra de Soriano y narra sus experiencias, sus visiones. Más que juzgar, pretende “responder a una descarga con otra, oponer la velocidad de la palabra a la inmovilidad fascinante de la representación pictórica”. (*Los privilegios... II*, p. 347.) Más allá del horror y la atracción de la mujer mito, Paz, al mirar la obra, se cuestiona y, para cuestionar al espectador, en flagrante contradicción con lo que ha dicho, narra su interpretación:

El abanico se abre y un mundo, hecho de muchos mundos, nos revela sus entrañas; después, con un golpe seco, la mujer lo cierra. No queda nada salvo una vibración, un eco negro, rosa y otra vez negro. Las visiones se resuelven en ceguera, las presencias se disuelven en la memoria. Esa mujer que abre y cierra el abanico con una gracia no exenta de ferocidad, esa mujer sin edad (las tiene todas y en un instante pasa de la vejez a la adolescencia), ¿quién es? Antes de que pudiese responder a esta pregunta, sobrevino la imagen de la capa de torear: un hombre solo, desarmado, en el centro de un circo inmenso y sin espectadores, aguarda un toro fantasmal, hecho de humo y pensamiento. ¿Espera a su muerte, lucha contra sí mismo o contra los espectros de su pasado? La visión del abanico que abre y cierra una mujer y la de la capa que un hombre despliega en una plaza solitaria se funden en una sola frase, compuesta por tres palabras: mujer, muerte, memoria. (*Los privilegios... II*, p. 348.)

Una vez más, Paz parece conocer las intenciones y sentimientos que Soriano experimenta al pintar a Lupe. Y si lo sabe es porque lo mira en su pintura, para él se trata de una realidad presente: “Con una libertad mayor que Diego Rivera, con más crueldad pero también con más ternura, Soriano pinta ahora a Lupe. La pinta con pinceles fanáticos, con el rigor del

poeta ante la realidad cambiante de un rostro y un cuerpo, con la devoción del creyente que contempla la figura inmutable de la deidad”. (*Los privilegios... II*, p. 348.) Como hemos podido apreciar en otros ensayos, Paz lleva la creación de Soriano a su terreno. A partir de los retratos de Lupe Marín nos acerca a los mitos de la mujer personaje de *El laberinto de la soledad*: “toda esa pluralidad contradictoria de rostros, gestos y actitudes se funde, como en la imagen final del abanico, en una visión inmóvil, obsesionante: Lupe-Tonantzin”. (*Los privilegios... II*, p. 348.) Se trata del mismo paralelismo frecuentemente expresado con la virgen de Guadalupe, pero ahora una Lupe muy distinta es la mujer arquetipo: “Se llama Mujer y también se llama Muerte. En un mundo que ha olvidado casi por completo el sentimiento de lo que es sagrado, Soriano se atreve, con un gesto en el que el sacrilegio es casi inseparable de la consagración, a *endiosar* a una mujer. Acto de fe y, asimismo, acto de desesperación”. (*Los privilegios... II*, p. 349.)

En los comentarios sobre los retratos de Lupe Marín podemos encontrar semejanzas entre el acercamiento de Paz y el de García Ponce, quien también la considera un mito. Estas similitudes, junto con las encontradas en los comentarios de García Ponce sobre Tamayo, no dejan dudas en relación a la influencia que Paz tiene sobre el narrador:

Siendo Lupe Marín, por medio de las formas y actitudes que le da la pintura, ella entra a un terreno general en el que es *la mujer*. En ella están presentes el fasto, el brillo, la elegancia, la fealdad, la muerte, la vida, y siempre la distinta elaboración de una misma figura permite volverse hacia cada una de las facetas encerradas en ella y que se nos revelan de una manera directa a través del color y la forma puestos al servicio de Lupe Marín en el mismo sentido que ella, en tanto modelo, se ha convertido en una pura representación: representación de sí misma que encierra también a la otra.⁵⁹

⁵⁹ Juan García Ponce, *Imágenes y visiones, op. cit.*, pp. 163-164.

Paz concluye con un homenaje poético a las obras de Soriano que son: “un canto y un desafío al tiempo, a la realidad espectral del mundo. Lo tocamos, lo acariciamos y pulimos largamente, y al cabo sólo nos queda entre las manos el hueco de una forma”. (*Los privilegios... II*, p. 349.) Y, haciendo de nuevo referencia al análisis semiótico, habrá que subrayar la multiplicación de reinterpretaciones a partir de la interpretación de Juan Soriano, explícita en los ensayos citados y que están –del mismo modo– ligadas a asociaciones que interpretan otros textos para mostrar, una vez más, las posibilidades combinatorias que Genette sitúa en el umbral del desciframiento.

En el tercer ensayo sobre Juan Soriano reproducido en *Los privilegios de la vista*, Paz incluye textos de 1987 y 1989. El primero, titulado “Agua Azul”, constituye también un homenaje a partir de un reencuentro en Jalisco. Paz califica la obra de Soriano como “la afortunada fusión de las tres potencias del arte: la tradición, la fantasía poética y la imaginación visual”. (*Los privilegios... II*, p. 350.) Aquí el contexto es Guadalajara al finalizar un siglo, es la tierra de sus abuelos y Paz, haciendo referencia a sus recuerdos, narra lo que significa para él. Las imágenes que recrea lo remiten al pintor: “*Agua azul*: al oír estas dos palabras yo pensaba en una agua celeste o en un cielo acuático. La primera: una imagen congelada del tiempo; el segundo: una imagen del cielo hecho agua, la eternidad devuelta al tiempo. Entre estos dos extremos vive el arte de Soriano”. (*Los privilegios... II*, pp. 350-351.)

En comparación, las referencias de Teresa del Conde al tiempo y a lo oceánico son más directas y específicas, aunque menos poéticas. Ella encuentra en los temas bíblicos el pretexto para dar cauce a un erotismo netamente pesimista del pintor que remite al cambio en su modo de configurar después de su primer viaje a Roma: “Sería esta etapa la única en la trayectoria de Soriano en la que la idea de muerte asume características devastadoras,

connotativas probablemente, tanto de hondas especulaciones filosóficas por parte del autor, como de una crisis existencial que probablemente desfogó en impulsos depresivos”.⁶⁰ Agrega que, a partir de su segundo viaje, los mitos clásicos permean su iconografía y después son sus peces radiantes los que pueden vincularse a un sentimiento oceánico:

Irradian energía porque están concebidos también como ojos avizores y simultáneamente hay en ellos connotaciones sexuales. La idea de la vagina devoradora –por tanto de la muerte como retorno al útero– está presente en estas composiciones cuyo aspecto electrizado y vitalizante no alcanza a ocultar la ambigüedad del mensaje que transmiten.⁶¹

Paz, en cambio, marca la presencia del artista en los cuadros refiriéndose en casi todo su ensayo a Juan Soriano, cuándo lo conoció, qué impresión le causó, qué sintió; repite la idea del joven viejo expresada en su primer ensayo: “Sentí que era un ser venido de muy lejos. No de otro planeta sino de las profundidades del tiempo. Un ser muy antiguo y, simultáneamente, muy joven. Un muchacho de mil años, un viejo de veinte”. (*Los privilegios... II*, p. 351.) No hay referencias a su pintura –esto se suma a la ausencia de alusiones a obras específicas que señalamos como característico de la crítica de los poetas, aunque encontramos breves excepciones en el caso de Tamayo. Ahora Paz se centra en el pintor: “Es un disparo que perfora el cielo nocturno, una centella que rasga la sombra, una exhalación que asciende y se deshace en una lluvia de astros diminutos de todos los colores que arden, brillan y caen en la vasta noche del origen. Soriano-cohete y Soriano-nube de luciérnagas en la luz dudosa del atardecer”. (*Los privilegios... II*, p. 351.) Si volvemos a comparar la aproximación de Paz con la de Westheim, o con la de Teresa del Conde, descubriremos

⁶⁰ Teresa del Conde, “Juan Soriano en perspectiva”, *op. cit.*, p. 15.

⁶¹ *Ibid.*, p. 16.

rasgos de su formación; mientras en Paz predomina lo poético, Westheim encuentra en el sentido del humor del pintor rasgos de la cultura tarasca:

Soriano es de Jalisco. En el México antiguo eran los tarascos quienes jugaban en su cerámica un juego tan divertido y tan lleno de fantasía con el hombre y el animal y todo lo demás que tenían ante sus ojos... De esa manera lograban una expresividad en que se manifiesta, como en las obras de Soriano, la alegría de vivir, la alegría de dar forma a lo vivido en la imaginación.⁶²

Por su parte, Teresa del Conde muestra su cercanía con el psicoanálisis al subrayar el papel del destino, patente en el teatro griego, que permea toda la obra de Soriano, y al señalar que las obras de este pintor ejemplifican la “metáfora del espejo” de la que habla Jacques Lacan, pues la iconicidad presente en sus obras posteriores a 1970 aparece como si fuera un juego de trasposiciones: “Se trata, tal y como yo lo siento, del reflejo de lo que puede vislumbrarse a través de una ventana, de un encuadre que elige un momento entre otros de la realidad circundante, y que lo traspone aislándolo del resto del mundo mediante un plano transparente de cristal”.⁶³

Vemos que los críticos de arte no son ajenos al intento poético, en Westheim surge cuando también hace referencia a la función del espejo. Dice que en *Espejo azul y Espejo rojo* “[...] aparecen cosas raras, extrañas formas, flores de estructura caprichosa y colorido chillón. El espejo, que ya se cansó de reflejar, se vuelve inventivo, se inventa un mundo que no se le ocurrió a la naturaleza, por imaginativa que fuera. Ese espejo mágico que refleja un mundo producto de su propia magia es la pintura de Soriano”.⁶⁴

Paz concluye “Agua azul” con un paralelismo, también poético, entre el artista y su obra: “Parpadeo de la llama rodeada de sombra: la pintura de Soriano es la pregunta

⁶² Paul Westheim, “Juan Soriano”, *op. cit.*, p. 159.

⁶³ Ver Teresa del Conde, “Juan Soriano en perspectiva”, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁴ Paul Westheim “Juan Soriano”, *op. cit.*, p. 159.

silenciosa que la llama hace a la sombra, la conciencia al tiempo. Es la pregunta perpetua del hombre ante la vida, los años, los días, el instante, los otros cuerpos, las otras almas”.

(Los privilegios... II, p. 351.)

La segunda parte de este ensayo, escrita en 1989, se titula “Historias de ayer”. Se trata de una serie de anécdotas centradas alrededor de Paz como crítico-promotor del arte en México, de un hombre que apoya a los pintores que supieron arriesgar y se distanciaron de la Escuela Mexicana de Pintura, refiriéndose a la pintura social que propugnaron los muralistas y a su oposición a ella. Soriano acaba por ser sólo el pretexto: una reunión entre amigos donde recuerdan la exposición de 1962. Nos encontramos con un resumen o una paráfrasis de lo que Paz ya había escrito en torno a Soriano, unas cuantas líneas sobre su amistad con el pintor y, en el último párrafo, una revisión de la exposición citada:

Precisión del dibujo, geometría y equilibrio, casi escultóricos, de los volúmenes. No una fiesta como la de 1954 sino algo más hondo y complejo: un ritual. Por una parte, una encarnizada investigación plástica y psicológica de una persona viva que era asimismo un personaje legendario: Lupe Marín; por otra, la investigación transformada en una serie de imágenes que no hay más remedio que llamar litúrgicas. Composiciones, descomposiciones y recomposiciones de una figura femenina; en el transcurso de esas metamorfosis, aparecían (aparecen) distintas revelaciones del ser profundo de la mujer. Revelaciones del fondo psíquico del que brotan los fantasmas, los mitos enterrados y los arquetipos. Contemplar esos cuadros era (y es) participar en un ritual. El viejo misterio de la mujer desvelado y vuelto a velar: pintura de enigmas visibles y palpables. Iconos sacrílegos. *(Los privilegios... II, p. 356.)*

Al encontrar que estos artículos se siguen reproduciendo en libros publicados sobre Soriano, podemos reflexionar sobre el papel del crítico –en particular de Paz–, sobre la apreciación y sobre el mercado del arte. La opinión del poeta, sus preferencias, su selección, sus gustos son –tal vez más allá del contenido mismo de sus ensayos–, un

reconocimiento que será acatado por otros intérpretes y frecuentemente citado o reproducido en pro de la fama del pintor y buscando la valoración del artista en el mercado. Luis Cardoza y Aragón y el propio Baudelaire han sido más explícitos al hablar del papel del crítico como prueba de que el artista existe como tal.⁶⁵

A pesar de la frecuencia con que Paz escribió sobre Soriano, cinco tiempos y un poema, podemos concluir que sus referencias específicas a las obras del pintor son pocas. Tampoco abundan las reflexiones sobre los elementos pictóricos, y los breves comentarios sobre el color o la composición se cuelan entre las metáforas. Esto es significativo pues si bien, en términos generales, el análisis de los recursos plásticos no es primordial en los ensayos de Paz, es mucho más frecuente cuando el poeta se refiere a Tamayo o a Gironella.

IV.5 Otros pintores

Paz incluye en *Los privilegios de la vista* referencias a otros pintores que utilizaron lenguajes de vanguardia. El poeta expresa su admiración por ejemplo, por Pedro Coronel, a quien considera como uno de nuestros primeros pintores modernos, y subraya una característica que le parece necesaria: la reflexividad del arte. Señala que en su búsqueda de la verdad, los cuadros se dirigen al pintor mismo, pero el objetivo no puede lograrse hasta que el artista se confunde con su obra. La pasión es el motor de la creación y Paz ofrece un tributo a Coronel en notable prosa poética. Admira su poder de recrear formas, sus espacios, colores y volúmenes. Mientras ejerce la crítica hace referencia a la imposibilidad de explicar y contrapone esta imposibilidad al frenesí especulativo de la interpretación: “Todo se puede decir frente a obras que no dicen nada. Pero ‘decir todo’ equivale a ‘decir

⁶⁵ *Supra* capítulos I y II. Podemos referirlo también a la valoración que Gérard Genette hace en torno a la mercadotecnia que se deriva de la relación entre el artista y el escritor.

nada': la algarabía intelectual termina con fundirse con el silencio de los objetos". (*Los privilegios...II*, p. 359.) Por ello, contradiciéndose una vez más, agrega que la pasión es la clave del universo de Coronel. En sus obras descubre rimas y propone aliteraciones, transpone sus metáforas plásticas a otro lenguaje, y recurre a la sinestesia:

En su pintura reina la pasión. Frente al arte de propaganda y al arte abstracto, Coronel nos muestra que la verdadera fuente de la poesía y la pintura está en el corazón. Pasión se llama la fuerza que lucha contra la pesadez mineral de las grandes figuras que invaden algunas de sus telas; pasión lo que arde en sus colores hasta no ser sino un resplandeciente trozo de materia desollada, en un cielo deshabitado y el lento movimiento de sus azules y rojos –cubriendo sus cuadros como un sol que extiende su plumaje en el centro del cielo, como un mar que despliega su manto hirviente sobre una playa de piedra– es pasión magnífica y suntuosa. (*Los privilegios... II*, pp. 357-358.)

A José Luis Cuevas, iniciador e incitador de la Ruptura, Paz le dedica un breve tributo poético en donde el pintor merece calificativos feroces tanto por su personalidad como por su obra. Como lo hiciera frente a Tamayo o Gironella, el poeta retoma el camino de los románticos al enfatizar la pasión, la fealdad, la ferocidad. Paz, en su decir, Cuevas en su pintar y en su decir, contribuyen a la creación de una imagen plástica y publicitaria apoyada en la estética de lo salvaje y que tal vez pretende llegar a la fusión entre la obra y el pintor que el poeta encontrara esbozada en Pedro Coronel.

Cuevas, que es puma, león mexicano o gato montés, es salvaje y sutil, cruel y plácido. Como Baudelaire frente a Delacroix, Paz exalta lo salvaje y lo grotesco de las figuras. Frente al "reposo plácido" aparece la "furia relamagueante". Y el proceso de creación se vuelve feroz en sus resultados: una receta, una intervención quirúrgica. En una descripción que lo acerca a Bataille, Paz encuentra en Cuevas el carácter demiúrgico del arte:

El artista clava con la mirada a su víctima, real o imaginaria; a continuación la inmoviliza en la postura más conveniente e, inmediatamente, procede a cortarla en porciones pequeñas para devorarla.

Las manos, especialmente la derecha, completan la operación. Provista de un lápiz o un pincel, guiada por los ojos e inspirada por la imaginación, la mano traza sobre el papel figuras y formas que, de una manera imprevisible, corresponden a la víctima, pero ya transfigurada y vuelta *otra*. Esta segunda parte de la operación consiste simplemente en la resurrección de la víctima, convertida en obra de arte. (*Los privilegios... II*, p. 377.)

El poeta le dedica además a Cuevas el poema homenaje titulado “Totalidad y fragmento”, en el que, junto a las referencias al vértigo de sus líneas, al horror y al sarcasmo, destacan las rimas y el ritmo de las sílabas líquidas que suplen la inexistente puntuación: “desgarra acribilla pincha sollama atiza / acuchilla apuñala traspasa abrasa calcina / pluma lápiz pincel...” (*Los privilegios... II*, p. 413.)

Al escribir sobre Manuel Felguérez, Paz resalta el interés del artista por el arte público, por inventar un nuevo espacio derivado de la conjunción de pintura, escultura y arquitectura. El poeta explica el proceso: “[...] pasa del espacio público del muro al espacio multiplicador de espacios. A partir de una forma y de un color de dos dimensiones, por sucesivas combinaciones tanto más sorprendentes cuanto más estrictas, llega al relieve y del relieve a la estructura.” (*Los privilegios...II*, p. 373.) “El espejo, que es el instrumento filosófico por excelencia: emisor de imágenes y crítico de las imágenes que emite, ocupa un lugar privilegiado en los objetos plásticos de Felguérez: es un reproductor de espacios.” (*Los privilegios...II*, p. 374.)

Por el camino que acerca al crítico a la filosofía, Paz reflexiona sobre lo otro, “los espejismos de la identidad al reflejarse a sí misma”, el momento de la conjunción. Intenta

acercarse a los conceptos. Señala que Felguérez, al analizar las formas, se acerca al conceptualismo y se convierte en descendiente de Duchamp, no por los mecanismos, sino por la lógica. Concluye con un símil poético: “Los espacios múltiples no dicen: silenciosamente se despliegan ante nosotros y se transforman en otro espacio. Sus metamorfosis nos revelan la racionalidad inherente de las formas. Los espacios literalmente se hacen y edifican ante nuestros ojos con una lógica que, en el fondo, no es distinta de la semilla que se transforma en raíz, tallo, flor, fruto.” (*Los privilegios...II*, p. 374.)

Se trata de una infinita metamorfosis del espacio destinada a construir espacios.

Queda por comentar la breve referencia sobre Vicente Rojo en la edición de *Los privilegios de la vista* que acompaña la exposición del mismo nombre. Aunque Paz realizó dos proyectos editoriales con Rojo, nunca había escrito sobre él. Por ello, su opinión sobre el rigor de su obra, o sobre la evolución de su manejo de la textura finalmente convertida en materia anímica, resulta importante, pues así el pintor queda incluido en la lista.⁶⁶

A manera de resumen, podemos señalar que, a partir de su minuciosa contemplación, Octavio Paz ofrece recorridos a través de metáforas para dotar las obras plásticas de significados accesibles al espectador-lector. Esta manera analógica de acercamiento sustituye, en gran medida, los juicios críticos o las referencias a obras específicas y, en general, a sus elementos pictóricos; para descubrirlos, habrá que remitirse a la crítica profesional del arte. Aun así, los escritos del poeta estimulan la participación del público al motivar la convergencia entre las miradas del pintor, del poeta y del lector.

⁶⁶ Ver Octavio Paz. *Los privilegios de la vista*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, A.C., marzo – junio, 1990, p. 260. Para un análisis más amplio de las obras compartidas entre Paz y Rojo, *infra* cap. VI, 3.

V. EL DESCUBRIMIENTO DE LAS CONTRADICCIONES: LA MIRADA DE JUAN GARCÍA PONCE

Mientras reiteradamente propone callar ante lo inefable de las imágenes, Juan García Ponce construye espirales de palabras con las que rodea la obra de los pintores que admira. Mediante frases largas, subordinadas y llenas de paradojas, sus textos acaban por abrir camino al lector para penetrar momentáneamente el significado de las obras plásticas, pero nunca asirlo.

García Ponce parece obsesionado por las contradicciones, al grado de convertirlas en su método de acercamiento. Las identifica en la obra del pintor que interpreta y, en torno a ellas, elabora sus reflexiones. Si consultamos su obra narrativa, encontraremos también un sinnúmero de paradojas. Lo imposible, motor de la creación del pintor, se convierte en el motor del quehacer crítico de García Ponce, quien busca descubrir lo inmanente en el juego de opuestos: “El arte es siempre contradictorio y absurdo y es imposible abrirlo para encontrar el secreto de su magia porque es pura superficie y en esa superficie es en donde se hallan todos sus abismos y profundidades”.¹ Si, por una parte, basta con mirar la obra para que ésta se entregue; por otra, toda presencia se refiere a una ausencia, las señales desaparecen, y tener todo es tener nada. El escritor, al plantear lo contradictorio entre superficie y profundidad, se acerca a las propuestas de Lotman, quien señala que la contradicción se genera por confrontación entre la realidad y lo ilusorio.² Como crítico, Juan García Ponce se aproxima a obras polisémicas con significados poco convencionales e

¹ Juan García Ponce, *De viejos y nuevos amores*, volumen 1, Arte, Joaquín Mortiz, México 1998, p.41. En lo sucesivo esta obra se cita en el texto.

² Ver Iuri Lotman, “El texto en el texto”, 1981, en *Semiosfera I*, traducción de Desiderio Navarro, Frónesis, Cátedra, Universitat de València, Madrid, 2000. *Supra* cap. I.2.1.

intenta acercarlas al lector utilizando los códigos del lenguaje escrito, a su vez abiertos, pero más convencionales. Uno de los símbolos característicos de su obra narrativa, que aparece también en sus interpretaciones críticas es el espejo. Como ejemplo, citamos este fragmento de un diálogo de su obra de teatro *Catálogo razonado*: “Para mí nunca dejarás de ser la imagen en el espejo donde yo te permitía reflejarte, hacía que te reflejaras, y donde, para tu elevación o para tu desgracia, depende desde cuándo y cómo lo pienses, te enamorabas de ti misma”.³ Así también, las palabras de García Ponce rodean las imágenes plásticas y les dan otra vida: “Hay que volver a pintar la pintura para que la pintura exista y en ella se muestre diáfana en su opacidad, luminosa hasta tocar lo oscuro, material y cerrada para mostrar lo espiritual y abierto, la vida”.⁴ Y mientras niega la posibilidad de la crítica, la practica, ejerce el imposible juicio, sus palabras enfrentan el silencio:

No existe la crítica de arte. Hace mucho que el arte dejó de ser canon y preceptiva... No podemos juzgar esas obras de acuerdo con ninguna regla que nos llegue desde fuera de ellas. El arte es la realidad, es él quien crea sus propias reglas...

Pero entonces, desde este reconocimiento, ¿para qué hablar de pintura? La pintura es silencio. Sin embargo, todo lenguaje aspira al silencio y si la pintura es el lenguaje del silencio mediante el ininterrumpido rumor de las palabras, también debe buscarse esa meta que se encuentra en el origen y su murmullo a través de la apariencia hallará también la apariencia de la pintura y su silencio original. (*Rufino Tamayo: obras recientes*, pp. 75-76.)

Además de interpretar a Tamayo, Mérida o Gerzso, a Soriano o a Leonora Carrington, Juan García Ponce escribe acerca de los pintores de la generación conocida como de Ruptura, principalmente de los abstractos cercanos al grupo de su hermano Fernando y, más tarde, de la siguiente generación. Analiza también la obra de algunos europeos, en particular la de

³ Juan García Ponce, *Catálogo razonado*, Premia Editora, Puebla, 1982, p. 13.

⁴ García Ponce, catálogo para la exposición *Rufino Tamayo: obras recientes*, Museo de Arte Moderno, INBA, México, 1976. Reproducido en *Rufino Tamayo. Pinturas*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1988, p.75. En lo sucesivo citado en el texto.

Klossowsky, de quien hace tanto crítica de arte como literaria. Aun cuando Juan García Ponce gozó de un amplio reconocimiento tanto por su obra narrativa como crítica, su selección ha sido objetada por Juan Acha, quien en general desacredita la obra crítica de los escritores y sólo concede cierta salvedad a Luis Cardoza y Aragón y a Octavio Paz. Damián Bayón, por su parte, señala que su enfoque es de tipo “literario ideológico”; por ello, no le merece el reconocimiento de Octavio Paz o Luis Cardoza y Aragón quienes, considera, aventuran teorías, defienden causas justas y escriben admirablemente. En cambio, a Juan García Ponce lo citan con frecuencia críticas como Lelia Driben y Teresa del Conde. Para Driben, García Ponce es el crítico de la generación que destacó después de Tamayo, visionario, gran narrador y ensayista. A diferencia de Juan Acha, ella considera que México cuenta con una rica tradición de escritores contemporáneos dedicados a la crítica de arte.

En todos los textos de García Ponce encontraremos múltiples ejemplos de contradicciones como método de acercamiento a las obras. Un método que, como hemos señalado, tiene su origen en Baudelaire, y que la semiótica fundamenta en la función estética de expresiones –tanto plásticas como literarias–, que por su fuerte carga de significado, generan metatextos. Así, García Ponce subraya que en los cuadros de Vicente Rojo el color vibra pero la materia se mantiene en reposo; se trata de un pintor extraordinariamente imaginativo que se expresa con una severa monotonía; sus obras muestran un orden que todos los cambios interiores afirman y que, por tanto, es eterno. Así, considera que, al encerrarse en sí mismas, las obras alcanzan un lenguaje de efectividad comprobada que se propone revelar la realidad desde adentro, sin destruir su misterio. El pintor va penetrando la realidad, sin cambiar, pero transformándose para encontrar nuevas revelaciones. Por otra parte, la pintura de Soriano “ha sido siempre un obsesionante estallido de color estrictamen-

te regido por el imperio de la forma que una y otra vez nos revela el carácter humano y sagrado de la realidad". (*De viejos y nuevos amores I*, p. 25.)

Para García Ponce, la obsesión es también característica distintiva de Felguérez, su espacio unitario deliberadamente limita sus formas y, al mismo tiempo, da entrada a espacios diversos. Sus comentarios, reproducidos en *Imágenes y visiones*, señalan cómo unos cuantos elementos, a los que el pintor recurre una y otra vez, se enriquecen y se independizan, y su valor inmediato de referencia se pierde al ser parte de un todo. Pero es a través de sus propias contradicciones que el crítico descubre la paradójica totalidad de la creación de Felguérez, su maravillosa variedad oculta en la uniformidad, su espiritualidad visible en la materialidad, su valor inmediato de referencia del que, al mismo tiempo, sus obras se encuentran despojadas.

Una parte de la obra crítica de García Ponce ha sido recopilada en *Imágenes y visiones*, en *De viejos y nuevos amores* y, los textos sobre Vicente Rojo, en *Las formas de la imaginación*, pero estas antologías –a diferencia por ejemplo de las de Octavio Paz o Luis Cardoza y Aragón– no señalan la fecha o la ocasión de la publicación original. El lector tampoco tiene frente a sí las reproducciones que tal vez entonces acompañaron los textos o que eran accesibles pues se podía visitar la exposición, por ello hay una doble descontextualización. A la luz del análisis semiótico, podemos referir este fenómeno a la función del texto, pues se trata de escritos cuyo objetivo principal es la promoción del artista. Con frecuencia acompañan el catálogo que está disponible en la galería o en el museo y que va dirigido a un público muy bien definido. Es esencial que los textos estén bien escritos y faciliten el acceso a la obra. Sin embargo, como señala Calabrese, el misterio forma parte del prestigio tanto del crítico como del artista y García Ponce, en sus intentos por llegar al meollo de la obra –algo que ha predeterminado imposible–, la rodea haciendo más difícil la

comprensión de sus textos.⁵ La situación se complica aun más cuando a la dificultad de decir se suma la distancia temporal y la falta de acceso a las reproducciones. El público lector es entonces numéricamente menor, pero tal vez más interesado en recorrer todos los caminos. En García Ponce está presente ese enfrentamiento entre el discurso descriptivo y el discurso evaluador señalado por Calabrese como parte central de la complicación del discurso. Y, como también señala el autor italiano, abundan conceptos complejos de la estética y la filosofía que no se apoyan en una metodología adecuada. García Ponce, como trataremos de mostrar a través de ejemplos, ofrece un sustento a sus afirmaciones que queda muy lejos de las pretensiones metodológicas de las propuestas semióticas y que sin embargo, toma prestados muchos de sus conceptos.

Pasemos ahora a analizar, en algunos textos de este autor, los recursos que utiliza para descifrar las obras a la luz también de las propuestas de Baudelaire. Procuraremos subrayar aspectos en que lo bello, lo salvaje y lo insólito se asemejan y, al mismo tiempo, buscaremos puntos de comparación con los escritos de poetas y críticos profesionales.

V.1 *Rufino Tamayo*

Cuando en 1967 escribe en el catálogo de Tamayo editado por la Galería Misrachi, su texto gira en torno a la unidad y la diversidad de la obra del pintor: "Unidad dentro de la variedad. Términos aparentemente contradictorios, pero que siempre se reúnen en las obras que, como la del oaxaqueño, se extienden en el tiempo y en el espacio".⁶ García Ponce explica la aparente contradicción a partir de un recorrido por las distintas etapas del pintor, pues aun cuando sus transformaciones traicionen sus anteriores descubrimientos, lo acercan

⁵ Ver Omar Calabrese, *Cómo se lee una obra de arte*, trad., Pepa Linares, Cátedra, Madrid, 1994, pp. 8-10. *Supra* introducción.

⁶ García Ponce, *Tamayo*, Galería de Arte Misrachi, México, 1967, sin número, corresponde a p. 2. En lo sucesivo se cita en el texto.

al interior de su mundo. Esta idea seguirá siendo central en los siguientes ensayos sobre Tamayo, donde reproduce parcialmente el primero con algunos agregados. Como los temas del pintor, los comentarios del crítico se repiten. Señala que al establecer la unidad, al encontrar el sentido de la tierra, “Tamayo ha tocado al fin el centro de su mundo, ha llegado a su origen”,⁷ sus últimas obras nos remiten a las primeras y viceversa. La idea de la unidad en la obra de Tamayo no es nueva. Cardoza y Aragón la encuentra desde los primeros años del pintor, cuando escribe sobre él en 1934, y repite el comentario en 1974. Aproximadamente diez años después de su primer escrito sobre Tamayo, en 1967, García Ponce vuelve a escribir sobre él; retoma entonces la idea de que, con el tiempo y el oficio, las formas y los colores se han vuelto de Tamayo, los reconocemos y nos revelan su mundo y, en cierto modo, la interpretación nos muestra la visión a través de opuestos que nos revela el mundo de García Ponce: “La fijeza de la pintura es un movimiento; en su eternidad está el tiempo”. (*Rufino Tamayo: obras recientes*, p. 78.)

Explicar las aparentes contradicciones de la obra plástica, o la imposibilidad de expresarlas con palabras, se vuelve recurrente en García Ponce, más aún que en Paz o Cardoza y Aragón en quienes también está presente. Los conceptos de García Ponce recrean las contradicciones como parte de su método de acercar distintas expresiones artísticas; parecen una estrategia circular interminable en la que gira el supuesto de lo inefable. Así, encontrará una y otra vez en los cuadros silenciosos de Tamayo su inagotable invención y su propósito de descifrar el sentido aunque nunca terminen de decir lo que dicen o, más bien, de pronto lo revelen en el grito de la pintura en sí, en la certeza de su eterno retorno: “El milagro, la imposibilidad hecha posible por la pintura es la revelación del espacio del mundo, visible al fin, para siempre visible, como color, como textura, como forma: como

⁷ García Ponce, “Rufino Tamayo”, *Cruce de caminos*, 1965, Universidad Veracruzana, México, 1997, p. 40.

materia en la que se aloja y se hace evidente la presencia del espíritu”. (*Rufino Tamayo: obras recientes*, p. 79.) Como si a través de ellos, Tamayo, secundado por García Ponce, hubiese superado lo inefable, vencido la barrera expresada por los poetas románticos, o por el mismo García Ponce unas líneas antes, acerca de la imposibilidad de penetrar el misterio, “inútil intento de llegar a tocar ese centro”. (*Rufino Tamayo: obras recientes*, p. 78.) Pero Tamayo sí ha podido, y el crítico se contradice al percibirlo y lo transmite.

Por otra parte, su aproximación a la pintura se acerca a la de otros críticos: profesionales, narradores o poetas, quienes perciben influencias y características similares en la obra de los artistas. En ocasiones García Ponce hará también referencia a textos filosóficos, literarios o históricos, aumentando así el contenido informativo de sus ensayos y ofreciendo sustento a los conceptos utilizados. Con menos frecuencia que los críticos profesionales, pero más a menudo que los poetas analizados, García Ponce cita obras específicas como ejemplo de lo que afirma, y esto pone de manifiesto tanto sus conocimientos plásticos como el intento de profesionalizar su crítica. En sus escritos sobre Tamayo se establecen paralelismos con Cézanne, Braque y Picasso y las citas del trabajo de Paz son frecuentes. Como él, o como Cardoza y Aragón, García Ponce conoce el proceso de creación del artista; parecería que al mirar sus obras descubre sus sentimientos, deseos u objetivos del mismo modo que encuentra las presencias míticas y las correspondencias entre la realidad y el sueño. Así, al analizar la relación de Tamayo con la tradición, la encuentra ambigua como la de todo gran artista:

Por una parte, no puede hacerla a un lado, dejar de utilizarla, en tanto que es su continuidad la que traza las constantes, los puntos de referencia y relación con la realidad que aseguran sus posibilidades de comunicación, inscribiéndolo dentro de una línea de desarrollo; por otra, su mismo impulso hacia la creación total tiende a destruirla e invalidarla, abriendo en ella una

brecha que lo conduzca a esa inocencia absoluta dentro de la que espera encontrar las imágenes originales, el centro oculto de las cosas del que espera hacer nacer su arte. Sólo dentro de esta doble relación se realiza a sí mismo. (*Tamayo*, pp. 2-3.)

Podemos encontrar otras afinidades con el trabajo de Octavio Paz. Ambos por ejemplo subrayan el hieratismo de las figuras de Tamayo. Paz, en 1950, en el texto escrito para la primera exposición del pintor en París, dice: “La luna que arde en algunos de sus cuadros rige el hieratismo de esas mujeres que se tienden en posición de sacrificio”.⁸ Mientras que García Ponce particulariza la actitud y la refiere a la influencia de Cézanne: “Así, en las montañas que se elevan alrededor de las hieráticas figuras de *Los amantes*, se advierte ya la presencia de Cézanne”. (*Tamayo*, p. 2.) Más adelante encontrará que Tamayo busca lo sagrado en sus temas cotidianos e insistirá en el carácter religioso de su obra al considerar que su propósito es “llegar a lo trascendental, al origen y la fuente eterna de la que mana la esencia de la realidad”. (*Tamayo*, p.5.) Y finalmente hará explícita la relación entre lo sagrado y el estatismo hierático de sus figuras:

Sólo quedan los objetos sumergidos en su propio ser, sustraídos de toda referencia, hechos color, voluntad de forma y, dentro de ella, revelación mágica del mundo, consagración de la realidad, viaje de regreso a lo sagrado. El horror al vacío, el hierático estatismo, la pesantez material cobran así su verdadero sentido y se convierten en la explicación y justificación de un estilo que incorpora a la realidad del espíritu todo un mundo olvidado. (*Tamayo*, p. 15.)

Después señalará que, aunque la obra adquiera levedad y se ponga en movimiento, sus figuras siguen cargadas de una atmósfera que linda en lo sagrado. En ella, al mismo tiempo que la tradición, están presentes la dualidad y la síntesis. Como señalamos al analizar el trabajo de Paz, los comentarios sobre la actitud de los personajes de Tamayo parecen tener

⁸ Octavio Paz, *Los privilegios de la vista II*, Obras Completas, Tomo 7, FCE, México, 1994, p. 271.

su contraparte en los personajes mexicanos que describe el poeta en *El laberinto de la soledad*. García Ponce, en su ensayo de 1976, termina por generalizar esa actitud hierática como característica de toda la obra del pintor:

Podemos reconocerlo en su particular hieratismo que siempre ha tenido la pintura de Tamayo, en esa atmósfera en la que el aire parece haberse hecho de piedra. La sensación que sus cuadros deberían producirnos entonces es de asfixia. Ocurre todo lo contrario. Lo que el pintor consigue es que, convertido en piedra, denso y cerrado, el aire sea más respirable que nunca. (*Rufino Tamayo: obras recientes*, p. 77.)

El descubrimiento del hieratismo en las imágenes plásticas es también frecuente en otros autores, y tal vez podamos considerarlo herencia de Baudelaire, quien subrayara la presencia de lo sagrado en el *Marat* de Jean Louis David o cuando, agotado el recurso de enfrentar cualidades opuestas exclamara: “Es lo finito. ¡Es el sueño!... En una palabra Eugène Delacroix pinta sobre todo el alma en sus mejores horas”.⁹

Como señalamos al reflexionar sobre la interpretación de los poetas, frente a la recreación crítica de García Ponce recordamos también a Baudelaire cuando el narrador nos ofrece otra creación al trasladar su visión a metáforas y cargar la obra plástica de sentidos provenientes de su propio imaginario que despierta al mirar los cuadros, como despertara en Baudelaire al leer a Poe, al traducirlo, al recrear la monotonía de sus rimas que “suenan como un tañido de melancolía”.¹⁰ La soledad y la angustia se convierten en espejo de nostalgias compartidas. García Ponce encuentra, por ejemplo, que el movimiento en la obra de Tamayo se vuelve demoníaco y el color desorbitado bajo la apariencia de lo imperturbable: “Luna negra y cielo rojo, movimiento y reposo, oscura claridad y noche que estalla en

⁹ Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, traducción de Carmen Santos, La balsa de la Medusa, 83, Visor, Madrid, 1996, p. 252. *Supra* cap. I.

¹⁰ Baudelaire, *Edgar Allan Poe*, La balsa de la Medusa, 22, Visor, Madrid, 1988, p. 114. *Supra* cap. I, p. 15.

llamas; las llamas de la inteligencia que se consume a sí misma y el rumoroso fluir de las fuerzas secretas.” (*Tamayo*, p. 23.) Las palabras son a García Ponce lo que la pintura a Tamayo, lo que las rimas a Baudelaire: con ellas descifra signos, encuentra en la síntesis paralelos y nos muestra los frutos de su imaginación:

El hombre temporal es enfrentado al infinito; las presiones de la realidad se oponen a la angustia del vacío. Frente al doloroso gesto y el grito desesperado se encuentra el silencio de la nada y todo gira bajo el signo dual de la vida y la muerte, la noche y el día. Astro refulgente, el sol preside como imagen del principio masculino o la luna cubre a las figuras de silencio. La vigilia y el sueño, la luz abstracta de la inteligencia o la oscura fertilidad de la tierra, se funden como partes de un solo principio. La muerte es también resurrección. (*Tamayo*, p. 18.)

Paz y García Ponce comparten también la reflexión en torno a lo instintivo y lo intelectual en la obra de Tamayo. Paz lo plantea en “De la crítica a la ofrenda”, ensayo escrito en 1960, en donde señala que la obra del oaxaqueño está guiada por su poderoso instinto pero en el camino se cruza con la vía intelectual. De acuerdo a García Ponce, tanto a través de la sensualidad de las texturas como de la vitalidad de las formas podemos ver el mundo de Tamayo. Su visión privilegiada les permite a Paz y a García Ponce asociar personajes y actitudes. Así, los animales terribles muestran la agresión y la soledad. Los signos son duales, la obra que es a un tiempo la misma y distinta, primitiva e intelectual, mítica y contemporánea, recorre la angustia y el humor; es salvaje y dramática pero serena y abierta al universo en vertiginoso movimiento; se encuentra siempre en las antípodas, pues a través de ellas el artista se adentra en su mundo y nos lo muestra: “Su pintura es entonces más puramente dramática, más salvaje y primitiva que nunca. Pero también más inteligente, sabe más sobre sí misma y ha aclarado sus propósitos.” (*Tamayo*, p. 19.)

Otro punto de comparación lo constituyen las referencias a la técnica. En la crítica de García Ponce encontramos referencias a las texturas y los colores y un análisis más amplio de las formas y la composición. En cuanto al contexto, éste es menos extenso que el ofrecido por Paz, pero sus referencias a las obras del pintor son más frecuentes y específicas al igual que su reflexión en torno a los conceptos. Por otra parte, las metáforas de García Ponce son menos y más sencillas, habla menos de sí mismo como crítico y de su reacción frente a la obra que los poetas que hemos revisado. Pero si comparamos su texto con el de un crítico profesional, por ejemplo, Paul Westheim, encontraremos que, si bien García Ponce superó a los poetas en el análisis específico de las propuestas plásticas, se quedó lejos de las reflexiones del crítico alemán quien, dada su especialidad, además de analizar a profundidad la relación de la obra de Tamayo con el arte prehispánico, profundiza en el significado simbólico de los elementos que se repiten en la obra del pintor. Su conocimiento del contexto como parte de su formación profesional le permite sustentar sus afirmaciones llevándolas más allá de meras alusiones o reminiscencias. Lo hace de manera más extensa que los literatos y esto refuerza su interpretación porque el lector puede validar lo que el crítico afirma, lo que aumenta la credibilidad de sus propuestas aun cuando una vez más se trate de hipótesis que no se pretende comprobar. En este sentido, un análisis semiótico busca ir más lejos, pues además de definir conceptos, como por ejemplo, el símbolo, pretende revisar exhaustivamente el uso de un símbolo dado en obras de épocas, lugares y disciplinas distintos y compararlos luego con una interpretación determinada; en este caso, la que les dio Tamayo, así fuera intuitiva.

La interpretación de los animales como símbolo en la obra de Tamayo sirve también de ejemplo para establecer paralelismos entre la aproximación de Paul Westheim y la de García Ponce. Mientras en 1957 Westheim señalara que los animales que pueblan la visión

del pintor: “Son dentro de un mundo sin mitos, animales humanizados, aunque piden, igual que antaño la serpiente emplumada o el jaguar, que se entienda su significado simbólico”,¹¹ García Ponce indica que Tamayo reinventa los mitos para que la realidad salga del tiempo y pase al terreno de la pintura donde los animales se transforman en “metáfora tremendamente expresiva de la condición humana”. (*Tamayo*, p.19.) Es así como, de acuerdo al escritor, Tamayo intenta descifrar el sentido del mundo al confrontarlo con imágenes míticas: “No se trata de símbolos sino de objetos reales que determinan su trato con la realidad. Pero incorporados a la composición, transformados en pintura”. (*Tamayo*, pp. 13-14.)

Sin embargo, tanto para Paul Westheim como para Damián Bayón, los animales sí son símbolo de una tradición mexicana hondamente arraigada. Westheim señala que todo paralelo de Tamayo con el arte prehispánico está referido a las formas como símbolo mítico-mágico. Por ejemplo, en *Perro que aúlla* se simboliza el grito de la criatura atormentada:

Grito hecho en forma plástica, grito en el lenguaje de la pintura, que no se dirige al oído; grito que para expresar lo que debe expresar, dispone de un solo medio: los contrastes de las masas, líneas y colores. En esta obra la Forma se ha vuelto simbólica. Forma simbólica, que provoca emoción, que habla a la imaginación, como habla a la imaginación el Xipe zapoteca. Es decir, el artista, para conferir a la creación un aspecto simbólico, no recurre a la descripción de determinado suceso ni agrega a la representación signos de un simbolismo convencional: la serpiente, alusión al paraíso, la cierva, acompañante de Diana, la bandera que ondea por encima de las multitudes en marcha. El arte de Tamayo no es simbólico en lo accesorio, sino en su esencia.¹²

¹¹ Paul Westheim, “Tamayo. Una investigación estética” en *Artes de México*, año IV, número 12, mayo-junio de 1956, pp. 3-14, traducción de Mariana Frenk, p. 6.

¹² *Ibid.*, p. 7.

Westheim va aun más lejos, es el único crítico aquí citado que ofrece al lector una interpretación de los símbolos de Tamayo: el brazo levantado es la defensa; la flauta, el diálogo del solitario con el infinito; la llama: anhelo del corazón; el óvalo de la luna creciente o la sandía representa fantasía formal o la fantasía pictórica.¹³

También podemos comparar las referencias que hace García Ponce a las influencias, con las de Damián Bayón. El primero dice que el propio Tamayo ha reconocido que es Braque quien lo conduce al campo de las esencias, pero agrega que, en ese sentido, hay que retroceder hasta Cézanne. Más adelante, especifica la manera en que Tamayo sigue su propio camino separándose de Braque o de Picasso:

Lo que en Braque puede verse como amor instintivo al orden y al equilibrio, logrados mediante un riguroso juego de planos, y en Picasso como un puro placer por la transformación y las posibilidades del juego de la pintura, en Tamayo se convierte en un horror sagrado, en algunas ocasiones inclusive ingenuo, en el sentido de instintivo, de poco elaborado, al vacío. (*Tamayo*, pp. 10-11.)

Por su parte, Bayón, refiriéndose a los cuadros de principios de los cuarenta, encontrará que la influencia de Braque es sobre todo notable en el color y la textura y que los caminos se bifurcan en tanto Tamayo se sostiene como un pintor mexicano:

En cambio por esta época se nota también que, en el mejor de los casos ha visto al Braque post-cubista y le imita las texturas arenosas, los colores opacos. Todo se juega en esos pocos años porque ya en los famosos *Animales* (1941), del Museo de Arte Moderno de Nueva York, no puede dudarse del hecho que Tamayo quiere considerarse –y ser considerado– como un pintor mexicano. Su etapa formativa y ecléctica ya está cumplida y de entonces en adelante, en la plena posesión de sus medios, el artista proseguirá su propia investigación en profundidad.¹⁴

¹³ Ver *ibid.*, p. 8.

¹⁴ Damián Bayón, *Aventura plástica de Hispanoamérica*, FCE, 1995, pp. 80-81.

Quisiera subrayar que, al describir obras de Tamayo, en este caso, *El fumador*, García Ponce se revela también como seguidor de Baudelaire: “Con una mano descansando pesadamente sobre una mesa y la otra, con un cigarro entre los dedos, levantada en un gesto suspendido a la mitad del viaje, la mirada del fumador se pierde en la contemplación del infinito –o de sí mismo”. (*Tamayo*, p.17.) Traspone así el efecto de la imaginación sintética y permite al lector una recreación mental de las imágenes suscitada por la palabra, como ocurriera con los textos de Baudelaire cuando la reproducción de la imagen no era accesible al lector en tanto no acompañaba el texto.

V.2 *Gunther Gerzso*

Frente a la obsesiva acumulación de formas de Gunther Gerzso, el narrador no encuentra más que vacío, un silencio hermético. Qué lejos, por ejemplo, de la interpretación de Rita Eder, quien guía al lector en un recorrido por las obras del pintor. Ante Gerzso, García Ponce parece perdido y difícilmente puede ser guía. Las formas del pintor, convertidas en estorbo, vuelven inútil la búsqueda pero no dejan de obsesionar a García Ponce y lo sumergen en “un árido espacio desértico”.¹⁵ Metáfora que por oposición se acerca a la que hace Paz al referirse al pintor como “centella glacial”. En su breve texto sobre Gerzso, García Ponce establece un paralelismo entre el intento estéril del pintor por alcanzar la transparencia que, a pesar de la seguridad de su derrota, trata de construir en la oscuridad y el relato de Kafka titulado *La construcción*. Porque como Kafka en la escritura, Gerzso quiere sobrepasar la realidad material de la pintura y “encontrar detrás de ella algo transparente, su otra, verdadera realidad como objeto ideal al que toda existencia exterior

¹⁵ Juan García Ponce, *Imágenes y visiones*. Editorial Vuelta, México, 1988, p. 166. En lo sucesivo se cita en texto.

deba hacer interiormente inalcanzable”. (*Imágenes y visiones*, p. 167.) Podemos aquí ampliar el paralelismo y referirlo a las propuestas de Lotman en el sentido de que las distintas manifestaciones artísticas de Kafka, Gerzso o García Ponce intentan reproducir la realidad a través de signos y, habrían dicho los románticos, el intento es valioso por sí mismo aunque la finalidad nunca se alcance. De sus interrelaciones, de sus mutuas influencias, se generan otros textos, interminables confrontaciones destinadas a negar la sentencia nietzscheana: el arte ha muerto.

Y si bien García Ponce también utiliza imágenes literarias para establecer paralelismos con la propuesta inefable de Gerzso o con el lenguaje plástico de Rojo, su estrategia es muy diferente a la de Cardoza y Aragón, pues, dado que su interés se centra en elucidar conceptos, García Ponce alude a la metáfora sin desarrollarla. Afirma que la pintura de Gerzso se niega a aceptar cualquier elemento sensual o sensorial y, refiriéndose a uno de los cuadros, agrega: “está poblado por el silencioso rumor de una intensa lucha cuyo inevitable final es la derrota del artista, de tratar una y otra vez de hacer visible esa pura transparencia, que no es la pintura, a la que la pintura se opone y no obstante es el único verdadero objeto de la pintura”. (*Imágenes y visiones*, p. 167.)

V.3 *Juan Soriano*

Juan García Ponce escribió textos de introducción a algunos catálogos de Soriano, sin embargo, en *Imágenes y visiones* sólo se reproduce el que escribió para celebrar los cincuenta años de creación del pintor.¹⁶ Como observamos en sus escritos sobre otros

¹⁶ Otros textos de Juan García Ponce sobre Juan Soriano: “Lupe Marín por Juan Soriano”, *Revista de la Universidad de México*, UNAM, México, DF., 1962; *Juan Soriano. Color y poesía. Pinturas 1950-1976*. Catálogo, México, Museo de Arte Moderno, INBA, 1976; “La imagen del mundo”, *Pintado en México*, “Juan Soriano”, Madrid, Fundación Banco Exterior de España, 1983, pp. 65 y 66; “Acuarelas de Juan Soriano”.

pintores, este ensayo también se centra en el análisis de conceptos. Una vez más, como ocurrió frente a Tamayo, el crítico se encuentra con una obra que cambia constantemente pero es siempre la misma, porque la visión de Juan Soriano “obedece en todo momento a los cambios exteriores e interiores que no dejan de producirse nunca y que, de una manera difícil de definir también, no deja nunca de ser la misma”. (*Imágenes y visiones*, p. 160.) Podemos comparar esta apreciación con la de Damián Bayón, quien al referirse a los constantes cambios en Soriano subraya la dificultad de reconocerlo: “Éste es un elogio y un inconveniente. El juego de espejos puede confundir al que mira, pero puede confundir también al que pinta: ¿quién es por último Juan Soriano? Una oculta característica se define no obstante. Puede decirse que un refinamiento, una extrañeza en el color le son siempre consustanciales”.¹⁷ Encontramos en esta frase una de las diferencias que marcan la obra del crítico profesional que se arriesga al juicio y propone un recorrido y una clasificación –aun en el caso de Soriano a quien considera inclasificable– de las manifestaciones del arte, y la del escritor cuyo texto tiene como función principal promover al pintor y se conforma con transcribir sus sentimientos frente a la obra. En este caso, toda valoración tiene un signo de admiración. Por ello, García Ponce se negará al método, aunque finalmente coincida con Bayón al considerar a Soriano como un pintor inclasificable a quien sería inútil colocar dentro de un estilo determinado y, como el crítico argentino, subraye la ausencia de identidad:

Soriano se busca a través de la pintura. No es su identidad la que debe mostrarse y afirmarse en la obra, no hay ninguna identidad propuesta detrás de ella, sino que la obra debe conducirlo a la

Introducción al catálogo de la exposición, *Juan Soriano, acuarelas recientes*. Galería Juan Martín, México, 1983.

¹⁷ Damián Bayón, *op. cit.*, p. 233.

negación de cualquier identidad fija de antemano a favor de un fluctuante conjunto de emociones que no tienen rumbo fijo y luchan entre sí dentro de la obra.¹⁸

De la mano de Octavio Paz, García Ponce enfrenta la dificultad de poner en palabras el lenguaje de Soriano que, como el de Tamayo, es silencioso. Encontramos afinidad con la interpretación de Paz pues, como dijera el poeta, Soriano, al descubrir el secreto de las metamorfosis, es otro y es él mismo. La dificultad de decir conlleva la de penetrar el misterio y esta reflexión recurrente en García Ponce siempre está rodeada de contradicciones. Así, en la pintura de Soriano lo artificial es verdadero y lo exacto, falso; “el misterio se encuentra en la renuncia a todo misterio para dejarnos nada más con la inmediatez de lo mirado como *El pez*, *Pájaro alucinado*, *Juegos de artificio*, *Las calaveras* y tantos más”. (*Imágenes y visiones*, p. 163.) El escritor agrega que las complicaciones permanecen porque tras la aparente simplicidad de los cuadros se oculta la maestría y se muestra la inmovilidad. La reflexión sobre los distintos niveles de realidad acerca tanto al escritor como al pintor a la descripción pues Soriano, al reproducir imágenes y ambientes, intenta repetir las figuras y recorre un camino que lo lleva a la realidad de la pintura, mientras la reflexión de García Ponce en torno a este concepto se sustenta en la descripción de los elementos de la obra y recurre al juego retórico. En este sentido podemos diferenciar su acercamiento del de Paz quien, como señalamos, casi no hace referencias a las obras de Soriano y no cita por título ninguna de ellas, mientras García Ponce recurre incluso a la descripción y encuentra que el *Retrato de Diego de Mesa* es “tan artificial y tan verdadero, tan exacto y tan falso, haciéndonos ver lo invisible, la tristeza oculta, la nostalgia en el rostro y toda la figura de este bello joven español... ¡Cuánto misterio en cada identidad y

¹⁸ Juan García Ponce, *Juan Soriano. Color y poesía. Pinturas 1950-1976*. Catálogo, México, Museo de Arte Moderno, INBA, 1976. Reproducido en *Juan Soriano y su obra*, INBA, 1984, p. 140.

por tanto también cuánto misterio en cada intento de entregarnos esa identidad!” (*Imágenes y visiones*, p. 162.)

Sin embargo, ambos coinciden en señalar la imposibilidad del desciframiento. García Ponce, ya como método de acercamiento, multiplica las contradicciones recordándonos la complicación innecesaria de la que Calabrese acusa a los críticos de arte: “Y luego, de pronto, la irrealidad de la realidad real se convierte en imposibilidad de la pintura para mostrarnos a través de ella la realidad”. (*Imágenes y visiones*, p. 162.)

Encontramos otro ejemplo de descripción en la introducción de García Ponce al catálogo de acuarelas de Soriano –muchas de las cuales prefiguran óleos del pintor–, que seguramente incluía reproducciones de las obras:

Son nada más lo que representan y algo más también. Todo en ellas es el punto de partida y la meta final. ¿Por qué? Desde *La muerte enjaulada* hasta *El hombre frente al mar*, desde *La barca* o *Los bañistas* hasta *La maceta* o *La silla del taller*. Por un lado, la jaula encerrando lo inexpresable que después de todo no tiene más que la forma de un esqueleto y los interiores que lo son aun cuando la maceta esté ante una ventana abierta y la silla sea la del taller en el que se hace evidente la verdad de la pintura; por el otro, el horizonte abierto cuyo límite nunca se alcanza del mar, el cielo, la playa. Tal vez porque da lo mismo. Todo es un entorno. Hay una figura –¿un pretexto?– inicial, el esqueleto, la maceta, el bañista, la silla, la barca y luego el infinito de los espacios abiertos o el infinito de la pintura que es también el del mar, el cielo, la playa. Probablemente con eso está dicho todo y no está dicho nada.¹⁹

García Ponce interpreta así los símbolos pictóricos de Soriano haciendo evidente su naturaleza sígnica en el sentido expresado por Lotman: las imágenes que simulan ser reales, son una creación y significan algo. Y, al traducirlas, García Ponce transmite sus sentimientos frente a la obra y acerca al espectador-lector los códigos de un fenómeno que él mismo

¹⁹ Juan García Ponce, introducción al catálogo de la exposición, *Juan Soriano, acuarelas recientes*. Galería Juan Martín, México, 1983. Reproducido en *Juan Soriano y su obra*, INBA, 1984, p.141.

había considerado inefable. Por ello, en ese vaivén de paradojas, el narrador agrega que los temas del pintor al cambiar se anulan, pues todo se convierte en lo mismo: colores y texturas son pintura, se trate de una ventana o del azul, de un árbol o del amarillo. Las apariencias representan la pintura y en ellas lo mítico y lo cotidiano se unen: "... todo es forma y color, todo lo que nunca ha dejado de ser pintura en ninguna de las diferentes épocas o periodos de Juan Soriano, se transforma en pretexto para hacer pintura en la que la pintura utiliza esos pretextos para representarse a sí misma". (*Imágenes y visiones*, p. 163.)

Así, la realidad pasa de ser frágil o banal o cotidiana a ser una creación individual, única, y es sorprendente por "lo que el pintor encuentra al mirarse a sí mismo" (*Imágenes y visiones*, p. 161), porque Soriano devela lo extraño o lo monstruoso, y García Ponce devela tras de sí a Baudelaire, quien encontró que las composiciones de Poe parecían "creadas para demostrarnos que lo extraño es una de las partes integrantes de lo bello".²⁰

Y entonces, a través de estas reflexiones, García Ponce encuentra un camino, otra vez paralelo al de Paz, para interpretar el mito de la representación en los incontables retratos de Lupe Marín. Ella, mítica por sí misma, simboliza la muerte –Lupe-Tonatzin como la bautizara Paz–, y Soriano, espejo del retrato, endiosa su propia forma de belleza. Mientras que García Ponce subraya –como lo hicieron él y Paz con Tamayo– el hieratismo de las figuras de Soriano, y al hacerlo recrea la atmósfera del pintor en otro intento de despertar la imaginación sintética: "Todo es real y todo tiene un irreal hieratismo". (*Imágenes y visiones*, p. 161.) O, como repetirá más adelante, las figuras se convierten en objetos y ambos comparten la proximidad con lo sagrado.

Otro autor que acerca los retratos de Lupe Marín al mito prehispánico es Carlos Monsiváis:

²⁰ Charles Baudelaire, *Edgar Allan Poe, op. cit.*, p.54. *Supra*, capítulo I, pp. 12-13.

Soriano renuncia a su propia tradición retratística, desconfía del impulso adquirido, y quiere revelar como en palimpsesto las imágenes sucesivas o simultáneas de Lupe, que en Lupe se hallan depositadas... y Soriano pinta o dibuja a Lupe en su arrogancia a la vez móvil y hierática, bellamente grotesca, señal o presentimiento... Y los rasgos de Lupe son los de la diosa prehispánica, que por ser tan abstracta sólo puede llamarse Lupe Marín, y por ser terrenal da igual que se llame como quiera.²¹

Las Lupes de Soriano son para Monsiváis letanía de rosario interminable, rezo rítmico, repetido y, como los retratos, incesante: “Lupe, declamatoria. Lupe, azorada ante el modo en que se le concibe. Lupe, convencional. Lupe, envolviéndose lujosamente en las formas y los colores. Lupe, hastiada en la prisión de su semblante... Lupe, instrumento musical de un culto antiguo”.²²

Para ampliar la comparación entre lo que los escritores dicen en torno a los retratos de Lupe Marín realizados por Juan Soriano, podemos también citar a José-Miguel Ullán, quien encuentra que la aventura de “auténtico poseso” emprendida por el pintor, tiene que ver sobre todo con su propia obra, “condensada en aquel primer retrato que le hizo a Lupe Marín, retrato cebo y retrato fermento de la remoción ulterior, su verdadera puesta en tela de juicio”.²³ Ullán establece correspondencias entre la obsesión del pintor patente en los retratos de Lupe Marín y la obsesión pictórica de Picasso frente a *Las Meninas*, o la obsesión íntima de Jorge Cuesta por Lupe Marín.

Pero el autor que mejor sustenta su interpretación de la obra de Soriano con ejemplos que intentan mostrar que la atracción entre el narrador y el pintor nace de las correspondencias entre el imaginario del narrador y el del pintor, es García Ponce. La ruta inmensa de la

²¹ Carlos Monsiváis, “Mínima crónica”, pp. 73-78, en *Juan Soriano. Retrospectiva: 1937-1997*, p. 77.

²² *Ibidem*.

²³ Ver José-Miguel Ullán, “Óptica moral” en *Juan Soriano: la creación como libertad*, INBA, México, 2000, pp. 17-23.

semiosis le permite trasladar la realidad de un lenguaje a otro y poner en evidencia el recorrido simbólico entre Eros y Tanatos: “Hay algo intolerable y maravillosamente seductor en cada uno de estos cuadros: todo está a la vista, Juan Soriano lo ha hecho evidente, no es imposible que después él se haya apartado, nos deje solos frente a las obras y seamos nosotros los que pongamos el bien o el mal en el carácter de la pintura, indiferente a esas categorías”. (*Imágenes y visiones*, p. 162.)

Al hacer referencia a la comunión de imaginarios, habrá que mencionar también el paralelismo que establece Carlos Fuentes entre su cuento “Muñeca reina” y *Niña muerta*, obra pintada por Soriano en 1944, cuya influencia descubre muchos años después, cuando los vasos comunicantes entre pintura y escritura se abren en un tiempo y un espacio trastocados por el escritor que descubre en el arte de Soriano un enigma compartido: “Ni él solo ni nosotros solos podemos mantener la vida del misterio. Es el misterio de la aurora: Soriano precede a Courbet porque reitera la experiencia de otro pintor. Pero esta reiteración establece la comunidad del arte en su origen: Soriano conduce a Courbet al origen de Courbet, que es el origen de la pintura”.²⁴

V.4 Alberto Gironella

Al ejercer la crítica, García Ponce acepta el reto de Gironella y participa en la ilustración del proceso de creación por medio de la acumulación interminable que nace del deseo del pintor. García Ponce sitúa a Gironella como representante de la tradición barroca; característica detectada también por Bayón, para quien es inevitable ver en Gironella “[...]”

²⁴ Carlos Fuentes, “La elemental figuración de la aurora”, en *Juan Soriano. Retrospectiva: 1937-1997*, pp. 63-67, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1997, p. 65.

ya sea una escultura medieval, Velázquez, Goya, una imagen barroca o una estampa religiosa”.²⁵

En este sentido, ellos se aproximan a lo que el pintor afirmara de sí mismo y se apropian del sentir y hasta de los sueños del pintor como lo hace Lelia Driben al afirmar: “Desechaba lo espiritual porque también fue un consumado vanguardista; pero en sus pliegues –los de la obra y los de la mente– había latencias, cuestiones no dichas, leve o brutalmente oscilantes entre sueño y vigía, allí donde el deslizarse de uno a otro estado halla otros pliegues, otros indicios ocultos”.²⁶

García Ponce retoma del propio Gironella el paralelismo con Quevedo y cita también la metáfora del nacimiento del arte en la muerte:

Si hija de mi amor mi muerte fuese,
¡qué parto tan dichoso que sería
el de mi amor contra la vida mía!
¡Qué gloria, que el amor de amar naciese!²⁷

Podemos continuar estableciendo paralelismos con la interpretación de Lelia Driben, quien hace énfasis en la presencia del erotismo y la muerte en el sentido que lo hace Paz y que lleva mucho más lejos Elizondo en su *Farbeuf*, ambos inspirados en Bataille, el uno en el otro, o en Leng Tch’e.²⁸

García Ponce escribe en torno a la exposición *Noche fantástica. Tauromaquia* y, también, como Octavio Paz y Luis Cardoza y Aragón, considera que la pintura de Gironella es escenario de sus obsesiones, de fantasmas que nacen de la literatura y de la pintura y que,

²⁵ Damián Bayón, *op. cit.*, p. 258.

²⁶ Lelia Driben, “Un oscuro, transgresivo relámpago”, en *Gironella*, Landucci Editores, México, 2002, p. 92.

²⁷ Citado en Juan García Ponce, *Imágenes y visiones*, *op. cit.*, p. 170.

²⁸ Ver Lelia Driben, “Un oscuro, transgresivo relámpago”, *op. cit.*, p. 89.

convertidos en espectáculo, desfilan frente a nosotros. Sus planteamientos en torno a la contradicción son, una vez más, notables. Sigue ahora los pasos de Gironella y repite:

No es casual que la exposición proceda mediante la continua contradicción de los dos aspectos de un mismo binomio en el que se reúnen el toro y la mariposa, el erotismo (en el sentido de Eros del nacimiento que tan bien nos explica Rosa Chacel) y la muerte, la información iconográfica que la fotografía es capaz de proporcionarnos y el dibujo en el que la personalidad del pintor se refleja en esa información y que todo ello sirva también para realizar una serie de cuadros en los que se logra mostrar todos estos elementos. (*Imágenes y visiones*, pp. 171-172.)

Erotismo y muerte, símbolos del arte, encarnan la lucha interminable del creador presente en las obras y, sin duda, en las interpretaciones que de ellas se hacen, y que frente a Gironella cobran especial fuerza por lo explícito y brutal manifiesto en sus códigos plásticos, transpuestos de códigos literarios, pictóricos e históricos. Personajes, autores y obras incursionan en los cuadros y las cajas de Gironella, son espejos los unos de los otros, sombra de la identidad entre opuestos, reflejo de erotismo y muerte. Esta actitud lúdica de Gironella, lectura inagotable que recrea transformando y transponiendo otras manifestaciones plásticas y literarias, puede asociarse a la clasificación de Genette como lúdica y paródica y, al citarla, García Ponce participa también en el régimen de inagotables transposiciones.²⁹ Y esta fuerza de la cita, evidente en el diálogo entre las artes, nos permite también establecer similitudes con la apreciación de Damián Bayón:

Gironella no se ha contentado con dibujar o pintar, cosas que hace ambas con maestría. Sensible a todo lo que pasaba entonces a su alrededor, ha mirado mucho, se ha dejado permear por un ambiente, por un clima que cuando se escriba la historia, resultará el típico de los años 60 en las

²⁹ Ver Gérard Genette, *Palimpsestos*, Taurus, Madrid, 1989, p. 41. *Supra* cap. I.2.3.

grandes ciudades del mundo. Por de pronto su alusión cultural precede, en cierto modo, a la que ahora practican con furia los literatos.³⁰

Así, el ambiente de la fiesta de los toros es para Gironella ejemplo clásico del rito y la tradición, y García Ponce señala que de ella surgen los fantasmas –las obras– de Gironella: “alimentan una imaginación dispuesta a arriesgar su equilibrio en su seguimiento y a encontrar precisamente en el riesgo ese equilibrio: la verdadera función del arte”. (*Imágenes y visiones*, p. 172.) Al transformarlos en pintura, Gironella nos acerca a sí mismo y motiva otras reinterpretaciones: “Hay que agradecerle a Alberto Gironella que se abra de capa de este modo ante nosotros. Las tribulaciones de su imaginación son fascinantes”. (*Imágenes y visiones*, p. 172.) García Ponce participa en el juego con el amor y la muerte, y nos invita a entrar al ruedo. A preguntarnos cuán cercana es su imaginación a la del pintor.

Y si el barroco es por excelencia de España y de México y en Gironella se vuelve –nos dice Bayón– astuta síntesis de españolidad y populismo,³¹ García Ponce, agrega que para el pintor es origen y destino: “como una suerte de *fatum*, de inevitable destino, no puede encontrar su expresión más que como parodia de lo que ya en sus orígenes era una parodia”. (*Imágenes y visiones*, p. 171.) Aquí el narrador entra al juego de las circunvalaciones semióticas en constante reinterpretación, pero al igual que Paz, no participa del método propuesto por Genette, entre otros, y todo se reduce a una alusión.

Gironella hace suya la creación ajena, la expropia, la parodia y así la hace nuestra porque, como señala García Ponce, para este pintor expropiación es creación: “Nada es suyo: todo lo ha hecho suyo y como todo verdadero artista, al hacerlo suyo, nos lo entrega y lo hace nuestro también”. (*Imágenes y visiones*, p. 171.)

³⁰ Damián Bayón, *Aventura plástica de Hispanoamérica*, op. cit., p. 258.

³¹ Ver *ibid.*, pp. 257-259.

La parodia de Gironella implica diálogo por acumulación de creaciones paralelas. Su interpretación es creación y es invitación para que el espectador se acerque al proceso. Por ello se vuelve necesaria como motor de la participación del público. Mas no es suficiente, el verdadero acercamiento requiere conocer claves que con frecuencia permanecen oscuras para el propio creador. El intérprete motiva el encuentro, propicia otras creaciones. Si el crítico entra en el juego, lo hace como el “lector in fabula” de Umberto Eco, como intérprete modelo que descifra claves, que demuestra ser pieza necesaria del proceso de creación, y reiteradamente acepta no ser suficiente, que declara la imposibilidad del absoluto conocimiento inaccesible para el espectador como para el intérprete, sea éste el narrador, el poeta o el pintor. Las crónicas, fragmentos de novela, textos poéticos reunidos por el artista, más su recreación de obras plásticas, de personajes, forman el palimpsesto con el que Gironella construye la parodia que secundan García Ponce, Paz, Cardoza y Aragón y muchos otros. Espiral interminable que reta nuestra imaginación.

Bayón define el método de Gironella como el que muestra y oculta fuentes e intenciones, aquél que revive obras que se han vuelto “una antología para su uso personal, al reelaborarla la ha hecho absolutamente propia”.³² El historiador de arte argentino lo considera, junto con Cuevas, parte de la nueva figuración y señala que su proceso de metamorfosis recuerda a Francis Bacon. Sin embargo, su vinculación con Jaguer lo llevaría a ser asociado al surrealismo. Mientras Lelia Driben coincide con el planteamiento de Bayón, como lo hacen también Doré Ashton o Dawn Ades o Paz; Cardoza y Aragón y García Ponce, inscriben a Gironella en una neofiguración que alterna con la abstracción gestual del expresionismo. Estas clasificaciones y sus semejanzas con otras que hemos

³² *Ibid.*, p. 258.

citado invitan a seguir el método de Gironella y convocar a un nuevo Potlatch que los mezcle a todos en el laberinto interminable de la interpretación.

V. 5 *Manuel Felguérez*

Cuando García Ponce escribe sobre Felguérez a propósito de su exposición retrospectiva en el Palacio de Bellas Artes, subraya la manera en que el artista organiza formas, colores y texturas al tiempo que permanece en lo abstracto. Como siempre, el crítico intenta aproximar al lector a la obra plástica a través de malabarismos entre opuestos:

¡Cuántos cambios dentro de esa misma voluntad, cuántas maneras de enfrentarla: la diferencia entre una época y otra, la diversidad de caminos dentro de un solo gran camino, hacía posible la continuidad como una continua diferencia, la diferencia en tanto una segura –necesaria para la necesidad de oración del artista– continuidad! (*De viejos...*, p. 96.)

Como las obras de Gunther Gerzso o de Vicente Rojo, las de Felguérez no pueden ser descritas: “Cualquier intento de descripción está descartado, estos cuadros no se representan más que a sí mismos y en esta pura representación de sí mismos está encerrada toda la capacidad de representación de la pintura”. (*De viejos...*, p.96.) Y sin embargo, en cierto modo, García Ponce la describe. También como otros abstractos, Felguérez no dice nada y sin embargo lo comprendemos todo pues “nos habla en un lenguaje comprensible para cualquiera, mediante el recurso de que la voz no está dirigida al oído sino a la vista...”. (*De viejos...*, p. 97.) Así, el espectador puede reconocer formas recurrentes pues el pintor da un tratamiento peculiar al tratar de forma distintiva la materia; reconocemos sus texturas o sus transparencias; recordamos ése y otros tratamientos; presencias recurrentes y nuevas. A lo largo de su discurso, García Ponce reconoce que no agrega nada y que habría que quedarse

callado, pero el silencio de la pintura sigue evocando el murmullo del crítico y, frente a la obra de Felguérez, la ambigüedad provoca el rumor en el intento inefable de hacerla legible: “Su voz ya le ha prestado los rumores del silencio a la nuestra, y su arte, nada más su arte, en el que se muestra el silencio, ha producido el rumor que nos permite hablar; nos ha convertido en ‘críticos’ a pesar de todos nuestros anuncios y todas nuestras promesas y todos nuestros propósitos”. (*De viejos...*, p. 98.) El crítico encuentra entonces cuerpos femeninos y masculinos, árboles o montañas: “tan ambiguos como las manchas en las paredes, los pliegues en un cortinajo, las sombras provocadas por la luz”. García Ponce cede a la reducción mediante la interpretación y termina en un intento de describir *Mujer libélula*, acto que unas líneas antes juzgara indescriptible: “... la intrusión permitida en ella de un cuerpo con alas de insecto”. (*De viejos...* p. 98.) El rumor crece, el crítico juzga la explosión espléndida, pero su apreciación no es espontánea, la obra la ha provocado.

V.6 José Luis Cuevas

En tanto las imágenes representan, cuando García Ponce se refiere a Cuevas, las alusiones al lenguaje son más explícitas, se trata de la “imagen como lenguaje”. Aunque una vez más los conceptos no llegan a situarse en un contexto teórico organizado, hay intentos de definirlos a la luz de la filosofía. Así, el escritor reflexiona sobre el carácter demiúrgico de la crítica y, refiriéndose a Nietzsche, en la necesidad de una Gramática que dé coherencia al mundo de las imágenes y lo haga trascendente:

En el principio de su obra, Nietzsche mismo no podía dejar de reconocer el carácter indispensable de esa acción mediante la cual la realidad, el mundo, encontraba su apariencia y se nos entregaba como apariencia. La exasperación se encuentra, en ese terreno, en la necesidad de destruir esa apariencia, de ir más allá de ella, para llegar a los orígenes. ¿La forma de lo infor-

me? Paradoja inevitable. El lenguaje que tendría que negarse como lenguaje para colocarse dentro de esa ausencia de centro que define a la realidad como mero devenir.³³

De allí, García Ponce salta a las imágenes de Cuevas que renuncian a la subjetividad, abandonan lo apolíneo por lo dionisiaco y objetivizan un lenguaje. Así, el mundo que aparece en la obra de Cuevas deja de ser apariencia pero es inteligible y por tanto susceptible de ser interpretado. En el intento de explicarlo, el escritor recurre al esquema de contradicciones que lo caracteriza: "... la representación que hace aparecer la realidad a través del reconocimiento de las apariencias se nos entrega como dueña de una espantosa irrealidad".³⁴

Si comparamos la aproximación de García Ponce a Cuevas con la de Carlos Fuentes, encontraremos que la de este último es más clara y está ampliamente ubicada en el contexto de la pintura mexicana. Tal vez, la claridad de Fuentes esté relacionada con lo que el pintor le sugiere al escritor. Se trata de un compromiso de creación literaria a partir de la inagotable visión del pintor: "una memoria indecible y una promesa que habla con acentos de resurrección".³⁵ Y, para cargar de significado las figuras de Cuevas, Fuentes las nombra, las describe, las busca en la literatura y adivina la cifra oculta en un guiño del tiempo, para luego recuperarlas en el espejo de contrarios de la propia nostalgia: "esas figuras pesadas y aéreas que se debaten entre la gravedad y la gracia, entre el júbilo y el horror, entre el estar y el devenir: pesadas como si quisieran permanecer hasta ser identificadas, aéreas como si quisieran volar para ser transformadas".³⁶ Se trata, una vez más, de descubrir en las contradicciones el motor de la creación, el motor, quizás, de sus correspondencias con el

³³ Juan García Ponce, "José Luis Cuevas", catálogo de la exposición *José Luis Cuevas "El hijo predilecto"*, Museo de Monterrey, 1980, sin número, corresponde a p. 13.

³⁴ *Ibid.*, corresponde a p. 14.

³⁵ Carlos Fuentes, *Casa con dos puertas*, Joaquín Mortiz, México, 1998, p. 239.

³⁶ *Ibid.*, p. 240.

otro. Fuentes desarrolla sus tesis a partir del *Matrimonio de los Arnolfini*, de Cuevas, metamorfosis de Van Eyck donde el pintor corre los riesgos de la triple significatividad, y el escritor recuerda a Foucault en su interpretación de *Las Meninas* e incursiona en las propuestas del psicoanálisis en busca de rutas para establecer paralelismos y descubrir identidades: “Al adivinarse, los Arnolfini nos adivinan: los vemos, nos ven; les preguntamos quiénes son, ellos nos preguntan lo mismo. Tiempos y espacios de personajes y espectadores se interpenetran: identidades también”.³⁷ Fuentes, como Foucault, como Lacan, adivina en el origen del arte el poder del espejo, aquél en que se miró Narciso y que nos permite descubrir al Otro.

Es el juego de identidades que encuentran también García Ponce, Paz o Cardoza y Aragón, y que se ofrece también en el espejo de Soriano o en el de Gironella, en la unidad de Rojo o en la de Tamayo. Porque el mundo de Cuevas, como el de Tamayo o el de Rojo, es un mundo propio que muestra la unidad que corresponde a todo gran maestro. García Ponce señala que, en el obsesivo regreso de Cuevas a temas y personajes, crea un solo mundo en el que el crítico enfatiza la mirada:

Una y otra vez las figuras regresan, se reúnen, se dispersan y están siempre solas, surgidas de la mirada del creador y unidas por esa mirada única que se mira mirar y con tanta frecuencia se autorretrata solo, con ojos muy abiertos y profundos y un rostro desencajado en su inmóvil figura de muchacho o entre las propias figuras que ha hecho aparecer y junto a las cuales se pierde al mostrarse en ese espacio de la absoluta irrealidad, de la presencia que es ausencia de presencia y que constituye su obra.³⁸

³⁷ *Ibid.*, p. 254.

³⁸ Juan García Ponce, “José Luis Cuevas”, *op. cit.*, corresponde a p. 14.

Las obsesiones del uno se retratan en las del otro enfrentando la interminable contradicción que García Ponce encuentra en Cuevas, en sí mismo. El arte espejo del arte, la admiración por otro que refleja la propia. En este sentido, hemos citado a lo largo del presente trabajo la relación de Baudelaire con Poe como modelo de la presencia de un autor en otro. Al respecto, Gérard Genette observa también que este fenómeno forma parte de las relaciones de transposición, y cita como ejemplo a Proust cuando, al llevar a Flaubert a su terreno, lo convierte en su antecesor.³⁹ Una relación similar puede percibirse en la interpretación que García Ponce hace de Cuevas: al reconocerse en él, se recrea a sí mismo y manifiesta el poder demiúrgico de la crítica. Cuevas en su pintura como García Ponce en sus textos participa en el juego de los espejos. Así, a lo largo de la obra narrativa de García Ponce, interviene la mirada de un tercero como detonador indispensable de la acción de una pareja. El lugar del tercer personaje es en ocasiones ocupado por un animal, por ejemplo, en el cuento “El gato” o por una obra de arte, como en la obra de teatro *Catálogo razonado*. El papel central que el Otro ocupa en la obra de García Ponce, puede asociarse a su afán por marcar la presencia de ese Otro en el mundo de Cuevas:

Éste puede verse como un jardín apacible y luminoso o como un manicomio retorcido y doliente, pero de todas formas es el mundo. Lo que ha apartado de la luz y se mantiene en la oscuridad no muestra más que lo Otro, pero esa otredad, la secreta y oculta, la perversa y maldita, la deforme y desagradable, no deja por eso de afirmar la realidad de lo Mismo. Es su lado opuesto y por ello la realidad lo requiere para completarse incluso para mostrarse mejor a través de esa evidente oposición. La marginalidad es entonces pertenencia. El artista la incorpora a una realidad única y total.⁴⁰

³⁹ Ver Genette, *Palimpsestos*, *op. cit.*, p. 143. *Supra* cap. 1.2.3

⁴⁰ Juan García Ponce, “José Luis Cuevas”, *op. cit.*, corresponde a p. 16.

Podemos contrastar la interpretación de García Ponce con la de Carlos Monsiváis, cuyas crónicas sobre Cuevas, más que referirse a las implicaciones estéticas del creador, lo sitúan en el imaginario colectivo a través de referencias a su personalidad y a su relación con la mercadotecnia del arte. En la primera crónica, escrita en 1970, Monsiváis narra, a través de personajes que forman parte de la multitud, la trayectoria y las anécdotas del artista polémico y de moda con amplias referencias a la Zona Rosa, lugar de encuentro en donde ocurre todo lo que incumbe al público que cuenta. Registra el comportamiento del mercado de consumo de la cultura, al tiempo que atribuye a Cuevas el mérito de ser el primer desmitificador de la nueva generación de artistas plásticos. El tono de burla se mantiene al borrar las fronteras entre lo ocurrido y la recreación paródica de Monsiváis que, apenas inicia una reflexión, la interrumpe argumentando que es otro su papel o que a las exposiciones la gente no va en busca de arte. Sin embargo, más allá del sarcasmo, reflexiona:

Al ver la obra y al evocar la realidad trazada por Cuevas, uno recuerda la frase de Max Liebermann citada por Paul Westheim: "Dibujar es omitir lo no esencial". Cuevas ha omitido todo lo superfluo y en sus espléndidas visiones de Quevedo y en la admirable grotescidad que ha convocado viven y se expresan los diversos mundos que componen y descomponen nuestra realidad.⁴¹

Monsiváis vuelve a escribir sobre Cuevas en 1984, su artículo ofrece un amplio análisis de la personalidad del artista y del personaje. A la luz de la intensa polémica de los años cincuenta y principios de los sesenta en torno a la Escuela Mexicana de Pintura, Monsiváis reconstruye el panorama cultural de esos años y nos cuenta el papel que jugó Cuevas; por

⁴¹ Carlos Monsiváis, "Cuevas en la Zona Rosa", en *José Luis Cuevas visto por los escritores*, pp. 65-80, tomo II, Ediciones El Tucán de Virginia, La Giganta, y CONACULTA, México, 2000, p. 77.

ejemplo, los eventos en torno al famoso artículo del artista, “Cortina de nopal”. Hace también particular énfasis en el papel medular del egocentrismo de Cuevas, para después agregar que, como artista, mantiene su obra separada de su gusto por la publicidad pero finca su fama en el reconocimiento de su persona:

Su mayor riesgo, que él procura esquivar o denegar con la perfección sin concesiones de su obra artística, es inmovilizarse en la imagen periodística de *enfant terrible* –piénsese en los casos lamentables: Salvador Dalí, Evtushenko– escandaliza y vuelve *folclórica* la “falta de respeto”; se subleva y subraya los contornos exactos de la propiedad; juega con los límites y entroniza el sitio primordial de la moción de orden.⁴²

Cuevas queda triplemente representado en los escritos de Monsiváis: por la necesidad de publicidad, por su vocación de pleito y por la justicia de sus pronunciamientos.

V.7 *Vicente Rojo*

García Ponce considera que, en el contexto del arte mexicano, la obra de Rojo se distingue por sus diferencias. Para encontrar su sentido se requiere buscar las interrogaciones, abandonar la representación, pero hacerse visible como pintura y convertirse en apariencia, porque “la espiritualidad de la pintura abstracta es material; celebra lo visible, en tanto que hace visible”.⁴³ Así, cuando la pintura ya no reproduce la realidad, cuando su valor no reside más en el significado, Rojo encuentra las posibilidades de su lenguaje en tanto expresión de significados. Para García Ponce, el arte contemporáneo sólo puede apoyarse en la verdad creada en su expresión estética, pues el arte figurativo oculta la esencia de su lenguaje, y la pintura abstracta permite la aparición del espíritu. El crítico ha sido

⁴² Carlos Monsiváis, “El polemista”, pp. 81-108, en *ibid.*, p. 102.

⁴³ Juan García Ponce, *Las formas de la imaginación. Vicente Rojo en su pintura*, FCE, México, 1992, p. 30. En lo sucesivo se cita en el texto.

considerado epígono de Rojo, pues es, sin duda, el artista que más le ha obsesionado. Como Delacroix y Baudelaire, artista y escritor intentan hacer visible lo inmanente, iluminar con imágenes y palabras la expresión poética. En el sentido semiótico, García Ponce provee códigos que, al reinterpretar el léxico del artista plástico a la luz de su propio léxico, enfrentan las paradojas y permiten al espectador acercarse al desciframiento de la obra de Rojo.⁴⁴ La prueba de la efectividad comunicativa del texto estético que rodea la obra plástica se da en la reflexión del espectador cuando logra reconocer los códigos del pintor a través del escritor: “[...] el artista no está solo en esa arriesgada tarea de hacer visible lo invisible. Su camino tiene una doble vertiente: la tradición y el conocimiento, aunque sólo sea intuido a través de su propio temperamento de artista, de esa realidad intrínseca del mundo”. (*Las formas...* p.33.)

Cuando se refiere a la pintura abstracta de Vicente Rojo, su admiración lleva a García Ponce a intentar una y otra vez, así sea inalcanzable, la violación de su misterio. En *Las formas de la imaginación. Vicente Rojo en su pintura*, reúne seis ensayos realizados entre 1963 y 1984 para diversas “series” de Rojo. El compilador es Alejandro Katz, quien en la introducción subraya el efecto que produce encontrar reunidos –relacionados– textos escritos en diferentes épocas, que en esencia parecen todos contenidos en el primero. Pueden señalarse otros efectos: al no pensarse como unidad, al ser escritos para el público que mira la obra expuesta, mira el catálogo o lee una reseña de algo que está ocurriendo, los textos publicados juntos, pero fuera de su contexto, resultan repetitivos.

Aunque Katz dice que no pretende comparar la narrativa de García Ponce con la obra de Rojo, a quienes une la amistad y no el compartir temas o formas de expresión, menciona similitudes en el arduo trabajo realizado por ambos artistas: “Ni el trazo fácil ni la mancha

⁴⁴ Ver Iuri Lotman, “El texto en el texto”, 1981, en *Semiosfera I*, op. cit.

rápida tienen lugar en las telas de uno, así como la palabra, la frase, en los relatos del otro, son producto de una amorosa y detenida atención”. (*Las formas...* p.7.)

Esta comparación es reafirmada cuando García Ponce habla de la estricta renuncia de Rojo “a todo elemento fácilmente decorativo o efectista”, o cuando dice que sus soluciones son “el resultado de una larga meditación sobre la realidad que se va a expresar”. (*Las formas...* p.11.) García Ponce utiliza en su acercamiento crítico frases largas de las que se desprenden una o más frases subordinadas, en las que la comprensión del significado queda también subordinada a entrelazamientos múltiples que demandan la concentración y el esfuerzo del lector. Su crítica abunda en contradicciones, por ello es indispensable una larga reflexión si se desea penetrar el significado más profundo de la obra plástica a través de su interpretación. Inés Arredondo, en su artículo recopilado en *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*, señalaba que las contradicciones en García Ponce eran consecuencia de la fidelidad con que pretendía ver el sentido de la relación del arte y la vida, y agregaba que, además, “están en la ambigüedad de las obras, en las diferencias que las separan unas de otras”.⁴⁵

En esa misma recopilación, Hernán Lara Zavala, al analizar el concepto de la imagen en García Ponce, subraya su carácter complejo y la relación que se establece entre la vista, la memoria y la palabra:

Mirar, para García Ponce, constituye un proceso previo al de la escritura. Por ello una de las características, tanto de su narrativa como de sus ensayos, es la delectación con la que se detiene a describir las “imágenes”, ya sea de sus heroínas, ya de los colores y texturas de un lienzo o de

⁴⁵ Inés Arredondo, “Cruce de caminos, ensayos de Juan García Ponce” en *La escritura cómplice, Juan García Ponce ante la crítica*, UNAM - ERA, México, 1997, p. 229.

escenas de otros libros que han logrado cautivarlo... *Imagen* es la mirada detenida gracias al poder de la memoria. El escritor revive la *imagen* gracias al poder de la palabra escrita.⁴⁶

Encontramos en esta *imagen* el principal punto de unión entre narrador y pintor. La pasión por la imagen y la valoración del recuerdo identifican además a García Ponce como seguidor de otro aspecto de la tradición crítica de Baudelaire. Como Baudelaire ante Delacroix, García Ponce introduce en su obra crítica elementos de la pintura de Rojo como la repetición o el ritmo. La mirada atenta del narrador reconoce el valor de una obra que permanece en la memoria y crea imágenes capaces de nutrir otras imágenes que serán evocadas en sus escritos. Los binomios ausencia/presencia, silencio/palabra son descubiertos por García Ponce en la obra de Rojo, así como el lector puede descubrirlos en la obra del escritor.

En Rojo, la posibilidad de hacer evidente el significado se debe a la armonía que paralelamente se muestra y se mantiene secreta. Tanto el escritor como el pintor han aprendido a conjurar sus fantasmas a través de la expresión artística, del dominio de su oficio, de la meticulosa obsesión por las formas. En sus comentarios a la serie *Presagios*, García Ponce enfatiza cómo Rojo muestra formas que todavía expresan una realidad exterior, aunque directamente no sean representación de nada. Después, el silencio. La voz de Vicente Rojo se convierte en *Pintura* –título de la serie que le sirve de definición– y busca su materialidad para expresar “la otra realidad que la exterioridad del mundo oculta”. (*Las formas...* p.39.) A través del color, de la luz, de la pincelada, el espacio inmóvil se vuelve materia: textura.

Obsesivamente “crítico”, García Ponce nos ofrece lecturas paralelas que conducen a niveles de interpretación distintos: uno a primera vista, el otro profundo. A primera vista,

⁴⁶ Hernán Lara Zavala, “Mirada e imagen” en *ibid.*, p. 84.

Rojo es directo y objetivo, produce en el espectador una “sensación de equilibrio y serenidad” (*Las formas...* p.11); pero su juego dialéctico permite inagotables repeticiones, por lo que sería un error creer que se trata de una pintura fácil. García Ponce subraya la unidad de la obra de Rojo, cuya claridad reside en su poder de imponer soluciones; esa unidad que también considera característica de Tamayo, tal vez cualidad imprescindible en un gran maestro. Sin embargo, plantea un segundo camino para la interpretación profunda de Rojo, un camino que requiere “una voluntaria sumisión a la necesidad de destruir el concepto tradicional de pintura para hacer posible la creación a través de sus propias ruinas”. (*Las formas...* p.17.) Esta aseveración parece acercar al artista a la posmodernidad: el arte ha muerto, viva el arte construido sobre su propia necesidad de ser. Es así como la profundidad de la obra de Rojo nace del silencio del pintor, su renuncia permite que la materia nos hable. Este segundo camino puede llevarnos al descubrimiento de la intención profunda de Rojo y a la posibilidad de una interpretación abierta que parecía negada. García Ponce nos lleva a enfrentar la paradoja: dos caminos para comprender el sentido de una obra que a primera vista no necesita mayor elucidación, que nos habla con un lenguaje plástico directo, pero al mismo tiempo es hermética y, al serlo, revela la realidad desde adentro.

Para García Ponce, Rojo tiene una necesidad de ser que lo lleva a penetrar en la pintura; al hacerlo, deja de enfrentar la realidad para crear un lenguaje que afirma su independencia, plasma un juego dialéctico entre la mirada de la pintura abstracta y el mundo interior, y propone un viaje hacia la verdad íntima que implica destrucción y construcción.

Las reflexiones de García Ponce en torno a la posibilidad de descifrar el arte abstracto pueden compararse a las de Salvador Elizondo, quien descubre el oficio gráfico de Vicente

Rojo en sus signos. Elizondo considera que, al transcribir signos abstractos, ideas puras, geometrías intuitivas, Rojo muestra sus puntos de unión: “diálogo misterioso del que apenas entendemos una que otra palabra, pero del que podemos *verlas* todas”.⁴⁷ La asimilación semántica de los grafismos, de los “signos convencionales”, nos revela en Rojo, su mirada de diseñador de libros, su contacto con las letras: “grafemas substanciales del espíritu, la modulación matemáticamente armónica de la composición”.⁴⁸

En ambos autores podemos hacer referencia a la influencia de Baudelaire, pues tanto en García Ponce como en Elizondo lo inefable multiplica la pasión por ahondar el límite de los conceptos, una búsqueda abstracta del pintor que se corresponde con las indagaciones también abstractas de los narradores. Elizondo concluye que la pintura de Rojo es una escritura que muestra el equilibrio perfecto donde el pintor logra contener el tiempo en un discurso de formas que determinan un orden serial. Sin embargo, Elizondo termina por subrayar, como lo hace García Ponce, la imposibilidad de su meta: desentrañar el método, descifrar “la *clave* en que ha sido *escrita* la obra” es, como ya lo señalara Baudelaire, tarea inalcanzable y por lo tanto apasionante. La búsqueda es interminable porque encontrar es destruir la emoción inmediata de la contemplación: “la del silencio, la de la inmutabilidad, la de una súbita eternidad”.⁴⁹

Al analizar los títulos de algunas obras de Rojo, García Ponce dice que crean un significado que la imagen recrea y el espectador identifica. Tautológicamente, en la serie *Señales*, el signo sólo se nombra a sí mismo: Vicente Rojo crea una señal, la pintura la hace visible; el título aporta un significado, el espectador interpreta. Lelia Driben abunda en el tema, las obras de *Señales* son pinturas por sí mismas:

⁴⁷ Salvador Elizondo, *op. cit.*, p. 105.

⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 108.

Rojo le pide prestada la señal al diseño para hacer de ella una figura del cuadro. Pero también la señal remite a cuestiones secretas de la memoria, del pasado y del presente, a la más profunda interioridad del pintor. La señal es entonces una flecha lanzada hacia el vacío, cargada de preguntas, y la no explicitación de esas preguntas es lo que le da vigor y densidad a su habitar en el interior de cada tela.⁵⁰

Tanto Driben como García Ponce descubren en el espacio de los cuadros de Rojo la presencia de la ausencia. La obra muestra y oculta la realidad simultáneamente. García Ponce señala que el tiempo se mantiene encerrado y encarna el significado: al mostrar la intemporalidad, encuentra señales que encarnan lo “visible” convirtiéndolo en un medio de revelación. Frente a las *Negaciones* de Rojo, el escritor expresa su perturbación por el carácter inmediato de un título que niega la posibilidad de ver; una aparición se afirma como desaparición y opone el lenguaje a la imagen. Una vez más, el narrador nos enfrenta a las contradicciones de la obra de Rojo repitiéndolas:

Desde ese lugar, desde el lugar en que se pueden ver los cuadros de Rojo, lo primero que se destruye es la imposibilidad de esa proposición absurda sobre la que descansan. Su presencia nos otorga el derecho de proponer un enunciado contrario a todo razonamiento lógico. Y los cuadros abren, entonces, una interrogación que se resuelve como negación de los fundamentos sobre los que se apoya la validez de nuestra cultura. (*Las formas...* p.53.)

García Ponce subraya la permanencia de la negación en Rojo como reto a la cultura, por la repetición de un signo arbitrario, obsesivo, ininteligible, que muestra el poder de la imagen, una letra T “que sólo se significaba a sí misma”. (*Las formas...* p.62.) Analiza también los *Recuerdos*, cuyo título hace visible la búsqueda de Rojo a lo largo de su obra: “Son los

⁵⁰ Lelia Driben, *Vicente Rojo el arte de las variaciones sutiles*, Círculo de Arte, CONACULTA, México 1996, p.25.

mismos y son diferentes porque se han realizado en el tiempo y le imponen al creador su propia necesidad de cambio, la afirmación de una libertad que no le pertenece al artista sino a la creación”. (*Las formas...* p.62.) El escritor reflexiona sobre el hermetismo creciente de Vicente Rojo, y subraya el riesgo de llevarlo al extremo de volverlo incomunicable, pero concluye que lo primordial reside en su capacidad de liberar la carga emotiva de quien lo contempla. La repetición y la organización rítmicas de las formas de Rojo aprisionan al espectador en la paradoja de “la deslumbrante riqueza de su inmediata y buscada monotonía”. (*Las formas...* p.67.)

El estilo de García Ponce acusa una mayor redundancia cuando trata la serie *México bajo la lluvia*, y nos remite a variaciones y obsesiones que a su vez se acercan a las tautologías que el crítico subraya:

La pintura de Vicente Rojo ha sido sometida por el artista a tantas variaciones, modalidades y series, detrás de las cuales siempre se encuentra el mismo artista obsesionado por las distintas posibilidades de la forma y el color, del color capaz de dar forma, de la forma que obliga a nacer al color, que su desinteresada contemplación inevitablemente resulta una incitación y un reto para nuestra capacidad de imaginar e interpretar a través de la imaginación o de interpretar y por medio de la interpretación dejar libre nuestra imaginación. (*Las formas...* p.71.)

Así, *México bajo la lluvia* muestra la riqueza y la rigidez de Rojo, fidelidad y divagaciones que se mueven en un tiempo fijo, en un espacio limitado, con una imaginación sin límites.

Podemos comparar la interpretación de García Ponce con la de Alberto Ruy Sánchez, quien busca el principio de orden que rige las insistentes series de Vicente Rojo en las líneas con las que el pintor vincula el rigor de la lluvia visual con el del destino. Para Ruy Sánchez, cada serie de Rojo es un eje riguroso donde las variaciones no sólo son desarrollo lógico de la geometría implícita sino elemento del azar en el que el narrador encuentra la

clave para entrar a la obra: “Esa modulación creativa, esa huella sutil, esa carga vital es el equivalente del grano de la voz en el canto romántico: la presencia del cuerpo en la voz que canta o, en este caso, la presencia corporal del artista en su obra pictórica”.⁵¹ Ruy Sánchez se refiere a una lluvia que permite múltiples lecturas incluyendo la interpretación también interminable de un narrador que la encuentra tropical, magnética, carnavalesca, melancólica o todo a la vez, porque “hay en ellas, descripciones únicas de paisajes o formas, una carga vital de intensidades que nos permite enlazar nuestras propias lluvias con las del artista... despertar en nosotros toda la enigmática fuerza de nuestras lluvias... la mitología de la lluvia que llevamos dentro”.⁵²

Por su parte, García Ponce, a partir de la contemplación saca a la luz el significado a través de colores y formas que se evocan uno a otro, pero niega esa posibilidad al título de las obras, pues, haciendo referencia a éste, advierte: “no hay México, inútil tratar de reconocerlo, inútil contradecir al creador que lo nombra, sería negar la verdad de la creación que el artista ha hecho visible. Lo que vemos es pintura, pero cada cuadro nos obliga a aceptar que se trata de *México bajo la lluvia*”. (*Las formas...* p.72.)

La composición es otro aspecto central de las obras plásticas. García Ponce, como Salvador Elizondo o como Alberto Ruy Sánchez, enfatiza el recorrido de las líneas en *México bajo la lluvia*, tal vez la serie más rítmica de Vicente Rojo, pues su musicalidad expresa múltiples variaciones a un mismo tema. Ruy Sánchez señala: “El conjunto de los cuadros y de las esculturas de *México bajo la lluvia* es de hecho una gran composición con la que convivimos y que, de la misma manera que la música, puede asombrarnos y

⁵¹ Alberto Ruy Sánchez, *Aventuras de la Mirada*, Biblioteca ISSTE, México 1999, p.80.

⁵² *Ibid.*, p. 81.

conmovernos”.⁵³ Y García Ponce subraya que su composición “busca seguir el trazo de una serie de diagonales a las que unas veces permanece fiel y de las que otras veces se abre rompiendo su simetría, que unas veces enriquecen su textura con el agregado de *collages* que le dan una textura diferente a la tela y forman parte de ella”. (*Las formas...* p.73.)

Nos encontramos de nuevo ante la propuesta romántica de la inmanencia del significado en la obra del pintor. García Ponce intenta mostrar ese significado a sabiendas de que no lo logrará y se conforma con subrayar las paradojas.

Es a través de la obra de Rojo, de su realidad como pintura, del orden, de su belleza y armonía, como podremos adentrarnos en el misterio. Frente a sus *Escenarios* todo puede ocurrir, y si los títulos algunas veces enfatizan la incertidumbre, en *México bajo la lluvia* sirven para “anclar” los significantes. Lotman ofrece una interpretación de la diagonal como símbolo de pasividad cuando va de la esquina superior izquierda a la inferior derecha, como ocurre con la abrumadora calma de la lluvia de Rojo, que en el recuerdo de Álvaro Mutis evoca un mundo exterior de algarabía y repiqueteo frente a uno interior, callado, de infancia, de lenta convalecencia, de rutina y resignación. Un mundo en el que Luis Cardoza y Aragón encuentra esa tensión, que Lotman señalaba, ocurrida al mirar la obra en un espejo; así, para Cardoza, la lluvia de Vicente Rojo exacerba el desasosiego; y, su percusión, cuanto más queda, más frenética.⁵⁴

V.8 Otros pintores

García Ponce eventualmente escribe sobre otros pintores de la época que nos ocupa. Además de Remedios Varo y Leonora Carrington, destacan Carlos Mérida, cuyo rigor y

⁵³ *Ibid.*, p. 82.

⁵⁴ Ver Iuri Lotman, “Asimetría y diálogo” en *Semiosfera I*, *op. cit.*, pp. 43-60.

pasión, se muestran en la ambivalencia; Francisco Corzas a quien dedica un homenaje póstumo; Roger von Gunten, cuyo interés en la forma, el color y la línea revelan la grandeza de su arte; y, por supuesto, su hermano Fernando García Ponce, cuya obra admira y defiende. Cuando escribe sobre él hace múltiples referencias a su vida personal. (Ver *De viejos...*) La siguiente generación de pintores contó también con el apoyo de Juan García Ponce.

A manera de resumen, podemos decir que las contradicciones de García Ponce surgen a partir de su interpretación de un lenguaje abstracto, donde las formas conducen a un proceso interior que sí requiere explicaciones, pero éstas eluden el significado porque la pintura sólo se expresa a sí misma. García Ponce subraya la realidad de la obra como pintura y se acerca así a la propuesta y al estilo redundante de Gertrude Stein en "Pictures": "An oil painting is an oil painting, and these things are only the way the only way an oil painter makes an oil painting".⁵⁵

La realidad y la apariencia, la ausencia o la presencia de la representación de la realidad en la obra de Rojo, Felguérez, Gerzso, o incluso de Soriano, son temas recurrentes en el análisis de García Ponce, quien ve, en las creaciones de estos artistas de la plástica, un camino circular iniciado a partir del rompimiento con la tradición artística que imita la realidad. El escritor justifica su labor de intérprete a pesar de decir que el arte no necesita elucidación: "Todo intento de definir una obra de arte en términos directos nos enfrenta al problema de la diferencia de lenguajes". (*Las formas...* p.14.) Al rodear al espectador con

⁵⁵ Gertrude Stein, "Pictures", en *Poets on Painters*, Editado por J.D. McClatchy, University of California Press, 1990, p.102.

sus palabras, le impide ver más allá de lo que éstas proponen, pero él nos sigue ofreciendo explicaciones, ¿por qué?

En efecto, a través de la palabra nunca lograremos recrear en nuestra mente un cuadro que no hemos visto: imagináramos otro. De cualquier modo, una vez que hemos mirado una obra, las palabras nos permiten pensarla, regresar a ella. Un buen escritor como García Ponce ofrece la recuperación de la memoria, la repetición de la emoción experimentada, detiene la imagen y la prolonga en el tiempo. Expresa y trasmite el culto de Baudelaire por las imágenes, su única pasión, ésa que García Ponce confiesa ante la obra de Rojo: “yo he tratado vanamente de explicarme y definir el sentido último de sus cuadros, buscando quizá una justificación para mi propia pasión por ellos”. (*Las formas...* p.14.)

Al contemplar una obra nos adentramos en los caminos propuestos, dejándonos llevar por las sensaciones creadas por el artista, recreadas por el crítico. Incansable, García Ponce narra variaciones interminables; y los receptores incansablemente repetiremos sus interminables repeticiones intentando descubrir lo que Rojo calla a través de una búsqueda interior. La pintura abierta y hermética, accesible e inasible, eterna y cambiante, cuidadosamente elaborada y espontánea, espera al contemplador para mostrarle la identidad del pintor, del crítico, para reproducir sus visiones del mundo.

En sus interpretaciones de obras plásticas, el escritor frecuentemente se refiere a la naturaleza problemática de la imagen, a la dificultad de penetrar su significado, al tiempo que subraya la característica opuesta: el valor de su inmediatez. Hermética y a la vez aprehensible a primera vista, la imagen por un lado abre nuevos caminos que sólo podrá transitar el creador, y por otro, su resultado es perfectamente comunicable a quien ha seguido de cerca su obra. Así, García Ponce encuentra que “el mundo que Rufino Tamayo

contempla es contradictorio” (*De viejos...* p.37), considera la pintura de Alberto Gironella “oscura y luminosa, bárbara y sutil” (*De viejos...* p.104) y sus figuras se niegan a sí mismas al expresar “el vacío interior de su propia grandilocuencia” (*De viejos...* p.32); señala que la obra de Manuel Felguérez es múltiple y una, sus cuadros “no se representan más que a sí mismos y en esta pura representación de sí mismos está encerrada toda capacidad de representación de la pintura” (*De viejos...* p.96); y afirma que Juan Soriano abandona la variedad de las contradicciones de un modelo para buscarlas en otros, de allí, la contradicción de las apariencias: “En su complicación los cuadros parecen ser extremadamente simples, la forma tiene una oculta maestría y detiene todo mostrando su movilidad”. (*Imágenes y visiones*, p. 164)

Podemos decir que la obra crítica de García Ponce pone en evidencia las contradicciones inherentes a creaciones multicodificadas y, por tanto, sujetas a constante interpretación. Una y otra vez, descubre la obsesión en las obras plásticas y, al hacerlo, muestra las propias. Como Baudelaire, García Ponce, a través de su método de acercamiento, rodea las obras con palabras para acercarse a su significado profundo, al tiempo que intenta expresar lo que la obra le transmite: su obsesión lo lleva a encontrar la obsesión.

VI. MULTIPLICACIÓN DE LOS DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA Y ARTES PLÁSTICAS

Los libros de artista, libros ilustrados o libros de diálogo, denominados así según su presentación y de acuerdo a la relación entre los creadores, reúnen obras gráficas y literarias y establecen una interrelación entre modos de creación distintos. Lugar privilegiado en el que coincide la imaginación sintética a la que se refiriera Baudelaire, el libro sustenta la cercanía de la literatura y el arte al multiplicar las formas de interpretación a través de modos de ver y niveles de lectura distintos. Estos libros, al mismo tiempo que ofrecen nuevas rutas, se convierten en el sitio del enfrentamiento, lugar de la paradoja y la contradicción y, a la vez que abren la visión del lector, la limitan: proponen claves para seguir un camino, inexplorado tal vez, pero siempre quedan sin recorrer otros.

A partir de las propuestas de Walter Benjamin, se estableció al inicio de esta investigación que, al ser reproducidas en un libro, las obras de arte pierden su unicidad: podemos mirarlas al mismo tiempo en lugares remotos, junto a otras obras –en este caso, literarias–, interactuando a veces en contextos distintos a los de su creación original o con características particulares. Yves Peyré, en sus reflexiones sobre este fenómeno, señala que el libro de diálogo nace cuando el mero embellecimiento o la ilustración dejan de ser suficientes y la presencia del pintor junto al escritor sobrepasa la técnica y hace repensar la apariencia y los registros de la reproducción conjunta. Preguntarnos en torno al “aura” se vuelve entonces inevitable.¹ Las relaciones entre obras plásticas, poéticas, ensayísticas o narrativas que se establecen en estos libros generan encuentros y discrepancias, y cuanto

¹ Ver Yves Peyré, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre*, Éditions Gallimard, Paris, 2001, pp. 42-43. En lo sucesivo las citas de esta obra, traducidas por mí, aparecen en el texto. Peyré señala también que la pintura, en su práctica más común, tiende a ser única y, el grabado, por ser de reproducción limitada, puede considerarse una duplicación, el libro en cambio es un múltiplo. Ver p. 92.

más fuertes, mayor es el predominio de la pasión compartida. El editor juega un papel central; es, como señala Peyré, el primer testigo y cómplice de una aventura dolorosa: “aquél por quien transita la propagación de lo imposible”. (*Peinture et poésie...* p. 79.)

Yves Peyré encuentra en el *libro de diálogo* la reflexión más genuina sobre las coincidencias entre pintura y poesía y sólo denomina así las obras de autores y artistas, contemporáneos entre sí, cuyas creaciones sean prácticamente simultáneas y estén hechas expresamente para acompañarse unas a otras. Señala que el verdadero diálogo nace justo después de Baudelaire, cuando Mallarmé y Manet hacen brotar la primera chispa en su encuentro en el espacio del libro. (Ver *Peinture et poésie...* p. 12.) Baudelaire realiza la primera parte del trayecto a través de la poesía y la crítica, y Mallarmé la lleva hasta sus últimas consecuencias, a ellos se debe la reflexión absoluta que sondea el fenómeno de la pintura y la poesía: “Es allí donde se inicia plenamente el arte de pasar y detenerse sin otra necesidad que la de atrapar en forma casi gratuita la diferencia”. (*Peinture et poésie...* p. 14.) Se trata de un acto de inmensa simpatía donde la palabra es eco, recuerdo y deseo.

La relación de necesidad entre pintores y poetas que apoya una de las hipótesis consideradas en esta investigación es desde entonces patente. Como señalamos en referencia a la mutua necesidad entre Octavio Paz o Luis Cardoza y Tamayo o Gerzso, Peyré nos dice también que el pintor precisa del poeta y viceversa: “Cada uno, al iluminar al otro, se vuelve más claro para sí mismo. Tal concepción de la crítica de arte (el ensayo poético sobre el arte) es entonces semejante al libro de diálogo. Cada uno visita a su vecino, a su hermano, ofreciéndole su atención, apresurado en ofrecerle su luz”. (*Peinture et poésie...* p. 69.)

Así, herederas de la tradición baudelairiana, la pintura, espacio de lo tangible, y la poesía, muestra de lo impalpable, quedan marcadas por la transgresión:

Sin jamás confundirse totalmente, dentro del asombro de mirarse frente a frente o la inquietud de ubicarse una atrás de la otra, pintura y poesía se han tomado en cuenta mutuamente... De esta entre-mirada han nacido, en lo más fuerte del intercambio, las páginas de interrogantes de los poetas acerca de la pintura (o sobre los pintores) y, hay que subrayar, que constituyen las más agudas entre los escritos que escrutan el arte; las empresas recíprocas (las palabras en la pintura, las ensoñaciones de imágenes en el discurso); el *libro de diálogo* en sí mismo (allí donde el dúo se reafirma sin duda con la mayor fuerza); el recurrir al otro camino (los escritores que se vuelven pintores o viceversa) y, justo en el punto que revela la rareza, las obras dobles. (*Peinture et poésie...* p. 27.)

Este capítulo cambia el eje de la reflexión de los escritores a los pintores. Su objetivo es analizar el punto de vista de artistas plásticos que se acercan a la literatura y que comparten con el escritor el espacio del libro. Así, esta investigación estudia obras que incluyen imágenes plásticas y textos literarios, hechas con el objeto de interpretarse una a la otra, y no reunidas al arbitrio de un tercero. Dado que los pintores seleccionados no sólo participan en creaciones paralelas de escritores y pintores contemporáneos entre sí, nuestra reflexión abarca también aquéllas que reinterpretan textos previos. La selección en este caso, parte de los pintores tratados en los primeros capítulos y que han participado en notables libros de arte. Una vez más, el análisis se hace tomando como marco de referencia a Baudelaire y señalando su influencia en los modos de acercamiento. Las reflexiones se fundamentan también en los modelos semióticos, por considerar que la cercanía de este método es más evidente en las obras que establecen un diálogo entre distintas expresiones del arte.

El inicio del libro como diálogo se sitúa en el siglo XIX, cuando los autores toman conciencia de la interacción y reflexionan sobre ella. Sin embargo, bajo otra óptica encontramos que la relación se da desde los primeros libros pintados, ejemplos representativos del intento de plasmar una visión del hombre y del mundo a partir del principio de la creación, *imago dei*, provenientes de los más diversos tiempos y espacios.

Peyré ofrece un breve recorrido histórico, refiriéndose a los manuscritos de los siglos XI al XV, tan abundantes en imágenes que no se conciben sin iluminadores. Y, sin embargo, señala la *Divina Comedia* de Dante como la única obra literaria que verdaderamente ganó la autoridad de texto clásico y fue magníficamente ilustrado. Gracias a la imprenta, en el Renacimiento los textos se acompañaron con imágenes grabadas sobre madera. El siglo XVII, dominado por los iconoclastas, presencia el divorcio: en las obras literarias, la imagen se limita a la portada. Circunscritos los dominios de la pintura y la poesía, las imágenes dejaron de tener cabida en el libro. (Ver *Peinture et poésie...* pp. 90-92.)

A fines del siglo XVIII, Blake recobra la dimensión plástica del libro al regresarlo a un estado pretipográfico: graba el texto y la imagen sobre una misma matriz y agrega acuarela a cada ejemplar. Se trate de *The Songs of Innocence* o de *The Marriage of Heaven and Hell*, cada versión –algunas de ellas separadas alrededor de treinta años– muestra la solidaridad de texto e imagen y, al mismo tiempo, el estado de ánimo del artista. Blake

[...] está listo para dar a cada momento la temperatura del alma, el estado exacto de su tormento interior o de su calma, y siempre oscila de la noche a la luz, del estallido del oro al terciopelo del retorno a las tinieblas. Avanza, asume sus contradicciones, manifiesta sus inspirados sueños y sus pasadas fantasías. [...] Al abrir camino, Blake propone el estupor más bello: a un tiempo fin y principio del mundo, después y antes. En todos sus libros toca la intemporalidad, aun así, cada copia que realiza bajo pedido, a la vuelta de los años se encarga de traducir la inflexión del momento. (*Peinture et poésie...* pp. 93-94.)

Para ejemplificar lo que afirma, Peyré analiza algunas placas de *The Marriage of Heaven and Hell*, remitiendo al lector a su propia reacción; en este sentido, su método se asemeja al de Luis Cardoza y Aragón y Octavio Paz en sus escritos sobre arte.

En el XIX corresponderá a Delacroix reabrir el acercamiento al aceptar la reproducción de sus imágenes de Fausto en una edición del libro de Goethe. Aun cuando fueron creadas en forma independiente y reunidas por el editor para la traducción de Stapfer de 1825 y no para la muy reconocida de Nerval, el resultado es un libro de artista, pues se conoce como “el Fausto de Delacroix”, y recibe elogios de Goethe. El libro de diálogo está, de acuerdo a Peyré, en ciernes. En *Jacob contra el Ángel* Delacroix muestra ya la consideración del Otro, la aceptación recíproca y la pasión que el diálogo despierta será pronto irreversible.²

Más allá del espléndido inicio de Mallarmé y Manet, cuya sombra acoge todo el siglo XX, y al que Breton se refiere como el estallido de la ruptura, Peyré explora las manifestaciones más destacadas. Su selección incluye 126 obras creadas entre 1874 y 2000 que muestran la alianza entre la palabra y lo visible: “aquéllas que agregan, que aportan un aire nuevo, una respiración jamás experimentada”. (*Peinture et poésie...*p. 61.) Analiza la influencia de Reverdy y Cendrars a principios del siglo XX y agrega que, a partir del dadaísmo y del surrealismo, el libro se convierte en el lugar de expresión de una crisis en la que poeta y pintor despliegan tanto su capacidad de invención como su lucha: “Venida de muy lejos para alcanzar su verdad, la poesía se vuelve hacia lo visible como hacia su único eco; el libro de diálogo surge entonces a la manera de una deducción lógica.” (*Peinture et poésie...* p. 74.) Valora también el proceso de alianza que desde 1909 establecieron los editores Kahnweiler y Maeght quienes, a partir de acercamientos decisivos, propusieron la imposible síntesis. A pesar de que hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial todo es amenaza, incluyendo el peligro de que el libro de diálogo se convierta, por el despliegue del

² Ver Yves Peyré, *op. cit.*, pp. 90-97. El autor subraya la importancia de esta obra ilustrada, pues si *Fausto* marca el apogeo del libro romántico, las imágenes de Delacroix transcriben el debate interior que la obra conlleva: “revela la fiebre de la calma y la vehemencia de una furia, escudriña el placer y el miedo ligado a la transgresión. El lado oscuro del hombre queda así sitiado (ése que se acerca a lo aterrador, lo inconfesable; Delacroix en el melodioso terciopelo de sus litografías interroga el tumulto de un alma. Gracias a él y a pesar de su resistencia, el libro recibe entonces el don de la imagen”. *Ibid.*, p. 97.

lujo, en libro de artista, destacan por su deseo de vinculación además de Cendrars y Reverdy, Apollinaire, Tzara, Éluard, Breton, Char o Michaux, entre otros.

Además de la participación de los poetas, Peyré hace referencia a la de los prosistas más importantes de la segunda mitad del siglo XX: Blanchot, Cioran, Beckett, Claude Simon y Klossowski. Agrega que los peligros generados por la tensión se prolongan hasta finales de los años setenta, cuando el libro de diálogo parece llegar a su punto culminante con el encuentro entre Du Bouchet y Tal Coat, la intervención de Capdeville, la gestión de Butor y la aportación de Alechinsky. (Ver *Peinture et poésie...*p. 218.) Y, a partir de los ochenta, una vez alcanzada la cúspide, se marca el peligro del libro de diálogo de quedar estrangulado en un retorno a viejas formas. Sin embargo no es así, el diálogo sigue renovándose en reencuentros que prolongan el misterio: “La pintura busca su poesía, la escritura intenta descubrir la forma de arte que le corresponde en el espejo de esa alta reciprocidad que domina y une la pintura y la poesía”. (*Peinture et poésie...*p. 223.)

Por lo que se refiere a las formas de presentación del libro de arte, se advierten tanto tendencias hacia lo fastuoso en libros objeto de muy alto valor comercial, como intentos de conjugar elementos contrarios con mayor profundidad y precisión en obras con menos pretensión en la apariencia y tirajes mayores. Las primeras con frecuencia incluyen litografías o grabados de tiraje limitado y toman la forma de carpetas numeradas o son libros de artista en los que el pintor tiene la preponderancia. El tiraje del libro, su costo, las relaciones de predominio y subordinación –tanto en el contenido como en la forma en que se presenta a los autores– determinan el alcance de la obra y los modos de apreciación, que sin duda podemos relacionar con las propuestas de Gérard Genette.

Además de las reflexiones de Peyré, se toman en cuenta las propuestas semióticas de Iuri Lotman, en lo que se refiere al uso de símbolos en manifestaciones literarias y artísticas

reunidas en un libro, para analizar la función de los textos como elementos que acercan lo propio a lo universal y modifican nuestra percepción de lo diverso; asimismo, los escritos de Lotman servirán de apoyo en la búsqueda de claves en la conjunción de imaginarios que, al generar textos polisémicos que admiten múltiples interpretaciones, entran en permanente contradicción por la confrontación entre lo real y lo ilusorio.³ De igual modo, se hará referencia a los señalamientos tanto de Lotman como de Umberto Eco en torno a los distintos niveles de lectura, y al análisis que sobre las figuras retóricas hace Gérard Genette. Proponemos enseguida analizar las relaciones entre obras literarias y plásticas reproducidas en libros, en las que participan Tamayo, Gironella, Rojo y Toledo, por ser estos cuatro, entre los artistas citados en nuestro trabajo, quienes con mayor frecuencia y calidad se acercaron al libro.

VI.1 Intercambio de visiones: Rufino Tamayo, ilustrador

A lo largo de su obra, Rufino Tamayo muestra su gran capacidad de síntesis. Como ilustrador, refrenda sus cualidades plásticas al tiempo que revela sus dotes de lector e intérprete al plasmar en sus imágenes la cifra del significado. Tamayo descubre y recorre caminos dobles, por un lado interpreta la obra literaria, por otro mantiene su identidad a través de su inconfundible lenguaje plástico: frutas, guitarras, personajes, animales o el universo con sus estallidos dinámicos.

Buscando que la obra pueda ser apreciada en su totalidad, Juan Carlos Pereda recoge en *Rufino Tamayo ilustrador* obras creadas expresamente como ilustraciones entre 1925 y 1991, tanto las utilizadas en invitaciones o carteles, como las que sirvieron para ilustrar la

³ Ver Iuri Lotman, "El texto en el texto", en *Semiosfera I*, traducción de Desiderio Navarro, Frónesis, Cátedra, Universitat de València, Madrid, 2000, p. 94. *Supra* capítulo 1.

literatura. Indica que, a través de estas últimas, el pintor “genera una nueva visión que dialoga con el texto. Más allá de una competencia entre imagen y palabra, sus dibujos, pinturas y grabados agregan otra dimensión. Estas ilustraciones no son crónica ni narración, sino geroglíficos que significan, concentran y profundizan la esencia de los textos”.⁴ Por su parte Raquel Tibol, en su texto introductorio, subraya las sofisticadas metamorfosis del pintor: “los flechazos satíricos, las meditaciones humanistas, las humoradas, las simetrías evocativas de los papeles mágicos, los saltos de acróbata en el precipicio de lo grotesco, sus rupturas de cerrojos terrenales, sus perplejidades dionisiacas ante lo inmensurable.” (*Tamayo ilustrador*, p. 13.) A su vez, Nuria Rico señala que, al plasmar ideas literarias en un lenguaje plástico, Tamayo se refrenda como creador:

En su faceta de ilustrador Tamayo legó una serie de obras peculiares dentro de su producción, nacidas de un proceso crítico-creativo donde la transformación interpretativa del texto se resuelve en un espacio plástico autónomo. Al crear un universo que dialoga con el texto, enriquece su visión simbólica abriendo una nueva perspectiva de lectura. La imagen no busca explicar la obra literaria, sino que profundiza su espectro significativo invitando al lector a explorar otras relaciones entre texto e imagen. (*Tamayo ilustrador*, p. 93.)

Además de diseñar portadas de libros como la monografía que le dedica el crítico estadounidense Robert Goldwater en 1947, la que le dedicó Paul Westheim en 1953, o el ensayo *Tamayo en la pintura mexicana* de Octavio Paz en 1959, Tamayo ilustró en París, en 1952, *Aztlán, songes mexicains* y el poema surrealista de Benjamin Péret, *Air mexicain* y, en 1959, *Apocalipsis según San Juan*. Podemos considerar significativo que estas tres obras de Tamayo se realicen en París, en el marco más prolífico y destacado de las

⁴ Juan Carlos Pereda y Nuria Rico, *Tamayo ilustrador*, Biblioteca de Ilustradores Mexicanos, México, 2002, p.17. En lo sucesivo se cita en el texto.

relaciones entre literatura y pintura. Nuria Rico destaca el realismo poético del libro de canciones mexicanas cuyas litografías considera una relectura de los textos: “La anécdota se concentra en una síntesis visual, construida con elementos provenientes de imágenes e ideas de culturas prehispánicas y populares, enriquecidas con códigos propios de la plástica contemporánea...”. (*Tamayo ilustrador*, p.88.) En el libro de Péret, las cuatro litografías muestran la confluencia entre el poeta y el pintor, quien recurre a la paráfrasis visual: “Los paisajes y escenas que ilustran *Air Mexicain* privilegian los primeros planos, mientras que la profundidad está dada por acentos colorísticos; azul en dos de ellas, amarillo en el resto...”. (*Tamayo ilustrador*, p. 89.) En *Apocalipsis según San Juan*, Tamayo actualiza la versión apocalíptica al apartarse de los símbolos utilizados por el evangelista.

En 1972 Tamayo ilustra *Amanecer en el delta del Paraná* con dos litografías inspiradas en el poema de Miguel Ángel Asturias que es a su vez interpretación de la leyenda. Nuria Rico subraya que

[...] el equilibrio entre texto e imagen trasciende el carácter narrativo de la leyenda original para dar lugar a creaciones independientes. En las litografías Tamayo procede con criterio depurador, logrando una composición de gran dinamismo a partir de pocos elementos y de una gran concisión cromática. Mediante un sabio manejo textural desvela manchones y emborronaduras con tinta negra, obteniendo una riqueza que restituye la opresiva y lujuriosa atmósfera del litoral. (*Tamayo ilustrador*, pp. 91-92.)

En 1974 vuelve a darse el diálogo entre estos dos artistas, si bien es entonces Asturias quien interpreta seis litografías propuestas por Tamayo en una narración que parte de la imagen. Se trata de la carpeta titulada *Los signos existen*. A partir de las imágenes elaboradas por Tamayo, Asturias describe el vínculo entre la magia antigua y las visiones cosmogónicas. Nuria Rico encuentra en esta serie “el concepto espacial de Tamayo, al utilizar un recurso

presente en muchos de sus óleos para definir la trayectoria de cuerpos en movimiento, agrandando o reduciendo sus miembros y convirtiéndolos en líneas de perspectiva”. (*Tamayo ilustrador*, p. 92.) En 1986, como parte de las celebraciones de los 500 años de la conquista, Tamayo participa con otros artistas en la ilustración de la *Declaración Universal de los Derechos Humanos*.

Sin embargo, el interés de esta investigación se centra en *¿Águila o sol?*, obra paralela de Octavio Paz y Rufino Tamayo editada en el Fondo de Cultura Económica en 1951, con dibujos a tinta en la portada y en tres fragmentos de Paz. Merece atención especial no sólo por tratarse del único proyecto integral de Tamayo para un escritor mexicano, que es además objeto de estudio de este trabajo, o por ser un libro editado con un amplio tiraje y en forma accesible al público, sino porque hace evidente el diálogo entre la escritura de un poeta en el inicio de su madurez y las imágenes de un pintor ya entonces internacionalmente famoso. Juan Carlos Pereda enfatiza el vigor poético y el despliegue imaginativo de *¿Águila o sol?*, poema en prosa que, al abordar la palabra misma como problema fundamental de la literatura, revela la raíz del oficio literario. (Ver *Tamayo ilustrador*, p. 145.)

En el fragmento inicial que da nombre al libro, Paz declara:

Ayer, investido de plenos poderes, escribía con fluidez sobre cualquier hoja disponible: un trozo de cielo, un muro (impávido ante el sol y mis ojos), un prado, otro cuerpo. Todo me servía: la escritura del viento, la de los pájaros, el agua, la piedra [...] Hoy lucho a solas con una palabra, la que me pertenece, a la que pertenezco: ¿Cara o cruz, águila o sol?⁵

⁵ Octavio Paz, *¿Águila o sol?*, FCE, edición conmemorativa, 50 aniversario, 1951-2001, p. 5. En lo sucesivo se cita en el texto.

La portada calada en blanco con el dibujo de Tamayo sobre el rosa característico de sus obras del tono que por ello llamamos mexicano, incluye título y autor en su diseño y hace alusión a este fragmento al representar la mano que lanza la moneda al aire, girando en la espiral del universo, pues la moneda simboliza el mundo y el polvo las estrellas. Tamayo, investido de los mismos poderes que Paz, con igual fluidez, ilustra su trozo de cielo, su pintura de viento. Las líneas que el poeta lanzó al aire, pronunció y habitaron la página, giran y habitan el universo. Se trata, en el sentido baudelairiano, de una síntesis de imaginarios. En un sentido semiótico, podemos hacer alusión a la síntesis pictórica en la que el devenir de la creación se condensa en el instante, y al manejo de los símbolos: el papel del azar en el proceso de creación, la multiplicidad de interpretaciones posibles, la visión del mundo que el creador ofrece y el pintor representa con pintura estarcida, polvo de estrellas, o universo en el que el mundo gira.

El primer dibujo acompaña el fragmento VIII de “Trabajos del poeta”. A la luz de las propuestas de Lotman,⁶ puede decirse que el pintor, al recodificar en lenguaje plástico algunas líneas, condensa símbolos del aislamiento, el abandono de la imaginación o la dificultad de expresar. Paz dice:

Me repliego. Entro en mí por mi oreja izquierda. Mis pasos retumban en el abandono de mi cráneo, alumbrado sólo por una constelación granate. Recorro a tientas el enorme salón desmantelado. Puertas tapiadas, ventanas ciegas. Penosamente, a rastras, salgo por mi oreja derecha a la luz engañosa de las cuatro y media de la mañana. Oigo los pasos quedos de la madrugada que se insinúa por las rendijas, muchacha flaca y perversa que arroja una carta llena de insidias y calumnias. Las cuatro y treinta, las cuatro y treinta, las cuatro y treinta. (*¿Águila o sol?*, p. 18.)

⁶ Ver Lotman, “Sobre los dos modelos de comunicación en el sistema de la cultura”, 1973, en *Semiosfera II*, traducción de Desiderio Navarro, Frónesis, Cátedra, Universitat de València, Madrid, 2000, p. 54. *Supra* capítulo I.

Y, mientras Paz transpone en metáforas el quehacer del poeta, Tamayo retoma sus referencias al espacio: puertas tapiadas, ventanas ciegas, la luz de la madrugada encarnada en una muchacha flaca que conserva los rasgos formales característicos del pintor. La metáfora de la desolación nocturna de la imaginación retoma la forma enunciada de una carta. El poeta enfrenta la traición del imaginario que no sólo lo abandona sino lo calumnia, mientras el pintor ambienta el espacio cerrado de la angustia. La hora repetida por Paz aparece en el reloj que a su vez se repite en el espejo. Los significados de tercer grado en el escrito: las formas de la imaginación, que invaden de desesperación al creador, se transforman en palabras que la búsqueda estética traslada a metáforas. Las imágenes del pintor están referidas a un cuarto o quinto grado de la interpretación: los sonidos, el aislamiento o la soledad quedan resumidos también en la tinta difuminada, en el contraste de luz y sombra, mientras la insidia y la calumnia se transponen en la división de diagonales y perpendiculares.

En el fragmento de “Mariposa de obsidiana” seleccionado para su segundo dibujo, Tamayo procede por acumulación. Frente a la referencia del poeta a la muerte el estarcido negro se concentra en la mariposa y en el montoncito de polvo con el que se confunde simbolizando la transformación. Como señala Genette, la transposición plástica de una obra literaria afecta en forma extrema la temporalidad, centrándose en algunos elementos del texto y resumiéndolos en una escena. Así, la imagen de Tamayo muestra simultáneamente la mariposa y el polvo. Ante la inminente transformación de la materia inherente a la concepción prehispánica de la reencarnación, Tamayo intenta el movimiento pictórico. El estarcido se torna más o menos denso y el espacio del cuadro describe los giros descendientes:

Me cogieron suavemente y me depositaron en el atrio de la Catedral. Me hice tan pequeña y tan gris que muchos me confundieron con un montoncito de polvo. Sí, yo misma, la madre del pedernal y de la estrella, yo, encinta del rayo, soy ahora la pluma azul que abandona el pájaro en la zarza. Bailaba, los pechos en alto y girando, girando, girando hasta quedarme quieta; entonces empezaba a echar hojas, flores, frutos. En mi vientre latía el águila. (*¿Águila o sol?*, p. 83.)

La mariposa bifurcada da testimonio de la fusión, sus alas idénticas al transformarse engendran opuestos que transponen el sincretismo civilizatorio. Engendrada del polvo, proveniente de las entrañas de la tierra, la mariposa, Itzapálotl, Tonantzin o Guadalupe remonta la montaña, desde la cúspide da a luz a la estrella para regresar convertida en pluma y descender en la espiral dibujada por Tamayo. Separación y concentración de puntos, blanco y negro, parecen representar el alba y el ocaso de una civilización. En la transmutación, el símbolo regresa transformado en interminables bifurcaciones del mito.

Las leyendas indígenas recorren ensayos y poemas de Paz hasta encontrarse, en la fusión de sus imaginarios, con las del pintor del México prehispánico. Tamayo, amo y señor del sincretismo, explorador del subsuelo de México, propicia la coincidencia de versiones plásticas y visiones poéticas del mito tendiendo puentes a partir de la convergencia.

El tercer dibujo de Tamayo se inserta en el homenaje de Paz al pintor, titulado “Ser natural”, para mostrar la síntesis generada por la creación simultánea. Tamayo es una presencia en el imaginario del poeta, mientras sus líneas alimentan al pintor y suscriben la comunión de imaginarios:

Entre tanta materia dormida, entre tantas formas que buscan sus alas, su peso, su otra forma, surge la bailarina, la señora de las hormigas rojas, la domadora de la música, la ermitaña que vive en una cueva de vidrio, la hermosa que duerme a la orilla de una lágrima. Se levanta y

danza la danza de la inmovilidad. Su ombligo concentra todos los rayos. Está hecha de las miradas de todos los hombres. Es la balanza que equilibra deseo y saciedad, la vasija que nos da de dormir y de despertar. Es la idea fija, la perpetua arruga en la frente del hombre, la estrella sempiterna. (*¿Águila o sol?*, p. 99.)

Los temas de Tamayo, siempre presentes a lo largo de su obra, desfilan entre palabras teñidas por la mirada incansable que recorre la obra inmóvil de un pintor que engendra permanentemente el movimiento. El aleph de Tamayo, estrella sempiterna, se alimenta de la tierra para alcanzar el aire, para encarnar el fuego; en él se concentran las miradas de todos los hombres: “su sangre asciende pausada por el tallo tronchado y se eleva en el aire, antorcha que arde silenciosa sobre las ruinas de México”. (*¿Águila o sol?*, p.99.)

VI.2 El círculo del diálogo: Alberto Gironella

Gironella dedica su obra plástica a la reinterpretación de obras maestras de la literatura y de la pintura. En incesante diálogo, recorre los laberintos de la imaginación en una espiral que manifiesta la posmodernidad en la inagotable lectura del pasado y recrea la utopía de la transfusión perpetua. En el sentido señalado por Gérard Genette, la presencia de una obra en otra se da a través de transformaciones cualitativas, lúdicas y satíricas, que recurren a la paráfrasis, la parodia y el pastiche y conllevan deformaciones, transposiciones, incluso continuaciones, en una red interminable de figuras retóricas de lo visible.⁷ El pintor lleva a los autores reinterpretados a su terreno y, al hacerlo, cambia nuestra percepción de Velázquez, El Greco, Goya, Cervantes, Quevedo, Valle Inclán o Lowry y, por supuesto, de Gironella.

⁷ Ver Gérard Genette, *Palimpsestos*, trad., Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989, pp. 262-263.

Enamorado del libro y obsesionado por la pintura, Gironella piensa en el museo y en la biblioteca como realidades y los vuelve parte de su vida. De allí la evidente necesidad del comentario que acompaña la obra para evocar circunstancias no presentes en ella. En sus series destaca el uso del collage incorporado a lienzos, cajas o retablos. El pintor parte de sus obsesiones literarias y se fusiona con ellas en una paradójica deformación especular: “Yo, en realidad, soy un escritor frustrado, es decir, pinto y recreo mis imágenes por un deseo literario pero con otros recursos estéticos; en vez de la palabra escrita, dibujo, pinto y construyo cajas en donde he plasmado mis obsesiones. La literatura ha marcado siempre mi formación artística y ha creado mis fantasmas, presentes siempre en mi obra”.⁸

En 1975 Gironella inicia su aproximación formal al libro, cuando ilustra *Terra nostra* de Carlos Fuentes. La colaboración muestra el encuentro de imaginarios; sin embargo, la síntesis de Gironella es extrema: ante la proliferación de los excesos ampliamente narrados por Fuentes, pinta la transfiguración en líneas y trazos ondulantes, derretidos y amontonados que recogen la imagen de la procesión, el fanatismo, o el pudridero. Gironella hace mención del proceso de gestación que unió dos imaginarios en la continuación plástica y literaria de múltiples conversaciones:

En el fondo lo que me interesa es llegar a un Carlos II, el Hechizado, que no podía hacer el amor con su mujer si no era en el pudridero de El Escorial, descubriendo cadáveres de sus ancestros, era un necrófilo. Un día se empiojan él y la reina, los rapan y a él le parece divertidísimo. Me informo mejor de su historia y en múltiples charlas con Carlos Fuentes, le relato mis asombros ante la vida de Carlos II, y de ahí surge, de un mexicano, tan absolutamente mexicano como es Fuentes, y de un mestizo, como soy yo, la idea de *Terra*

⁸ Adriana Valdés Krieg, “Alberto Gironella: Trampantojos”, en *La Cultura en México*, México, 1988, núm. 1391, pp. 35-36, citado por Luisa Riley, “El tiempo, el tiempo que todo lo transforma y lo liquida” en *Alberto Gironella*, Landucci - Océano, México, 2002, p. 192.

nostra. Reconstruimos, él literariamente y yo pictóricamente, un fenómeno que era nuestro, porque en otros tiempos ellos eran nuestros reyes.⁹

La reconstrucción de Gironella no se da exclusivamente en el libro, sus obras en torno a reyes y reinas, a las meninas, o a otros personajes de las cortes españolas inician en los años sesenta. Y la narración de Fuentes, más que referirse a Carlos II, se centra en Felipe II y abarca muchos otros momentos y circunstancias de la literatura y la historia. Es, como señala Goytisolo en la solapa del libro, otra galería de espejos a través de los cuales Fuentes penetra en la fantasía y en el sueño del pudridero, de la hoguera y la inquisición, del sacrificio azteca. De cualquier modo, Fuentes también refiere brevemente su relación con el pintor en la dedicatoria del libro: “A Luis Buñuel y a Alberto Gironella, por las conversaciones en la Gare de Lyon que fueron el espectro inicial de estas páginas”.¹⁰ La cercanía del narrador y el pintor, patente en el intercambio personal, se muestra también en sus imaginarios y visiones. El diálogo ostenta la relación enunciada por Peyré que podemos parafrasear así: en el debate interior, de la mano del placer, asoma el miedo para que *Terra nostra* reciba el don de la imagen.¹¹

La portada de *Terra nostra* muestra un cúmulo de imágenes en descomposición, que parecen derretirse entre las líneas, y ofrecen interpretaciones múltiples en los personajes que miran hacia todos lados y a los que el perro-espectador mira con fijeza. En el sentido propuesto por Umberto Eco, podemos interpretar los distintos significados connotados por las imágenes y remitirlos al texto, establecer paralelismos a partir de signos, de significados simbólicos, o de expectativas psicológicas. Podemos asimismo comparar los niveles de

⁹ Norma Patiño y Andrés de Luna, “El hechizo de las reinas”, en *Su otro yo*, (ca. 1980), p. 82 (Archivo Gironella, El Aire Centro de Arte.) Citado por Luisa Riley, “El tiempo, el tiempo que todo lo transforma y lo liquida” en *ibid.*, p. 187.

¹⁰ Carlos Fuentes, *Terra nostra*, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1975.

¹¹ Ver Peyré, *op. cit.*, p. 97.

entrecruzamiento de la narración y las imágenes con otras propuestas de Gironella, o analizarlos a la luz de la obra de Fuentes, de la literatura o de la pintura de la época, con la historia de España y de México. Podemos, en fin, establecer significados simbólicos a partir del cristianismo o de las referencias a la muerte. Y así sucesivamente, hasta demostrar la polisemia del lenguaje estético.¹² Cabe, por ejemplo, interpretar los símbolos del cristianismo y la muerte, amontonados en la portada de *Terra nostra*, como reflejo de la indiferencia, la solemnidad o el cinismo que, al interior del libro, encontraremos repetidos en fragmentos de la narración:

Los ves pasar, borrosos, reverberantes, espectrales: la fatiga venda tus ojos. [...] Pasan mujeres descalzas con jarras de barro sobre las cabezas; hombres con sombreros de paja; sus puños sostienen largas varas coronadas con cabezas de jabalíes; una armada de cazadores con perros sospechosos; parejas de hombres con alpargatas, cargando sobre las espaldas estacas de las que cuelgan perdices podridas y liebres agusanadas; modestos palanquines donde viajan damas de ojos saltones y damas de ojos hundidos, damas de mejillas coloradas y damas de tez reseca, todas sofocadas por el calor, abanicándose con las manos, secándose, hasta las resacas, con los pañuelos el sudor que les corre bajo las barbillas hacia las golas de cartón y pergamino, y palanquines de mejor jaez, ocupados por hombres de aspecto sabio cuyos anteojos les resbalan por la nariz o les cuelgan de negros listones: barbas alimentadas y agujeros en las zapatillas; sobre los hombros de los monjes encapuchados que entonan ese himno lúgubre que escuchaste desde la playa y cuya letra al fin descifras –Deus fidelium animarum adesto supplicationibus nostris et de animae famulae tuae Joannae Reginae– avanzan lentos palanquines donde van sentados los sacerdotes agobiados por el calor y por sus propios humores de orín e incienso; luego una pequeña carroza de cuero tirada por dos caballos nerviosos, con las cortinillas corridas. [...] Detrás del carro funerario se agita, torcida, una comitiva de mendigos contritos, sollozantes, rebozados, de cuyos ocultos harapos emergen las manos sarmentosas y llagadas que ofrecen escudillas vacías al sol extinto; los más osados corren a veces, se adelantan a pedir una tira de la carne de los conejos y son repelidos con coces. Pero pueden ir y venir, correr, retrasarse en el camino. No así la otra muchedumbre, ceñida por otra guardia armada con

¹² Ver Umberto Eco, *La estructura ausente*, Editorial Lumen, Barcelona, 1987, pp. 142-145.

ballestas, que camina arrastrándose penosamente, mujeres vestidas con sedas largas y rasgadas, ocultando el rostro con un brazo o ambas manos, hombres morenos y de negra mirada, tragándose con dolor las estrofas de un canto que queda aprisionado en las tensas gargantas, los hombres de largas barbas enmarañadas y largas cabelleras sucias, cubiertos con andrajos, dolientes, intentando ocultar el redondo parche amarillo cosido sobre sus corazones, y entre ellos, mirando al cielo, circula un monje que canturrea, convertirse han a la tarde, y habrán hambre como perros, y andarán cercando la ciudad...¹³

Por otra parte, el diálogo entre Fuentes y Gironella abarca también los comentarios del escritor sobre el pintor. En 1975 Fuentes escribió un texto para la exposición que se llevó a cabo en Madrid, titulada *La vuelta del indiano. Ultramarinos*, que incluye sus variaciones sobre *El sueño del caballero*, del pintor español de Vanitas del siglo XVII, Antonio de Pereda, al que Gironella, en un afán posmodernista, cita con velas y calaveras. En 1977, Fuentes escribe “Tiempo is pánico”, en donde expone las correspondencias de México y España, patentes tanto en su literatura, como en la pintura de Gironella:

El regreso a España es un retorno a la semilla de Europa. Tierra baldía donde, porque nada germinó todo puede florecer. Pero el problema tiene dos caras: el éxito europeo pone en evidencia la derrota española; el fracaso de España quizás nos pueda recordar todo lo que el éxito de Europa olvidó. Ésta es también la apuesta de Alberto Gironella, y la hace desde el centro de las mutilaciones mexicanas. La llama de las velas quema el plástico de los fetiches. Las falsas cabelleras de los santos se iluminan y arden.¹⁴

Partiendo del lenguaje como socialización del tiempo, Fuentes nos ofrece una lectura de la obra de Gironella, que a su vez es “una lectura del mundo y, simultáneamente, una lectura de sí misma”.¹⁵ Encuentra afinidades porque en un mundo en mutación las lecturas se multiplican y se enriquecen, más que en la interpretación, en el descubrimiento de sus

¹³ *Terra nostra*, op. cit., pp. 65-66.

¹⁴ Carlos Fuentes, “Tiempo is pánico”, reproducido en *Gironella*, Landucci Editores, México, 2002, p. 162.

¹⁵ *Ibid.*, p. 161.

correspondencias. Así, el escritor se aproxima al Velázquez de Gironella “cuyo realismo pictórico está en el filo de la navaja de la pura representación”, y compara los personajes con los modelos que los interpretan: Felipe IV es el bufón Calabacillas y el Niño de Vallecas es el conde-duque de Olivares.¹⁶

En 1992 Gironella ilustra *Bajo el volcán* para Círculo de Lectores de España y en noviembre de ese mismo año expone en Madrid la serie *El vía crucis del cónsul*. La pasión de Gironella por la obra de Lowry viene sin embargo de tiempo atrás, pues en los sesenta había realizado la portada del mismo libro para Ediciones Era y otras obras en torno al tema como *El anís del Cónsul* de 1984 y la serie *Rueda de la fortuna* de 1989, que actualmente se reproduce en la portada de *Bajo el volcán* de la misma editorial. Los comentarios de Gironella muestran el sentido de su trabajo, la ruta del acercamiento, el juego y la cifra, al grado de señalar que el cónsul resucita en él:

Son doce cajas, como las doce letras de “Malcolm Lowry” o las de “bajo el volcán”, en las que he dispuesto una especie de lectura de lo que sucede en cada capítulo, lo que crea un efecto de viacrucis sobre la pasión y la muerte de este genial borracho que es el cónsul. [...] decidí hacer algo de simbiosis, metiéndome en el pellejo del propio Lowry. Yo mismo he vivido muchas cosas parecidas, con ciertos años de diferencia, a las del personaje. Cuando hace treinta años me encargaron la cubierta de la edición del libro en México para la editorial Era, me volví definitivamente lowriano.¹⁷

Una vez más el uso de figuras retóricas es evidente en los tópicos procedentes del relato de Lowry, en las repeticiones de botellas, cajas o latas que forman rimas y construyen ritmos.

¹⁶ *Ibid.*, p. 162.

¹⁷ R.F.R., “Gironella bajo el volcán” en *Cambio 16*, Madrid, 7 de diciembre, 1992, núm. 1908, p. 121, citado por Luisa Riley, “El tiempo, el tiempo que todo lo transforma y lo liquida” en *Alberto Gironella*, Landucci - Océano, México, 2002, p. 194.

Pero aun cuando el método creativo y los comentarios del pintor anuncian el sentido de la interpretación, no está presente la lucha entre los creadores enunciada por Peyré y que marca el diálogo en un libro: los abismos del pintor y del escritor están separados por la fisura del tiempo. Tal vez se trata, como señala el crítico de arte Calvo Serraler, de un *potlatch*, forma de homenaje retomada de los surrealistas, que es a la vez don y desafío y que asoma con frecuencia en la obra del pintor para finalmente llegar al derroche en el homenaje póstumo a Paz.

En 1997, con motivo del Primer Congreso Internacional de la Lengua Española en Zacatecas, se presenta la exposición *Pelo y pluma* en la que Gironella incluye la pieza titulada *Obra maestra*, en homenaje a Ramón López Velarde. Si bien no se trata de un libro, es una interpretación inspirada en el primer texto de *Minutero*:

El tigre mediría un metro. Su jaula tendrá algo más de un metro cuadrado. La fiera no se da punto de reposo. Judío errante sobre sí mismo, describe el signo del infinito con tan maquinales fatalidad, que su cola, a fuerza de golpear contra los barrotes, sangra de un solo sitio. El soltero es el tigre que escribe ochos en el piso de la soledad. No retrocede ni avanza. Para avanzar, necesita ser padre. Y la paternidad asusta porque sus responsabilidades son eternas.¹⁸

Gironella describe su proceso de creación a partir de que encuentra un tigre en una seda china al que incorpora elementos simbólicos para ilustrar lo que caracteriza al poeta, alguna preferencia del pintor y sus afinidades. En el sentido propuesto por Genette, las figuras retóricas, descritas en las imágenes del pintor, constituyen símbolos que citan tópicos y procedencias. Se trata de poesía pintada en donde el león que aparece en una lata y el

¹⁸ Ramón López Velarde, "El minutero" citado por Luisa Riley, "El tiempo, el tiempo que todo lo transforma y lo líquida" en *ibid.*, p. 195.

retablo de la Virgen de la Soledad –que además de estar presente en los poemas de López Velarde es la patrona de su pueblo–, hacen alusión a sus signos zodiacales a los que el poeta daba gran importancia. Al respecto, Villaurrutia subraya que el abrazo de los contrarios mantiene el drama en el espíritu de López Velarde y lo cita: “Éxtasis y placeres lo atraen con idéntica fuerza. Su espíritu y su cuerpo vivirán bajo el signo de dos opuestos grupos de estrellas: *Me revelas la síntesis de mi propio zodiaco: El León y la Virgen*”.¹⁹ Villaurrutia, al encontrar la clave de López Velarde, la ofrece al pintor quien a su vez nos la ofrece y, al hacerlo, abre otros niveles de interpretación que, como señala también Umberto Eco, ejemplifican la pluralidad de sentidos implícitos: el círculo está siempre abierto, las obras nos invitan a entrar.

Si de nuevo nos referimos a la retórica, habrá que agregar que las imágenes de Gironella nos remiten también a la sinestesia, la metonimia y la metáfora. El pintor lo hace evidente cuando, a manera de explicación de su propia obra, dice que incluye cajas de galletas porque recuerda frases como “tus labios de rompopé”, el azafrán Venus porque rige el horóscopo del poeta, su retrato y los brochazos rosa por el color de la cantera típica de Zacatecas, el pasodoble de Castelló por ser pariente del pintor.²⁰ Una vez más está presente la idea del *potlatch*.

En 1998 Gironella ilustra *Tirano Banderas* también para Círculo de Lectores y, al hacerlo, transmite su obsesión al lector: los personajes de Valle Inclán son los detonadores del recuerdo que en una actitud posmoderna se transfiguran para mostrar la afinidad entre los creadores. La novela, originalmente publicada en 1926, pocos años después de que Valle

¹⁹ Xavier Villaurrutia, *Obras completas*, FCE, México, 1966, p. 627.

²⁰ Gironella citado por Luisa Riley, “El tiempo, el tiempo que todo lo transforma y lo liquida” en *Alberto Gironella, op. cit.*, p. 196.

Inclán visitara por segunda vez México, está inspirada en Victoriano Huerta. Se trata de una obra del modernismo con una novedosa estructura narrativa que destaca por el manejo del lenguaje, del tiempo y de los símbolos. En la versión ilustrada por Gironella, los personajes se transfiguran y los notables recursos narrativos se potencian en el terreno de la plástica. Las figuras retóricas, al pasar por el laberinto de las transposiciones, ofrecen otros elementos paródicos: si el referente de Valle Inclán es Huerta, Gironella parte del retrato literario, transpone su aspecto cadavérico y su estertor de muerte, lo pasa por el tamiz del imaginario colectivo, por las recreaciones fotográficas, y lo resimboliza explotando en forma visual la fuerza mítica del personaje. En este caso, podemos establecer paralelismos con las transposiciones ejemplificadas por Genette que, por medio de pastiches, evocan la parodia y evidencian la paradoja.²¹ Así, para recrear al criollo Roque Cepeda, Gironella lo convierte en Vasconcelos y hace un pastiche a partir de sus fotografías agregando elementos literarios, lo mismo ocurre con Zacarías, convertido en guerrillero zapatista, o con los elementos que actúan como detonadores de la acción: el costal, las monedas o la rana. Los dibujos con que el pintor introduce cada capítulo actúan como epígrafes, por una parte resumen los rasgos que dan al personaje central un valor mítico-simbólico, por otra, reproducen el carácter esperpéntico del estilo de Valle Inclán. La reiteración de nombres, actitudes y otros elementos tiene su paralelo visual en los pequeños dibujos o representaciones de objetos que se entremezclan con el relato. Las secuencias fotográficas recreadas por Gironella aparecen de tanto en tanto, en tres o cuatro páginas seguidas, e interrumpen la narración ofreciendo analepsis o prolepsis para reforzar la trama. Las imágenes que Gironella intercala en la obra de Valle Inclán implican una abreviación

²¹ Ver Gérard Genette, *Palimpsestos, op. cit.*, pp. 262-263.

extrema y un cambio al pasar del modo literario al plástico: el tiempo que transcurre en el relato queda fijo en el espacio de la imagen.²²

Una vez más, no hay coincidencia temporal entre el escritor y el pintor que lo lleva a su terreno. Así, Valle Inclán se vuelve espejo de otro creador y, como en los retratos que Gironella hiciera del escritor unos años antes sumando rasgos de otros personajes, podemos también aquí asumir que, de algún modo, todos somos Valle; todos somos esperpento al presenciar, con la fuerza de lo grotesco, el horror cotidiano. Gironella se mira en los personajes, nos hace mirarlos y, en el espejo de la deformación –del que mira, del mirado, de quien al ser observado, observa– replantea la paradoja de la especularidad. Como los epígrafes manuscritos en las guardas del libro, el primero: “Putla la madre / Putla la hija / Putla la madre / que les cobije” apostillado en respuesta: “Marioneta / Fantoche / Guiñol / Títere / mojiganja”.

En 1998 Gironella realiza un homenaje en memoria de su amistad con Octavio Paz titulado *Potlatch*. Se trata de diez cajas-*collages* en las que el pintor incluye, como fondo, el retrato al óleo de Paz que Gironella realizara en 1983, acompañado de libros, botellas, latas, fotos, corcholatas y otros objetos típicos en sus obras que, en esta ocasión, reconstruyen los símbolos literarios y pictóricos al agregar significados propios de la relación entre el poeta y el pintor y la que tuvieron con otros personajes. Se trata de una muestra de reciprocidad, pues las obras hacen patente los recorridos de ambos creadores por la filosofía, la literatura o la pintura. La exposición se lleva a cabo en el Museo del Pueblo de Guanajuato, en el marco del XXVI Festival Internacional Cervantino y posteriormente en Madrid. Su título alude al ritual de los indios norteamericanos en donde convergen la generosidad del don

²² Ver *ibid* pp. 310-314. *Supra* cap. 1.2.3.

con el desafío y, en ciertas versiones, la destrucción, el sacrificio y la exhuberancia. Se trata de una expresión que atrajo a los surrealistas y cuya práctica muestra las convergencias de Gironella con este movimiento; por ejemplo, en las citas a Breton y a Buñuel incluidas en algunas de las cajas que el catálogo de la exposición reproduce junto a textos de Paz seleccionados por Gironella. Si una vez más buscamos hacer un paralelo con la propuesta de diálogo a través del libro establecida por Peyré, encontraremos sin embargo que, además de que se trata de cajas –que por cierto contienen libros–, al ser de un homenaje póstumo, no podemos hablar de un diálogo. Al desafío del *potlatch* se suman la admiración y la parodia, a la biografía de Paz, la autobiografía de Gironella, pero en él está también presente la fisura: no hay posibilidad de responder.

Hemos señalado que las obras muestran las afinidades del poeta y del pintor a través de las referencias a personajes que ambos admiran. Gironella incluye, por lo tanto, el retrato de Nietzsche –a partir del cual lo pinta– junto a la cita de Paz en el diccionario: “Cumplir a Nietzsche, llevar hasta el límite la negación. Al final nos espera el juego: la fiesta, la consumación de la obra, su encarnación momentánea y su dispersión”. Otra de las cajas amplía el “potlatch”: contiene, entre otros objetos, un rifle, un libro sobre la Conquista y otro sobre Villa. Y junto a la reproducción, referencias a la risa y la muerte: Gironella cita a Paz quien cita a Nietzsche, para luego establecer paralelismos con Georges Bataille, y nosotros, al citarlos, nos sumamos a la interminable reproducción:

La risa es el más allá de la filosofía. El mundo empezó con una carcajada y termina con otra. Pero la risa de los dioses japoneses, en el seno de la creación no es la misma que la del solitario Nietzsche, libre ya de la naturaleza, “espíritu que juega inocentemente, es decir, sin intención, por exceso de fuerza y fecundidad, con todo lo que hasta ahora se ha llamado lo santo, lo bueno, lo intangible y lo divino...” (*Ecce homo*). La inocencia no consiste en la ignorancia de los

valores y de los fines, sino en saber que los valores no existen y que el universo se mueve sin intención ni propósito. La inocencia que busca Nietzsche es la conciencia del nihilismo. Ante la vertiginosa visión del vacío, espectáculo realmente único, la risa es también la única respuesta. Al llegar a este punto extremo (más allá sólo hay: nada), el pensamiento occidental se examina a sí mismo, antes de disolverse en su propia transparencia. No se juzga ni condena: ríe. La risa es una proposición de esa ateología de la totalidad que desvelaba a George Bataille. Proposición que, por su naturaleza misma, no es fundamental sino irrisoria: no funda nada porque es insondeable y todo cae en ella sin tocar nunca el fondo. “¿Quién reirá hasta morir?”, se pregunta Bataille. Todos y ninguno. La antigua receta racional y estoica era reírse de la muerte. Pero si al reír morimos: ¿somos nosotros o es la muerte quien se ríe?²³

Las otras cajas también van acompañadas de textos en los que Paz se refiere a personajes centrales en la obra de Gironella. Inicia con Gómez de la Serna, a quien considera el gran escritor español: “el Escritor o, mejor, la Escritura”. En este caso, como en el de Nietzsche, hay dos textos, el primero acompaña el retrato de Paz al óleo y collage con puerta de 1984, junto al que se cita la referencia de Paz al retrato cubista de Gómez de la Serna hecho por Diego Rivera; una vez más, en la obra de Gironella se multiplican las citas. Otra de las cajas está dedicada a Vasconcelos y a Orozco, a quienes Paz cita como las dos expresiones de la “Reacción mexicana” y Gironella incluye la autobiografía de Orozco y el retrato de Vasconcelos junto a una sandalia utilizados en un collage de 1985 y en las ilustraciones de *Tirano Banderas*. La obra correspondiente a Lowry va acompañada de un texto en el que Paz hace un paralelismo con Rulfo: “Si el tema de Lowry es la expulsión del Paraíso, el de la novela de Rulfo (*Pedro Páramo*) es el regreso”,²⁴ y Gironella incluye *Bajo el volcán* ilustrado por él, los libros de Breton, *Signe ascendant* y *Je vois, j’imagine*, este último con

²³ Octavio Paz, “Risa y penitencia”, en *México en la obra de Octavio Paz*, tomo III, FCE, México, 1987, citado en *Potlatch de Alberto Gironella a Octavio Paz*, sin num., Centro de Cultura Casa Lamm, México, 1998. Podemos, una vez más, establecer paralelos con los niveles de interpretación señalados por Umberto Eco, *supra* cap. I.2.2.

²⁴ *Diccionario de Octavio Paz*, citado en *ibid.*

prefacio de Octavio Paz. Hay también cajas dedicadas a Mallarmé, a Posada y una a Gonzalo Rojas junto a un texto del poeta chileno dedicado a Paz. Otra más tiene como referente la obra de Valle Inclán: *Tirano Banderas*, en la que Gironella incluye el libro ilustrado por él, mientras que el texto hace referencia a la presencia, todavía, del monstruoso personaje en nuestras tierras: “*Tirano Banderas* es la respuesta bárbara de la realidad latinoamericana a la miopía y a la ceguera de los ideólogos”.²⁵ Una vez más, podemos referir la interpretación de Gironella a las propuestas de Gérard Genette: las cajas contienen citas iconográficas de escritos incluidos o aludidos en ellas, y transcritos fuera de las cajas en cédulas o catálogos.

Cabe además subrayar los elementos que se repiten en las cajas: siempre, por supuesto, el retrato de Paz, con una expresión que suma la tristeza y la reflexión, una mirada escrutadora en la que resalta el azul de sus ojos y su lejanía de la complacencia. El ángulo del retrato entra en el juego de la composición con las otras imágenes incluidas donde algunos personajes –Baudelaire, Mallarmé, López Velarde– conservan el mismo ángulo, mientras otros miran en direcciones distintas formando líneas que llegan a ser opuestas, como los retratos de Nietzsche, Vasconcelos o el subcomandante Marcos. Siguiendo la costumbre de los altares de los velorios mexicanos o las conmemoraciones de día de muertos, además del retrato se incluye lo que más le gustaba: el vino, la comida, sus obras. Tenemos también las preferencias de Gironella, la fotografía de ambos o la del pintor, sus obras, la calavera que viene de la pintura inicial, cita de la muerte y de *Tirano Banderas*. Se repiten también Baudelaire y la fotografía de Gironella con Buñuel. Los objetos, cuyas referencias son diversas, implican una metonimia: la parte hace alusión al todo: las corcholatas en los marcos, las botellas, las latas, entre otros. En el sentido señalado por

²⁵ Octavio Paz, “Ideas y costumbres I” en *Obras completas*, FCE, México, 1987. Citado en *ibid*.

Lévi-Strauss, podemos considerar que constituyen metáforas.²⁶ Las divergencias entre Paz y Gironella también están presentes en las obras, la foto del subcomandante Marcos es símbolo de la controversia que los distanció en los últimos años y a la que el pintor hace referencia.²⁷ Pero sobre todo, las diez cajas realizadas como homenaje muestran los paralelos entre literatura y pintura, sus imaginarios compartidos.

Por último, otro tipo de diálogo entre pintura y literatura es el que vincula las obras de Alberto Gironella y Salvador Elizondo. No se trata entonces de ilustrar escritos o de explicar cuadros, aun cuando esto forme parte de la relación entre el narrador y el pintor. Tampoco podríamos argumentar semejanzas con lo que propone Peyré, pues el diálogo no se da al interior de un libro. Aun así, consideramos importante analizarlo ya que entre estos dos creadores hay una comunión de imaginarios que motiva un recorrido, “vaivén”, de los personajes de Gironella –*Las meninas*, la reina Mariana o el obrador Lezcano–, a Farabeuf, el personaje de la novela de Elizondo. Se trata de artistas-espejo que contemplan el instante, se contemplan en él y lo muestran. Para Elizondo ser “el espejo, el rostro y el reflejo” es parte de nuestra condición humana, y Gironella –nos dice– es “un pintor cuya obra fragua en el mismo crisol en el que fragua el metal de las ideas”.²⁸ Nos encontramos frente a una

²⁶ Ver Greimas y Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Editorial Gredos, Madrid, 1990, versión española de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión: “Interpretada en el marco de la semántica discursiva, la metonimia es el resultado de un procedimiento de sustitución... Desde este punto de vista, puede considerarse a la metonimia como una metáfora ‘desviante’; C. Lévi-Strauss hizo notar que, en el pensamiento mítico, ‘toda metáfora acaba en metonimia’ y que toda metonimia es de naturaleza metafórica.” (p. 260.)

²⁷ “Discrepé con él y lo publiqué porque me molestó que dijera que Marcos será efímero como Madonna. Él se ofendió... No nos volvimos a hablar hasta unos días antes de su muerte... Él tomó el teléfono y le dije que lo quería mucho. Muy cariñosamente y con una lucidez absoluta me respondió: ‘Alberto, yo siempre hablo mucho de ti, pero siempre bien’”. En *Alberto Gironella*, Landucci - Océano, México, 2002, p. 196.

²⁸ Salvador Elizondo, *Cuaderno de escritura*, Letras Mexicanas, 126, FCE, México, 2000, p. 66. En lo sucesivo se cita en el texto.

obra literaria, *Farabeuf*, detenida en el instante que Elizondo narra rodeándolo, y frente a una obra plástica que transcurre por medio de repeticiones.

Más que los otros críticos aquí tratados, Elizondo profundiza en el análisis de los conceptos en los que funda sus interpretaciones. El arte lo conduce por el camino de la filosofía y no se conforma con mencionar las paradojas sino que se sumerge en ellas. Esto es particularmente notable frente a Gironella, pues encuentra en sus obras la fuente común de donde abreva la creación: los detonadores de imágenes en Gironella: la paradoja, el suplicio, la pasión, lo son también de la literatura en Elizondo. Inspirados en Georges Bataille, a partir de la fotografía reproducida en *Las lágrimas de Eros*,²⁹ Elizondo narra y Gironella pinta al supliciado Leng Tch'e, personaje espejo convertido en Farabeuf o en la reina Mariana. Ambos reproducen la imagen de la tortura china:

¿Es que somos la imagen de una fotografía que alguien, bajo la lluvia, tomó en aquella plazoleta? ¿Somos acaso nada más que una imagen borrosa sobre un trozo de vidrio? ¿Ese cuerpo infinitamente amado por alguien que nos retiene en su memoria contra nuestra voluntad de ser olvidados?

¿Somos el recuerdo de alguien que nos está olvidando?

¿O somos tal vez una mentira?³⁰

Lo inmanente asoma tanto en la poética del pintor como en la del narrador, quienes manifiestan la posibilidad de acercar los contrarios; porque el arte es la posibilidad de conjugar –señala Elizondo– “ideas aparentemente contrarias para producir un *oxymoron* que ilustra e informa el sentido más profundo de la búsqueda en la que el artista se afana”. (*Cuaderno...* p. 66.) Así, el arte que pretende ser espejo enfrenta la paradoja planteada por Velázquez en *Las meninas* y retomada a lo largo de la historia del arte, en este caso, por

²⁹ Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros*, Tusquets Editores, Barcelona, 1997.

³⁰ Salvador Elizondo, *Farabeuf*, FCE, México, 2000, p. 83. En lo sucesivo se cita en el texto.

Gironella: “ese espejo que es la negación de sí mismo; que en su inexistencia, como en *Las meninas*, más claramente se postula”. (*Cuaderno...* p. 66.)

La asociación de conceptos forma parte del método de Elizondo; así, la belleza conlleva la obsesión, ésta es inherente al arte como el suplicio a la pasión. Y si por ello, como Elizondo señala, Gironella es un obseso, podemos agregar, dados sus imaginarios compartidos, que Elizondo también lo es; ambos saben que la obsesión es el único camino para “penetrar” lo inefable. En el sentido establecido por Lotman, podemos subrayar el incremento del diálogo intratextual que transmite su mutua experiencia y, al leerla y contemplarla nuestra percepción es múltiple: se trata de obras separadas que, sin embargo, a través de sus vínculos es posible identificar como una obra conjunta.³¹

Así lo muestra el autor de *Farabeuf*:

[...] –sí, ese cuerpo que ahora va dejando como una larga huella sobre la superficie del espejo que pende en un muro surcado de escarabajos, sobre ese espejo que es como un universo angustioso e impenetrable dentro del que tal vez vivimos, dentro del que quizá viviremos para siempre dentro de la muerte que hemos construido pacientemente a lo largo de todos los años que han transcurrido desde que él fue supliciado en Pekín. (*Farabeuf*, p. 84.)

Así lo retrata incansablemente Gironella. Elizondo señala que *El obrador de Francisco Lezcano* marca el clímax de su obsesión, porque en ella el pintor busca desandar el camino de Velázquez, subraya que:

[...] involucra una dimensión en la que los extremos se confunden mediante un artificio lógico, mediante un silogismo sin premisa y sin conclusiones que permite, no obstante, obtener un conocimiento, como el conocimiento que se obtiene de la contemplación de un suplicio, de la ingestión de una droga, de la realización erótica. (*Cuaderno...* p. 73.)

³¹ Ver Lotman, “Acerca de la Semiosfera”, 1984, en *Semiosfera I*, op. cit. p. 34. *Supra* cap. I.2.1.

Ambos buscan expresar lo inmanente, pues si develar el significado oculto en una obra constituye el motor de la crítica romántica que lo considera un intento fructífero *per se*, como hemos podido constatar en los escritos de Baudelaire, Cardoza y Aragón o Paz, para Elizondo requiere una reflexión conceptual que lleva más lejos aun que García Ponce: “se trata de penetrar, como si cruzáramos el umbral de un espejo, hacia esa realidad en la que nuestros recuerdos de la Historia siguen aconteciendo”. (*Cuaderno...* p. 67.) La idea del espejo presente en un buen número de textos sobre arte, en Elizondo y Gironella se relaciona a su vez con la tortura y su carácter especular: “La condición esencial de la tortura es su antítesis: el sacrificio de quien la sufre”. (*Cuaderno...* p. 67.) El supliciado y el supliciado son entonces cómplices y detonadores del proceso de creación, y a través de ellos los creadores penetran ese mundo cerrado; Bataille los invita a presenciar la tortura que sus obras recrean y hacen del lector-espectador otro cómplice: “La pintura tiende, subversivamente, a la condición del espejo. El espejo realiza en sí mismo su condición suprema. La pintura que realiza la condición esencial del espejo, realiza, a su vez, una función absoluta. Se trata de sentir el repeluzno de la identidad”. (*Cuaderno...* p. 70.)

Gironella encuentra en *Las meninas* de Velázquez su punto de partida, en ellas también se centra la interpretación de Elizondo: “Fugazmente experimentamos ante estas pinturas la sensación de que nosotros somos Ése que nos observa furtivamente”. (*Cuaderno...* p. 69.) En ellas nos contemplamos también por un instante: “El concepto de persona (máscara, personaje dramático, mentira, disfraz, arcano) se origina en esta proclividad de nuestra naturaleza mental a ser nosotros mismos el espejo, el rostro y el reflejo. La tortura es la transmisión fenomenal de una pasión”. (*Cuaderno...* p. 69.) Es de esta manera como la tortura, imagen de la pasión, detona la creación: la fabulación, la invocación o la máscara

de la identidad multiplican la reflexión en torno al ser; el espejo, receptáculo del reflejo y su secreto, al ser mirado nos mira. Estamos frente a obras abiertas, ejemplo por excelencia de la polisemia, como demuestran sus innumerables reinterpretaciones en sus correspondientes niveles, transposiciones y reelaboraciones. Elizondo, como Foucault y tantos otros, vuelve a preguntarse, a preguntarnos, quién mira al espejo y nos remite, como Lotman al plantear la posibilidad de la duplicación, al mundo platónico de sombras, a la reflexión del ser que duda de existir o ser soñado:

El espejo está ante todo. Ante todo está el espejo. La gran metáfora del platonismo llevada a su exacerbación barroca. Figuración demente de la lucidez aborrecedora de la realidad del buen obispo Berkeley que se resuelve en un horror kafkiano ante la imposibilidad de poder definirnos como realidad o como solipsismo. Ilustración instantánea de ese infierno mental, reluciente y clarísimo que crean los espejos en esa simetría sin eje: Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu. (*Cuaderno...* p. 74.)

Pero si, más allá de la interpretación de Gironella, recordamos las reflexiones que sobre el espejo hace Elizondo en *Farabeuf*, encontraremos otra vez asombrosas semejanzas con el discurso del novelista que, como crítico de arte, mira en el otro lo que él ya había mirado:

Sí, la experiencia de entonces era una sucesión de instantes congelados. ¿Quién congeló esos instantes? ¿En qué mente hemos quedado fijos para siempre? Empiezo a recordar algo de todo aquello y es como si todo lo que hubiera estado contenido se vaciara hacia el mundo. Alguien, una mujer vestida con un anticuado uniforme de enfermera, está sentada ante mí... En medio de todo esto hay un espejo enorme con un marco dorado y una mirada inexplicable –tal vez mi propia mirada–, una mirada turbadora que acecha desde el quicio sin comprender el verdadero significado de esta escena. Sin saber ni siquiera si esa mirada es el reflejo de mi propia mirada en el espejo. (*Farabeuf*, p. 85.)

El narrador reafirma el poder que tienen ciertas obras de eternizar el instante. Para analizarlas, señala que hay que prescindir del concepto “tiempo” y concebir el mundo como “una sucesión de instantes estáticos”. Esta teoría, planteada por Bachelard en *L'intuition de l'instant*, concede una realidad decisiva al instante, dejando a un lado *la durée*, que puede construirse con instantes sin duración.³² Así, Elizondo plantea que la obra de Gironella conjuga la historia de la percepción en Occidente, donde instante y eternidad son la substancia de su escritura ideográfica:

Pero en la larga historia de esa escritura, en la interminable historia de la photo-graphie la paradoja de Velázquez sigue siendo la piedra de toque no sólo en lo que se refiere a todas aquellas formulaciones que a partir de la noción de “realidad” se puedan hacer acerca de la pintura, sino también de todas aquellas tentativas que pretenden definir el concepto de metáfora en el orden del lenguaje, entendido éste en su acepción más vasta, más imprecisa y por lo tanto más universal. (*Cuaderno... p. 78.*)

A partir de recepciones en las que Gironella aprisiona estímulos y usurpa identidades, la imaginación de Elizondo, retomándolas, reproduce fábulas mágicas para penetrar los “arcanos fenomenales” de la obra del pintor. De la misma manera en que tal vez *Farabeuf*, ideado a partir de mirar la fotografía del tormento chino –ese objeto encontrado–, movió el imaginario de Gironella, fotógrafo del sueño:

En su cuadro del enano ha conseguido aprisionar ciertos estímulos indefinibles que provocan sensaciones extrañas y espléndidas, fugaces, de un mundo nocturno en el que las sabandijas de Palacio ultrajan las ropas de sus amos y juegan a ser ellos; los imitan en otro plano de la realidad. Se trata de una *impersonatio*; se trata de la usurpación de una identidad; pero el cuadro, como el Rey, es Real. (*Cuaderno... p. 65.*)

³² Ver Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Le livre de poche, núm. 4197, Éditions Stock, París, 1992.

Al apartar su discurso del cuadro de Gironella, Elizondo discurre otra reflexión que recrea la escena en palabras y constituye una invitación tácita al lector a entrar en la obra, buscar personajes, mirarse en ellos y recrearlos en otras historias:

En las noches de insomnio, estando ya la casa sosegada, el Rey vaga por el palacio; de pronto descubre, al final de un pasillo, la luz que se cuela por un resquicio. Se aproxima furtivamente y junto a los espesos cortinajes de brocado descubre al enano ataviado con la regalía, asumiendo sus propios gestos más solemnes ante un espejo turbio, débilmente alumbrado por la llama de un cirio. (*Cuaderno...* p. 67.)

Velázquez inventa en *Las meninas* la mirada del Rey que se refleja en el espejo y al mismo tiempo se coloca a sí mismo y al espectador en el lugar del Rey. Y dado que Rey, contiene Re, vocablo que designa la Cosa original, la paradoja vuelve a multiplicarse y Elizondo la lleva al terreno de la filosofía para luego reinterpretar las metamorfosis de la reina Mariana o del niño de Vallecas propuestas por Gironella:

Las meninas es el mundo visto en el espejo por el Rey. Su propio reflejo es sólo incidental. La contemplación es por entero pasiva. La demencia aguarda en el término de los siglos para saltar sobre su propia imagen y convertir a los hombres en perros rabiosos. Una metamorfosis delirante: el pudridero redivivo, animado de elefantes contagiosos. Ahora nos mira el niño de Vallecas con su mirada desierta. Su mueca es la negación de lo concreto. La realidad se ha desplazado hasta la izquierda, no queda dentro del mundo de la locura más que su borde y sin embargo el cuadro queda para siempre ante nuestros ojos. La fábula no puede convertirse en símbolo porque el símbolo lleva en sí mismo la realidad de lo simbolizado, pero estamos ante nuestro propio reflejo: estamos ante el espejo de la reina, el espejo que no nos engaña respecto a nuestra verdadera condición de delirio. (*Cuaderno...* p. 75.)

Elizondo en su afán de abrir para el lector las claves de lo inexplicable se coloca, tanto a sí mismo como a los artistas que interpreta, entre “los muertos, los locos, los recuerdos, la

fantasía, los sueños, los mitos, la noche y el oráculo. La poesía, la religión, el rito, la embriaguez, el drama, todas las palabras, el arte”. (*Cuaderno...* p. 80.) Al más allá pertenecen Felipe IV, la reina Mariana, Gironella con todos sus personajes; y Elizondo los contempla y valora su recuerdo imborrable. El manejo de los símbolos, tanto en la obra del pintor como en la del narrador, nos remite a las referencias de Lotman en torno a la duplicación y la especularidad en donde el ritual se transforma en expresión artística y, en su construcción retórica, se manifiesta la conciencia semiótica del texto.³³

La creación de un mundo interior, habitado por una memoria hecha de espejos que transponen tiempos, espacios y personajes, nos remite a Baudelaire, pues el narrador intérprete estimula, como lo hace este pintor intérprete, la imaginación sintética: “Como ese mundo interminablemente íntimo de *Las meninas*, el de Gironella es, también, un mundo memorioso en el que las formas propuestas sólo recuerdan otras formas que tal vez ya hemos conocido. El hecho pictórico funciona así; a veces parece que la esencia de esas formas es el recuerdo; el recuerdo de una imagen ya soñada”. (*Cuaderno...* p. 66.)

Con Elizondo recorremos el mundo de las princesas encantadas de Gironella convertidas en ideograma del sueño, en búsqueda de lo absoluto: “Gironella ha pintado un espejo que nos devora y nos hace vivir dentro de él. Ese espejo es una realidad que nos convierte en nada o en la imagen de lo que verdaderamente somos. Espejo canicular del delirio”. (*Cuaderno...* p. 76.) Señal que como toda gran obra de arte, *Las meninas* abre el ciclo de un delirio, el de la luz que Gironella cierra. Elizondo a su vez concluye la reflexión involucrando al lector-espectador en el ciclo de palabras y miradas:

³³ Ver Lotman, “El texto en el texto”, en *Semiosfera I, op. cit.*, pp. 102-103.

Me planto ante este espejo, consciente de mi disolución. A lo largo de los siglos me he convertido en un bufón idiota. He conseguido apresar la justa medida de lo que soy [...] y de lo que tú eres, hipócrita lector, hermano mío. Es entonces cuando pienso que es preciso admitir que existimos en un mundo en el que la realidad encubre una mentira. Se trata, claramente, de un mundo en el que el espejo es el más alto atributo de la visión. Ése es un mundo en el que el ser es una forma ficticia (o falaz) del no-ser. (*Cuaderno...* p. 77.)

VI.3 Escenarios compartidos: Vicente Rojo y la escritura

Vicente Rojo muestra en sus obras compartidas que el libro es inseparable a su esencia de creador. En sus procesos el artista lleva consigo al intérprete y tiene la capacidad de incluir a otros creadores. Sin duda las obras que nacen del diálogo están también ligadas a su trabajo en series, mantenido a lo largo de su producción. Reunidas para su exposición en la Residencia de Estudiantes de Madrid y reproducidas en el catálogo que la acompaña, dan testimonio de sus obsesiones: señales, recuerdos, negaciones, lluvias, escenarios, códigos y espejos.

La aproximación de Rojo a la literatura es distinta a la de otros pintores analizados aquí, pues en él no se trata de ilustrar, hay más cercanía entre los participantes y, por ello, mayor enfrentamiento. Más allá de lo que ocurre con Tamayo, Toledo o incluso con Gironella, en el caso de Rojo ambos creadores participan en el proceso. Cuando no es así, el diálogo sólo puede generarse entre lo que el artista percibe en la obra literaria y cómo lo interpreta, no podemos hablar de obras compartidas.

Por su parte, el crítico español Miguel Casado, en su análisis de la obra compartida de Rojo, propone dividir las colaboraciones a partir de tres formas de diálogo. En la primera: “el planteamiento unitario de los libros y carpetas confluye con el deseo de que la pintura se libere de la ‘cárcel retiniana’ en que –desde Courbet, al menos, según Duchamp– estaría

recluida...”.³⁴ Casado, partiendo de Mitchell, señala que toda la obra de Rojo está atravesada por este conflicto, en particular, la *Obra compartida*, por ser escenario múltiple de la confrontación de los vínculos entre imagen y texto escrito al combinarse distintos códigos y modos sensoriales y cognitivos.³⁵ Ejemplo de esta primera forma serían *Acorde*, un poema serial y visual realizado de 1979 a 1982 entre Ullán y varios pintores, en el que Rojo colabora proponiendo acordes complementarios para el amarillo, papeles recortados y doblados, y dos aguafuertes iluminados a mano. Se trata de un libro de artistas de edición limitada cuyo proceso se hace explícito en el catálogo de obras compartidas. *Tardes de lluvia*, poema realizado también por Rojo y Ullán, en donde los versos escritos a mano constituyen una línea melódica, y *Escenarios*, de Vicente Rojo y José Emilio Pacheco ejemplifican también esta forma de diálogo.³⁶

Las colaboraciones de Ullán con Rojo se repiten, la pintura se reconstruye en la poesía. Así, por ejemplo, en “Interior con Rojo” –poema que acompaña la exposición del pintor en Madrid, en 1985–, Ullán muestra cómo su pasión por el arte lo lleva a elucidar los signos, los presagios y los escenarios del pintor, en un recorrido por la memoria compartida, por los miedos cicatrizados; un recorrido donde las metáforas juegan con aliteraciones y ritmos para acercar la letra al pincel:

Se abandona la voz en señalar
que, al igual que la piel, toda pintura
verdadera vendrá del solo instante
en que a la tentación le den destino
a) *la letra más neutra*

³⁴ Vicente Rojo, *Obra compartida*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2002, p. 20.

³⁵ Ver *ibid.*, p. 21, Casado cita a W.J.T. Mitchell “Más allá de la comparación: imagen, texto y método” en Antonio Monegal (Ed.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros, 2000.

³⁶ Ver Miguel Casado, “Elogio del junto”, en *Obra compartida, op. cit.*, pp. 20-24.

y

b) *el augurio del límite*³⁷

El camino de la poesía es el camino de la pintura y Ullán alcanza el significado “verdadero” porque la pintura lo es y él lo comparte.

Escarba sin adioses la mirada

en la oscura memoria

(iniciales del alba:

V.R.)

para hallar el pañuelo de motivos

empapado.³⁸

Una segunda forma de acercamiento entre Vicente Rojo y los poetas es aquella en la que sobresale lo compartido. Casado dice que Rojo, al acentuar la ausencia de predominio, se ha guiado por la independencia, pues no se trata de ilustrar poemas ni de explicar imágenes, sino de entrecruzamientos en los que surge la contigüidad. Los ejemplos se multiplican a partir de *Jardín de niños*, que es a la vez cuaderno escolar, álbum de recuerdos y maleta transportable al estilo de la que Rojo hiciera para la obra de Paz y Duchamp. En ella José Emilio Pacheco y Vicente Rojo rememoran sus versiones de la infancia. Paleta de diez colores con Fernando del Paso es otro ejemplo donde sobresale lo compartido. También ejemplifican este modo de acercamiento las carpetas de grabados de Rojo con Rafael José Díaz y Alfonso Alegre Heitzmann.³⁹

³⁷ José-Miguel Ullán, “Interior con Rojo”, reproducido en *Vicente Rojo*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, p. 40.

³⁸ *Ibid.*, p. 44.

³⁹ Miguel Casado, *op. cit.*, pp. 25-27.

Un tercer tipo de acercamiento es el que enfatiza la distancia entre el pintor y el poeta; como señalara Duchamp, las metáforas muestran la fisura. Tal es el caso de las carpetas de grabados de Rojo: *Lluvias de noviembre* con David Huerta, donde la fisura es irracional; con Álvaro Mutis, en la que la lluvia desentierra lo oculto, da lugar a la metamorfosis y aparecen filtraciones de la temporalidad: “las lluvias nos llevan a regiones que el tiempo había sepultado”; con Sánchez Robayna, *Obediencia / El volcán*, donde también se vinculan la lluvia y lo subterráneo; con Alberto Blanco al quedar subrayado el contacto de opuestos; o en *Tiempo líquido*, donde el pintor colabora con Juan Villoro.⁴⁰

La primera obra compartida de Rojo nace de se propuesta de editar “El castillo de la pureza”, ensayo de Paz sobre Duchamp que culmina en 1968. El diálogo del pintor se da con Paz; sin embargo, la relación con la obra de Marcel Duchamp es evidente:

Desde hacía tiempo estaba buscando “algo” que me diera la “técnica Duchamp” y creo que lo hallé: el libro estará armado como una caja-maleta (a la manera de M.D.) de la que saldrán varios elementos separados entre sí que formarán una unidad. El cuerpo básico será un libro con tu ensayo y los otros serán los textos de Duchamp; una reproducción a color del *Gran Vidrio* (que estoy tratando de imprimir sobre una película transparente); otras tres reproducciones a color: *El desnudo bajando una escalera*, *El rey y la reina* [...] y *La Novia*, un sobre con 8 o 9 (uno en color) *ready-mades* en forma de tarjetas; un pliego con fotografías personales de Duchamp, a la manera de un álbum; y sólo me faltan por colocar los círculos ópticos. (*Obra compartida*, p.39.)

La solución de Rojo está relacionada, por ejemplo, con su obra *Artefacto* en la que rememora a Duchamp, y con las cajas museo del artista francés. Se trata de un objeto accesible y resulta en una exitosa edición de tres mil ejemplares.

⁴⁰ *Ibid.*, pp 28-29.

En forma paralela, la relación entre el poeta y el pintor se manifiesta en *Discos visuales*. Esta vez es Paz quien tiene la iniciativa y ofrece a Rojo una serie de sugerencias para la elaboración de los discos que habrán de contener sus poemas: número, forma de girar, tipo de ventanas por donde asomarán los poemas. El catálogo reproduce las cartas y sugerencias, Paz, por ejemplo, señala el vínculo del proyecto con el poema-objeto de los surrealistas y con la poesía concreta que remite a las vanguardias; se reproduce también la solución de Rojo para documentar así el proceso de creación y el diálogo entre los creadores. Además del sentido musical, los discos son notables por el ritmo de la poesía y de los colores que asoma al girarlos, y por sus formas iluminadas con palabras. La conjugación de los contenidos poéticos y visuales es espléndida: “más que agua” o “ligera ligera” aparecen en la parte superior, en los círculos azules; “la muerte”, en cambio, queda contenida en un signo que asemeja el infinito; la perpendicular de la T, que alberga el poema, marca su dirección y sus límites: “el agua” desciende para llegar a “el bosque” receptor. “Los labios”, como el fuego, suben; la horizontal frena la vertical, la sostiene. La pintura forma un acorde con el poema. La cercanía de los imaginarios nos remita a Peyré: la palabra, las imágenes, son eco, recuerdo y deseo.⁴¹ Al mismo tiempo, podemos referir esta complicidad entre intérpretes a los procesos formadores de sentido que se dan cuando los creadores toman conciencia semiótica de sus textos e intensifican los elementos que permiten el acercamiento.⁴²

En *Paleta de diez colores*, obra del pintor con Fernando del Paso, podemos reconocer los elementos que habitualmente distinguen a Rojo expresados con mayor sencillez, formando

⁴¹ Ver Yves Peyré, *op. cit.*, p. 14.

⁴² Ver Iuri Lotman, “El texto en el texto”, en *Semiosfera I*, pp. 102-103. *Supra* cap. I.2.1.

un círculo entre la imagen y la palabra. El ritmo se expresa en las curvas de las líneas, el color o la textura, y en el sonido de las letras; en unos y otros encontramos repeticiones que son diseño, recordatorio y recuerdo. Los temas también van de la mano, y la imagen rima con el poema que repite erres, eses y eles al repetir a su vez los tonos y las texturas. En el blanco, el arcoiris de la forma se une en el círculo: ambos son luz y contienen todos los colores para mostrar la refracción del blanco sobre blanco y romperse en infinitos tonos de blanco. La geometría del poema y de la imagen se muestra, por ejemplo, en el sol asociado al oro que se suma a las letras del amarillo y forma rimas en los picos, en el brillo, en eses y enes. Como señalara Rojo, la unión se encuentra “en la música de las palabras y en el ritmo de la partitura visual” para que el lector lance al vuelo sus alas de papel.

Por último, hacemos referencia a *Escenarios* obra compartida de Vicente Rojo y José Emilio Pacheco, ejemplo clásico de un libro como tal, accesible por su tiraje y sus reediciones, sobrio en sus reproducciones en blanco y negro, en sus imágenes-manchas que intercalan, en rojo oscuro, el informalismo que cada tanto interpreta la geometría: repetida, derretida, coloreada, sentida. La cercanía personal de Pacheco y Rojo se vuelve evidente al mirar las reproducciones de la obra del pintor junto a los poemas de Pacheco: el azar se convierte en enigma repetido en palabras e imágenes; los ecos silenciosos de la campana que vaga por la mente del poeta encuentran su contraparte en los círculos ascendentes del pintor, o en su sombra abandonada.

Al mismo tiempo, se trata de escenarios en contrapunto, pues son el espacio de la polisemia; lugar de encuentro y divergencia donde la comprensión del mensaje estético se

intensifica al multiplicar la dialéctica entre fidelidad y libertad señalada por Eco.⁴³ La pintura contiene su cifra en el título de esta serie de obras, en sus formas geométricas, en las manchas que se intercalan en ellas, en el sentido del ánimo que transmiten las imágenes que al referirse al todo pueden quedarse en el silencio. La composición del libro marca el ritmo de las imágenes, los blancos y las palabras. Los motivos que integran las series de Rojo están presentes en las formas y en la palabra del poeta: pirámides, volcanes, lluvia, arteificio, recuerdo, tiempo, guerra y muerte: “Cuerpo en el tiempo, planeta / de continentes y mares. / Volcán que lleva muy dentro / su propio fin”.⁴⁴ “La sombra tiñe la lluvia...” (*Escenarios*, p. 79.) “Arteificio: / juega el fuego / [...] Pero esta noche no hay feria. / Tampoco arteificio: / están / jugando juegos de guerra.” (*Escenarios*, p. 81.)

La palabra de Pacheco saca a la luz su imaginario poético y al hacerlo tiende un puente hacia el lector y lo guía en la interpretación de las imágenes abstractas; parte de la estructura para ofrecer un significado y al leerlo sabemos que siempre estuvo allí sin que nos percatáramos. En el principio iluminado: “Musgo de luz en el pozo...” (*Escenarios*, p. 9.); en el camino a la soledad: “Soledad del aire oscuro. / Glaciar el mundo” (*Escenarios*, p. 11.); en la angustia por descifrar el sentido de la vida: “Consumió la vida atado / a una cuerda en el jardín / de su casa / [...] / ¿Qué imagen / del mundo habrá construido / en su jardín infernal / con la soga que en el fondo / todos cargamos” (*Escenarios*, pp. 24-25.); en el camino hacia la muerte: “Un día juraron las rocas: / no volverá. / Lo atrajerón / hasta una cueva. / Pescaron / los peces al pescador. / Y él también se volvió arena”. (*Escenarios*, p. 33.); en el silencio arrepentido junto a la página en blanco: “Por no saber qué decir / pagaré el haber callado. / Jamás perdona el silencio / a quien calla demasiado”. (*Escenarios*, p. 61.)

⁴³ Ver Umberto Eco, *La estructura ausente*. Editorial Lumen, Barcelona, 1987, p. 140.

⁴⁴ Vicente Rojo y José Emilio Pacheco, *Escenarios*, Galería López Quiroga, México, 1996, p. 19. En lo sucesivo se cita en el texto.

Bajo tierra o bajo mar, en el inicio, el fin, o retorno, junto a la sombra y la perspectiva de cuadrados perfectos que se repiten sin prever la incertidumbre de las manchas estarcidas: “En la hora del azar / todo depende de nada”. (*Escenarios*, p. 67.) La duda que da lugar a la página en blanco y viceversa, pero en su ruta imparable palabra e imagen salen al encuentro y resurgen una frente a la otra. Así, la forma del pintor y la palabra del poeta se dan cita y nos conducen a los restos del imaginario prehispánico, la momia se adivina entre las manchas de pintura diluida: “En la pirámide obtusa / yace la momia de hierro. / Vale el poder lo que el polvo / negro en donde arden sus huesos”. (*Escenarios*, p. 30.)

VI.4 Recorridos del mito a la parodia: Francisco Toledo y la literatura

Al hablar del orden en que se gesta un libro en el que participan un pintor y un escritor, Alberto Blanco señala que algunas veces el texto se gesta primero. Tal es el caso de libros ilustrados por Francisco Toledo como *El inicio*, de Verónica Volkow; o el *Manual de zoología fantástica*, de Borges, en la edición conmemorativa del Fondo de Cultura Económica, donde las acuarelas del pintor festejan la obra del escritor. De acuerdo con Blanco, las creaciones paralelas de Toledo “alían de un modo casi podría decirse que natural el dibujo de línea y las líneas de poesía, siguiendo una vieja y noble tradición de trabajos conjuntos entre maestros de la pluma y maestros de la plumilla”.⁴⁵ En este sentido, se trata de ilustrar y no de obras compartidas como las que ejemplifica Peyré, o como las que, en nuestro medio, reúnen a Vicente Rojo con los escritores. En contraste con la relación de Toledo con Volkow o con Borges, Blanco hace notar que, en el caso de su libro, *Canto a la sombra de los animales*, primero fueron los dibujos de Toledo, y sus poemas corresponden formalmente a ellos, es decir, los interpretan:

⁴⁵ Alberto Blanco, *Las voces del ver*, CONACULTA, México, 1997, p. 406.

si el dibujo era rápido y leve, traté de que el poema también fuera breve y ligero; si el dibujo era oscuro, traté de que el poema también lo fuera; si el dibujo estaba estructurado de acuerdo a un X número de elementos, traté de que fuera este mismo número el que gravitara en los versos o en las estrofas; si el dibujo estaba resuelto con líneas sinuosas y largas, busqué que el poema se desarrollara sinuosamente siguiendo esas mismas líneas, etcétera.⁴⁶

Llama la atención que el autor comente una correspondencia estructural pensada de antemano. Podría compararse con el paralelo que Elizabeth Abel establece entre la estructura de las obras de Delacroix y las de Baudelaire; pero en ese caso las descubre una investigadora ciento cincuenta años después, mientras en el caso de Blanco es él mismo quien lo plantea sobre su propia creación.

Otro ejemplo de obra paralela es aquella que mantiene cierta independencia entre las creaciones, como la edición de *Los hombres que dispersó la danza*, donde Carla Zarebska reproduce dibujos, acuarelas y obra gráfica de Francisco Toledo junto a los relatos míticos de Andrés Henestrosa, y donde los mutuos contextos multiplican la reflexión. Incluye, por ejemplo, la serie *Conejo y Coyote* realizada por Toledo en 1979 para acompañar los textos zapotecos y su traducción al español, editada por la Secretaría de Educación Pública. La primera edición de Henestrosa, realizada gracias al apoyo de Antonieta Rivas Mercado, data de 1929, y fue motivada por su deseo de escribir los mitos y leyendas de la tradición oral de Juchitán. Por ejemplo, “Binigundaza”, la leyenda más antigua de la tradición zapoteca que Henestrosa sitúa en un tiempo indefinido, repetitivo, una historia que es la misma y diferente pues ocurre una y otra vez:

⁴⁶ *Ibid.*, p. 407.

Unida a la historia de los orígenes, ha llegado hasta nosotros, después de un largo itinerario, incompleta, borrosa, y de trecho en trecho, brincando sobre abismos. Y entonces se pierde su rastro, y hay que revolver la tradición, fracturar la palabra, adelantar y retroceder el acento para hallarla. Y se la encuentra con una huella nueva, y a veces, en cada rumbo de la misma época distinta.⁴⁷

Binigundaza, palabra de significados siempre cambiantes, nombra con frecuencia a un grupo de hombres cuya descripción, actitudes y costumbres cambian en cada leyenda; eran elegidos de los dioses y, como los personajes de Toledo, tenían “la extraña capacidad de convertirse, al ruido de una oración, en monos, cerdos, perros, con el fin de burlar y dañar a sus víctimas; y su destino estaba atado irremisiblemente al destino de otro ser: un ave, un pez, a quien llamaban *guenda*”.⁴⁸ Se trata de personajes al acecho, por ello, para dar inicio a la leyenda, se reproduce la imagen del conejo.

La obra de Toledo como paralelo de una obra literaria implica, en el sentido establecido por Gérard Genette, una modificación temporal extrema, las imágenes resumen los elementos de la narración o se centran en uno de ellos.⁴⁹ Por otra parte, cumplen una función metonímica y metafórica como ha dicho Lévi-Strauss y refuerzan el sentido mítico.

La mayor coincidencia entre las imágenes y la narración se da en el cuento “Conejo y Coyote”. La historia que cuenta Henestrosa, una vez más, se sitúa en un tiempo indefinido: va del iterativo todas las noches, al singulativo un día o una noche. Las láminas, divididas en cuadros, repiten el suceso iterativo manteniendo el hilo de la narración, marcan la noche o el día con la luna o el sol y dibujan los sucesos importantes. Sus semejanzas y diferencias señalan tiempos, espacios y puntos de vista. Como lectores enfrentamos pérdidas y

⁴⁷ Andrés Henestrosa, *Los hombres que dispersó la danza*, editado por Carla Zarebska, México, 1995, p.45.

⁴⁸ *Ibid*, p.46.

⁴⁹ Ver Gérard Genette, *Palimpsestos*, *op. cit.*, p. 355.

ganancias: un mayor desperdicio de medios textuales compensados por la posibilidad de la representación.

Otras obras paralelas que consideramos importante analizar, son las realizadas por Francisco Toledo y Carlos Monsiváis. En *Lo que el viento a Juárez y Nuevo catecismo para indios remisos* los textos y las imágenes conllevan deslizamientos de sentido que implican cambios en el valor que se les atribuye: las imágenes de Toledo se trasponen a los imperturbables retratos de Juárez o a las imágenes del catecismo tradicional, parodiándolos; frente a ellas, el texto de Monsiváis subraya la fuerza del mito, interpreta al héroe o las enseñanzas salvadoras de la religión impuesta. La figura de Juárez, la historia de sus hazañas, las imágenes del catecismo o sus enseñanzas, permiten viajar de la imagen al texto, recorrer épocas lejanas y tradiciones que permanecen y proponen una desmitificación que, a través del humor, acepta la permanencia del mito. Se trata de visiones plásticas y literarias posmodernas que, al hacer evidente el método, deconstruyen un modo de internalizar la dominación y, sin embargo, no logran permear las élites intelectuales para alcanzar la popularidad del mito que pretenden desenmascarar. La otredad vista por el artista, por el escritor, se mantiene ajena a ese Otro.

En el *Nuevo catecismo para indios remisos*, Monsiváis parodia las enseñanzas religiosas subrayando las relaciones de predominio y subordinación que acompañaron la imposición de nuevos mitos cristianos en sustitución de los mitos prehispánicos. Toledo, por su parte, traslapa imágenes de su creación, que hacen alusión a mitos paganos, sobre las antiguas láminas tlaxcaltecas que sirvieron a los catequistas durante la Colonia y al hacerlo refuerza tanto el sincretismo de los mitos como la parodia. Toledo retoma los símbolos que –como establece Lotman– saturan la memoria oral, pues poseen significados por sí mismos

derivados de una memoria común.⁵⁰ El sincretismo puede analizarse en textos e imágenes, pues ambos cambian el punto de vista original en el sentido axiológico. Mientras Monsiváis narra, con el sarcasmo habitual de sus crónicas, el destino de los indios que no cumplen los preceptos, reproduce diálogos que revierten los arquetípicos procesos de dominación, parábolas que santifican los pecados, recuerda lo pasajero y olvida lo memorable, Toledo juega con los personajes de los grabados desacralizándolos, sobreponiendo mitologías indígenas a las imágenes religiosas; interminables parodias que transitan del temor al humor.

Podemos también enlazar las interpretaciones que comparten Toledo y Monsiváis en *Lo que el viento a Juárez* y en *Nuevo catecismo para indios remisos*, con el postulado de Genette sobre la transtextualidad entre literatura y pintura. En la última parte de *Palimpsestos*, Genette subraya la tendencia contemporánea de la pintura a desarrollar expresiones lúdico-satíricas que pueden ser consideradas equivalentes de la parodia o el travestimiento. En ellas, el lector no necesita conocer los textos o imágenes a los que hacen referencia, pues toda lectura o interpretación es legítima, toda escritura –pintura– es responsable: “Este lector imprevisto y desde luego inoportuno viene entonces a superponerse al destinatario buscado y esta doble ‘recepción’, en sí misma, dibuja lo que podría describirse como un palimpsesto de lectura”.⁵¹

⁵⁰ Ver Lotman: “Algunas ideas sobre la tipología de las culturas”, 1980, en *Semiosfera II*, p. 88. Señala que a diferencia de las letras que como signos requieren un orden, los símbolos tienen significados propios: “El jeroglífico, la palabra o la letra escritas, el ídolo, el túmulo, el lugar distinto de su entorno, son fenómenos en determinado sentido diametralmente opuestos y mutuamente excluyentes. Los primeros *significan* un sentido, los segundos *hacen acordarse de él*. Los primeros son un texto o parte de un texto; además de un texto que tiene una naturaleza semiótica homogénea. Los segundos están insertos en el texto sincretico del ritual o están ligados mnemotécnicamente a textos orales fijados para un lugar y un momento dados”.

⁵¹ Gérard Genette, *Palimpsestos*, trad., Celia Fernández Prieto, Gre Taurus, Madrid, 1989, p. 467.

Otra muestra de las posibilidades de proliferación de los discursos plástico y narrativo cuando se presentan vinculados es el *Manual de zoología fantástica* de Borges ilustrado por Toledo.

Borges, paradigma de la literatura universal y del discurso totalizante de la modernidad, es también paradigma de la posmodernidad. Es centro del “canon de Occidente” en la era del caos, el más universal de los escritores latinoamericanos y, para recalcar la paradoja y confirmar su pertenencia, el más posmoderno. La visión del mundo borgeano encierra un laberinto de posibilidades, de tiempos paralelos donde pasado y futuro ofrecen múltiples opciones. Parece evidente que Borges cumple mejor que nadie las premisas posmodernas de codificar y reconstruir el pasado. Harold Bloom señala que Borges, ansioso por incorporar influencias, es Pierre Menard: “abiertamente asimila y a continuación deliberadamente refleja toda la tradición canónica”.⁵² Agrega que su ironía frente a la repetición es también sobresaliente: “Esta conciencia es a la vez visionaria e irónica, es difícil de describir, pues acaba con esa antítesis discursiva entre lo individual y lo común. Tiene que ver con el hecho de reconocer que, en mayor o menor grado, toda literatura es un plagio”.⁵³ García Canclini particulariza, en *Culturas híbridas*, esta actitud de Borges como latinoamericana, pues “incorporó a los textos las citas y las traducciones como constancias de que escribir, sobre todo en países periféricos, es ocupar un espacio ya habitado”.⁵⁴

En el ámbito de la pintura mexicana, Francisco Toledo es también un artista entre dos épocas. Escapa al encasillamiento de los estilos, multiplicándolos y, al reconstruir leyendas y parodiar mitos, participa de la condición posmoderna. Los animales de Toledo comparten

⁵² Harold Bloom, *El canon de Occidente*, Barcelona, Anagrama, 1994, p. 474.

⁵³ *Ibid*, p. 481.

⁵⁴ García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, CONACULTA - Grijalbo, México 1990, p.105.

rasgos y características humanas y ocupan un lugar central en su imaginario. Por otra parte, Toledo reúne en sus obras la visualidad del arte contemporáneo y el saber indígena, lo cosmopolita y lo mexicano, la tradición y lo popular. Su arte mestizo crea laberintos de imágenes donde los senderos se bifurcan y transparentan tiempos y espacios alternativos.

Al ilustrar el *Manual de zoología fantástica* de Borges, Toledo se suma a la reinterpretación posmoderna. La edición que celebra el aniversario del Fondo de Cultura Económica reproduce el texto de Borges y las imágenes de Toledo y abre el territorio de la literatura y de la pintura para que se crucen las citas que ambos lenguajes habían bifurcado. El jardín zoológico de las mitologías borgeanas está poblado por monstruos que cambian, se repiten, se olvidan o son uno y varios a la vez. Aunque en apariencia su número es limitado, sus posibilidades son infinitas, “ya que un monstruo no es otra cosa que una combinación de elementos de seres reales”.⁵⁵

En Borges y en Toledo proliferan las contradicciones lógicas derivadas del problema de la representación que Foucault señala en *Las palabras y las cosas* al referirse a la clasificación de animales de la enciclopedia china citada por Borges: “¿Dónde podrían yuxtaponerse a no ser en el no-lugar del lenguaje?”.⁵⁶ Espacio que Toledo amplía al no-lugar de la imagen: allí donde Borges describe un mundo de espejos comunicado con el de los hombres en el que “no coincidían ni los seres ni los colores ni las formas” (*Manual...* p. 14), un mundo independiente que al invadir un mundo ajeno fue condenado a repetir, “como en una especie de sueño, todos los actos de los hombres”. (*Manual...*p. 14.) Del mismo modo, las imágenes de Toledo parecen invadir el mundo del lenguaje;

⁵⁵ Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero. *Manual de zoología fantástica*. Ilustrado por Francisco Toledo, México, FCE, 1984. En lo sucesivo se cita en el texto. Esta obra de Borges en colaboración con Margarita Guerrero se publicó por primera vez en 1957 con el título *El libro de los seres imaginarios*.

⁵⁶ Michel Foucault. *Las palabras y las cosas*, trad., Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI, 1997, p. 1.

paradójicamente son y no son su espejo. Recorren caminos entre la armonía y la tensión y nos ofrecen imágenes inesperadas o imágenes que, tal vez, fueron simplemente soñadas. A la luz de un análisis semiótico, podemos subrayar la proyección de nuevos significados: por parte de Borges, al reinterpretar mitos de otras épocas, y de Toledo, al fundir sus imágenes con la reinterpretación de Borges y recodificarla.⁵⁷

La ironía de Borges resalta, por ejemplo, en el animal hipotético de Lotze que nace del problema del origen de las ideas, que “no tiene en la piel sino un punto sensible y movable, en la extremidad de una antena” a través de la cual descubre el mundo exterior “sin el socorro de las categorías kantianas” (*Manual...*p.19.); y Toledo repite esta ironía dibujando un híbrido de animales femeninos en aparente movimiento que lo descubre todo con su rasgo más estático: un cuerno de unicornio.

Las diversas explicaciones premodernas de un mundo sin punto de apoyo, precariamente equilibrado en el vacío, se sostienen en el gigantesco Bahamut. “De hipopótamo o elefante lo hicieron pez que se mantiene sobre un agua sin fondo y sobre el pez imaginaron un toro y sobre el toro una montaña hecha de rubí y sobre la montaña un ángel y sobre el ángel seis infiernos y sobre los infiernos la Tierra y sobre la Tierra siete cielos.” (*Manual...*p.32.) Es un Bahamut masivo que llena el blanco interminable de la hoja pintada por Toledo.

El Behemoth, o bestia, parece ser antecesor del Bahamut, pues su desaforada grandeza lo hace valer por muchos. Borges lo describe a través de intertextos, mientras Toledo lo dibuja empalmado figuras. El Behemoth proviene del libro de Job y aparece, dice Borges, en la traducción de fray Luis de León y en la versión de Cipriano de Valera, quien en uno

⁵⁷ Ver Lotman, “Sobre el contenido y la estructura del concepto de ‘Literatura artística’”, 1973, en *Semiosfera I, op. cit.*, p. 166.

de los versículos lo describe así: “Él es la cabeza de los caminos de Dios: el que le hizo le acercará a su espada”. (*Manual...*p. 38.)

A diferencia de otros animales borgeanos, el caballo de mar “no es otra cosa que un caballo salvaje” cuyos instintos naturales lo sacan de su habitat: “sólo pisa tierra cuando la brisa le trae el olor de las yeguas, en las noches sin luna”; animal lustroso e insolente que Toledo plasma con la fuerza con que Borges lo describe, subrayando la naturaleza sintética de la imaginación: animales entrelazados que muestran su instinto voraz. Toledo pinta lo que otro –o tal vez, en la paradoja de Borges, él mismo– había mirado: “Simbad vio el potro que salía del mar y lo vio saltar sobre la hembra y oyó su grito”. (*Manual...*p. 43.)

La cruz, “mitad gatito, mitad cordero” es un intertexto de Kafka: “Del gato tiene la cabeza y las uñas, del cordero el tamaño y la forma... los movimientos a la par saltarines y furtivos”. (*Manual...*p. 57.) Animal maravilloso y sentimental que provoca asombro y ofrece compañía y tentaciones:

Una vez –eso le acontece a cualquiera– yo no veía el modo de salir de dificultades económicas, yo estaba por acabar con todo. Con esa idea me hamacaba en el sillón de mi cuarto, con el animal en las rodillas; se me ocurrió bajar los ojos y vi lágrimas que goteaban en sus grandes bigotes. ¿Eran tuyas o mías? ¿Tiene este gato de alma de cordero el orgullo de un hombre? (*Manual...*p. 58.)

Tal vez estas palabras nos lleven a imaginar las figuras de Toledo antes de mirarlas, o quizá permanezcan impensables o idénticas en el recuerdo de quien no las ha visto.

El Fénix chino representa la transformación y la mutación. Como –de acuerdo a Borges– declaró Wang Ch’ung: “así como la serpiente se transforma en un pez y la rata en una tortuga, el ciervo, en épocas de prosperidad general, suele asumir la forma del unicornio, y

el ganso, la del Fénix”. (*Manual...*p. 77.) Tales imágenes son imitadas por Toledo, quien las dispersa en puntos, difuminando los colores hasta hacerlos retroceder.

Podemos también encontrar reminiscencias del mundo de los reflejos en la liebre lunar que tritura “el elixir de la inmortalidad”, el cual es disuelto por Toledo para convertirlo en lo que siempre ha sido: el reflejo de una mancha en la luna (*Manual...*p. 99.) Una vez más, cabe la referencia a la especularidad como posibilidad de duplicación o a la idea de vivir en un mundo duplicado que permea la obra de Borges y que Lotman refiere como idea fundante del análisis semiótico.⁵⁸

Creadora de mitos y antropomorfa, la mandrágora es a la vez planta y animal; si la arrancan grita y tiene un olor tan fuerte que deja mudas a las personas, pero Toledo convierte sus “espantosas calamidades” en espinas ascendentes y descendentes que rodean una flor, una mujer intocable. (*Manual...*p. 103.) El mono de la tinta china es, por otra parte, un intertexto de Wang Ta-hai. Por sus ojos entra el signo, la palabra no escrita; y por su boca, la tinta que luego emana de su pelo “negro azabache, sedoso y flexible, suave como una almohada”. Las formas de Toledo fluyen como la tinta en el mono, conservando la suavidad y la calma de conocer el origen. (*Manual...*p. 112.)

Concluimos con otro ejemplo de cambio permanente, de seducción transformada en canto, voz de imágenes que prefiguran sonidos y se repiten. Las mutaciones narrativas sostienen la división en partes iguales: sirenas que son ave-virgen, mujer-pep, monstruo-demonio, conocimiento-desaparición, figuras que retornan al girar la rueda y tejen posibili-

⁵⁸ En este sentido Iuri Lotman señala: “La posibilidad de la duplicación es una premisa ontológica de la conversión del mundo de objetos en mundo de signos: la imagen reflejada de la cosa está arrancada de los vínculos prácticos naturales para ella (espaciales, contextuales, de finalidad, etc.) y por eso puede ser incluida fácilmente en los vínculos modelizantes de la conciencia humana”. “El lenguaje teatral y la pintura (contribución al problema de la retórica icónica)”, 1979, en *Semiosfera III*, Frónesis, Cátedra, Universitat de València, traducción de Desiderio Navarro, Madrid, 2000, p. 85.

dades interminables, incesantemente repetidas por Toledo. Descubrimos un ser anulado por la división perfecta: “que no era un pescado porque sabía hilar, y que no era una mujer porque podía vivir en el agua”. (*Manual...*p. 142.)

Todos estos animales fantásticos reaparecen en la biblioteca infinita de Borges, en las imágenes inagotables de Toledo, combinándose una y otra vez en nuestra imaginación. Representan paradojas que no se agotan, porque, de algún modo, todas las posibles interpretaciones están comprendidas en el texto, en ese infinito plagio de palabras e imágenes que la posmodernidad sólo recuerda.

En resumen, cabe señalar que las obras de escritores y pintores que comparten el espacio del libro representan la expresión más acabada del diálogo entre dos creadores; como señaláramos al inicio del capítulo, constituyen el lugar privilegiado de la imaginación sintética a la que se refiriera Baudelaire y que los pintores y escritores analizados secundan al interpretarse mutuamente a partir de sus distintos modos de ver. En el sentido planteado en las hipótesis de esta investigación, su acercamiento al público se enriquece con la duplicación de las miradas que incrementan las posibilidades del significado, y se multiplica cuando las obras –pictóricas y literarias– reproducidas en un libro pueden disfrutarse al mismo tiempo en lugares remotos, interactuando en contextos distintos a los de su creación.

CONCLUSIONES

Frente a la dificultad de descifrar la pintura moderna, el comentario que la rodea se ha vuelto necesario como posibilidad de acercar el significado de la obra plástica al lenguaje escrito; una pretensión de la crítica que ha dado fruto desde los románticos, y continúa porque el intento es en sí mismo fecundo, aun cuando la obra de arte escape de nuestra total comprensión.

Luis Cardoza y Aragón, Octavio Paz, Juan García Ponce y algunos otros escritores han puesto de manifiesto la capacidad iluminadora de la metáfora y han transformado su crítica en otra creación poética. A través de sus escritos, estos autores intentaron tender puentes para acceder al significado, aun sabiendo que éste permanecería inalcanzable porque un cuadro sólo se expresa en su propio lenguaje. Partiendo de la idea de que la búsqueda del significado es valiosa por sí misma, a lo largo del presente estudio reflexionamos en torno al lenguaje retórico con el que los escritores mantuvieron vivo el intento de descifrar la obra de arte, y compartimos su obsesión por las contradicciones, convertida en motor de su quehacer crítico. Con ellos, esta investigación sostiene que, si bien el texto del escritor se ubica cerca de la imagen, nunca se incorpora: sus estructuras resultan irreductibles, pues las palabras no duplican la imagen de la misma manera que las imágenes tampoco pueden duplicar la palabra. Y, sin embargo, en concordancia con Lotman, este trabajo sustenta que la especularidad, como intento de duplicar la realidad a través del arte, constituye la base de lo simbólico, fundamento de la semiótica. Así, encontramos textos sobre pintura que proyectaron nuevos significados sobre la imagen y viceversa. Al mostrar los vínculos entre sus obras, escritores y pintores lograron fundir sus miradas, descifrarse y, más adelante, acercar sus visiones al espectador-lector.

Estas páginas pretendieron, entonces, transmitir el valor de la crítica de arte realizada en México por Luis Cardoza y Aragón, Octavio Paz y Juan García Ponce, identificar la función emotiva de sus textos y señalar cómo intentan persuadir al lector del valor de la obra plástica a la que hacen referencia. La investigación tuvo también por objetivo indagar los soportes referenciales y la contribución informativa de los textos críticos, tanto de los tres escritores mencionados como de otros poetas y narradores, y de algunos críticos profesionales e historiadores de arte. La reflexión se amplió para incluir la interpretación de los textos literarios realizada por los pintores, y se analizaron las relaciones que entre ellos surgen cuando sus obras comparten el espacio del libro.

El primer capítulo ofreció un panorama teórico de las propuestas consideradas fundamento de la interpretación del arte ejercida por poetas y narradores que, desde el romanticismo y ejemplificadas en pintura a través de Baudelaire, sustentan lo inefable de la creación artística. A partir del poeta francés, quedó establecido que el crítico no pretende la objetividad, pues con la renuncia del arte a la representación y la consiguiente inclinación de los creadores más notables, primero por la expresión y más adelante por la abstracción, el fenómeno de la interpretación pasó a depender cada vez más de quien contempla el cuadro. De ahí la preponderancia de elementos emotivos en la crítica poética del arte, como la reacción del escritor frente a la obra plástica. Esta investigación estableció también cómo, a través de figuras retóricas, en particular metáforas, se transponen en la escritura cualidades de la pintura. Demostró asimismo que el descubrimiento de afinidades entre escritores y pintores, además de subrayar las cualidades del pintor, permitió al intérprete poner de manifiesto las propias.

A lo largo del trabajo se enfatizaron también las referencias que, al estilo de Baudelaire, hicieron los escritores en torno a elementos estéticos como el color, la forma, la textura, la

armonía y el ritmo. Dimos particular importancia a las aportaciones de Baudelaire a la crítica a través de su procedimiento de establecer comparaciones subrayando elementos contrarios, proceder que fue constantemente citado a lo largo de la investigación con ejemplos de los escritores que lo siguieron. Considerando asimismo la valoración que Baudelaire hace de la imaginación como cualidad suprema, se hizo alusión a los comentarios de los escritores que, siguiendo su ejemplo, otorgaron un papel central al imaginario del pintor. Aunque no con la misma frecuencia que Baudelaire, los escritores aquí analizados, recurrieron a la descripción para interpretar un cuadro. Este hecho despertó un interés particular, pues los ensayos críticos de Baudelaire –al no contar el autor con reproducciones de las obras y como tampoco el lector de su época tendría acceso a ellas– parten de la memoria y por ello valoran con especial énfasis el recuerdo. Concluimos que éste podría considerarse el origen de la proliferación de las figuras retóricas que sigue caracterizando los escritos sobre arte, pues aun cuando –acompañados de reproducciones– los escritos de hoy no recurran con igual frecuencia a la descripción, mantienen el uso de metáforas en su intento de recrear las imágenes en la mente del lector.

En este sentido, en el primer capítulo se refirieron también algunas aportaciones que, en el ámbito de la semiótica, hicieron Iuri Lotman, Umberto Eco y Gérard Genette. Se estableció el papel de las figuras retóricas en la búsqueda de apertura de los códigos a través del establecimiento de conexiones, y el análisis de las implicaciones de trasladar ideas y visiones de un medio plástico a otro literario. Dado que, como los citados autores señalan, las expresiones artísticas reproducen la realidad a través de signos, se enfatizó lo poco convencional de su contenido y su carácter polisémico, fundamentalmente abierto, que admite una multitud de interpretaciones en sus distintos niveles. De este carácter polisémico del arte se deriva la ambigüedad de los mensajes que, de acuerdo a los

postulados semióticos, constituye el fundamento de su tendencia estética y sustenta la necesidad de una crítica que incremente la comunicación entre el artista y el público. Tanto las aportaciones de Baudelaire como las de la semiótica sirvieron también de fundamento para analizar la pintura que ilustra la obra literaria, y el diálogo que estas obras generan cuando se reproducen juntas en un libro.

En los siguientes capítulos, los textos de poetas y narradores sobre arte se compararon entre sí y con los que, sobre los mismos artistas, ofrecieron los críticos considerados profesionales, que realizaron su trabajo en el ámbito de la historia del arte, la crítica conceptual, social o semiótica, y quienes –al igual que los poetas y los narradores– con frecuencia tomaron prestados conceptos de la filosofía y la psicología, entre otras disciplinas, sin, por lo general, profundizar en ellos. Se hizo referencia a Omar Calabresse para enfatizar lo complicado del lenguaje de los críticos y el enfrentamiento entre el discurso descriptivo y el discurso evaluador de la obra. Sus similitudes y diferencias quedaron en cada caso documentadas para mostrar que, si bien los críticos de profesión persiguen sus objetivos de elucidación de manera más acuciosa, organizada y específica, no hay tampoco en ellos un rigor metodológico y sus conclusiones, abiertas también, quedan en el ámbito de lo subjetivo y provisional. Faltaron sin duda un gran número de textos de otros escritores; muchos de ellos olvidados en periódicos y revistas, no han sido recopilados en la forma más duradera de un libro; muchos más estarán gestándose. Hoy las relaciones virtuales elevan exponencialmente la discusión en un mundo donde la circulación de textos e imágenes es inmensa, presenciamos la multiplicación aunada a la trivialización de la biblioteca borgeana.

En el segundo capítulo se presentó un breve recuento de la obra de poetas y narradores sobre las artes plásticas en México, tanto de quienes precedieron a Cardoza y Aragón, Paz y

García Ponce como de sus seguidores. Asimismo, se hizo referencia al trabajo de los críticos profesionales de arte en América Latina.

En este mismo capítulo se establecieron las hipótesis de trabajo. A partir tanto de la interpretación de Baudelaire como de las propuestas semióticas, se postularon las hipótesis referentes a la relación de necesidad entre las artes plásticas y sus intérpretes; una relación que, sin embargo, no es suficiente, pues una obra no sustituye a la otra, sino que se trata de dos creaciones paralelas que se evocan entre sí. Así, se ofrecieron múltiples ejemplos para demostrar que surgen entre ellas relaciones de necesidad, aun cuando los textos verbales y los plásticos nunca se incorporen y sus mutuas interpretaciones –sean por medio de ensayos críticos, creaciones poéticas o narrativas, o versiones plásticas a partir de textos literarios– se mantengan como obras distintas. De allí la constante evocación, también propuesta como hipótesis, que permite el flujo de ideas e interpretaciones para incrementar su valoración y su disfrute. La crítica de Baudelaire sirvió de sustento a esta hipótesis, la necesidad de la interpretación se confirmó a través de citas de los poetas y narradores analizados, de la ilustración de la literatura, y del diálogo surgido entre autores y artistas. De la misma manera, se sustentó con base en Baudelaire la hipótesis referente al valor estético de la crítica que, desde el poeta francés, se considera otra creación.

A partir de las propuestas semióticas analizadas en el primer capítulo se plantearon otras hipótesis de trabajo para subrayar la influencia de los escritos sobre pintura y de las ilustraciones de literatura en la apreciación del público. Se apoyó así la hipótesis de que la obra literaria relacionada con pintura aumenta la comunicación con el espectador-lector al situar la obra en su contexto histórico e interpretar sus códigos icónicos. Los textos están orientados a un auditorio y, cuando falta coincidencia entre los códigos del artista y los del espectador, se requiere un intérprete por cuya intermediación fluya el significado. Aun así,

quedó claro que los comentarios y visiones no son suficientes, pues lo que se ofrece es otra obra que no supe a la que interpreta, si bien su función incluye el servir de intermediaria para el destinatario de la obra plástica o literaria interpretada. Asimismo, las propuestas de la semiótica proporcionaron elementos para probar la interdependencia entre los lenguajes plástico y literario que impulsa, además de coincidencias y enfrentamientos, relaciones variables de predominio y subordinación. Por ello, se hizo referencia a las formas en que las obras se presentan juntas, a la importancia que se concede al artista y al escritor en la portada y otros espacios del libro que concentran su mercadotecnia, a las maneras en que se cita lo dicho en otros medios, y a cómo la apreciación del escritor puede ser o suponerse central para el reconocimiento de las obras plásticas. De esta manera se establecieron vínculos entre el artista y el público o, más abiertamente, entre el artista y el mercado.

La muestra de artistas plásticos a analizar se determinó a partir de la época y selección de Cardoza y Aragón, Paz y, en cierta medida, García Ponce. Al verificar dicha selección consultando la historia del arte latinoamericano, quedó confirmada su influencia sobre los historiadores. Este método permitió cierta distancia. Los tres escritores han muerto, y aunque Cardoza y Aragón destacó –para bien y para mal– por sus textos sobre los muralistas, en particular sobre Orozco, los tres pueden considerarse los representantes más connotados de la crítica a partir del rompimiento de las propuestas artísticas con la Escuela Mexicana de Pintura. Su trabajo se concentró en los artistas de mayor renombre entre principios del siglo XX y los años setenta. Ellos dieron a conocer sus logros plásticos y a ellos se debe en parte su reconocimiento. A pesar de sus detractores, la obra de los escritores sobre pintura es ampliamente apreciada y sus seguidores muchos, aunque con frecuencia no destaquen por el rigor estético de la selección o por su congruencia. Como ocurrió sin duda con Luis Cardoza y Aragón, Octavio Paz y Juan García Ponce, la amistad,

las peticiones de una galería, el reconocimiento de su obra narrativa, incluso las filiaciones políticas, siguen contando al momento de hacer crítica de arte. La selección de los pintores que ellos realizaron sirvió también de guía al estudiar el otro sentido de la relación: cuando los pintores ilustraron obras literarias o cuando se estableció un diálogo entre autores y artistas a través de obras paralelas.

A pesar del reconocimiento del que gozan Luis Cardoza y Aragón, Octavio Paz y Juan García Ponce, su obra ensayística referida al arte no ha sido suficientemente estudiada. Los siguientes tres capítulos –del tercero al quinto– constituyeron el meollo de esta investigación. En ellos se ofrecieron ejemplos de las diversas aproximaciones críticas de los autores seleccionados, con el objetivo de sustentar las hipótesis planteadas.

En el tercer capítulo se analizaron las obras sobre pintura de Luis Cardoza y Aragón, para concluir que sus ensayos son poemas que comparten una visión privilegiada del arte contemporáneo de México que no elude el entorno estético e ideológico de la creación, lo que permite al poeta ser “parcial y abierto” para recrear la expresión artística en otro medio; para vivir y transmitir, como lo hiciera Baudelaire, a los pintores de su época. Al igual que el poeta francés, Cardoza y Aragón encuentra, en las obras que contempla, la fuente en la que abreva su imaginario. Para analizar su intento de penetrar el significado y transmitir la experiencia de la imaginación sintética al lector-espectador, propusimos paralelos con el análisis semiótico pues, aun cuando no hiciera referencias directas, éste subyace en el trabajo del crítico. Encontramos en sus ensayos cómo la intertextualidad, al trasladar el sentido del texto iconográfico al escrito, propicia el diálogo, ése que sólo puede darse entre creadores que descubren virtudes que sus obras comparten.

Así, vimos cómo la obra de Tamayo sostuvo la labor ensayística de Cardoza y Aragón, quien publicó su primera interpretación crítica sobre el pintor oaxaqueño en 1934 para,

posteriormente, reelaborarla en varias ocasiones conservando, cada vez, una buena parte del contenido; como si sus escritos, al igual que los motivos del pintor, cobraran fuerza en la repetición. Pudimos también apreciar cómo las formas abstractas y aparentemente inaccesibles de Gerzso motivaban su expresión poética y cómo, frente a una obra tan cercana a la literatura, tan cargada de reinterpretaciones de símbolos como la de Gironella, Cardoza y Aragón hizo explícita su negativa a participar en la interminable recreación. Analizamos su reacción frente a la abstracción de Vicente Rojo, artista que llevó al poeta a reiterar sus sentimientos frente a creaciones en las que palpaba la tensión y la pasión de un pintor que otros juzgaron rígido. Y, ante la narrativa pictórica de Francisco Toledo, Cardoza y Aragón, en un intento de transferir sus cualidades literarias a la obra plástica, recuperó el tiempo heredado en la reinterpretación de los mitos, en los laberintos del pintor. El breve acercamiento del poeta guatemalteco a otros artistas, sumado a sus ensayos más extensos, conformó su notable obra sobre pintura contemporánea de México.

También fueron señaladas las carencias que, desde el punto de vista de la crítica profesional del arte, tienen las interpretaciones de Cardoza y Aragón: sus referencias a obras concretas son muy pocas, el análisis de elementos pictóricos se sustenta en metáforas, las referencias al contexto histórico y el manejo de conceptos es aleatorio, y abundan las repeticiones y rodeos. Aun así, vimos cómo, de acuerdo a lo señalado en las hipótesis, las interpretaciones del poeta guatemalteco, a través de los paralelismos que establece, aumentan la comunicación con el espectador-lector y contribuyen a elucidar el significado aunque, como se dijo, esto nunca se logre del todo.

Cardoza y Aragón ofreció comparaciones con otros críticos de arte que ayudaron a demostrar la validez de las hipótesis de necesidad e insuficiencia de la interpretación entre las artes que sostiene esta investigación. A la luz de la propuesta romántica de interpreta-

ción del arte ejemplificada por Baudelaire, el poeta mostró su capacidad para acercar al espectador-lector a las obras plásticas a partir de su obra poética: su río fue cauce de emociones compartidas. Por ello, el reconocimiento del que goza se funda, más en su crítica poética que en su poesía lírica, afirmación que puede sustentarse, por ejemplo, en los premios nacionales de crítica de arte que llevan su nombre. Sin embargo, es precisamente su sensibilidad poética la que lo lleva a ese lugar de privilegio, de ella nace la espiral de espejos que, al multiplicar los niveles de interpretación, sostiene la función semiótica de sus escritos que intentan duplicar el mundo del artista a partir de otra mirada.

El cuarto capítulo, dedicado a los ensayos de Octavio Paz, mostró las preferencias del poeta por la obra de Tamayo, Gerzso, Soriano y Gironella, las cuales, a su vez, lo sostuvieron como ejemplo sobresaliente de la creación a través de la crítica en sentido baudelairiano. Esta relación quedó demostrada a través de ejemplos. Señalamos cómo Paz se nutrió de imágenes plásticas para crear imágenes verbales. Encontramos también que la manera en que la metáfora actúa en la obra de Paz era central a su método para descubrir coincidencias, pues si considera que la pintura, siendo lenguaje, no habla, el intérprete al enfrentarse a lo inefable de las imágenes recurre a la creación. De ese modo, pudimos aseverar que la metáfora llega a tocar, así sea de manera breve, la significación, aunque nunca logre abrirla en su totalidad, pues precisamente en lo inefable se sostiene la consideración de un texto artístico como tal. Así, vimos que la metáfora, convertida en el espacio de encuentro de la pintura –con sus múltiples significados– y la literatura –en incesante transcurrir de la oposición a la convergencia–, incrementó la pluralidad.

A la manera de Baudelaire, encontramos que Paz enfrentó la dificultad de transmitir marcando oposiciones; expresó su pasión por el arte y reconoció que, aun cuando su discurso crítico esté siempre inacabado, a partir de la contemplación activa de las obras

plásticas procede a recrearlas en otro medio para rehacer así el camino del creador. En los ensayos de Paz encontramos reflexiones en torno a cómo el pintor transfigura el mundo, lo hace metáfora plástica y lo revela. El análisis del poeta, centrado en la contemplación, sentó las bases de la transformación en las metáforas, y propuso transposiciones que alimentaron la mirada del espectador-lector.

En los textos de Paz, como en general en las interpretaciones críticas, encontramos referencias a épocas y estilos del arte que ofrecieron un contexto a sus comentarios permitiendo hacer comparaciones y establecer paralelismos entre los artistas, al tiempo que facilitaban la comunicación con el espectador-lector. Al ampliar y reproducir sus comentarios, esta investigación pudo constatar una fuerte influencia, tanto entre poetas y narradores como con los críticos profesionales. También quedó demostrada, en unos y otros, la considerable influencia de la crítica romántica y de la semiótica. Se hizo asimismo evidente que los paralelismos se establecen no sólo a partir de la obra, sino en relación directa con quien ejerce la crítica, pues para descubrir semejanzas el intérprete recurre a su biblioteca personal, de ésta dependen sus limitaciones.

Llama particularmente la atención la cercanía de los comentarios de Paz con los de Baudelaire. El poeta mexicano subraya, por ejemplo, el uso del gris en Tamayo de manera muy semejante a como lo hiciera Baudelaire con Delacroix. De allí que, al igual que el poeta francés, Paz se refiera a la independencia del color para señalar que a partir de uno solo de ellos el artista puede crear armonía.

Encontramos también coincidencias con las propuestas de la semiótica aun cuando éstas no fueran explícitas. Por una parte, señalamos cómo el poeta dotó de significado la obra de pintores cuyos códigos no eran accesibles a muchos espectadores, enriqueciendo con ello las posibilidades de la apreciación estética. Por otra parte, al interpretar los signos, Paz

ofreció al espectador posibles significados de manifestaciones plásticas, ya que con frecuencia, al haber sido despojadas de su función de representar, éstos no eran explícitos.

Al revisar en el quinto capítulo los escritos de Juan García Ponce se encontró un estilo abundante en frases largas, subordinadas, llenas de paradojas. Notable fue también el uso de metáforas que, en “ininterrumpido murmullo”, rodean con espirales de palabras el silencio de la pintura; como si en una de tantas vueltas el significado pudiese por fin abrirse, volver a pintar la pintura para mostrar su diafanidad. El espejo como instrumento para interpretar el mundo –el arte– y, por tanto, a sí mismo por intermediación del otro, considerado pilar de la narrativa de García Ponce, sostiene también su obra crítica. Y, dado que esta posibilidad de duplicar el mundo a través del arte genera la confrontación entre la realidad y lo ilusorio, a partir de ella García Ponce quedó ligado a las propuestas de la semiótica y pudimos referir la polisemia de sus ensayos a las hipótesis aquí planteadas: sus códigos lograron aproximar al lector a los códigos aun menos convencionales del arte.

A lo largo del capítulo se citaron múltiples ejemplos para sustentar esa forma de aproximación redundante y paradójica como su método particular y referirlo a la influencia, tanto de Cardoza y Aragón o Paz, como de Baudelaire. García Ponce escribió reiteradamente sobre Tamayo, Soriano y Rojo. Frente a ellos subrayó –como lo hicieran otros–, la unidad de su imaginario, así incurriera, aun en esta contundente aseveración, en contradicciones. Señaló que Tamayo había podido tocar el centro de la creación y, con ello, superar lo inefable, aunque poco más adelante, García Ponce volvió a recalcar la imposibilidad del desciframiento. Del mismo modo, marcó que la obra de Soriano, espejo del pintor y del crítico, cambia al tiempo que es siempre la misma. En sus reiteradas referencias a Vicente Rojo, García Ponce subrayó insistentemente las diferencias, las interrogantes sin respuesta, junto con la posibilidad de la pintura de hacer visible. Aun así,

en el sentido expresado por el análisis semiótico, el ensayista pudo reinterpretar el léxico pictórico de Rojo a la luz de su léxico literario y aproximar al lector al desciframiento.

En estos tres capítulos se establecieron semejanzas entre poetas, narradores y críticos profesionales, se marcaron influencias, puntos de encuentro y divergencias. A través del diálogo, escritores y artistas se miraron en el espejo del arte, se reconocieron en sus mutuas creaciones, intentaron transmitir al espectador-lector los procesos creativos del otro como si fueran los propios. Frente a Tamayo, todos subrayaron el hieratismo, lo instintivo y lo intelectual manifiesto en el sincretismo; frente a Gerzso, su impotencia como intérpretes, y en la obra de Soriano descubrieron la insistente presencia de un artista siempre cambiante y siempre el mismo. La recreación mental de las imágenes suscitada por la palabra, y el río de palabras que provocaron las imágenes demostraron la especularidad del arte. De poetas, narradores y críticos profesionales cosechamos, finalmente, los frutos de la obsesión.

Por último, en el sexto capítulo, este trabajo hizo girar el eje de la reflexión para referirla a la interpretación de los artistas plásticos cuando sus imágenes comparten el espacio del libro con textos poéticos y narrativos. Se analizó su relación estética y las afinidades de su proceso creativo, explícitas en estas obras compartidas que ofrecieron, a su vez, un sitio para el enfrentamiento de sus visiones del mundo. Las paradojas del compartir reforzaron las hipótesis planteadas en este trabajo, tanto las referidas a la interdependencia entre los lenguajes plástico y literario, a la evocación mutua de dos creaciones artísticas, como a las relaciones de necesidad e insuficiencia o a las posibilidades de aumentar la comunicación con el público. Una vez más, el análisis partió de la idea de Baudelaire sobre la naturaleza sintética de la imaginación, así como del intento semiótico de transitar las rutas de la creación en busca de la apertura interpretativa. En este capítulo se hicieron también referencias a las reflexiones de Yves Peyré, autor francés que expusiera y reflexionara

sobre las más importantes obras pictóricas y literarias que reunidas en un libro ilustran, a partir del siglo XIX, el diálogo entre las artes.

El escritor frente a la obra de arte dice lo visible, recuerda en imágenes poéticas las imágenes plásticas y asume las contradicciones generadas por la imposible traducción.

Encontramos en este capítulo a Tamayo como ilustrador en diálogo con Octavio Paz o Miguel Ángel Asturias. La incansable reinterpretación de Gironella de la pintura y la literatura clásicas que nos llevó a redescubrir en sus obras plásticas su cercanía con lo grotesco de Valle Inclán, la fuerza de los infiernos de Lowry, el tiempo hispánico recreado a la par de Fuentes, su poesía pintada en homenaje a Paz, o el instante infinito de la creación compartido con Elizondo. La dialéctica entre pintura y escritura, patente en Vicente Rojo –en su persona, en su labor editorial, ciertamente en su pintura– lo llevó a un diálogo más prolífico entre poesía y pintura, ejemplar en el sentido propuesto por Yves Peyré, y cuya consumación apreciamos tanto en los discos visuales que reúnen su obra con poemas de Paz y evocan la música en sus formas, como en los escenarios que el pintor comparte con José Emilio Pacheco. Por último, encontramos en Toledo el espejo de la recreación paródica: de las antiguas narraciones zapotecas, del catecismo colonial, de la identidad nacional representada en Benito Juárez, o de la modernidad de Borges. Los mitos recorridos por las plumas de varios siglos se convirtieron en laberintos del pincel, espirales de mundos duplicados, aleph pequeñísimo de infinitas lecturas.

De acuerdo a lo señalado en las hipótesis planteadas al inicio de esta investigación, resta recalcar que, si bien la crítica depende para su existencia de la pintura a la que hace referencia, sigue siendo necesaria; que la mayoría de los textos relacionados con pintura tienen existencia autónoma como expresiones artísticas; que la obra de poetas y narradores

relacionada con pintura sí busca aumentar la comunicación con el espectador-lector y para ello la sitúa en el contexto histórico e interpreta sus códigos.

Hay que señalar, por último, que las limitaciones del trabajo son, por razones inherentes a su alcance, muy amplias. Sustentada en la aproximación explícitamente subjetiva de Baudelaire, y aun cuando se tomaran también en cuenta como marco de referencia teórico las propuestas de la semiótica, el espectro de su universo de análisis, la cultura, no permite a sus teorías llegar a conclusiones objetivas; cuando la semiótica tuvo pretensiones científicas, éstas marcaron su transformación o su caída en desuso. Al partir, entonces, de una teoría abierta, las reflexiones que este trabajo ofrece también lo son y por ello resultan particularmente vulnerables. Esta investigación no pretendió ser exhaustiva, pero sí abrir un camino, ofrecer un recorrido alrededor de esa inmensa torre de recuerdos, inagotable biblioteca donde, como en la que imaginara Borges, una obra contiene todas las obras y un libro encierra incontables posibilidades combinatorias. Aun cuando no se analizaron todos los textos existentes sobre los pintores seleccionados, quedando fuera incluso algunos escritos por Luis Cardoza y Aragón, Octavio Paz y Juan García Ponce, se comprobó el alto grado de repetición en lo que dice un escritor sobre un pintor a lo largo de los años.

Interpretar una obra implicó, así, leer y mirar a través de la mirada de otro. Al narrar imágenes o pintar poesía los creadores engendraron otros textos o imágenes que a su vez fueron evocados. No se trató de imitaciones, sino de intentos de transposición de un medio a otro en grados e intensidades diversos para lograr la correspondencia del lector con el artista y, por supuesto, con el intérprete que admira algo de sí mismo en el otro.

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, Juan. *Crítica de arte*, Trillas, México, 1992.
- Bataille, Georges. *Las lágrimas de Eros*, Tusquets Editores, Barcelona, 1997.
- Bachelard, Gaston. *L'intuition de l'instant*, Éditions Stock, Paris, 1994.
- Baudelaire, Charles. *Critique d'art*, Éditions Gallimard, France 1992.
- Baudelaire, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*, La balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1996.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*, Editorial Letras Vivas, México, 1997.
- Baudelaire, Charles. *Edgar Allan Poe*, La balsa de la Medusa, 22, Visor, Madrid, 1988.
- Baudelaire, Charles. *El Spleen de París*, Editorial Letras Vivas, México, 1998.
- Baudelaire, Charles. *Los paraísos artificiales*, Editorial Letras Vivas, México, 1998.
- Bayón, Damián. *Aventura plástica de Hispanoamérica*, FCE, México, 1995.
- Bayón, Damián. *Pensar con los ojos*, FCE, México, 1993.
- Benjamin, Walter. *Ensayos escogidos*, Ediciones Coyoacán, México, 1999.
- Benjamin, Walter. *Illuminations*, Schocken Books, New York, 1969.
- Berger, John. *Modos de ver*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1974.
- Blanco, Alberto. *Las voces del ver*, CONACULTA, México, 1997.
- Blanco, Alberto. "Una Constelación de Noches", en *Una Constelación de Noches*, Galería López Quiroga, México, 2000.
- Bloom, Harold. *El canon de Occidente*, Anagrama, Barcelona, 1994.
- Bloom, Harold et al. *Deconstruction and Criticism*, 1979, Continuum, New York, 1994.
- Borges, Jorge Luis y Francisco Toledo. *Manual de Zoología Fantástica*, FCE, Colección Tezontle, México, 1984.
- Cabrera de Tablada, Nina. *José Juan Tablada en la intimidad*, Imprenta Universitaria, México, 1954.
- Calabrese, Omar. *Cómo se lee una obra de arte*, Cátedra, Madrid, 1994.
- Cardoza y Aragón, Luis. *Pintura contemporánea de México*, Ediciones Era, México 1995.
- Cardoza y Aragón, Luis. *Ojo/voz*, Ediciones Era, México 1995.
- Cardoza y Aragón, Luis. *El río. Novelas de caballería*, FCE, 1996.
- Cardoza y Aragón, Luis. *André Breton atisbado sin la mesa parlante. Malevich apuntes sobre su aventura icárica*, FCE, 1992.
- Cardoza y Aragón, Luis. *Antología*, Lecturas Mexicanas, SEP, México, 1987.
- Cardoza y Aragón, Luis. *Rufino Tamayo*, SEP, Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, México, 1934.
- Cardoza y Aragón, Luis. *Tierra de belleza convulsiva*, compilador Alberto Enríquez Perea, El Nacional, México, 1992.
- Cardoza y Aragón, Luis. *La nube y el reloj*, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1940.
- Castelman, Riva. *A Century of Artists Books*, The Museum of Modern Art, New York, 1994.

- Del Conde, Teresa. *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, Attame Ediciones, México, 1994.
- Del Paso, Fernando. *Obras III. Ensayo y obra periodística*, UNAM, El Colegio Nacional, FCE, México, 2002.
- Del Paso, Fernando y Vicente Rojo. *Paleta de Diez Colores*, CIDCLI, CONACULTA, México, 2002.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*, 1979, Ed. Lumen, Barcelona, segunda edición, 1987.
- Eco, Umberto. *La estructura ausente*, 1968, Editorial Lumen, Barcelona, quinta edición, 1999.
- Elizondo, Salvador. *Cuaderno de escritura*, 1969, FCE, México, 2000.
- Elizondo, Salvador. *Farabeuf*, FCE, México, 2000.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI Editores, México, 1997.
- Foucault, Michel. *This Is Not a Pipe*, California University Press, 1983.
- Fuentes, Carlos. *Casa con dos puertas*, Joaquín Mortiz, México, 1998.
- Fuentes, Carlos. *Terra nostra*, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1975.
- Fuentes, Carlos. *Viendo visiones*, FCE, México, 2003.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*, Grijalbo, México, 1990.
- García Ponce, Juan. *Catálogo razonado*, Premia Editora, Puebla, 1982.
- García Ponce, Juan. *Imágenes y visiones*, Editorial Vuelta, México, 1988.
- García Ponce, Juan. *De viejos y nuevos amores*, Volumen 1, Arte, Joaquín Mortiz, México, 1998.
- García Ponce, Juan. *De viejos y nuevos amores*, Volumen 2, Literatura, Joaquín Mortiz, México, 1998.
- García Ponce, Juan. *Cruce de caminos*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1997.
- García Ponce, Juan. *Las formas de la imaginación. Vicente Rojo en su pintura*, FCE, México, 1992.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos*, Taurus, Madrid, 1989.
- Genette, Gérard. *Paratexts: thresholds of interpretation*, translated by Jane E. Lewin, Cambridge University Press, Great Britain, 1997.
- Greimas, A. J. y J. Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Editorial Gredos, Madrid, 1990.
- Guzmán, Martín Luis. *Obras completas*, Compañía General de Ediciones, México, 1971.
- Henestrosa, Andrés y Francisco Toledo. *Los hombres que dispersó la danza*, Carla Zarebska, Editora, México, 1995.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Ensayos*, CONACULTA, Madrid, 1998.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Obras completas*, tomo V, 1921-1925, Santo Domingo, 1928.
- Lotman, Iuri M. *La semiosfera I, II y III*, Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia, 1996.
- McClatchy, J.D. (compilador). *Poets on Painters*, University of California Press, 1990.
- Mitchell, W.J.T., *The Language of Images*, The University of Chicago Press, Chicago, 1980.

- Monsiváis, Carlos y Francisco Toledo. *Nuevo catecismo para indios remisos*, Ediciones Era, México, 1996.
- Moreno Villa, José. *Lo mexicano en las artes plásticas*, El Colegio de México, núm. 11, México, 1948.
- Nervo, Amado. *Obras completas*, vol. I, colección Grandes Clásicos, Aguilar, México, 1991.
- Paz, Octavio. *¿Águila o sol?*, FCE, edición conmemorativa, 50 aniversario, 1951-2001.
- Paz, Octavio. *Los privilegios de la vista I y II*, Obras Completas, tomos 6 y 7, Edición del Autor, FCE, México, 1994.
- Paz, Octavio. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Ediciones Era, México, 1995.
- Pereira, Armando, (compilador). *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*, Difusión Cultural UNAM, Literatura y Ediciones Era, México, 1996.
- Peyré, Yves. *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre*, Éditions Gallimard, Paris, 2001.
- Peza, Juan de Dios. *Memorias, reliquias y retratos*, Biblioteca de los Novelistas Vda. de Ch. Bouret, París-México, 1911.
- Pitol, Sergio. *Juan Soriano. El perpetuo rebelde*, Ediciones Era y CONACULTA, México, 1993.
- Poniatowska, Elena. *Juan soriano, niño de mil años*, Plaza y Janés, México, 1998.
- Reyes, Alfonso. *Cartones de Madrid*, Obras Completas, FCE, México, 1996.
- Rojo, Alba, (compiladora). *José Moreno Villa. Iconografía*, FCE, México, 1988.
- Rojo, Vicente y José Emilio Pacheco. *Escenarios*, Galería López Quiroga, México, 1996.
- Ruy Sánchez, Alberto. *Aventuras de la mirada*, Biblioteca del ISSTE, México, 1999.
- Schlegel, Friedrich. "Fragmentos del Athenäum (1798)", en Novalis, F., Schiller, F. y A.W. Schlegel, H. von Kleist, F. Hölderlin... *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Antología y edición de Javier Arnaldo, Editorial Tecnos, Madrid, 1994.
- Tablada, José Juan. *Obras completas VI. Arte y artistas*, UNAM, México, 2000.
- Traba, Marta. *Art of Latin America*, Inter-American Development Bank, 1994.
- Villaurrutia, Xavier. *Obras completas*, FCE, México, 1966.
- Volkow, Verónica. *La mordedura de la risa. Un estudio sobre la obra gráfica de Francisco Toledo*, Editorial Aldus, México, 1995.
- Westheim, Paul. *Tamayo. Una investigación estética*, Edición Artes de México, México, 1957.

REVISTAS

Vuelta, núm. 161, abril 1990.

Style, vol. 22, núm. 2, verano 1988.

CATÁLOGOS

José Luis Cuevas:

- *José Luis Cuevas. "El hijo predilecto"*, Museo de Monterrey, 1980.
- *José Luis Cuevas visto por los escritores*, tomos I y II, Ediciones El Tucán de Virginia, Ediciones La Giganta, CONACULTA, México, 2000.

Gunther Gerzso:

- *Gunther Gerzso*, Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, México, 1993. Texto Cuauhtémoc Medina.
- *Gunther Gerzso. El esplendor de la muralla*, CONACULTA y Ediciones Era, México, 1994. Texto de Rita Eder y reproducción de textos de Wolfgang Paalen, Luis Cardoza y Aragón, Octavio Paz, Marta Traba, John Golding, Dore Ashton.
- *Gunther Gerzso. Una década 1990-2000*, Galería López Quiroga, México, 2000. Texto Alberto Blanco, dos poemas de Francisco Hernández y un poema homenaje de Mariano Rivera Velázquez.

Alberto Gironella:

- *Alberto Gironella. Café con leche*, Casa Lamm, CONACULTA, SEP, México, 1997.
- *Potlatch*, de Alberto Gironella a Octavio Paz, exposición de nueve cajas de Gironella y textos de Paz seleccionados por el pintor. Organizada por el XXVI Festival Cervantino, SRE, CONACULTA-INBA, Casa Lamm, México, 1998.
- *Alberto Gironella. Estampas*, Instituto Veracruzano de Cultura, México, 2000. Texto de Francisco Calvo Serraller.
- *Alberto Gironella*, CONACULTA, México, 2001. Textos: Francisco Calvo Serraller y Lelia Driben.
- *Alberto Gironella*, Bitál, México, 2002. Textos: Octavio Paz –poema homenaje–, Pierre Alechinsky, Juan Rafael Coronel Rivera, Francisco Calvo Serraller, Mauricio López Valdés, Pamela Echeverría, Renato González Mello, Lelia Driben, Roberto Tejada, Magali Tercero, Gonzalo Vélez, Pedro Reyes. Reproducción de textos de Olivier Debrouse, Edouard Jaguer, Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Carlos Fuentes y Eduardo Lizalde.

Vicente Rojo:

- *Vicente Rojo*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985. Texto principal: Antonio Saura. Aproximaciones: Valerio Adami, Carlos Monsiváis, Augusto Monterroso, Álvaro Mutis, Sergio Pitol, Juan Rulfo, Severo Sarduy, Juan Soriano, José-Miguel Ullán. Reproducción de otros textos sobre el pintor.
- *México bajo la lluvia*, Galerías Juan Martín y López Quiroga, México, abril/mayo, 1989.
- *Vicente Rojo. México bajo la lluvia*, Galería Juan Martín, Galería López Quiroga, México 1989. Poema Álvaro Mutis.
- *Vicente Rojo. Escenarios 1992-1993*, Galería López Quiroga, México, 1993. Texto de Alberto Blanco.
- *Vicente Rojo. Escenarios 1990-1993*, Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, 1994. Texto de Raquel Tibol.

- *Vicente Rojo. Escenarios 1989-1994 pintura y escultura*, INBA, México, 1994. Textos: José Luis Cuevas, Fernando González Gortazar, Cuauhtémoc Medina.
- *Vicente Rojo el arte de las variaciones sutiles*, CONACULTA, México 1996. Texto de Lelia Driben.
- *Vicente Rojo una revisión*, INBA, El Colegio Nacional, México 1996. Texto de Lelia Driben.
- *Vicente Rojo. Diseño gráfico*, UNAM, CONACULTA, México, 1996. Textos de Gonzalo Celorio y Carlos Monsiváis.
- *Vicente Rojo. Obra sobre papel*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1997. Textos: Paloma Esteban, Alberto Blanco, Andrés Sánchez Robayna, Victoria Combalá.
- *Las estaciones de la vista*, Vicente Rojo. Texto de Alberto Blanco. Ediciones de Samarcanda, México 1999.
- *Escenarios secretos. Vicente Rojo*, Galería López Quiroga, México, 1999. Textos: Lelia Driben y Francisco Serrano.
- *Vicente Rojo. Volcanes construidos*, Galería López Quiroga, México, 2002. Texto de Alberto Blanco.
- *Vicente Rojo. Obra compartida*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2002. Textos: Jaime Moreno Villarreal, Miguel Casado. Obra compartida con: Octavio Paz, José Emilio Pacheco, José-Miguel Ullán, David Huerta, Álvaro Mutis, Andrés Sánchez Robayna, Alberto Blanco, Fernando del Paso, Hugo Hiriart, Juan Villoro, Rafael-José Díaz, Alfonso Alegre Heitzmann.

Juan Soriano:

- *Juan Soriano retratos y esculturas*, Grupo Azabache, México, 1991. Textos: Octavio Paz, Manuel Ulacia, Edward J. Sullivan, Carlos Monsiváis, Teresa del Conde.
- *Juan Soriano esculturas*, Centro Cultural Isidro Fabela, México, 1996. Texto de David Huerta.
- *Juan Soriano retrospectiva: 1937-1997*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1997. Textos: José-Miguel Ullán, Octavio Paz, María Zambrano, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Carlos Monsiváis, André Pieyre de Mandiargues, Sergio Pitol, Edward J. Sullivan, Graciela Iturbide.
- *Juan Soriano el poeta pintor*, CONACULTA, México, 2000. Textos: Álvaro Mutis, Alberto Ruy Sánchez, Mónica Lavín, Jaime Moreno Villarreal, Edward J. Sullivan.
- *Juan Soriano: la creación como libertad*, INBA, México, 2000. Textos: José-Miguel Ullán, Sergio Pitol, Pierre Shneider.
- *Los dibujos de Juan Soriano*, Ave del Paraíso Ediciones, Madrid, 2000. Texto de Orlando González Esteva, prólogo de Pierre Shneider.
- *Juan Soriano obra gráfica 1944-2000*, CONACULTA, México, 2000. Textos de Beatriz Vidal y Alberto Ruy Sánchez.

Rufino Tamayo:

- *Tamayo*, Galería de Arte Misrachi, México, 1967. Texto de Juan García Ponce.
- *Rufino Tamayo. Pinturas*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1988. Textos: Carlos Pellicer, Edward J. Sullivan, Julián Gállego, Raquel Tibol, Octavio Paz. Antología:

Octavio Paz, André Breton, Paul Westheim, José María Moreno Galván, Miguel Ángel Asturias, Juan García Ponce, Luis Cardoza y Aragón.

- *Tamayo, Paintings and Drawings, 1925 to 1989*, Texto de William J. Sheehy.
- *A los amigos: Olga y Rufino Tamayo*, Galería Arvil, México, 1995.
- *Tamayo*, Bitál, México, 1998. Textos: Fernando del Paso, Teresa del Conde, Xavier Moysés, Juan Coronel Rivera, Ingrid Suckaer, Robert Valerio.
- *Tamayo ilustrador*, Fundación Olga y Rufino Tamayo, México, 2002. Textos: Raquel Tibol, Juan Carlos Pereda, Nuria Rico.

Francisco Toledo:

- *Francisco Toledo*, SEP, México, 1981. Texto de Teresa del Conde.
- Toledo, Francisco. *Lo que el viento a Juárez*, prólogo de Carlos Monsiváis, Ediciones Era, México, 1986.
- Toledo, Francisco y Alberto Blanco. *Canto a la sombra de los animales*, Galería López Quiroga, México, 1988.
- *Los cuadernos insomnes de Francisco Toledo*, CONACULTA - INBA, México, 1993. Texto de David Huerta.
- *Francisco Toledo*, Arvil, México 1996. Texto Erika Billeter
- *Francisco Toledo. Insectario 1995-1996*, Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, 1997. Texto Robert Valerio
- *Álbum de zoología*, José Emilio Pacheco, Francisco Toledo, El Colegio Nacional y Ediciones Era, México, 1998. (un poema Jorge Esquinca)
- *Toledo Zoología fantástica Borges*, Arvil, México, 1999. Introducción de Carlos Monsiváis.
- *Francisco Toledo el ideograma del insecto*, CONACULTA, México, 1999. Texto de Jaime Moreno Villarreal.
- *Francisco Toledo*, Whitechapel Art Gallery, Londres, 2000. Textos de Dawn Ades y Carlos Monsiváis.
- *Toledo los cuadernos de la mierda*, Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, 2001. Poemas de David Huerta.
- *Francisco Toledo obra gráfica para Arvil 1974-2001*, Arvil CONACULTA, México, 2001. Texto de Luis Carlos Emerich, introducción de Carlos Monsiváis.
- *Francisco Toledo. Recent Works on Paper*, Museum of Latin American Art, Long Beach, 2001. Texto de Teresa del Conde.
- *Francisco Toledo*, Smurfit, Cartón y Papel de México, México, 2002. Texto de Jorge Alberto Manrique.

Varios pintores:

- *Imagen de México*, INBA, Galería Arvil y Museo de Monterrey, Francfort, 1987.
- *Latin American Artists of the Twentieth Century*, Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1993.
- *Octavio Paz. Los privilegios de la vista*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, A.C., marzo – junio, México, 1990.